

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES

ESPACE ET PRÉSENCE DANS LA PEINTURE DE LAPICQUE

THÈSE

présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

ALOYS PERREGAUX

Imprimerie Paul Attinger SA, Neuchâtel
1981

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Pierre Gassier, professeur à l'Université de Neuchâtel, Philippe Junod, professeur à l'Université de Lausanne et Peter Nathan, de Zurich, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Aloys Perregaux, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 7 mai 1981.

Le doyen:
G.D. ZIMMERMANN

A Lise

"Le peintre de l'avenir, c'est un coloriste
comme il n'y en a pas encore eu".

Vincent van Gogh

"Retrouver à tout prix le naturel, la
vérité et l'originalité primitifs".

André Breton

TABLE DES MATIERES

<u>Avant-Propos</u> :	9
<u>Introduction</u> :	11
<u>Chapitre I</u> : <u>Situation historique : le milieu social et culturel, le contexte artistique.</u>	23
<u>Chapitre II</u> : <u>La notion d'espace et son évolution dans la peinture.</u>	47
<u>Chapitre III</u> : <u>Des premières oeuvres aux Figures armées de 1939.</u>	57
<u>Chapitre IV</u> : <u>Des Figures de 1939 aux Figures de 1950.</u>	93
<u>Chapitre V</u> : <u>Séries équestre, nautique, Figures de 1953.</u>	133
<u>Chapitre VI</u> : <u>Séries vénitienne, romaine et grecque.</u>	159
<u>Chapitre VII</u> : <u>Mer, Bretagne, Tigres, Tennis et Musique : variété de thèmes, variations d'espaces.</u>	181
<u>Chapitre VIII</u> : <u>Eglises, Fermes, Châteaux, Chasses, Embarquements pour Cythère et Hommages à Cézanne : maîtrise de tous les espaces, peinture de la mémoire et de l'imaginaire.</u>	203
<u>Conclusion</u> :	223
<u>Notes</u> :	229
<u>Bibliographie</u> :	275
<u>Index des noms</u> :	299

<u>Index des oeuvres :</u>	327
<u>Eléments biographiques :</u>	339
<u>Expositions particulières :</u>	347
<u>Principales publications de C. Lopicque :</u>	350
<u>Livres illustrés par Lopicque :</u>	352
<u>Ouvrages sur l'oeuvre de Lopicque :</u>	352
<u>Film sur l'oeuvre de Lopicque :</u>	353
<u>Titres et distinctions :</u>	353
<u>Entretiens de l'auteur avec Lopicque :</u>	354
<u>Table analytique :</u>	355

AVANT - PROPOS

Que tous ceux qui ont participé et m'ont aidé dans la réalisation de cet ouvrage trouvent ici l'expression de ma gratitude. Je remercie particulièrement le professeur Pierre Gassier qui m'a suivi et appuyé avec bienveillance et qui a bien voulu diriger cette thèse, le professeur Philippe Junod qui m'a aidé de ses critiques et m'a conduit à diversifier et à enrichir mon point de vue, le Dr Peter Nathan qui m'a ouvert sa collection et avec qui j'ai eu les échanges les plus fructueux sur l'art et sur Lopicque. Le Fonds National de la Recherche Scientifique a soutenu les débuts de ma recherche. Enfin ma reconnaissance va à Madame Elmina Auger et à Charles Lopicque qui n'ont mesuré ni leurs forces ni leur temps pour me faire connaître l'oeuvre dans son ensemble et me guider de leurs lumières conjuguées dans l'interprétation des oeuvres. Je les remercie de m'avoir accordé leur omitié.

INTRODUCTION

Approche méthodologique

Nous vivons actuellement, dans tous les domaines, une des mues les plus profondes de l'histoire humaine. Nous nous sentons pris dans un brassage de transformations que nous avons peine à dominer, aussi ne cessons-nous de nous interroger. Un des domaines privilégiés de l'activité humaine a toujours été l'Art, et là aussi nous assistons à de profondes mutations, particulièrement nombreuses et récentes. Lorsque enfin, dans la profuse confusion des formes artistiques actuelles, nous sommes soudain saisis par une oeuvre qui nous paraît ouvrir une voie vers de nouvelles possibilités créatrices parce qu'elle a réalisé la synthèse de bien des divergences, alors, comment se taire ? Que cette oeuvre soit encore largement méconnue, voire par certains méprisée, par ignorance de ses origines, de ses moyens et de ses fins, alors à plus forte raison, comment ne pas prendre la plume pour tenter de la révéler ? Que j'agisse au nom de cette conviction ne doit faire aucun doute.

Parler d'une oeuvre d'art, cependant, est une entreprise délicate pour une raison évidente que les philosophes ont clairement analysée : destinée à être saisie par la vue, une peinture est par nature réfractaire à tout autre mode de perception. L'émotion devant l'oeuvre ne sera jamais remplacée (voire suscitée) par la plus pertinente analyse. Le discours restera discours, ce qui est une autre forme d'art. L'accueil de tout com-

mentaire sur l'art - écueil que nous ne saurions éviter - est que ce commentaire trouve sa source dans le désir de communiquer un plaisir, qui est celui de l'expérience esthétique. Or celle-ci est intransmissible.¹ C'est pourquoi tout commentaire ne peut que tourner autour de l'oeuvre, sans l'atteindre. Etienne Gilson montre bien que "l'expérience esthétique et le commentaire ne portent pas sur le même objet".² Le peintre pourrait-il "résoudre le hiatus", puisqu'il parle d'un langage et d'une technique qu'il connaît parce qu'il les pratique ? "Quand ils écrivent ou parlent de leur art, les peintres éprouvent autant de difficulté que les autres hommes à s'exprimer sur un sujet dont l'essence est étrangère au langage. Ils ont l'immense supériorité de savoir de quoi ils tentent de parler, mais même dans les cas les plus favorables : Constable, Delacroix ou Fromentin par exemple, un peintre qui écrit est un écrivain, non un peintre".³ S'il parle de son art, ce sera sous l'angle de son expérience : c'est d'elle qu'il tire une part de son pouvoir, elle qu'il enrichit, elle qui le guide, elle qui préside à la création et que celle-ci en retour modifie. L'expérience est un perpétuel réajustement puisqu'il faut accepter de changer pour rester fidèle à soi-même. L'expérience s'enracine dans le vécu : l'artiste vit dans sa création, et ce qu'il aurait, à ses yeux, de plus précieux à transmettre, est ce qui se passe en lui qui vise l'oeuvre. Parler de peinture n'a de valeur pour l'artiste que si l'on en parle de l'intérieur. S'associer à la création de l'oeuvre serait finalement la meilleure approche pour la percevoir. "Rendre hommage à l'oeuvre, écrit Mikel Dufrenne, accomplir par la perception l'objet, c'est en quelque sorte répéter en soi la genèse de l'oeu-

vre; genèse imaginaire, bien sûr, puisque tout est donné".⁴

Cependant nous nous heurtons à une difficulté : les chemins de la création sont secrets, ils n'affleurent qu'à peine à la conscience du créateur. Celui-ci ressent plus ou moins confusément qu'en lui "quelque chose veut être dit, un sens possible, un monde possible veulent être exprimés" et qu'il est "l'instrument de cette expression",⁵ Sa conscience, comme toute conscience, n'est-elle pas habitée par le désir de créer ? Ne nous faudrait-il pas, à nous spectateurs, faire l'effort de remonter à la source de ce désir afin de recréer en nous-mêmes le cheminement du créateur ? Est-il réalisable, à partir de ce "terminal" qui est l'oeuvre achevée, de remonter à l'origine de la chaîne de réactions (à jamais perdues) qui ont abouti à l'oeuvre ? Les opérations de l'esprit ne laissent pas de traces, seule l'oeuvre témoigne qu'elle en est un produit. Entre l'origine du désir créateur et l'oeuvre s'insère cet élément insaisissable qui est très exactement cette transmission d'énergie passant du créateur à l'objet : ce qui s'est dissipé au cours de l'élaboration, c'est le mystère propre à l'objet d'art, mystère sur lequel butte toute méthode d'approche. Cet écueil, est-il possible de l'éviter ? Il semble cependant, pour évoquer l'oeuvre, pour délier ses difficultés, son obscurité, que l'analyse doit se référer essentiellement à l'expérience esthétique du créateur d'une part, à la situation historique de l'oeuvre, d'autre part. Telles sont les deux perspectives selon lesquelles j'ai abordé l'oeuvre, sans ignorer que, quelle que soit la méthode d'approche envisagée,⁶ il y aura toujours quelque chose dans l'oeuvre qui se dérobe, un point irréductible,

un point de fuite qui échappe à toute analyse.

Il m'a fallu tout d'abord situer le sujet dans une perspective historique : situer le milieu social et culturel de l'artiste, situer l'oeuvre dans le contexte artistique de son temps, évoquer les remous que cette oeuvre a suscités, le rôle qu'elle a joué dans les affrontements idéologiques opposant l'Abstraction à la Figuration, esquisser l'originalité relative de l'artiste, sachant bien, comme le poète d'Octavio Paz, qu'il "utilise, adapte ou imite le fond commun de son époque - c'est-à-dire le style de son temps -", mais aussi qu'il "transmue tous ces matériaux et réalise une oeuvre unique".⁷ Ma tâche fut donc aussi de mettre en lumière les influences qui ont marqué l'artiste de leur empreinte. Pour être comprise, l'initiative créatrice exige une initiative analogue de la part de l'amateur; pour avoir accès à l'oeuvre, il faut connaître le point de vue du créateur. "Cette analyse, précise Mikel Dufrenne, peut elle-même se référer à l'expérience esthétique du créateur, mais avec quelques réserves; car il n'est pas sûr que l'artiste ait su ou contrôlé ce qu'il faisait, et par exemple, quels thèmes l'obsédaient, ou quelles traditions le conduisaient; il peut même avoir décidé de faire sans savoir, pour s'étonner de ce qu'il aura fait. Et de toutes façons, c'est toujours une perception - la sienne ou celle du critique - qui reconnaît la présence des thèmes, la trace des schèmes, l'effet des procédures".⁸ Erwin Panofsky a également montré que les processus qui se déroulent dans l'"âme" du peintre échappent à la connaissance objective, que l'artiste avait tendance, dans ses dires et écrits théoriques, à lui substituer des impulsions secondaires plus discer-

nables et que le ou les sens que l'artiste propose de son oeuvre doivent être soumis à interprétation.⁹ Sur ce point, je me suis heurté à une difficulté. Les écrits de Lopicque sont le produit d'un cerveau parfaitement organisé, d'un homme conscient et cultivé. Dans ce qu'il a tenté de dévoiler sur son art, comment déceler ce qui aurait échappé à sa propre conscience ? Comment interpréter ses dires concernant son ou ses processus créateurs ? C'était ce que je voulais savoir, en premier lieu, et il ne m'a pas toujours été facile de parvenir à connaître cette intention qu'"il est toujours problématique, et souvent impossible, de cerner" et qui "par définition n'est jamais explicite",¹⁰ comme l'a relevé Philippe Junod. Que les oeuvres d'un peintre recèlent plus de sens qu'il n'a voulu explicitement en mettre, que le plus souvent son intention profonde lui échappe même, cela me paraît vrai. Il nous faut toutefois nous demander de quoi est faite cette intention : originelle, primitive, elle est d'abord essentiellement un désir de créer, à partir d'un mélange informe de visions, d'impressions, de souvenirs que le peintre cherche à tirer du chaos qu'ils forment en lui afin de leur conférer une ordonnance finie. Cette intention originelle est l'intention de base, et l'artiste sait bien que c'est cela qui le mène, et que ce "cela" n'est pas définissable, puisque c'est un désir informe qui tend à prendre forme, et que s'il avait une conscience claire de ce désir, il ne créerait pas. Aussi bien la seule information que peut viser l'écrit, c'est bien de dévoiler l'intention seconde, plus discernable, la seule qui se peut exprimer : l'événement qui est à la source apparente de l'oeuvre.

Cet événement secondaire, "superficiel", qui a suscité l'intention seconde, plus apparente, est déjà un témoignage, parfois précieux. Mais une seconde difficulté se présente : que dit et que ne dit pas l'artiste, qu'ignore-t-il et que cache-t-il, que ne veut-il ou ne peut-il pas dévoiler ? J'ai eu le sentiment, parfois, de ne pouvoir clarifier ces questions, d'autres fois il m'a semblé que je les touchais au coeur. L'épaisseur du mystère, un instant dévoilée, se referme parfois sur une interrogation.

Les écrits de Lopicque ne portent presque jamais sur le ou les sens de son oeuvre. L'auteur est trop conscient du fait que ces sens lui échappent, qu'il peut lui-même n'en avoir qu'une connaissance partielle, que l'oeuvre "déborde" de sens, pour reprendre le mot de Roland Barthes. Les écrits que j'ai utilisés le plus souvent sont ceux qui traitent de recherches scientifiques sur la couleur, les valeurs, l'optique (rappelons que la formation de Lopicque est essentiellement scientifique et qu'il lui fut naturel d'appuyer sa démarche artistique sur les résultats de ses recherches en laboratoire); d'autre part j'ai eu recours à certains textes traitant de procédés techniques, comme l'emploi de différentes perspectives, textes que j'ai pris soin de situer dans une perspective historique en les comparant aux réalisations d'artistes anciens, modernes et contemporains; d'autres textes ont été cités qui décrivent l'oeuvre achevée ou les circonstances dans lesquelles elle a été créée. Certains écrits enfin, que corrobore l'attitude générale du peintre, situent l'origine des influences principales sur son propre style dans la fréquentation des arts mineurs de

l'ancienne tradition française. Quant à l'influence d'oeuvres plus récentes, on en trouverait le témoignage dans les noms que le peintre cite le plus souvent : Marquet dans sa jeunesse (vers ses vingt ans), le Cubisme en général, conjugué avec ses études de projection dans l'espace à l'Ecole Centrale, et notamment Picasso (reconnu par Lopicque comme un génie), dans une moindre mesure et de façon très passagère Dufy auquel il rend hommage dans un texte de circonstance,⁴¹ de même que Tintoret qui ne l'a marqué que peu durablement (époque vénitienne), surtout et enfin Cézanne, considéré lui seul comme un modèle, qui lui a communiqué son esprit de rigueur. "Devant Cézanne, dit-il, j'ai senti l'appel, j'ai eu envie de peindre. A cause de lui, tant que la peinture ne me fait pas éprouver une sensation d'absolu, je m'accroche".⁴²

Pour le reste, le peintre affirme ne s'être pas du tout intéressé à une production contemporaine, que d'ailleurs il connaissait fort mal, "excepté pour m'insurger contre les protagonistes de l'Abstrait qui m'attaquaient parce que je ne l'étais pas".⁴³ Il est un fait que plusieurs de ses écrits portant sur l'art contemporain sont une critique générale de l'Abstraction pour l'Abstraction.

L'essentiel de ma tentative a donc été - à travers l'analyse des différents espaces de la peinture - de suivre la démarche créatrice de l'artiste, de la serrer au plus près, tout en sachant que le défaut de ma méthode est de n'avoir pu - ou su - prendre une certaine distance critique. Pour comprendre l'oeuvre "de l'intérieur", si l'on peut dire, pour ne pas la trahir par des contre-

sens (c'est-à-dire : méprises sur les moyens ou les fins) - comme il m'arrivait de le faire au début -, il m'a fallu adopter le point de vue de l'artiste sans quoi je projetais mon propre point de vue sur sa création, ce que font les critiques en général, et échouais dans ma tentative de connaître les processus d'élaboration, dans la mesure où l'artiste lui-même peut en avoir conscience, dans la mesure aussi où, dans le dialogue, nous pouvions parvenir ensemble à mieux les cerner, but premier de mon travail.

Point de vue du créateur et distance critique :
 il n'a pas été facile de concilier ces deux perspectives. Je ne me fais pas l'illusion d'y être toujours parvenu. Je n'aurais su - je n'ai pu - vivre mon approche de l'artiste avec détachement. Ce fut une expérience vécue, donc une donnée humaine : elle a conditionné tout mon travail, elle en profile aussi ses limites. Des années d'une correspondance espacée, une première rencontre en 1972, puis cinq ans de séances de travail régulières, suivies de réflexions, de lectures, de recherches, m'ont conduit progressivement à m'adapter au mode de pensée, au monde intérieur du peintre. Et puis, des liens s'étaient créés, une amitié nous unissait... Comprendre le point de vue de l'artiste pour ensuite l'objectiver a été probablement une des difficultés majeures rencontrées dans l'élaboration de ce travail.

* * *

Approche de l'artiste.

Depuis ma rencontre avec l'oeuvre de Lopicque, en 1957, je n'ai eu de cesse d'en vouloir percer le mystère, d'en connaître les ressorts, d'approcher l'homme afin de connaître les arcanes de sa démarche créatrice. Peintre moi-même, je savais que l'on ne conçoit pas clairement son tableau avant de le commencer, que l'on ne travaille pas non plus "d'instinct" seulement, mais que la création prend sa source dans des couches à la fois plus profondes et plus immédiates, plus mesurées et plus spontanées. J'avais bien acquis une certaine expérience du fonctionnement de l'acte créateur, mais il m'intéressait d'en savoir plus. Comment un artiste se prépare-t-il à créer ? Comment construit-il, intérieurement, sa propre démarche créatrice ? Je voulais débattre de cette question avec un peintre aîné, sans oser toutefois imaginer que je pourrais le faire avec Lopicque lui-même. Un jour, je décidai de m'en ouvrir à lui, tout en craignant un refus de sa part : je savais qu'il ne recevait personne, que son atelier était fermé à la curiosité de tout visiteur. Nous avions correspondu, nous étions rencontrés une fois déjà; ma persévérance dut le vaincre, il me reçut. Au terme de l'entretien, il acceptait le principe d'une étude de son oeuvre centrée sur l'analyse de l'espace. Peu à peu, au cours des années, m'étant familiarisé avec le monde intérieur du peintre, ayant appris à adapter le point de vue de sa création, je pus, dépassant l'analyse de l'oeuvre, porter mon interrogation non plus seulement sur l'oeuvre terminée, mais bien plutôt sur l'objet en train de se faire, sur le fonctionnement de l'acte cré-

ateur. Si le sens de l'oeuvre réside dans l'activité artistique même, s'il se développe et s'affirme au cours de l'élaboration, alors il s'agit de montrer comment se fait cette élaboration, qui est le mode de fabrication de l'oeuvre. Voilà ce qui était à décèler. Je ne cache pas qu'il fut parfois délicat de soumettre le peintre (et pour lui d'être soumis) à mes questions... Mais nous parlions le même langage, nous nous intéressions, finalement, au même but : s'entraîner à l'acte créateur. Nous nous trouvons au coeur de la question qui est la création même.

J'ai eu avec Charles Lopicque vingt entretiens s'échelonnant de 1972 à 1980, au cours desquels nous avons examiné ensemble plusieurs centaines de toiles (essentiellement des peintures à l'huile et à l'acrylique, mais aussi des dessins, des aquarelles). Ces séances de travail, en général d'une journée entière, se déroulaient à l'atelier de Lopicque à Paris et se terminaient quelquefois chez Elmina Auger qui a participé le plus souvent à nos entretiens et à qui je suis redevable de réflexions pénétrantes sur l'oeuvre et son auteur. Le contenu de ces entretiens, dans ses moindres détails, a été fidèlement relevé (trois cahiers, 385 pages). A travers l'oeuvre, j'ai découvert l'homme, sa rigueur, son exigence, son goût de l'absolu, son humour aussi. Ce n'est pas un peintre seulement que j'ai rencontré, mais encore un homme d'esprit, un philosophe - lisez les Essais -, un sportif, un scientifique et, surtout, un inventeur. Une qualité, particulièrement, m'a touché : sa ferveur sans défaut. Sa confiance m'ayant été bientôt accordée, ce fut une vraie amitié qui nous a liés.

Etat de la recherche.

L'essentiel des recherches scientifiques et des réflexions philosophiques de Lopicque a été rassemblé et publié sous le titre : Essais sur l'Espace, l'Art et la Destinée, avec une préface de Jean Wahl, éditions Grasset, Paris 1958, 300 pages. C'est évidemment l'ouvrage de base auquel je me réfère souvent. Quant aux écrits de Lopicque postérieurs à 1958, le lecteur en trouvera la liste dans la bibliographie. Un second tome des Essais, en préparation, rassemblera les plus importants de ces textes.

Peu d'études approfondies ont été consacrées à l'œuvre de Lopicque. L'ouvrage principal, qui sert de références pour la citation des œuvres est le Catalogue raisonné de l'œuvre peint et de la sculpture, par Bernard Balanci, précédé d'une étude critique de Elmina Auger, et comprenant des Textes inédits de Charles Lopicque, éditions Mayer, Paris 1972. Auparavant Jean Lescuré avait publié un Lopicque aux éditions Galanis, Paris 1956, analyse générale de l'œuvre jusqu'en 1955. Des nombreux catalogues édités à l'occasion d'expositions dans le monde entier, les deux plus complets sont celui de la rétrospective Lopicque au Musée National d'Art Moderne, Paris 1967 (avec une introduction de Bernard Daurival, des textes inédits de Charles Lopicque, des extraits de coupures de presse, sans compter les nombreuses reproductions) et le catalogue de la Donation Granville du Musée des Beaux-Arts de Dijon, tome II, dû à Serge Lemoine, avec des analyses concernant notamment septante peintures et dessins de Lopicque. Enfin trois

volumes de Dessins sont parus aux éditions Galanis :
tome I, La Figure, avec un texte de Charles Estienne;
tome II, Les Chevaux, avec un texte de Jean Guichard-
Meili; tome III, La Mer, avec un texte de Jean Lescure.
A part ces ouvrages, on compte des études brèves ainsi
que d'innombrables articles et critiques parus dans les
revues d'art et dans la presse.

Sources

L'oeuvre peint de Charles Lopicque a pu être étudié dans cinq grandes collections : celle, privée, du peintre lui-même, celles de Elmina Auger à Paris, de Peter Nathan à Zürich, de Walther Scharf à Oberstdorf en Allemagne, et la Donation Granville à Dijon, ainsi qu'aux expositions régulières de la Galerie Balanci-Graham à Paris, de la Galerie Nathan à Zürich, et à l'exposition de dessins au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, en mars-avril 1978, à Paris.

L'auteur.
Villiers (Suisse)
Mai 1981.

CHAPITRE I

Situation historique : le milieu social et culturel, le contexte artistique.

I Le Milieu social et culturel

Né le 6 octobre 1898, c'est dans un milieu scientifique qu'o vécu Charles Lopicque dans son enfance et son adolescence.¹ Son père par le sang Charles Lopicque était avant tout "d'essence artistique". On lui doit quelques peintures, mais surtout une étude très poussée de la musique - il avait fondé à Epinal un orchestre qu'il dirigeait. Etant décédé peu avant la naissance de son fils et ayant oublié de le "reconnaître", ce fut son frère Louis Lopicque, professeur de Physiologie à La Sorbonne qui a "reconnu" le jeune Charles, devenant son père légal. Sa famille est originaire des Vosges. Certains de ses ascendants, de sang espagnol, se vouèrent à la navigation au long cours, à l'exploration, aux aventures coloniales. D'autres pratiquèrent divers métiers : tissage et filature, postes et messageries, médecine vétérinaire, physiologie, orfèvrerie, direction d'orchestre. De ces diverses vocations, le jeune Lopicque hérita peut-être ses goûts pour la science, l'équitation, la navigation, la Musique et l'Art. Mais, durant ses vingt-cinq premières années, c'est essentiellement l'environnement scientifique qui le marquera de son empreinte. Après avoir suivi l'Ecole Centrale à Paris (1919 - 1920), il est nommé ingénieur dans la distribution d'énergie électrique, dirige un secteur dans le Calvados où il assure la construction et l'exploitation de lignes à haute tension (1921-1924) avant d'être appelé au Bureau

d'Etudes techniques à Paris (1925-1928). Jusque là, ses essais artistiques ne sont qu'une activité du dimanche. Dès 1925, date à laquelle il rencontre Jeanne Bucher qui l'encourage et le soutient, Lopicque va entrer en contact avec les milieux artistiques parisiens, tout en restant en contact étroit avec d'éminentes personnalités du monde scientifique telles que Jean Perrin, le père des "Atomes", son beau-père; André Debierne, éminent physicien atomique; Marie Curie et ses filles Irène Joliot-Curie (ainsi que son époux Frédéric Joliot), Eve Curie; Marcel Guillot, chimiste et physicien, professeur, avec qui Lopicque aura de nombreux échanges de vue sur leurs travaux respectifs; Ignace Meyerson, élève de Louis Lopicque, professeur de Psychologie, directeur du Journal de Psychologie; Charles Fabry, directeur de l'Institut d'Optique, président de la thèse de Lopicque sur l'Optique de l'oeil et la vision des contours, qui fut pour lui plus qu'un professeur, un ami; Madame Ramart, professeur de Chimie à la Sorbonne et son fils René Lucas, professeur de Physique, avec qui il eut des rapports très amicaux; Arnulf, chef de travaux à l'Institut d'Optique, pour ne citer que quelques-unes des personnalités que Lopicque fréquenta. En 1931, suite aux difficultés créées par la crise mondiale, il accepte un poste de Préparateur à la Faculté des Sciences qu'il conservera jusqu'en 1943, entreprend des recherches scientifiques sur la vision des couleurs et sur les contrastes des valeurs au Laboratoire de Physique de la Sorbonne, présente une thèse de doctorat ès Sciences physiques sur l'Optique de l'oeil et la vision des contours. Pendant la seconde guerre mondiale, mobilisé au Centre National de la Recherche Scientifique, il est affecté au Service du

Camouflage et chargé d'études sur la vision nocturne en avion. Il fit avec Antoine de Saint-Exupéry, qu'il connaissait pour l'avoir rencontré chez son beau-père Jean Perrin, plusieurs vols, diurnes et nocturnes, au-dessus de la Garonne pour lui montrer la zone où avaient été établis des dispositifs destinés à aveugler les aviateurs ennemis.

Tels sont, dans les grandes lignes, les rapports du peintre avec les milieux scientifiques.

Progressivement le futur peintre se mit à considérer le monde scientifique, en tant que tel, comme totalement étranger au jugement de valeur, pour la bonne raison que le chercheur scientifique n'a aucun besoin d'un tel jugement, attendu qu'en matière de science, c'est la vérification qui tient lieu de valeur. Il en va tout autrement dans le domaine artistique où tout repose sur la valeur en même temps que cette valeur est rigoureusement indémontrable. C'est ce que Lopicque avait très tôt ressenti, mais confusément, et qui a contribué grandement, sans doute, à lui faire rechercher avidement tout ce qui, de ce point de vue, dépassait la Science, ou du moins, pour commencer, s'écartait délibérément de ses postulats : notamment la Métaphysique.

De là sa fréquentation de tous les philosophes qu'il put côtoyer. D'abord Gabriel Marcel, rencontré à une réunion de l'"Union pour la Vérité", qui invita Lopicque à ses séances régulières de discussions et réflexions philosophiques. C'est là qu'il rencontra Jean Wahl, puis, dans les mêmes années Yankélévitch, Landsberg et Jean Rousset, le grand spécialiste du Boroque. Il suivit les entreprises de Jean Wahl, notamment les séances du

Collège Philosophique où il donna même quelques conférences. Il se rendit aussi aux décades de Cerisy-La-Salle, dirigées par Anne Heurgon, où il vit Heidegger et rencontra Jean Falloin.

Dans le domaine artistique, Lopicque fréquenta à partir de 1920 un amateur d'art, le Docteur Palazzoli, dans l'appartement de qui il put contempler les œuvres de Marquet, Signac, Albert André, peintres avec lesquels il eut quelques conversations. Il serait trop long d'énumérer tous les artistes que Lopicque, dès 1925, eut l'occasion de rencontrer; citons les principaux : Raoul Dufy en 1946, lors de quelques entretiens arrangés par Louis Carré; Jacques Villon, Roger Bissière, Jean Bazaine, Maurice Estève, Alfred Manessier, François Desnoyer, Gustave Singier, Edouard Pignon, Charles Walch, Nicolas de Staël, Jean le Moal, etc.

En ce qui concerne les critiques d'art, le seul avec qui il entretint des rapports serrés et amicaux fut Charles Estienne qui le défendit avec ferveur. Il fréquenta également, à diverses époques, Jean Gulchard-Meili, François Pluchard, Madeleine Rousseau, Pierre Courthian, Jean Lascure, Jean-Louis Ferrier, Daniel Abadie. Quant aux autres critiques, s'il ne les a pas fréquentés, se tenant en dehors du monde des salons, il en a rencontré, plus au moins brièvement, de nombreux : René Baratte, Georges Boudaille, Jean Bauret, Camille Bourniquel, Pierre Cabanne, André Chastel, Raymond Cagniat, Jean-Pierre Crespel, Léon Degand, Pierre Descargues, Gaston Diehl, Bernard Darival, Frank Elgar, Pierre Francastel, Waldemar George, R.V. Gindertael, Jean-Jacques

Lévêque, Pierre Mazars, Jacques Michel, Yvon Taillandier, et quelques autres.

Parmi les Conservateurs de Musées, Lopicque entretenait des relations cordiales avec Hans Plotte, Conservateur du Musée de Hambourg, Helmut Uhlig, Conservateur du Kunstamt Tempelhof de Berlin, Pierre Georgel, Conservateur du Cabinet d'art graphique du Musée national d'art moderne de Paris, Pierre Granville, Conservateur de la Donation Granville, Musée des Beaux-Arts de Dijon.

Une place doit être faite aux musiciens étant donné l'importance à peu près permanente de la Musique dans la pensée, dans la vie et dans l'âme de l'artiste; d'où des relations plus ou moins serrées, plus ou moins amicales, avec de nombreux musiciens : René Pallain, son professeur de violon (1916-1917); le regretté André Tournier, merveilleux professeur de toute musique, instrumentale ou autre; Vandembrouck, son professeur de cor d'harmonie; Oubradous (des Concerts Oubradous); le flûtiste Lavaillette (de l'Opéra).

Lopicque fut en contrat d'exclusivité avec divers marchands ou galeries tous de Paris, à part un seul, de Zürich : Jeanne Bucher (1925-1931), Pierre Loeb (1928-1931), Louis Carré (1943-1946), Denise René (1950-1951), Galanis-Hentschel (1953), Galanis (1954-1955), Villand et Galanis (1956-1964), Peter Nathan et Walter Scharf, Zürich (1969-1970), Jacques Dubourg (1969-1970), Bolancí-Graham (1972-1975), Bernard Balanci, (depuis 1975).

Enfin il faut souligner la rencontre avec Elmina

Auger et le rôle considérable qu'elle a joué dans la formation spirituelle du peintre. Venant de province à Paris en 1925 (auparavant le lycée, la guerre de 1914-1918, l'Ecole Centrale, puis trois ans de Normandie), Lopicque avait un besoin frénétique, quoique non formulé tout à fait, de "culture", de "valeurs", quoique ce terme, dit-il, n'ait alors pas encore effleuré son esprit ni son expérience. Il se précipitait partout où il soupçonnait quelque chose d'autre que le terrible "positif" où son milieu et son labeur l'avaient condamné. Vers 1925, des amis l'ayant attiré dans une chorale où l'on chantait surtout des oeuvres "a capella" de la Renaissance, il fit la connaissance d'Elmina Auger; son aspect fervent, passionné, ses interventions toujours originales et supérieurement exprimées, produisirent un grand effet sur le jeune homme. Elle encouragea, par ses jugements, souvent favorables, ses débuts artistiques, y compris pendant la sombre période où il travaillait à la Faculté des Sciences et était rejeté de tout le milieu artistique. Dès lors, elle joua un rôle prépondérant dans le développement spirituel du peintre, en lui apportant le contact d'une culture extrêmement vivante, doublée d'un sens inné de la valeur dont Lopicque déclare n'en avoir jamais côtoyé de pareil. Elmina Auger n'a cessé d'accorder, avec ferveur, au peintre, tout au long de sa carrière, son appui moral et spirituel.²

II Le contexte artistique

Evaquons dans les grandes lignes le développement de l'art contemporain en France dans l'entre-deux-guerres jusqu'aux années cinquante.

Jusqu'à la Seconde guerre mondiale, les recherches et les réalisations les plus intéressantes se font sous les bannières du Cubisme, du Purisme (avatar passager du Cubisme), de l'Orphisme (Delaunay seul), de Dada, du Surréalisme et de l'Abstraction, sans parler, bien entendu, des multiples formes de la tradition figurative (sans parler non plus des mouvements qui se développent hors de France : Rayonnisme, Constructivisme, Suprémotisme, Futurisme, le Bauhaus). Cependant, à part le Cubisme qui connaît une vogue grandissante et le Surréalisme porté par un courant internationaliste, la plupart de ces mouvements, qui ne représentent que des cercles minoritaires connus des seuls milieux artistiques, sont encore peu répandus dans le public en France en 1940. Les noms des principaux protagonistes de l'art abstrait, Mandrian, Kandinsky, Malévitch, Larionov, Gontcharova, Magnelli, Arp, sont encore peu connus, et l'on commence à prêter attention à ceux de Delaunay, Kupka et Klee. D'une façon générale, la France ne considère que les artistes qui vivent et se manifestent à l'intérieur de ses frontières, attitude "francocentrique" qui se perpétuera encore après la guerre chez certains historiens d'art qui tenteront à minimiser l'importance des réalisations étrangères. Avant 1940, l'importance des recherches du Futurisme, spécifiquement italien, du Rayonnisme russe ou du Suprémotisme de Malévitch passe inaperçue. La revue De Stijl dont le premier numéro paraît en 1917, créé par Van Doesburg, restera ignorée. L'exposition De Stijl présentée chez Léonce Rosenberg en 1923 n'éveillera pas plus d'intérêt que la plaquette que Mondrian avait publiée en français trois ans auparavant chez le même Rosenberg, intitulée Néo-plasticisme. A Paris, les mani-

festations d'art abstrait sont rares et la première de quelque importance aura lieu en 1925, intitulée L'art d'aujourd'hui; elle comportait un mélange de tendances diverses, rayonnistes, dadaïstes, surréalistes et abstraites. Cinq ans plus tard, en 1930, autre manifestation d'art abstrait : l'exposition Cercle et Carré, organisée par Michel Seuphor et Torrès-Garcia réunissant quarante-six exposants parmi lesquels on trouve Mondrian, Kandinsky, Arp, Schwitters, Sophie Tauber, Pevsner, Gorin, Hélian, Léger, Charchoune, Baumeister, Le Carbusier, Prampolini, Stella.

En 1932, sur les ruines de Cercle et Carré, Herbin et Vantongerloo fondent le groupe Abstraction-Création dont font partie entre autres Jean Arp, Sophie Tauber-Arp, Amédée Ozenfant, Jean Hélian. Le premier cahier paraîtra la même année, le cinquième et dernier en 1936. Malgré l'activité de ce groupe et malgré les nombreuses revues d'art d'avant-garde qui paraissent dans les années vingt et trente, l'art abstrait ne se développe que lentement, de façon, pourrait-on dire, souterraine. Les "pionniers" (Kandinsky, Mandrian, Delaunay, Kupka, Malévitch) demeurent relativement ignorés comme le seront, disséminés et sans liens entre eux, les artistes qui se livrent - à l'écart de toute renommée - à des recherches abstraites ou gestuelles : Arp, dès 1916, Hartung dès 1921, Masson dès 1925 à 1927, Baumeister dès 1930, Tobey, revenu d'Extrême-Orient, dès 1934. Cependant ces manifestations resteront longtemps inconnues, et l'on peut dire qu'elles n'auront ni influence ni rayonnement avant les premières grandes manifestations d'art abstrait d'après-guerre. Ernst et Masson, émigrés aux Etats-Unis, exerceront une influence directe sur les artistes américains;

en France les recherches abstraites poursuivies avant et pendant la guerre seront subitement révélées au public dès 1945, notamment par les conférences de Charles Estienne chez Drouin, place Vendôme, et ses actions très suivies en faveur de l'art abstrait et particulièrement de Kandinsky. En Allemagne, les recherches se développent dans un climat plus ouvert, grâce au Bauhaus, fondé par Walter Gropius à Weimar en 1919. Des professeurs éminents y enseigneront, tels Klee, Kandinsky, Feininger, Moholy-Nagy, Albers et Schlemmer. Les idées de De Stijl y pénètrent profondément par l'influence de Van Doesburg, celles du Constructivisme russe par Lissitzky. De là ces deux mouvements rayonneront sur l'Allemagne et l'Europe centrale.

En pleine guerre s'ouvrait à la Galerie Braun à Paris, le 10 mai 1941, sur l'initiative de Jean Bazaine, l'exposition Vingt peintres de tradition française qui marquait l'entrée en scène et les exigences d'une nouvelle génération qui se recommandait du Fauvisme, du Cubisme et de toutes leurs possibilités de combinaison. Appelée à un profond retentissement, cette exposition dressait un bilan que les années allaient rotifier. Au lendemain de la guerre, on vit en effet de nouvelles directions s'esquisser que plusieurs expositions révélèrent au public qui n'avait pu prendre connaissance de ces recherches en raison de l'occupation allemande. Il devenait évident que la peinture française avait trouvé, parmi les représentants les plus significatifs du groupe, les chefs de file d'une nouvelle avant-garde : Bazaine, Estève, Gischia, Lopicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Singier, Tal Coat.³ C'est alors aussi que fut mis en évidence le rôle qu'avait joué Roger Bissière auprès des

jeunes générations. Après l'ébranlement moral et intellectuel provoqué par la défaite et l'occupation, on aspirait à retrouver une identité perdue, à renouer avec une tradition, à affirmer son attachement au terroir.

Prolonger l'exemple des grands maîtres, Courbet, Cézanne, Braque, Matisse, Bonnard ou Picassa en passant par Villon ou Bissière, concilier la composition cubiste et la palette fauve, conjuguer modernité et tradition : tel fut le programme des principaux représentants de l'art français qui s'étaient regroupés à la Galerie Braun en 1941. D'autres, non moins importants, vont se manifester avec eux dans les nombreux salons et expositions qui s'ouvrent à Paris pendant la guerre et à la Libération. On assiste alors, parallèlement au développement du Surréalisme, de l'Abstraction géométrique et de diverses formes de Réalisme, à la naissance de nouvelles tendances : Abstraction lyrique (apparue vers 1947), l'Expressiannisme du groupe "Cobra" en 1948,⁴ l'Informel dès 1951, le Tachisme (expression apparue vers 1954), puis, dès le milieu des années cinquante, le Cinétisme et l'Op Art, dès les années sixante le Pop Art, le Nouveau Réalisme, etc.

Le Surréalisme, qui avait connu sa grande époque avant 1939, se manifeste, après la guerre, par une exposition qui a lieu à Bruxelles en 1945 avant de s'imposer à Paris en 1947, à la Galerie Maeght, dans l'"Exposition Internationale du Surréalisme", présentée par André Breton et Marcel Duchamp. 24 pays sont représentés par 87 artistes, dont Arp, Brauner, Chirica, Ernst, Lam, Matta, Mira, Picabia, Tanguy. Contraintes et exclusives voueront ce mouvement à la dissolution. Mais l'intérêt du

public s'est éveillé pour l'insolite et le merveilleux. Il découvre les œuvres des aînés, Miro, Masson, Ernst, Dali et celles d'une seconde génération surréaliste, Labisse, Cautaud, Fini, Baj.⁵

De nouvelles directions s'esquissent qui vont être infléchies par l'irruption de l'art abstrait sur la scène internationale. La Galerie Drouin, à Paris, expose "Les Otages" de Jean Fautrier en 1945, première manifestation d'art informel et tachiste, puis organise la même année la première exposition importante d'art abstrait (intitulée alors "Art concret") qui groupait Kandinsky, Mandrian, Robert et Sonia Delaunay, Hans Arp et Sophie Tauber, Herbin, Domela, Freundlich, Gerin, Magnelli, Pevsner, Van Doesburg. L'année suivante s'ouvre à Paris une grande exposition rétrospective Kandinsky, groupant quarante toiles de 1911 à 1944; Delaunay est révélé au public également par une grande rétrospective organisée par la Galerie Louis Carré. En cette même année s'ouvre le premier Salon des Réalités Nouvelles qui regroupe les vétérans d'Abstraction-Création et la seconde vague de l'Abstraction géométrique.

Dans le sillage du Surréalisme, le Néo-dadaïsme se signale par ses manifestations de non-conformisme, par son esprit d'opposition ou de satire sociale : Baj, Hundertwasser et, pour la sculpture Tinguely, en sont les principaux représentants. Dans une catégorie à part, il faut citer Jean Dubuffet qui expose, en 1944 à la Galerie Drouin, des œuvres qui visent la "déconstruction" de la culture.

Ainsi, au lendemain de la guerre, alors que, en France, les grands protagonistes de la tradition figurative restaient les personnalités dominantes (Matisse et Picasso, Bonnard, Dufy, Dunoyer de Segonzac et Rouault, Léger, Braque et Villon), Paris découvre en 1947 que l' "abstraction" couvrait depuis 1910, que le Néoplasticisme et le Constructivisme surgissaient après vingt-cinq ans de vie souterraine. L'Abstraction dès lors va s'affirmer, mais elle sera aussitôt violemment combattue. Le milieu artistique parisien est divisé. Les polémiques naissent, chroniqueurs et critiques, historiens de l'art et peintres prennent position, se querellent autour des termes d'art "concret", "abstrait" ou "non-figuratif". En un mot, l'intérêt pour cet aspect nouveau de l'art va rapidement se propager.

Dès 1947 les manifestations de l'Abstraction se multiplient, Prolongeant les recherches des "pionniers" (Mandrian, Kandinsky, Kupka, Malévitch, Van Doesburg, Magnelli, Delaunay), de nombreux artistes exposent sous la bannière de l'Abstraction : Atlan, Hartung, Wols, de Staël, Estève, Schneider, Soulages, Mathieu, Dewasne, Deyrolle, Marie Reymond, Vasarely, Herbin, Paliakoff, Lansky, Debré, Piaubert, Viera do Silva, Léon Zack, Kolos-Vary, etc.

Les premières oeuvres abstraites dites "lyriques", issues des ouvertures pratiquées par van Gogh, Delaunay ou le Kandinsky de la première manière, apparaissent sur la scène artistique vers 1946-1947, avec Doméla Hartung, Schneider. En 1947 la Galerie du Luxembourg à Paris présente "Automatisme" avec les Canadiens Barduos, Leduc, Riopelle, puis quelques mois plus tard elle

expose Mathieu, Arp, Atlan, Bryen, Uzac, Wols. L'implantation de ces diverses formes d'Abstraction est à la fois spectaculaire et complexe. Dans les années cinquante, la vogue abstraite apporte à Paris les réalisations d'artistes étrangers, parmi lesquels les Américains Pollock, (passé de l'expressionnisme figuratif à la non-figuration vers 1946), de Kooning, puis plus tard Sam Francis, le Hollandais Appel du groupe Cobra, les Italiens Marani et Capogrossi, l'Allemand Hofmann. Le terme d'Abstraction lyrique est lancé en 1947, celui d'Informel en 1951-1952, celui de Tachisme à partir de 1954. En Allemagne, en Italie, en Espagne, en Angleterre, en Hollande et en Belgique, l'Abstraction trouve de nouveaux adeptes.

A New-York, l'Abstraction lyrique (sous la dénomination d'abstract expressionism) s'impose. Pollock et son action-painting, de Kooning, Gorki, font figure de chefs de file, auxquels s'adjoignent Kline, Motherwell puis Rothko. Tobey est reconnu comme précurseur. En Europe comme en Amérique revues et livres d'art consacrent des études aux peintres abstraits. On ne peut résumer l'effervescence et la prodigieuse diversité du paysage artistique de cette époque. En tous les cas l'histoire retiendra que les années cinquante sont celles du déferlement de l'Abstraction.

Une des principales conséquences de l'irruption de cette nouvelle tendance fut que la plupart des artistes, emportés par le courant général, eurent à se situer par rapport à ce mouvement. Il se forma une véritable scis-

sion entre eux, plaçant d'un côté les adeptes de l'Abstraction, de l'autre les opposants. On ne retracera pas ici la polémique, parfois confuse, souvent passionnée, qui est tout à la fois issue de cette scission et l'a renforcée. Sans entrer dans le débat qui nous mènerait trop loin, il nous suffira de n'en retenir que la frange extrême, celle qui tendait à considérer comme "défunte" la peinture figurative. Il est vrai, soulignons-le, qu'une certaine peinture figurative se traînait dans la médiocrité et dans la pire peinture anecdotique, et c'était celle-là qui était visée par ceux qui parlaient des "derniers spasmes de la volonté de figurer",⁶ de mise à mort de la Figuration par le raz-de-marée de la peinture pure. Certains se servirent même habilement de citations des Voix du Silence de Malraux que l'on utilisait comme justification de l'Abstraction : "Le premier caractère de l'art moderne est de ne pas raconter. Pour que l'art moderne naisse, il faut que l'art de la fiction finisse. Le sujet doit disparaître parce qu'un nouveau sujet paraît, qui va rejeter tous les autres : la présence dominatrice du peintre lui-même".⁷ Cette assertion, insoutenable aujourd'hui, est symptomatique d'un état d'esprit auquel Malraux obéit tout en le renforçant. Trente ans de recul nous permettent de la situer dans son contexte historique, donc d'en mieux mesurer l'origine et la portée. Toujours est-il qu'après de semblables affirmations des doutes s'insinuèrent dans les esprits. A partir de maintenant, pouvait-on en déduire, la grande peinture ne serait plus figurative. Dans certains milieux on se mettait à opposer comme antinomiques les deux tendances de la peinture, "l'une finissante, la peinture figurative décadente, et l'autre naissante :

la peinture abstraite libérée".⁸ Pour tout un public, un pas irréversible avait été franchi.

En résumé, dans les années cinquante, il devenait difficile, à Paris, d'échapper au raz-de-marée de l'Abstraction qui, on peut l'affirmer, a contribué à un certain ralentissement, sinon un appauvrissement, des recherches figuratives.

Celles-ci, cependant, furent poursuivies en France par un certain nombre de peintres parmi lesquels il faut citer d'abord les trajectoires finissantes des grands maîtres, Bonnard (mort en 1947), Dufy (1953), Matisse (1954), Léger (1955), Rouault (1958), Braque (1963), Picasso (1973). Dans l'inventaire du courant figuratif, une place doit être faite aux représentants du groupe dit de la "Réalité poétique", dont Dunoyer de Segonzac peut être considéré comme le chef de file : Brayer, Brianchon, Caillard, Comoin, Cavallès, Ciry, Dufresne, Humblot, Lagueult, Oudat, Planson ou Rahner. Il faudrait citer à part Gromaire, Chagall, Balthus, tant d'autres encore, notamment Dubuffet qui suit une ligne unique dans l'art du XX^e siècle. D'autres artistes, sous les bannières du Réalisme ou du Naturalisme expressionniste se manifestent dès 1948 : Fougéron, Gruber, Bernard Buffet qui fait une mantée spectaculaire, ainsi que Bernard Lorjou. C'est à l'exposition - manifeste de "l'Homme-témoin" à la Galerie du Bac qu'il faut chercher peut-être les germes d'une avant-garde figurative dont Rebeyrolle fait alors figure de chef de file : Balin, Busse, Cortat, Cottavaz, Dufour, Lagrange, Lapoujade, Marzelle, Pelayo, etc. Quant à Hélicon et de Staël,

lequel dès son retour à la figuration vers 1952 exercera une influence certaine sur la "nouvelle figuration" des années soixante, ils sont eux aussi, avec Lopicque, les principaux représentants de cette aile figurative française.

Dès son entrée sur la scène artistique française, en 1941, Lopicque participa au courant de la nouvelle peinture, en s'imposant avec son système de grille bleue. Dans les années suivantes les voies des principaux d'entre eux (certains étant d'anciens élèves de Bissière), Bazaine, Manessier, Estève, Le Moal, Singier, peuvent se grouper, à quelques différences près, dans un post-cubisme à palette fauve tendant insensiblement vers une non-figuration. Lopicque n'échappe pas au mouvement. On le voit exposer avec ses confrères en 1943 à la Galerie de France "Douze peintres d'aujourd'hui" avec Bazaine, Borès, Estève, Fougéron, Gischia, Le Moal, Manessier, Pignon, Robin, Singier, Villon; en 1945 à la Galerie Carré avec Bazaine et Estève. Jusqu'en 1948, Lopicque progresse alternativement vers plus ou moins d'abstraction ou de figuration. Ports ou bateaux, demeures ou portraits, régates, figures enlacées au calvaires, les mêmes thèmes seront traités alternativement de façon plus ou moins figurative, cubiste ou abstraite. En ce sens, et jusqu'en 1948, l'évolution de son oeuvre suit le mouvement général : il ne reste pas insensible aux multiples possibilités expressives qu'offre l'Abstrait. Mais c'est en 1949 que se situe la cassure : avec la Bataille de Waterloo puis avec la série équestre, Lopicque s'oriente vers une Figuration de plus en plus figurative.

Sans mettre en question l'art abstrait en lui-même, connaissant au contraire sa valeur propre et la nouveauté de son appart, mais pressentant l'impasse dans laquelle pouvait s'aventurer une peinture qui renoncera à priori aux apparences extérieures du monde, Lapicque s'engage, par son oeuvre peinte et par ses écrits, dans la palémique centrée sur l'Abstraction. Porté par un caractère irréductiblement indépendant, se refusant à être associé à quelque groupe que ce soit, il va se distancer de ses anciens compagnons pour suivre en cavalier seul sa propre voie. Dans diverses conférences et communications, dans des débats ainsi que dans plusieurs publications parues dans diverses revues (voir plus loin), Lapicque affirme sa position : de tout temps et dans toutes les civilisations, chez les Chinois, les Africains, les Pré-Colombiens, les Océaniens, les Egyptiens, même les Grecs et les Romains, les enlumineurs médiévaux, les émailleurs de Limoges, les verriers gothiques, les tapisseries français et flamands, l'art fut le fait de savoureux mélanges d'Abstrait et de Figuratif. Que la peinture contemporaine use dans une large mesure de l'Abstraction, qu'elle nous procure des joies purement esthétiques, qu'elle nous plonge au plus profond de notre "moi", en des régions où de précieuses révélations nous sont données, soit, mais de là à répudier toute espèce de figuration, c'est aller un peu vite en besogne. Les sentiments et les essences sont de belles choses, mais les lieux où nous avons éprouvé des émotions nous demeurent bien chers, les êtres qui ont incarné certaines essences nous paraissent quelquefois aussi précieux que ces essences mêmes. Au demeurant, Caillebotte, Chateaubriand ou Proust, par leur respect de la singularité des lieux et des êtres, ne nous font-ils

pas atteindre la réalité profonde et, du même coup, les essences ? Livrer le monde dépouillé de ses particularités, qui font sa variété, sa richesse et sa profondeur, n'est-ce pas, pour la peinture, un appauvrissement ? La liberté du langage plastique de notre époque ne serait-elle pas de jouer de l'abstraction pour viser la figuration afin d'apporter la présence du Monde ?⁹

Lapicque a été mêlé de près au débat qui opposa, dans les années cinquante, les tenants de l'Abstraction et ceux de la Figuration. Jean Hélion, un des tenants du renouveau de la Figuration, prit aussi une position très nette. En juin 1950, dans la revue *Esprit*, répondant à une enquête sur la peinture, intitulée Réalisme et réalité, Hélion exprimera son avis sur la nécessité d'un retour à la Figuration : "La recherche d'un mode de figuration satisfaisant me paraît la voie la plus révolutionnaire. Qu'il soit bien établi, d'abord, que l'art ne saurait croître qu'en liberté et que toutes ses formes sont justifiées. Aucune esthétique, ancienne ou moderne, n'est définitive ni épuisée à priori. On pourra toujours la continuer ou en déduire une autre. Chacun se saisit des moyens qui le stimulent et voyage dans la direction de son inquiétude (...). La figuration est l'axe de toute l'évaluation artistique. C'est par rapport à elle que peuvent se mesurer toutes les tendances. (...) C'est aussi à propos d'elle que se manifestent les préjugés les plus violents et les plus étroits. (...) Mais dans le plan de l'art, l'objet de la figuration est la révélation du monde intérieur au moyen des éléments du monde extérieur (...) Ce sont des figures et des objets - et non des triangles ou des traînées de

couleurs - qui hantent mes rêves et traversent mes journées : voilà les véhicules de mes pensées et de mes émotions. (...) On peut, dans une représentation du Monde, loger ou plutôt découvrir, toute l'Abstraction qu'on vaudra; elle en fait partie. (...) Mais, en retour, on ne saurait prétendre loger le monde dans l'Abstraction. (...) Il faut saisir la vie ou la nier. Je m'insurge contre tout ce qui est brumeux, allusif, fugitif et vague, dans l'expression moderne". Rappelons que Hélion parle ici au nom d'une expérience vécue. Il confesse avoir peint abstrait pendant douze ans (il fit partie d'Abstraction-Création), se torturant l'esprit, dit-il, de toutes les façons. Mais son univers - qu'il croyait complet - craquait de toute part. Il souffrait, avouait-il, "d'une contradiction insoluble : peindre huit heures par jour d'une façon, et vivre ensuite d'une autre façon. Baire, manger, aimer, parcourir la ville et la campagne et de cela, dans mon tableau, nulle participation claire ?". La conclusion de Jean Hélion ne manque pas d'intérêt: "... les moyens que l'art abstrait a définis sont ceux qui conviennent le mieux à la figuration. Cela seul justifierait, s'il le fallait, l'évolution qui s'est faite du naturalisme à l'abstraction et, pour ma part, de celle-ci vers un mode de figuration qui ne soit point un retour mais, au contraire, un pas nouveau"¹⁰. Remarquons le parallélisme entre la conclusion de Hélion et la formule de Lopicque : "Rendre l'Abstrait figuratif". Pour l'un comme pour l'autre, l'Abstrait doit devenir un moyen, non une fin, car l'Abstraction qui va toujours vers plus d'Abstraction s'anémie, comme s'anémie l'imagination qui ne se nourrit plus que d'elle-même.

Ayant été mis directement en cause par un article de Léon Degand, paru dans la revue Art d'Aujourd'hui, juin 1952, intitulé : "Lettre à quelques peintres figuratifs que guette l'abstraction", Lopicque réagit avec vivacité en publiant un article cinglant dans la revue XX^e siècle, no 4, 1954, où il précise avec netteté sa position. Il développe ses thèses également lors de plusieurs conférences : au Collège philosophique à Paris en 1948, 1953, 1956, 1959, 1963, à l'Union des Arts Plastiques en 1953, à la Société des Arts de Genève en 1956, au "Cercle Ouvert", sous la présidence de Jean Wahl, dans un débat sur "l'Art figuratif et l'Art abstrait" en 1956; au Club 44 à La Chaux-de-Fonds en 1961; lors de communications à des colloques : au château de Cerisy-La-Salle au cours d'une rencontre sur le Langage en 1957, au colloque Nicolas Poussin en 1958; dans les publications parues dans diverses revues : Deucalion en 1950, Zodiaque et XX^e siècle en 1954, Médium en 1955, Aesculape en 1956, Art et Médiations en 1961, La Brèche en 1962, ainsi que dans la Revue de Mé-taphysique et de Morale où sont reprises et publiées la plupart de ses conférences.⁴⁴ C'est dire que Lopicque ne resta pas, loin de là, hors du débat. Il y prit une part active non seulement par ses expositions, mais, comme on le voit, par ses prises de position verbales ou écrites. Parmi ces dernières, nous n'en citerons qu'une, bon exemple de l'attitude de l'auteur, qui ne craint pas de s'engager en combattant :

"L'art moderne, écrit-il, en voulant conquérir la liberté suprême, s'est enfermé dans l'Abstrait, dont Charles Estienne a dénoncé, avant tout autre, les signes de sclérose et de stagnation. Plusieurs vagues d'assaut ont alors effectué diverses "sorties", par exemple sous les banniè-

s de l'"Informel" et du "Tachisme". (...) L'art n'en
résiste pas moins à s'interdire la seule liberté capa-
e de le sortir du labyrinthe où il se débat, celle de
gurer le monde.

Ce n'est pas que le terme de "Figuration", si long-
emps et si sauvagement bafoué, n'ait été plus ou moins
lancé depuis quelques années. Mais il ne suffit pas
appeler gazelle un éléphant, pour nous apporter la gra-
euse présence de celle-là quand on nous fait subir la
sèse imposante de celui-ci. Il ne suffit pas de donner
titre à une oeuvre non figurative pour la rendre fi-
rative, et pas davantage d'expliquer comment le pein-
e a voulu nous offrir le monde, pour nous convaincre
se nous le tenons sous notre regard. La plus respecta-
le sincérité n'y change rien et ne fait que brouiller
us profondément les cartes. (...) Proposer en adora-
ion au public un trait de pinceau, fût-il lancé de la
çon la plus émotive, ériger en absolu telle disposi-
ion inédite des lignes ou des couleurs, fût-elle inspi-
sée par un sentiment très vif, et ce sentiment fût-il
ême suscité par un contact authentique avec la Nature,
est basculer du scientisme dans le narcissisme, c'est
onsommer le divorce de l'homme et du Monde, c'est aban-
onner la Peinture à son marasme. Pour faire de la figu-
ation, en somme, il faut figurer, c'est-à-dire s'approp-
rier l'apparence et non la fuir. Et pour instaurer le
ègne de la "Nouvelle Figuration", il faut donner, de
l'apparence, une interprétation nouvelle. De quelle ma-
nière au juste, c'est la question. Qu'est-ce donc qu'une
ouveauté ? C'est une chose qui n'a jamais été vue; mais
orce qu'elle n'a jamais été vue, justement, il est bien

impossible de la décrire avant qu'elle soit là. Le risque est grand, évidemment, de retomber au voisinage de quelque forme traditionnelle de la Figuration, parce que l'art ancien, dans son ensemble, s'est montré abondamment figuratif et n'a pas craint de pactiser avec l'apparence. C'est ce risque, pourtant, qu'ont accepté tous les grands créateurs d'autrefois, et c'est ce que nous serions en droit d'attendre de ceux d'aujourd'hui, après que la critique nous ait présenté l'artiste moderne comme un être assoiffé d'aventure et doué d'un courage indéfectible. L'aventure, c'est au coin d'une "Nouvelle Figuration" qu'elle se rencontrerait maintenant, à condition de la rendre effectivement nouvelle et figurative, tout au profit du courage qui serait ainsi réintégré dans la ligne voulue par Socrate et Platon, celle de la vérité, et tout au bénéfice de l'Art, qui consentirait peut-être à faire un pas en avant".¹²

L'attitude généralement combative de Lopicque, ses prises de position, le situèrent peu à peu à l'écart de ses anciens camarades, d'autant plus qu'une polémique d'antériorité sur la question de la paternité du système de la grille l'opposait à Jean Bazaine. On comprend que Lopicque ait revendiqué son titre d'inventeur que depuis lors, d'ailleurs, critiques et historiens lui ont reconnu. Il est significatif, comme le fait remarquer le professeur Philippe Junod, que chacun des deux ait attaché tant d'importance à cette question de priorité. Le fait même de revendiquer l'antériorité d'une découverte, d'une invention, d'un procédé est un phénomène typiquement moderne qui trouve ses racines dans le fait que l'Histoire distingue les "pionniers" de toute nouvelle tendance, contrairement au siècle classique où c'était

la conformité qui était revendiquée. Dès le XIX^e siècle, c'est l'originalité qui est remarquée et la critique tend à ne considérer comme importants que les initiateurs d'un mouvement. Les recherches historiques sur les "véritables débuts" de l'Impressionnisme, du Fauvisme, du Cubisme, de l'Abstraction ont véritablement cristallisé l'attention autour de la "naissance" de ces mouvements, créant par là un réflexe tendant à privilégier toute nouveauté. Dans cette optique, il faut comprendre que la revendication de la paternité du système de la grille par Lopicque n'est pas sans importance, puisque l'orientation de la Non-Figuration française a été infléchie par le système de l'ossature bleue. Bazaine exploita avec bonheur ce système, en même temps que Manesier, Le Maal et, dans une certaine mesure, Singier. Leur notoriété les plaça, avec Estève et quelques autres, rapidement en tête des représentants de la nouvelle peinture de tradition française. Quant à Lopicque, il s'était distancé d'eux; par ailleurs il n'était pas aisé à situer. Où le placer, avec qui, à quel mouvement appartenait-il ? Faute de pouvoir répondre, il fut laissé de côté. Ces circonstances éclairent sa prise ultérieure de position. S'étant écarté du noyau primitif des peintres de tradition française, Lopicque vit ses anciens collègues accéder à un succès national, puis international, portés par l'engouement du public pour l'Abstraction qu'ils furent parmi les premiers à représenter au lendemain de la guerre. Désormais isolé, plutôt peu considéré que critiqué, Lopicque se cantonna dans une position adverse et, seul, hors de tout groupe, il prit dès 1949, résolument, la voie de la Figuration.

* * *

CHAPITRE II

La notion d'espace et son évolution dans la peinture.

Avant d'aborder l'étude de l'espace dans la peinture de Lopicque,¹ il est indispensable d'établir, avec l'auteur des Essais sur l'Espace, l'Art et la Destinée, la distinction entre l'espace de la peinture et l'espace de la nature.

L'espace de la nature est mesurable. On peut y pénétrer, les corps peuvent s'y mouvoir : c'est l'espace dans lequel nous évoluons, c'est celui de nos gestes et de nos déplacements. On peut l'appeler "espace opérationnel", ou "étendue". Plus loin de nous, hors de portée du geste, règne un espace sur lequel nous ne pouvons immédiatement agir, duquel nous sommes séparés. Pour nous rendre sur le toit de cette maison, sur cette montagne, il nous faudrait opérer un déplacement compliqué, tandis que par le rêve éveillé nous nous trouvons capables d'actions lointaines et fictives. Ainsi, notre seule action immédiate sur l'étendue ne peut être qu'imaginée. Seuls les dieux avaient le pouvoir d'abolir les propriétés "séparantes" de l'espace. Voulaient-ils dans l'instant même intervenir sur terre, ils fondaient de l'Olympe et apparaissaient, ici ou là, présents dans un immédiat absolu.

Mais tel n'est pas notre cas. Nous ne sommes (relativement) tout-puissants que dans une "étendue" très mesurée, celle qui est à notre portée. Tandis que sur l'espace lointain, notre imaginaire seul peut agir. Or tel

est le cas de l'espace de la peinture; nous ne pouvons nous y mouvoir que dans l'imaginaire; il n'a pas d'étendue puisque nous ne pouvons pas y agir, puisque nous ne pourrions jamais atteindre, ni même toucher, tel élément reconnaissable : ce ne sera jamais un arbre, une maison que notre main touchera, ce ne sera que la toile. Sur le plan de la réalité, la peinture n'a pas de profondeur, elle n'est qu'un plan. Pourtant on parle beaucoup d'espace en peinture : il s'agit d'un espace d'un autre ordre : il donne l'impression d'être sans être. L'espace de la peinture n'est pas réel, il est fictif.

* * *

Comme toute fiction, l'espace pictural s'est organisé au cours des temps. De même que le théâtre, du jeu primitif est devenu un genre organisé, avec ses règles et ses conventions, de même l'espace pictural a passé par divers stades de "perfectionnement". Suivons, dans ses grandes lignes, l'évolution de la notion d'espace dans la peinture.² Avant que ne s'élabore le nouveau système de représentation de l'espace qui sera codifié sous le terme de perspective, les artistes du Moyen Age avaient à disposition divers modes d'organisation de l'espace. Le compartimentage synthétique permettait de représenter dans un même cadre divers moments d'une action continue (départ du guerrier, son adoubement, son combat, sa mort, son ensevelissement). L'échelle hiérarchique autorisait la figuration de personnages en fonction de leur importance et non de leur situation dans l'espace. Un Christ pla-

cé à l'arrière-plan sera plus grand que les apôtres pourtant plus proches. Les plans éloignés peuvent être présentés rapprochés. Dans les peintures inspirées du décor antique et médiéval, les édifices, contrairement à ce que l'observation enseigne, sont présentés ouverts, sur deux ou trois côtés, en vertu d'une multiplicité d'angles de vision.

Durant ce temps s'élabore lentement un nouveau système qui va peu à peu s'imposer à la conscience comme étant à même de représenter l'espace ; le système perspectif. Les historiens maintiennent que la Renaissance n'a pas été une rupture brusque avec le Moyen Age, mais que les principes nouveaux qu'elle proclame se sont élaborés durant les décennies précédentes, en parallèle avec le mouvement général des idées. Une "perspective d'observation", en effet, a été pratiquée avant d'être codifiée. Les artistes cherchaient à déterminer, de façon empirique, des règles pour donner à l'espace peint ou sculpté une unité aussi convaincante que celle de l'espace vécu. Les solutions tentées ont été multiples. Cela est évident dès Giotto. Chez les frères de Limbourg, Jean Fouquet, van Eyck, les Lorenzetti, un système s'est peu à peu élaboré. La pratique des peintres a conduit lentement, à travers bien des détours, à la découverte du "point de fuite principal". Le nouveau mode de mise en perspective sera utilisé presque exclusivement, dans un premier temps, comme procédé de figuration de la seule architecture. Il faut attendre 1420 pour que l'architecte Filippo Brunelleschi donne à la perspective "ses assises vraiment scientifiques", concevant le tableau, écrit E. Panofsky, "à la manière d'une section transversale plane, coupant le faisceau des

rayons qui relie l'oeil du peintre (et du spectateur) à l'objet regardé", ³ et c'est conjointement ou parallèlement avec les autres modes de représentation que des sculpteurs tels que Ghiberti ou Donatello (dans leurs bas-reliefs) et des peintres tels que Uccello, Masolino, Angelico et Masaccio introduisent le procédé perspectif.

Un des premiers artistes, montre Francastel, qui ait eu la révélation de l'importance du nouveau procédé est Uccello, ⁴ Dans la Construction de l'Arche, le peintre manie la perspective et les anciennes conventions suivant lesquelles il est normal de représenter l'une à côté de l'autre des scènes successives. Il voit d'abord dans la perspective fuyante une nouvelle méthode technique et non pas une nouvelle vision. Dans ses fameuses Batailles, Uccello mêle différentes perspectives : fuyante au premier-plan, compartimentée-médiévale à l'arrière-plan. Ces contradictions dans l'expression de l'espace révèlent combien lentement s'est installé le système perspectif linéaire. Une des premières réalisations picturales de perspective géométrique rigoureuse serait la fresque de La Trinité due à Masaccio (datée généralement de 1427), à Santo Maria Novella de Florence. Le trompe-l'oeil architectural est si bien composé qu'il enchantera Vasari et surtout l'humaniste et architecte Leon-Battista Alberti qui, inspiré par cette fresque, codifiera, vers 1436, la méthode dans son fameux traité Della pittura : l'organisation spatiale du tableau obéit à une projection conique rayonnante à partir d'un unique point de vue. D'après la définition d'Alberti, ⁵ "le tableau n'est rien d'autre qu'un plan, mené perpendiculairement à l'axe de la pyramide ou du cône visuel, dont le sommet est dans

l'oeil du peintre et la base aux objets représentés. Le tableau est donc supposé être l'interception point par point d'une réalité perçue ou telle qu'elle aurait pu l'être".⁶ Cette nouvelle expression de l'espace, qui sera appelée espace de la Renaissance ou perspective classique, a été considérée par les artistes, pendant près de quatre siècles (jusqu'à la fin de l'époque classique), comme le plus commode et le plus rationnel des procédés. Il correspondait au besoin et au goût de la plupart des spectateurs de considérer le tableau comme une "fenêtre" à travers laquelle est présentée la réalité, rationnellement organisée.

Le rejet du système perspectif classique ne va s'accomplir que graduellement, non sans hésitation. Ni le Romantisme, ni le Réalisme n'innoveront dans le domaine de la représentation spatiale et il faudra attendre jusque vers les années 1870 pour que s'amorce un tournant dans l'évolution de l'art plastique. Préparé de longue date par divers précurseurs, tels Carat, Boudin, Constable, Turner, la "révolution impressionniste" se fera à petits pas, à coup de repentirs et de tâtonnements, liée étroitement au mouvement général de la pensée scientifique de l'époque. Mais les Impressionnistes ne renonceront pas à la "structure cubique renaissante de l'univers" et de nombreux paysages de Monet, de Sisley, de Pissarro seront construits selon les lignes perspectives fuyantes. En cherchant à n'utiliser que les couleurs pures et en les juxtaposant par petites touches, les Impressionnistes obtiendront sinon la clarté, du moins une approximation de la vivacité de la lumière naturelle. De l'usage des couleurs complémentaires, il est résulté qu'au premier plan

on trouve des tons chauds voisinant avec des tons froids, et inversement, à l'arrière-plan, des tons froids (réputés convenant aux lointains) voisinant avec des tons chauds. Or, l'utilisation de toutes les couleurs, et notamment les chaudes et les froides à tous les plans, a eu pour conséquence d'affaiblir la perspective colorée qui voulait, depuis Léonard, les tons chauds à l'avant et les froids à l'arrière-plan. Ainsi, le paysage est devenu un espace lumineux rempli de couleurs. Pour donner l'illusion de la profondeur, les Impressionnistes n'ont eu d'autres recours que de revenir au moyen le plus ancien : la perspective linéaire. Ainsi s'explique leur prédilection pour les lignes fuyantes, routes, rives de fleuves, qui leur fournissaient des raccourcis de cette nature. Par contre, lorsque, dans certaines séries, la perspective est délaissée, la peinture suggérera un espace plus intime, plus allusif que mesuré. Ce sera Degas qui, par un cadrage nouveau, par des contre-plongées, déplacera l'angle de vision classique et présentera le sujet sous des angles inhabituels. Il en résulte une nouvelle perception ou, plus exactement, une suggestion de l'espace. Le fond neutre tend à devenir un espace plus riche, dépourvu de mesures, un espace "abstrait" susceptible d'interprétations et de significations diverses.

Jusqu'aux Impressionnistes proprement-dits, mantré Francastel, on ne peut pas dire qu'il y ait eu destruction absolue de l'espace plastique traditionnel et de sa représentation. Du sein de leur groupe, cependant, trois novateurs vont se charger, chacun dans sa direction propre, de proposer une nouvelle figuration de l'espace. Nombreux sont les historiens de l'art moderne qui ont

montré l'importance de Cézanne dans l'évolution de l'art contemporain. Dès le début du XX^e siècle, la plupart des courants de la peinture suivront l'orientation prise par le maître d'Aix. Il en sortira non seulement le Cubisme, mais, par extrapolation, une forme d'art abstrait et, si l'on dépasse ces théories, l'archétype d'une esthétique et d'un espace picturaux qui domine toujours la vision du monde d'un grand nombre de peintres.

Réagissant contre l'espace impressionniste, embué et non structuré, Cézanne cherchera à réaliser une construction spatiale organisée en même temps qu'une simplification volumétrique des formes. Il construira un espace à la fois concret et imaginaire, disposera les éléments de façon "architectonique", en imbriquant les plans dans une véritable "trame" géométrique. Cézanne n'a pas remanié l'ancien système spatial, il en a ébauché un autre. Il a fait un pas considérable en substituant à l'espace de la Renaissance un nouvel espace.

Van Gogh fut le premier à comprendre et à réaliser que les valeurs représentées par la couleur pure suffisoient à donner la sensation immédiate de l'espace. Par là, il peut être considéré comme un des grands initiateurs de la vision moderne de l'espace. Par le seul emploi de la couleur pure, van Gogh découvre la possibilité entièrement nouvelle de représenter la profondeur, en se passant de toute dégradation de tons. Personne avant lui n'avait saisi qu'un ton pur, en soi, équivaut à un certain espace, autrement dit qu'une couleur possède en soi une valeur de signification spatiale absolue. Nous verrons tout le parti que Lopicque tirera de cette dé-

couverte.

Avec Gauguin s'élabore un nouveau système basé sur la "simplification" de la forme (source d'un enrichissement conceptuel) où cauleurs, lignes et cernes visent à créer un espace plus imaginaire.

C'est un fait reconnu qu'une grande partie de la peinture de la première partie du XX^e siècle est issue des recherches et des solutions apportées par van Gogh, Gauguin et Cézanne. Le système de figuration des corps par plans et par volumes trouve ses racines dans les recherches de Cézanne, comme l'arabesque et le clasonisme dans celles de Gauguin et "la valeur autonome de la couleur pure comme moyen de figuration plastique directe de la profondeur" est déduite de van Gogh. Ainsi le Cubisme, issu d'une réflexion sur l'art de Cézanne, a été "la première tentative commune d'expression renouvelée de l'espace au XX^e siècle".⁷ "Il est de fait, écrit Lopicque, que la peinture, il y a quelque quatre-vingts ans, se mourait d'asphyxie dans les règles étroites à la Renaissance l'avait enfermée : elle n'avait pas depuis lors renouvelé sensiblement son langage. La perspective exactement centrée d'Alberti, de laquelle on n'osait guère s'écarter, n'est qu'un cas très particulier des multiples façons de projeter l'espace sur un plan".⁸ Première rupture manifeste avec le système renaissant de représentation de l'espace, le Cubisme a donc renoué avec une tradition oubliée, et plus de quatre fois centenaire, qui permettait aux artistes pré-renaissants, afin de satisfaire aux exigences d'une haute expressivité, d'en user librement avec l'espace.

Plongeant ses racines dans les multiples espaces des arts médiévaux, tout en s'enrichissant d'une réflexion sur le Cubisme qu'elle prolonge et amplifie, la peinture de Lopicque, à son tour, manifeste un renouvellement décisif de l'expression de l'espace.

* * *

CHAPITRE III

Des premières œuvres aux Figures armées de 1939.

Dans le panorama de l'art français contemporain, Lopicque occupe une place toute particulière, à l'écart des divers mouvements apparus ces dernières décennies. Abstrait quand tout le monde était figuratif, figuratif en pleine vague abstraite, alliant l'un et l'autre en permanence, - opérant la réconciliation des contraires - il se situe au-delà de toute classification, poursuivant sa propre voie. n'obéissant qu'aux injonctions de ses impulsions intérieures. Son enracinement, Lopicque le trouve dans le Cubisme, auquel le lient des affinités profondes, et dans les formes majeures de l'art de tous les temps. Entendant assumer tous les héritages, il assimilera non seulement les arts de la tradition populaire française (tapisseries, vitraux, émaux, faïences), mais aussi les sculptures, les masques africains et océaniques, l'art irlandais avec ses entrelacs, l'art hittite et celui de la Haute-Egypte,¹ se pénétrant à la fois de leur forme et de leur esprit. Rien d'étonnant dès lors que cette œuvre indépendante soit si difficile à classer.

Pour comprendre la création d'un artiste, il est nécessaire de se tourner vers ses premières œuvres. Elles révèlent deux aspects essentiels : d'une part les influences subies, d'autre part les germes de l'œuvre future, l'ébauche d'une méthode.

Première remarque : l'oeuvre de Lopicque évalue dans un milieu strictement parisien. C'est dans ces limites (pas de voyage à l'étranger, aucun regard sur ce qui se fait ailleurs, sinon par ce qu'on peut en voir épisodiquement à Paris) qu'il faut considérer les influences qui, à un moment donné, marqueront l'artiste de leur empreinte plus ou moins profonde. On sait, depuis que Mairaux l'a démontré, que la création artistique est d'abord conquête d'autres formes, que "tout artiste commence par le pastiche", que "la matière première d'un art qui va naître n'est pas la vie, c'est l'art antérieur", que la vocation de l'artiste est liée d'ordinaire à l'art du présent et qu'il a besoin de "ses prédécesseurs "vivants" ".² Tel est en effet le cheminement du jeune homme. On ne décèle encore rien de particulier dans les toutes premières oeuvres (1920-1923), mais dès 1925 (Hommage à Palestrina, transposition picturale abstraite d'un morceau de musique), diverses directions sont suivies. Cette disparité du style ne s'explique que par les influences diverses exercées par certains de ses contemporains. La Bugatti (1925), les deux versions du Violoniste (1926), le Portrait de Nelson (1927) sont incontestablement cubistes, témoins de l'intérêt que leur auteur porte à ce mouvement dont il découvre, à son retour de Normandie, les oeuvres à la Galerie Rosenberg, trouvant dans le Cubisme de Braque et de Picasso des préoccupations combinatoires proches de celles qui le faisaient expérimenter, à l'Ecole Centrale, des vues de machines ou de bâtiments selon des projections à point de vue multiple. Marmis l'influence du Cubisme, dont nous reparlerons, notons, dans d'autres toiles, une référence à Clauet (l'Homme au gant, et Henriette d'Autriche, 1927) et, la même année un Port de Saint-Tropez qui dénote une

influence manifeste des Fauves, plus particulièrement de Manguin ou de Marquet. L'influence fauve semble s'estomper par la suite, très largement dominée par l'influence cubiste, comme en témoignent les œuvres de 1939-1940, où la structure bleue domine, laissant à la couleur un rôle d'accompagnement. - Influence possible du Derain néo-classique dans Le Service de cristal et Nature-morte au flacon de cristal de 1929; influence certaine des Soldats en marche (1913) de Jacques Villon dans les deux versions des Funérailles du Maréchal Foch de 1931, dans lesquelles le marcellement cubiste des formes est restructuré par un jeu de diagonales en éventail très proche de la toile qui suscita le désir d'imitation. Entre temps, par contre (1929-1930), quelques œuvres de styles très divers attestent des préoccupations sans lien apparent entre elles, ainsi que, dans les années 1931-1934, des paysages qui s'apparenteraient d'assez loin aux Fauves (Route à Plaubazlanec, le Port de Paimpol, 1932) succèdent à des œuvres presque abstraites, composées de façon rigoureuse, Nappes et serviettes, Rubans et Bobines de 1932, ou encore Le Pavais de 1933. Mais à quoi rattacher des œuvres aussi insolites que Le Paste de Transformation (1926), Les Isolateurs (1927), Portière de wagon (1928), L'Escadre (1929)? Ces exemples, s'ils ne semblent pas avouer de lien entre eux, s'ils ne livrent pas non plus le secret de leur origine, ne serait-ce pas qu'ils sont les vestiges (les rescapés) d'un cheminement qui portait le jeune peintre à essayer divers styles dans cette obscure recherche du sien propre ?

Le jeune Lopicque en est encore, dans les années 1925-1935, à rechercher sa "famille spirituelle". Comme

presque tous les peintres de sa génération, il hérite des Fauves et des Cubistes; en tous les cas, on peut affirmer que les influences subies sont exclusivement françaises. Rappelons que dans son enfance et son adolescence, le milieu où vivait Lapicque l'avait laissé ignorer totalement les mouvements modernes de la peinture. Ce n'est qu'après sa démobilisation, c'est-à-dire vers 1920, qu'il a rencontré le Cubisme, le seul mouvement moderne qui l'ait fortement imprégné. Ayant repris la vie civile, il entre à l'Ecole Centrale, puis part en Normandie comme jeune ingénieur. Quelques coups d'œil sur des peintres comme Marquet, quelques regards sur les Cubistes, voilà tout son bagage jusqu'en 1925, date à laquelle ses occupations le rappellent à Paris. Là, il se plonge effectivement dans l'art moderne : d'abord par l'emplacement de son lieu de travail, à quelques pas de la galerie Rasenberg où il passait souvent explorer les deux petites salles permanentes, l'une consacrée à Picasso, l'autre à Braque. Il rendait visite également à la galerie Jeanne Bucher (située alors au carrefour du Cherche-Midi). "Un point assez étrange demeure à signaler, écrit Lapicque, bien que je n'en trouve aucune explications psychologique : malgré tous les mouvements picturaux européens dont je pouvais voir les échantillons chez Jeanne Bucher et les commentateurs sur eux dont elle me rebattait les oreilles (notamment, bien sûr, le Bauhaus), je n'ai jamais éprouvé la moindre attirance vers les oeuvres y appartenant que je voyais 10 ou 20 fois par an exposées chez elle ou manipulées par elle".³ La vérité est donc que Lapicque aurait ignoré ou dédaigné ces mouvements - on ne saura jamais tout à fait - et en tout cas ne les a pas une seule fois rendus présents à son esprit lorsqu'il projetait ou exécutait, dit-il, une de ses oeuvres.

De toute façon, ce dont se nourrit un peintre ne laisse pas nécessairement de trace. Saura-t-on jamais où l'artiste prend son bien (le sait-il toujours lui-même) ? Saura-t-on jamais par quel processus intérieur la mémoire va stocker des images (des formes, des accords de couleurs, des structures) et ce qu'il en restera dans les métamorphoses qui aboutissent à l'œuvre ? La question est insoluble. Seuls restent quelques vestiges d'influences, témoins précisément d'une intégration imparfaite. "Plagiaire, écrit Paul Valéry, est celui qui a mal digéré la substance des autres : il en rend les morceaux reconnaissables".⁴ Et Malraux : "C'est sur ce pastiche que tout artiste se conquiert d'abord; le peintre passe d'un monde de formes à un autre monde de formes (...). Lorsque Rouault signale quelque influence dans une toile de jeunesse, Degas lui répond : "Vous avez déjà vu quelqu'un naître tout seul ?"⁵ Nul doute que, chez tout jeune artiste, un facteur est nécessaire à l'assimilation des influences, c'est le temps. Entre 1935 et 1938, Lapicque n'exécutera que quatre grandes œuvres, une par année : temps de repli, retour à un travail et à des expériences de caractère scientifiques. Nous montrerons comment ces quatre œuvres (Prise de Makong par l'Amiral Courbet (1935), Mozart au clavecin (1936), Le Buveur (1937), La Danse (1938) préparent l'écllosion du style des Figures armées de 1939-1940.

Adolescent, c'est vers les œuvres d'art que se tourne Lapicque. En elles il puise réconfort (aucune absence, aucune trahison : elles sont immuablement présentes) et aiguise son don d'invention. Le style, écrit encore Malraux, "nous apparaît comme l'objet de la recherche fondamentale de l'art"⁶ et c'est bien ce qui semble être

la véritable préoccupation de l'artiste. Dans les années vingt, Lopicque cherche sa voie. Il a pour tâche d'avoir à élaborer son propre langage et l'art est un maître exigeant : il réclame un engagement total. S'y soumettra-t-il ou sera-t-il ingénieur ? On ne choisit pas la voie de l'art à la légère, et chaque artiste définit pour lui-même la hardiesse de l'aventure. C'est au projet que l'on mesure le courage. C'est au cap tenu que l'on reconnaît le maître...

Définir un style personnel, telle est la tâche première que tout véritable créateur se donne, dès qu'en lui a retenti l'appel. Mais les obstacles sont de taille. Ce sont les grands du passé qui dressent leur stature. Ce sont les expériences anciennes et récentes à assimiler. Et à quel rythme sont-elles apparues depuis quelques décennies ! Pour progresser, l'artiste doit à la fois tenir compte du passé (qu'il ne peut méconnaître), à la fois faire table rase de tout ce qui alourdit sa jeune démarche. Que de sollicitations, que de contradictions ! "Les mutations de la vie contemporaine sont plus rapides et plus radicales qu'elles ne le furent jamais, écrit E. De Keyser; les rapports de l'homme et de l'espace sont sans cesse mis en question ; de plus les peintres et les sculpteurs sont en contact avec une faule d'objets appartenant à des cultures différentes, en si grand nombre et tellement hétéroclites qu'il est de plus en plus difficile de les assimiler (...). Les voyages, les échanges, la diffusion des photographies et des films nous introduisent dans un univers disparate qui est sans commune mesure avec les situations du passé. Aucune tradition artistique ne peut servir à exprimer ce monde-ci; et ce qui nous vient d'ailleurs, parfois de très loin, ajoute à l'inco-

hérence de nos rapports avec le visible, il nous faudrait à la fois exprimer la complexité de la civilisation contemporaine et intégrer, ou rejeter, toutes les formes créées par les hommes depuis la préhistoire jusqu'à nos jours".⁷ Comment s'étonner dès lors que le jeune peintre, dans ses oeuvres de jeunesse, accuse diverses assimilations passagères ?

Dans les années 1925-1926, il consacre à la peinture tout le temps libre que lui laisse son travail d'ingénieur, gagne-pain nécessaire pour sa famille. Présent-il alors ce qu'il pourra créer plus tard ? Rétrospectivement nous nous étonnons à peine de voir que les premiers essais témoignent d'une cohérence que mettent en lumière a posteriori les oeuvres de la maturité. L'attitude scientifique, l'espace à organiser, la volonté de présence : telles seront les caractéristiques sur lesquelles porteront notre étude. L'attitude scientifique de Lopicque est à la base d'une assimilation très personnelle de techniques diverses. Les fondements d'une méthode et d'un langage ainsi posés, le peintre pourra viser l'expression d'espaces multiples, eux-mêmes totalement subordonnés à un besoin incoercible de Présence.

* * *

La formation du futur peintre commence paradoxalement à l'Ecole Centrale qui le prépare à une carrière d'ingénieur. Une discipline le passionne qui consiste à dessiner les objets, machines, constructions non pas en perspective à foyer unique, mais dans un espace à trois dimensions, en plan, en coupe, en élévation, avec détail, détail dérivé, etc. Désormais, pour la représen-

tation de quelque objet que ce soit, tous les systèmes de projection dans l'espace lui seront bons. Or ces expériences de montage et démontage des objets le mettaient de plein pied avec les Cubistes qui expérimentaient un espace rigoureusement différent de l'espace classique. Il n'est pas étonnant que, par son esprit scientifique, il se soit senti des affinités avec les Braque et les Picasso qu'il allait voir chez Rosenberg : "Les Cubistes le fascinent, écrit Elmina Auger, car il retrouve en eux ses propres dons combinatoires et cette liberté dans l'agencement de l'espace, familière à Lopicque, et que l'art avait toujours connue avant que la Renaissance ne vint la lui interdire au nom de la perspective d'Alberti".⁸

La première oeuvre qui témoigne de la double influence du Cubisme et de Centrale est La Bugatti de 1925.⁹ Posée dans un espace surnaturel, ses deux roues avant sont projetées dans l'espace, chacune dans un système différent de projection, de telle sorte que la voiture donne l'impression de mouvement. Par la multiplicité des points de vue, outrement dit par des perspectives se déployant en éventail (mouvement de braquage divergent des roues) le peintre vise une manipulation de l'espace qui doit servir à mettre en lumière ce qui est important, non pas ce qui est exact.¹⁰ Dans une toile comme celle-ci, la volonté de reconstruire le réel est évidente; elle vise autant le savoir sur la chose que la cohérence plastique. Tel était le programme du Cubisme qui était tentative de pénétrer dans la nature même des choses, d'aller au-delà de leur apparence afin de mieux percevoir leur mécanisme interne. Le cubisme déforme pour mieux reformer, c'est-à-dire pour montrer la forme réelle des

objets. Le Portrait de Neleon,⁴¹ de 1927, est une toile plus malaisée à déchiffrer. Un certain degré d'ambiguïté règne quant à l'interprétation des formes; le costume, les décorations, la figure, que viennent occulter les voiles du navire, révèlent une volonté de dislocation des choses que la peinture se charge de réorganiser. Tentative de transparence des objets et des plans, l'interpénétration (relativement opaque) de la figure et des voiles témoigne de la première manifestation dans l'œuvre de Lopicque, d'un système appelé à de nombreux développements : l'ambiguïté de la lisibilité des formes. La grande leçon à tirer du Cubisme était que, pour mieux pénétrer le réel par la peinture, il fallait opérer une distorsion de l'espace traditionnel.

Parallèlement à l'effort d'intégration du Cubisme, le peintre se livre aux recherches les plus variées. Dans de nombreux paysages bretons d'après nature, il reste fidèle à la perspective classique, traite le sujet en voleurs et cherche avant tout à rendre présent le pays qu'il affectionne. Parfois l'originalité éclate : sans le savoir, il innove en peignant en 1925 un Hommage à Palestrina⁴² totalement abstrait. Il ignore tout du mouvement non-figuratif, mais il invente ce moyen, pour lui, tout naturellement, parce que c'est le seul langage possible pour fabriquer une peinture qui soit un hommage à un musicien dont il chante les motets dans un chœur d'amateur.

Deux méthodes sont ainsi à la base de son expérience de peintre : le travail d'après nature et l'imaginaire, l'un et l'autre gouvernés par le désir de présence.⁴³

Chargé de diriger la construction d'installations électriques dans la campagne normande, le jeune ingénieur consacre ses fins de semaine à la peinture et il lui est tout naturel de représenter un Poste de Transformation¹⁴ (1926). Peu de sujets offrent, semble-t-il, un intérêt aussi mince que des pylones électriques à haute tension. Ils ne sont pas "picturaux". Mais le peintre se soucie peu de "sujets". Il peint des isolateurs, des pylones parce qu'il y a travaillé, parce qu'ils lui sont connus, parce que c'est son milieu.¹⁵ Ce qui l'intéresse, devant ces pylones, c'est leur imbrication. Il va montrer les objets de front et les placer le moins qu'il est possible de le faire en perspective. Ce sont leurs dimensions et leurs combinaisons qui font l'espace. L'intérêt de cette toile réside tout entier dans l'espace très subtilement créé à travers les entrelacs des poutrelles. Ce système d'enchevêtrement de diagonales prendra par la suite des formes variées, faisant apparaître l'espace de plusieurs manières différentes, à travers un agencement serré de verticales et de diagonales. Par le jeu des transparences combinées, on trouve ici la préfiguration des essatures transparentes de 1939-1940.¹⁶ Mais ici, par la réponse des deux groupes de blocs de ciment, l'espace est plus profond, non ambigu et néanmoins très présent. L'aplique : "Selon une formule qui m'a paru juste, je me suis souvant servi de l'espace pour une plus grande présence, mais dans une toile comme celle-là, j'ai voulu faire apparaître la présence de l'espace".¹⁷ Le profil de l'oeuvre tout entière est contenu dans ce commentaire. Le but suprême de l'art, c'est la présence et un des moyens de l'atteindre, c'est

l'espace. Le Bugatti et le Poste de Transformation sont à la base de l'oeuvre. Cependant, en 1925-1926, le cheminement est obscur. Douze ans plus tard, il paraîtra clair, une cohérence puissante se dessinera. "Les démarches successives d'un artiste, écrit E. De Keyser, s'éclairent mutuellement; c'est pourquoi une oeuvre isolée livre difficilement toute sa signification. Les changements qui se manifestent d'une oeuvre à l'autre indiquent mieux qu'aucune confidence les directions suivies et les intentions profondes; celles-ci ne sont d'ailleurs jamais formulées explicitement, elles ne pouvaient l'être. C'est en découvrant l'insuffisance d'un premier essai que l'artiste cherche une formule nouvelle. (...). Il juge en effet en fonction d'une oeuvre future que nous ignorons, que lui devine à peine, et qui ne prendra corps que bien longtemps après".⁴⁸ Les années à venir seront consacrées à lentement affermir les bases, aussi bien théoriques que techniques. De ce travail en profondeur, étudions-en les éléments fondamentaux.

L'influence la plus déterminante sur la peinture de Lopicque est sans conteste celle du Cubisme, et particulièrement celle des perspectives multiples dont Lopicque va s'inspirer. La particularité de ce procédé est qu'il va permettre d'inciter le spectateur à parcourir du regard la surface de la peinture, non plus selon un point de vue unique, comme dans la peinture classique, mais selon des points de vue différents, ce qui va l'obliger à "se mouvoir".

Il est curieux de remarquer que pour "justifier" l'emploi de ce procédé, Lopicque déclare volontiers ne

pos se sentir attiré par l'espace de la peinture classique, parce qu'il est "séparant", parce que, comme dans la photographie aussi, il fixe le spectateur "au centre perspectif de la projection", de sorte dit-il, "que la faculté de me mouvoir m'est absolument retirée",¹⁹ Or Lapicque déclare volontiers éprouver le besoin de se mouvoir, d'être portout dans l'espace de la peinture. Il reprend en somme, en le transformant, un des principes non seulement des Cubistes, mais des Futuristes aussi qui cherchaient à entraîner le spectateur dans le mouvement inscrit sur la toile, comme le firent auparavant les Baroques ou les Romantiques.

Dans la peinture pré-Renaissance, avant que les lois de la perspective aient été codifiées par Alberti, une certaine liberté de mouvement était assurée par l'emploi de projections diverses très librement utilisées. Analysons, à titre d'exemple, un très beau petit tableau sur bois, de la première moitié du XV^e siècle, Lazare et le mauvais riche, du Musée de Cluny. Diverses scènes se déroulent dans et autour d'un groupement de maisons dont l'architecture, par un procédé de distorsion spatiale, permet de plonger à l'intérieur des bâtiments, tout en les contemplant de l'extérieur, comme si nous nous trouvions haut placés dans les airs. Ce procédé, que d'aucuns confondent avec de la maladresse ou de la naïveté, nous paraît au contraire relever de la plus haute expressivité, permettant à l'imaginaire et à la fantaisie de se déployer. Plutôt que d'être rivé au sol, le spectateur est porté à le survoler, à percevoir, por-dessus toits et collines, des personnages lointains comme s'ils étaient proches, à pénétrer par des ouvertures, à planer au-dessus d'un monde ouvert au regard. Ici, aucune limite à

la curiosité, à la mobilité. Le spectateur éprouve un sentiment de toute-puissance sur l'espace qu'il domine. L'artiste pré-renaisant, non gêné par l'obligation de plier sa composition à des règles fixes, se permettait de régner sur l'espace de son tableau.

La découverte et l'application des procédés de mise en perspective va, dès la Renaissance, inciter les artistes à obéir à un ordre logique et délaisser peu à peu les points de vue multiples, les vues plongeantes, le rapprochement des lointains, en un mot toutes les distorsions spatiales qu'ils s'étaient permises auparavant. On retrouve cependant des traces de ces procédés profondément expressifs dans l'imagerie populaire, dans les miniatures, les émaux, les faïences, les vitraux, les tapisseries, en somme dans les arts dits "mineurs", non soumis à la grande règle de la perspective renaissante. Nous avons vu comment les Cubistes ont retrouvé ce goût de la manipulation de l'espace et comment Lopicque, s'inspirant de leur découverte et rejetant la perspective "masquante" classique, va expérimenter le système à projections multiples.

Après les expériences d'intégration du Cubisme, après une tentative (unique) d'expression de l'espace à travers un entrelacs de lignes, Lopicque va se consacrer plus particulièrement à l'étude d'un sujet précis : les valeurs.

Vers la fin des années vingt et le début des années trente, les sujets traités sont variés : natures-mortes, marines imaginaires, compositions abstraites et paysages bretons d'après nature, dont plusieurs versions du Part de Paimpal.²⁰ Dans ces paysages, l'espace est, somme toute, normal, c'est-à-dire que la perspective y est clas-

sique et la lumière solaire. L'une et l'autre seront bientôt abandonnées, mais si le peintre les conserve, c'est parce qu'à cette époque il expérimentait une palette composée selon un échelonnement précis des valeurs. "La crise mondiale de 1931, qui affecte gravement sa carrière artistique, détermine Lopicque à accepter un poste de Préparateur à la Faculté des Sciences qu'il conservera jusqu'en 1943. Il met à profit sans tarder les ressources du laboratoire de physique où il opère pour entreprendre d'abord une étude photométrique des pigments colorés utilisés par les peintres, étude qui n'avait jamais été faite par personne. Transportant à l'atelier la rigueur du laboratoire, il peint une bonne partie de ses toiles avec un nombre limité de tons préparés d'avance sur la palette".²¹

Le fruit de cette étude scientifique fut présenté sous forme d'une communication aux Réunions de l'Institut d'Optique, sous le titre "les contrastes adoptés par les peintres et ceux de la Nature", puis inséré dans les Essais (pp. 233-245). Les toiles qui découlent de cette loi simple et pratique sont deux versions des Funérailles du Maréchal Foch, 1931, Nappes et Serviettes et Rubans et Bobines, 1932.²² Chacune des gammes était combinée dans des rapports de valeur progressifs et le peintre ne se permettait aucune entorse à la règle à laquelle il s'était soumis. Preuve en est l'aventure courue que rapporte Elmina Auger : "1930 : Lopicque décide de travailler avec des couleurs rigoureusement définies, pas plus d'une douzaine en tout. Pourquoi ce parti si sévère ? D'abord, parce que le technicien, en lui-même se pose des problèmes précis et limités. Ensuite parce que c'est nouveau et que l'artiste est un inventeur né qui ne s'épanouit que

donc l'expérimentation et la découverte. Donc, rien que les tons préparés d'avance. C'est implacable; mais si c'est réussi, c'est fulgurant; quand c'est manqué, ou contraire, c'est sans aucun recours. Dans une certaine toile de bobines de cette époque, les bobines claires et foncées sont mélangées d'après des calculs précis. Pour le dernier coin de la toile à gauche, il n'y avait plus de combinaison possible. La toile resta inachevée, offrant déposée sur l'autel de la rigueur. S'en tirer par un camouflage aurait été déshonorant".²³ Très démonstrative quant à la rigueur scientifique du peintre, Rubans et Bobines l'est aussi quant à son attitude encore toute cézanienne vis-à-vis de la couleur. Les bleus, les gris sont encore dans les lointains, alors que les rouges sont davantage en avant. Tout le contraire, nous le montrerons, sera le principe de La Prise de Ma-Kong par l'Amiral Courbet que cette toile annonce déjà par sa structure faite d'un jeu de diagonales et de courbes.

Certaines toiles apparaissent, avec le recul, comme des charnières dans l'oeuvre du peintre. Elles sont le résumé des recherches poursuivies tout en étant ouvertes vers des possibles. Tel est le cas de cette toile importante qu'est Rubans et Bobines qui non seulement témoigne d'une recherche systématique sur les valeurs, combinée à une structure rigide de diagonales courbes, mais encore révèle l'intégration d'une méthode qui deviendra une des caractéristiques du style lapicquien : le cloisonnement.

A cette époque, Lapicque éprouvait une attirance toute particulière pour les arts médiévaux, dite mineurs, les enluminures (encore non soumises à la règle de

la perspective classique), les vitraux (où tout est visible au premier plan), les tapisseries, les faiences, les émaux. Quelle influence ces derniers ont-ils eue sur sa peinture ? Examinons de plus près quelques émaux limousins et essayons de voir en quoi ils ont pu exercer sur lui un attrait tel qu'il soit allé jusqu'à renouveler sa façon même d'exprimer l'espace.

La technique de l'émail ²⁴ remonte à une époque lointaine et ses débuts se perdent dans l'Antiquité. Son principe, demeuré inchangé au cours des siècles, consiste à faire fondre au feu du verre coloré sur un support métallique (or, argent, bronze, cuivre) dont le point de fusion est plus élevé que celui de l'émail. La masse vitrifiable, incolore en soi, est colorée par adjonction de métaux ou d'oxydes métalliques. Pulvérisée et lavée, elle est déposée à l'état humide ou liquide sur le métal à décorer. Une cuisson à haute température fait adhérer la pâte de verre au fond de métal. Il existe diverses méthodes pour la préparation du support métallique destiné à recevoir la pâte de verre et du même coup pour séparer les unes des autres les surfaces colorées. La plus ancienne est celle de l'émail cloisonné : l'esquisse de la composition est tout d'abord tracée à la pointe sur la plaque de métal. Puis on soude ou on colle perpendiculairement de fines bandelettes de métal, disposées suivant les contours et le dessin intérieur du motif décoratif ou de la figure; il en résulte une série d'alvéoles dans lesquelles se placeront les différentes poudres qui, portées à des températures élevées, se transformeront en émail. A l'époque romane, vers Limoges surtout, dans le Rhin et la Meuse, la technique du cloisonné fit de plus en plus place à celle du champlevé, plus simple et meilleur marché :

les surfaces à émailler sont creusées (champlevées) à l'aide du burin ou du ciseau, ce qui donne naissance à des cuvettes plates dans lesquelles est coulée la pâte de verre. Le métal resté au niveau primitif peut tantôt servir de fond, de cernes et de lignes intérieures au motif émaillé, tantôt constituer le motif lui-même sur un fond émaillé.

Le grand principe de ces émaux, conditionné par la nécessité d'isoler les différentes poudres vitrifiables, est donc le cloisonnement, notion capitale pour notre étude.

Il faut relever que, sur le plan historique, le cloisonnement avait été remis en valeur par Emile Bernard qui élaborera, avec Louis Anquetin en 1888, les principes du cloisonnisme, théorie qui influencera de manière très nette l'évolution de Gauguin. En 1885 déjà, Emile Bernard gravait sur bois une Adoration des bergers aux contours simplifiés, à la perspective raccourcie par un jeu de surfaces planes, et en 1886, les mêmes formes aux couleurs pures cernées de sombre se retrouvent dans une Crucifixion. Alors que Bernard poursuivait seul dans ce sens ses recherches, Gauguin partait pour la Martinique en 1887. A son retour, il découvrit la fameuse toile d'Emile Bernard, Bretonnes dans la prairie verte (1888, Collection particulière, Paris) aux cernes puissants, aux surfaces plates peintes de couleurs uniformes et pures, sans modelé, sans horizon ni perspective. Gauguin échangea certaines de ses œuvres contre cette toile et composa immédiatement après, avec une autorité décisive, sa célèbre Lutte de Jacob avec L'Ange, dite aussi Vision après le Sermon, (1888, National Gallery of Scotland, Edimbourg), toile capitale, dans la-

quelle il intègre le cloisonnisme en le combinant à deux systèmes nouveaux : un système de perspectives multiples (chacun des trois groupes de personnages relève d'une perspective différente) et l'espace imaginaire : l'espace qui relie les divers groupes est représenté par un rouge dense, totalement imaginaire. Gauguin fera du cloisonnement une des caractéristiques de son style et à sa suite nombreux seront les peintres qui intégreront le procédé. Les Nabis (Bonnard, Roussel, Vuillard, Vallotton, Denis, Sérusier), pendant une brève période se rallieront à une forme de cloisonnisme, suppriment le modelé, créant des aplats de couleurs. Suzanne Valadon pratiquera aussi le cloisonnement, parvenant ainsi à des contrastes aigus de couleurs, de même que les Fauves qui prendront souvent le parti, sinon de cloisonner, au moins d'accentuer le cerne du dessin (Braque, Camoin, Derain, Dufy dans sa première période fauve, Friesz et Manguin parfois, Marquet, Vlaminck (ses Arbres rouges, 1906, en sont un bon exemple). Citons également l'emploi du cerne chez le jeune Marcel Duchamp, vers 1908-1910. Chez les Expressionnistes, il faut citer Heckel qui utilise le cerne avec force dès 1912 (Hafen von Stralsund, 1912, coll. privée Stuttgart, Schiffe im Kanal, 1912, coll. Ketterer, Stuttgart), Jawlensky, Kandinsky également dans certaines toiles de la période de Murnau, Kirchner, Macke, Marc, Otto Mueller qui subit vers 1912 la double influence de Gauguin et de l'art égyptien et qui souligne par des contours les formes simplifiées de ses nus (Nu debout sous les arbres, 1915, Kunstmuseum, Düsseldorf), Schmidt-Rottluff qui peint par aplats de couleurs pures, cernées d'épais traits noirs (Selbstbildnis mit Einglas, 1910, Staatliche Museen, Berlin, Tannen vor Weissem Haus, 1911, *ibid.*), Gabriele Münter qui fut inspirée à ses débuts par Gauguin également et traite ses scènes de la vie

populaire et paysanne par larges aplats de couleur brute (Kandinsky am Tisch, 1911, Städtische Galerie, München).

Parmi les peintres qui, en France, utiliseront par la suite ce procédé, en le pliant chacun aux impératifs de leur style propre, citons les plus marquants. Fernand Léger surtout définit au moyen d'un cerne vigoureux ses objets et personnages, leur conférant une monumentalité hiératique: volumes pleins, formes nettes d'un style simplificateur et puissant. Picasso, dans les années 1931-1932 use également du cerne et remplit ses formes d'une couleur pure et plate : Le Fauteuil rouge (1931), Nature morte au guéridon (1931), Pichet et compotier (1931), Le Rêve (1932). Mais c'est Georges Rouault surtout qui fait penser aux peintres verriers du Moyen Age autant par la luminosité de sa pâte que par les traits épais dont il cerne ses figures, traits qui ressemblent aux plombs enserrant les morceaux de verre dans un vitrail : Tête de Christ (1937-1938), Songe creux (1946, Musée national d'Art moderne, Paris), La Fuite en Egypte (1946, *ibid.*).

Le procédé du claionnement, qu'Emile Bernard a eu le mérite de redécouvrir précisément dans les vitraux du Moyen Age, ce procédé est bien inscrit dans la plus ancienne tradition française, et c'est sur cette tradition que s'appuie Laponche, sur elle qu'intérieurement il assesoit les bases de son oeuvre, et il lui est naturel - lui qui se nourrit de la culture du passé, non de celle du présent qui l'indiffère ou qu'il veut ignorer - de recourir aux exemples lointains des arts mineurs lorsqu'il parle de cerne qui détachent les uns des autres chaque élément

du tableau, d'espace aplati, de perspective à peu près sans profondeur, de présentation frontale des objets sans souci de l'espace naturel. Quelle que soit la source de l'influence, l'important est de voir que la principale leçon que Lapicque tire du cloisonnement est que le peintre, grâce aux espaces cernés, peut s'autoriser à ne pas se soucier de l'harmonie puisque le cloisonnement permet de juxtaposer plusieurs couleurs qui, si elles n'étaient isolées par le cerne, ne s'accorderaient pas. Une toile comme Rubans et Bobines, par ses masses imbriquées, par ses formes juxtaposées, préfigure un de ses premiers chefs-d'œuvre, La Prise de Ma-Kong par l'Amiral Courbet. Mais pour en arriver là, notre cheminement doit suivre celui du peintre qui est à la veille de faire une découverte de la plus haute importance.

* * *

Souvent, dans nos entretiens, Lapicque est revenu sur l'importance qu'ont revêtue, pour lui, les arts médiévaux, et il a insisté, à plusieurs reprises, sur la séduction qu'ont exercée sur lui les tapisseries de La Dame à la Licorne et les faïences de Rouen. Il m'a paru intéressant d'aller voir de plus près en quoi ces œuvres avaient pu à ce point l'influencer.

Le Musée de Cluny abrite les fameuses tapisseries dites de La Dame à la Licorne, qui concernent ma démonstration par leur fond spatial rouge. Ces tapisseries, du type "mille-fleurs", sont toutes de même composition : les personnages évoluent sur une sorte d'île bleu-vert, semée de plantes fleuries qui se détachent sur un fond rouge constellé de feuilles et de fleurs entre lesquelles s'ébat-

tent des animaux au valent des aiseux. Dans chaque scène qui représente une allégorie d'un des cinq sens, une dame, accompagnée de sa suivante, se tient entre un lian et une licorne qui portent les étendards armoriés des Le Viste, "de gueules à la bande d'azur chargée de trois croissants d'argent". Ces tapisseries, réalisées vers 1500, vraisemblablement pour Anne de Bretagne à l'occasion de son mariage avec Louis XII, proviennent du château de Boussac, dans la Creuse. Il est difficile de trancher la question de l'attribution des "cartans" : "Il faut sans doute chercher du côté des peintres français et souhaiter découvrir un jour le nom de l'artiste, doué du plus noble talent, qui composa ces tableaux si parfaitement équilibrés, en dessina les personnages avec tant de sûreté et d'élégance et sut créer, par le jeu des fonds rases (sic) et des sols fleuris, des bannières claquant au vent, des animaux perdus dans un univers enchanté, une impression d'envoûtement poétique qu'aucune tapisserie au monde ne dispense à ce point."²⁵

L'élément, dans cette oeuvre, qui mérite d'être étudié de plus près est ce remarquable fond rouge, qui suggère la profondeur, comme on en trouve également dans certaines tentures de l'Apocalypse d'Angers. Les animaux, les fleurs, les arbres se marient à cet espace rouge comme s'il avait la propriété de les englaver, les soutenir, les rendre légers. A première vue, tout semble naturel. A y regarder de plus près, on peut observer une particularité étonnante : les personnages, les arbres se détachent sur le fond tout en s'y insérant; les fleurs, les semis de feuilles y flottent et les animaux s'y intègrent

de façon bien mystérieuse puisque l'on y voit des lapins, des renards, des singes y gambader, d'autres être à l'état de repas, des oiseaux voler et d'autres être posés. Force nous est de reconnaître que le rouge se révèle être la couleur la plus adéquate à créer un espace qui soit suffisamment ferme pour supporter à la fois des êtres animés et des êtres statiques. Le rouge aurait été choisi par les cartonniers comme étant la couleur la plus apte à exprimer un espace plus ou moins solide au mouvant, en un mot un espace polyvalent.

Cette affirmation se vérifie si l'on compare ces tapisseries à fond rouge avec celles, du même Musée de Cluny, de la série baptisée "Scènes de la Vie seigneuriale" appartenant aussi au style dit "mille-fleurs", et à composition très semblable à celles de La Dame à la Licorne, à cette différence près, mais essentielle, que le fond spatial est bleu foncé. Tous les éléments du décor semblent éteints, étreints par je ne sais quelle force resserrante. Les personnages ont l'air d'évoluer dans un monde où la liberté (ne serait-ce que du geste) leur est mesurée; les mouvements paraissent figés, les sauts des animaux contraints, englués qu'ils sont dans un espace qui restreint leur légèreté. En somme, ces scènes communiquent l'impression d'être plus proches du monde de la mort que de celui de la vie. L'espace bleu est responsable de cet assombrissement, de ce resserrement.

Tout au contraire, devant les scènes de La Dame à La Licorne, le rouge joue un rôle diamétralement opposé. Au lieu d'un obscurcissement, nous sommes en présence d'un éclaircissement. Les acteurs de la scène évoluent

dans un espace aéré, éthéré même, comme s'ils étaient libérés de la pesanteur, comme s'ils participaient de la pulsation de cet espace fluide. Aucune contrainte ne les oppresse : ils respirent. Leur présence s'affirme sans qu'aucun élément ne vienne en atténuer l'irradiation. L'espace rouge, grâce à sa vertu irradiante, à la fois dissolvante et à la fois englobante, est garant de cette impression de vie, de présence, que tout spectateur intuitivement ressent.

La grande leçon à tirer de cette étude consiste en la compréhension des pouvoirs de l'espace pictural sur les êtres évoluant en son sein et, par conséquent, sur l'œil du spectateur. Remarquons que si l'artiste prérenaissant prend de très grandes libertés avec la représentation de l'espace, les cartonniers, eux, ne se le permettent pas, conditionnés qu'ils sont par la tradition. Il en découle à cet égard moins d'invention de leur part, et, partant, un espace plus rigide. Pour s'affranchir de la tradition et la dépasser, il faudrait qu'intervienne cette pénétrante remise en question de la couleur du fond spatial, qu'ont décidée les cartonniers de La Dame à la Licorne, pour qu'enfin l'espace représenté ait quelque chance d'équivaloir à la sensation que donne l'espace réel.

Ainsi apparaît une opposition entre le rouge et le bleu dont les peintres ne s'étaient, semble-t-il, pas nettement avisés : le bleu, comme fond, comme couleur spatiale est opacifiant et emprisonne; tandis que le rouge est spatialisant et libère.

D'une façon générale, l'expression de l'espace par la couleur a été traitée de façon spontanée par les Fauves à la suite de l'ouverture pratiquée par van Gogh et Gauguin. De même les premiers peintres abstraits, et notamment Delaunay, les Expressionnistes, la seconde vague des Abstraits useront de la couleur pure pour exprimer l'espace; parmi ceux qui pousseront le plus loin l'utilisation des plages colorées comme sensation spatiale, il faut citer Matisse et Dufy. Lapique cependant éprouve le besoin de s'appuyer sur des exemples tirés de la tradition pour justifier son libre emploi de la couleur exprimant l'espace. En observant les faïences de Rouen, il remarque que leur décor, nommé "rayonnant", bleu sur fond blanc, contrevient à la loi classique régissant les rapports de la couleur avec l'espace, puisque le bleu était conservé pour l'ossature du décor, tandis que le rouge n'était utilisé que pour les détails accessoires, en pointillés, quadrillés, hachures, comme s'il était considéré comme plus léger, plus aérien que le bleu. Il n'est pas sans intérêt de se demander pourquoi les premiers faïenciers utilisaient principalement les couleurs froides pour leurs motifs décoratifs, et non pas les autres couleurs, et notamment les chaudes. Le spécialiste nous apprend que la raison en était simplement technique.²⁶ Seuls trois oxydes étaient primitivement utilisés comme colorants fondamentaux : le manganèse (le violet pourpré), le cuivre (le vert) et surtout le cobalt (qui donne ce bleu d'un éclat incomparable), seuls colorants, pendant longtemps, aptes à supporter les températures de cuisson. Ces trois couleurs constituaient la base de ce qu'on appelle la palette de grand feu, très particulière du faïencier à la fin du Moyen Age. Quant à la couleur rouge, elle avait

tendance soit à virer, soit à se volatiliser, n'ayant pas la propriété de supporter les températures de cuisson nécessaires à l'émail. Elle représentait donc un problème ardu. Au dire du potier rouennais Coussy, le rouge de fer (seul rouge supportant les températures de grand feu) formait à la cuisson "une espèce de galle"; il s'applique en effet irrégulièrement, en couche épaisse formant une sorte de croûte et tournant facilement à un ton de brique. Son aspect est terne, inégal. Ce n'est que vers la fin du XVII^e ou tout au début du XVIII^e siècle que le rouge fait son apparition. On voit qu'un certain Denis Dario, dans un placet daté de 1708 adressé au contrôleur général, se disait "inventeur d'un rouge pour la peinture de la faïence et de la porcelaine" et demandait l'autorisation d'allumer des fourneaux dans la ville de Rouen. L'emploi difficile de cette couleur a eu pour conséquence que le bleu de cobalt a été utilisé très largement pour l'essentiel du décor, tandis que le rouge n'est apparu qu'avec prudence, en ajouts discrets; on lui a dévolu les rôles de détails, "de ce qui, dans la nature, a un caractère mouvant : reflets dans l'eau et surtout petits oiseaux répandus dans le ciel".²⁷ De la sorte, remarque Lopicque, "si, de très près, les deux tons ont la même force, ce qui rend chaque détail vigoureux et exclut toute mélancolie, d'un peu loin l'ensemble du décor se simplifie : l'ossature bleue ressort d'une façon impérative. Les hachures rouges, au contraire, se fondent, n'apparaissent plus que comme une masse flamboyante sans consistance".²⁸ Les faïenciers français avaient donc été conduits, pour des raisons techniques, à prendre le contrepied des principes classiques, qui voulaient que soit employé de préférence le rouge pour ce qui est proche, immuable, impor-

tant, et le bleu pour ce qui est éloigné, léger, aérien. A partir de cette observation, Lapicque élabore une théorie sur les échanges chromatiques entre les images de surfaces colorées contiguës, et montre, avec la précision d'une démonstration scientifique (rappelons qu'il était alors, en 1932-1933, préparateur à la Faculté des Sciences et qu'il entreprenait, parallèlement à ses travaux sur les valeurs, des recherches sur la couleur et sur l'optique), que, sur fond blanc, une fine bande rouge s'éclaircit et vire au pourpre, que l'orangé vire au rose, qu'une fine bande ou tache de jaune s'éclaircit et blanchit, alors que sur même fond blanc, le bleu s'affirme et durcit, noircit même lorsqu'on s'éloigne.²⁹ De la sorte, Lapicque démontre que la fameuse distinction entre couleurs qui "avancent" (les chaudes) et couleurs qui "reculent" (les froides) relève d'une erreur assez vieille : "Certains physiciens avaient observé, il y a quelques décades, des lumières bleues et des lumières rouges sur un fond obscur. Ils avaient vu le bleu s'assombrir et devenir flou, le rouge affirmer au contraire son éclat et sa netteté. Et comme dans ces conditions, le bleu semble "rentrer" dans le fond noir, le rouge "sortir" vers le spectateur, ils avaient lancé un peu hâtivement cette idée que le rouge est, par elle-même, une couleur qui "avance", le bleu, une couleur qui "recule".

Or cette thèse devient insoutenable si l'on observe ces mêmes couleurs sur un autre fond que le champ obscur normal du laboratoire, et par exemple sur un fond blanc. C'est ici le bleu qui devient dur et s'affirme, nous l'avons vu, et c'est le rouge qui paraît se dissoudre

quelque peu dans le fond. (...) Ce qu'on peut dire, écrit-il en résumé, c'est qu'il est plus facile, plus normal, peut-être plus beau, d'exprimer ce qui est impalpable et lointain, notamment le ciel, par le rouge, l'orangé ou le jaune; et par le bleu ce qui est solide, compact, rapproché.³⁰ Il est ainsi démontré que les couleurs s'assombrissent ou s'éclaircissent selon le fond sur lequel elles sont placées, d'où il découle que "ce n'est pas le rouge qui avance ou qui recule, mais c'est en définitive l'artiste qui le fait avancer ou reculer".³¹ Fort de cette démonstration, Lopicque peut enfin soutenir que le peintre, désormais, aura tout loisir de "faire lui-même avancer ou reculer, soit le bleu, soit le rouge, selon sa propre conception de l'espace du tableau".³²

Il était ainsi démontré scientifiquement ce que de nombreux peintres savaient de façon intuitive pour l'avoir expérimenté par eux-mêmes dans leurs peintures, à savoir, qu'"à travers les indications précieuses que la physique lui apporte, le peintre dispose librement de la couleur dans l'espace..."³³ et c'est par cette proposition que Lopicque a choisi de clore ses Essais, démontrant le bien-fondé de cet usage basé jusque là sur l'empirisme.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que depuis van Gogh et Gauguin, suivis par les Fauves, les Expressionnistes, les premiers Abstraits ainsi que la plupart des peintres du XX^e siècle, les peintres disposaient déjà librement de la couleur pour exprimer l'espace. Cependant, si la plupart d'entre eux l'utilisaient de façon empirique, quelques-uns, soucieux d'appuyer leur art sur la théorie, avaient tenu à donner à leur démarche une caution scienti-

fique, obéissant, pourrait-on croire, au besoin de donner des assises rationnelles à leur oeuvre, comme s'ils voulaient faire contrepoids aux pulsions irrationnelles qui sont à la base de leur créativité. Ainsi Seurat dont l'esthétique fut rendue publique grâce à une étude due à la plume de Jules Christophe dans la revue "Hommes d'Aujourd'hui" de mars-avril 1890; mais Seurat, jugeant peu claires ses idées transmises par Christophe, à cause surtout d'une mauvaise présentation typographique, envoie, le 28 août 1890, à l'écrivain Maurice Beaubourg, une lettre dans laquelle il répète ses théories (fortement inspirées de celles de Charles Henry), divisant son exposé en deux volets, l'Esthétique et la Technique.³⁴ On connaît le goût de Seurat pour les traités scientifiques (La loi du contraste simultané des couleurs publiée en 1839 par le chimiste Chevreul; La Théorie scientifique des couleurs, 1881, de l'Américain Ogden N. Rood) dont on sait qu'il s'inspira, ce qui ne fait aucun doute, mais ce qui n'explique pas le charme indéfinissable de ses oeuvres, dû beaucoup plus, probablement, à un sens inné de la composition et de la couleur, qu'à une "science exacte" héritée de ses lectures. Signac à son tour se fit le propagandiste du "divisionnisme" dans son ouvrage D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme, paru en 1899, où sont étudiées les origines de la division des couleurs, appuyant l'utilisation du contraste simultané des couleurs sur l'autorité des écrits de Delacroix. Ainsi, à l'exemple de Goethe et des Romantiques qui ne voyaient aucune incompatibilité entre l'esprit artistique et l'esprit scientifique, l'on assiste à l'idée de réconcilier l'Art avec la Science, "conception bien en accord avec les courants idéologiques de l'époque qui cherchaient à substituer la connaissance à l'intuition".³⁵ C'était le fondement, purement intuitif, des valeurs esthétiques, qui était en question. A la suite de Seurat, acceptaient l'esprit scien-

tifique de leur temps, voulant donner une expression précise à leur idéal d'objectivité, des artistes (dont certains enseignèrent au Bauhaus, tels Kandinsky, Klee, Albers, Itten) cherchèrent à leur tour à donner une caution scientifique à leurs créations : Kandinsky (Rückblicke) (1901-1913), Verlag der Sturm, Berlin, 1913; Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, Piper, Munich, 1912; Punkt und Linie zu Fläche : Beitrag zur Analyse der malarischen Elemente, Langen, Munich, 1926; ainsi que ses Cours au Bauhaus portant sur son enseignement de 1922 à 1933) Klee (Exakte Versuche im Bereich der Kunst, Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung, Dessau, no 2-3, 1928; Pädagogisches Skizzenbuch, Langen, Munich, 1925; Über die moderne Kunst, Benteli, Bern-Bümplitz, 1945), Albers (Interaction of color, Yale University Press, New Haven and London, 1963), Johannes Itten (Kunst der Farbe, Studienausgabe, Maier, Ravensburg 1961), Vantongerloo (auteur de divers articles traitant de l'intégration du Néo-plasticisme dans le nouvel environnement urbain, ainsi que d'une brochure intitulée L'Art et l'Avenir, Anvers, 1924), Lissitzky (auteur d'un pamphlet intitulé les Ismes de l'Art rédigé en 1925 en collaboration avec Arp), Max Bill (auteur de nombreux écrits sur l'art, dont l'un des plus significatifs s'intitule Forme, Fonction, Beauté, 1953).

Dans les milieux artistiques européens du XX^e siècle, notamment grâce au rayonnement du Bauhaus, dès les années vingt, se répand tout un courant de pensée qui tend à vouloir remplacer l'empirisme et l'irrationnel, qui présidait à la création picturale, par des assises rationnelles et logiques. L'attitude scientifique devenait caution de valeur, autrement dit la recherche exacte revalorisait

la création picturale.

... Dans cette lignée, le cas de Lopicque est tout à fait particulier. De formation exclusivement scientifique, ce n'est que vers 1925, c'est-à-dire vers l'âge de vingt-sept ans, à son retour de Normandie, que Lopicque commence à s'intéresser aux courants de l'art moderne. Lorsque en 1928 il abandonne la carrière d'ingénieur pour se consacrer à la peinture, sa décision est mal reçue par les membres de sa famille et de son milieu composés d'éminents spécialistes du monde de la Science. Aussi est-ce en quelque sorte pour leur prouver que l'on pouvait aussi faire de la Science avec l'Art que Lopicque entreprend, grâce au Laboratoire de physique qu'il avait à sa disposition - il avait accepté un poste de préparateur à la Faculté des Sciences - des recherches scientifiques sur la vision des couleurs et sur les contrastes de valeurs, ainsi qu'une thèse sur l'optique de l'œil et la vision des contours. Il faut donc bien voir que les recherches scientifiques de Lopicque ne viennent pas appuyer a posteriori la création picturale, comme pour lui donner une caution scientifique qui la revaloriserait, mais que ces recherches ont été faites pour elles-mêmes, en tant que recherches pures. Par contre, après avoir tiré certaines conclusions de ses études en laboratoire, Lopicque entreprend d'en faire l'application, très rigoureusement, en peinture, et exécute dans ce but les deux toiles intitulées Nappes et Serviettes et Rubans et Bobines (1932). Preuve en est qu'aussitôt après il se remet à des paysages naturalistes, comme s'il avait estimé l'exercice réussi, c'est-à-dire comme s'il avait considéré avoir intégré le problème des valeurs. De 1935

à 1938, Lopicque n'exécutera que quatre toiles, toutes de dimensions importantes : La Prise de Mo-Kong par l'Amiral Courbet (1935, 150 x 250 cm), Mozart ou clavier et son voisin (1936, 114 x 146), Le Buveur (1937, 114 x 146), et Le Donse (1938, 114 x 146)³⁶, toutes quatre étant des variations sur l'application de sa théorie nouvellement développée sur le Rouge et le Bleu. C'est donc bien la théorie qui précède la pratique, et non le contraire. Cependant, il est évident que, par la suite, et surtout après que son système de la grille bleue obtiendra le succès, la caution de ses publications scientifiques précédentes lui permettra de revendiquer la paternité du système, puisque celui-ci était établi non pas sur une utilisation empirique du Rouge et du Bleu, mais sur le renversement de la loi classique de l'échelonnement des couleurs dans l'espace.

* * *

Durant l'année où Lopicque formule sa théorie sur le Rouge et le Bleu, en 1935, il ne peint qu'une seule toile, La Prise de Mo-Kong par l'Amiral Courbet, qui représente une articulation décisive. La toile obéit tout entière au principe des formes imbriquées et à celui des valeurs, mais présente en outre une démonstration du renversement de l'échelonnement des couleurs, ou moyen d'un jaune sombre réservé à l'espace lointain (le ciel) en même temps qu'aux eaux réparties à tous les plans. De plus, en de nombreux endroits de l'espace, divers jeux de verticales et d'obliques préfigurent la grille de 1939.

Une deuxième grande "composition décorative", Mozart au clavecin,³⁷ de 1936, est bâtie sur un jeu serré de formes juxtaposées, allant de toutes les nuances du jaune au rouge à toutes celles des bleus. Les instruments de musique sont chargés de l'éclat, sonore pour les cuivres, plus discret pour les cordes. Le jeu très apparent des cordes des instruments, (piano à queue, harpe, violons, violoncelle) des tuyaux d'orgue, des archets et baguettes diverses, formant entre eux des répons de diagonales et de verticales, attestent, une fois de plus, l'attirance du peintre pour toutes rayures et entrecroisements, comme on l'a déjà vu dans le Paste de Transformation, en un mot, pour tout ce qui est structure.

Deux toiles encore en témoignent, qui font avec Mozart au clavecin un tout : Le Buveur (1937) et La Danse (1938). Dans l'une comme dans l'autre, l'écosais des vêtements, grillage bleu et rouge, s'affirme au centre. Dans celle-là, un cerne bleu très marqué (premier exemple d'un véritable cloisonnement) entoure le buveur et l'isole du fond rouge intense; dans celle-ci, la figure centrale de la jeune fille (toute envahie par la musique) ainsi que les musiciens et les instruments sont peints dans les tons chauds (ils sont en avant) tandis que le bleu est réservé pour le ciel nocturne. Anti-démonstration, inversion caractéristique : en prenant le contre-pied de sa propre théorie, Lopicque affirme son indépendance envers qui que ce soit et d'abord vis-à-vis de lui-même. Il n'est pas homme à s'enfermer dans des limites doctrinales. Cette attitude, dont il ne se départira jamais, n'a cessé de désorienter ceux

qui cherchaient cohérence et continuité là-même où Lopicque leur offrait variations et changements. La cohérence réside d'ailleurs que dans la fidélité à des formules ou à des thèmes. Elle est d'une autre essence, elle répond à une exigence plus rigoureuse. Elle est d'ordre spirituel et on la sent déjà tout entière présente dans Mozart au clavecin et dans La Danse : ces deux toiles attestent, sans qu'il soit possible d'en douter, qu'elles sont tout au service d'une Présence, celle de la Musique.³⁸ En 1936, 1938, la ligne de conduite de Lopicque est tracée : en tout premier lieu, chaque élément de la toile, chaque espace est au service de la Présence que le peintre veut manifester.

* * *

Aux phases d'analyse succèdent les phases de synthèse. Après des années de recherches concrétisées en des œuvres qui les résument (Rubans et Bobines, La prise de Ma-Kang, Mozart au clavecin), Lopicque est en possession d'éléments expressifs qu'il lui reste à développer, à relier.

Refus de la perspective classique au profit d'une perspective multiple, études scientifiques sur les valeurs, études d'optique liées à l'influence des arts médiévaux aboutissant au système du Rouge et du Bleu, préfiguration du système de la grille, tout est en place pour que, à Pâques 1939, pendant quelques jours de vacances en Bretagne, Lopicque, qui peignait d'habitude, dans ses jours de relâche, des paysages, se lance dans

une toute nouvelle série, remarquable par son armature bleue et ses lointains rouges. Peu avant la guerre, il avait en effet dessiné des armures aux Invalides et - est-ce la menace pesant sur le monde qui lui fait choisir ce thème d'armures de préférence à tout autre ? - s'apprêtant à peindre des figures armées, il éprouve le besoin de s'en servir pour opérer une synthèse de son langage. C'est alors que jaillit l'idée picturale fulgurante qui relie tous les éléments épars en une essature bleue désormais célèbre. Ce sont des figures armées et des paysages dont le caractère marquant est "un espace d'une transparence à peu près totale au sein duquel les objets rapprochés s'affirment par le moyen d'une essature bleue tandis que les plans éloignés apparaissent en rouge, orange ou jaune".³⁹

Fruits de cette formule simple et percutante, ces œuvres intègrent les recherches antérieures dont elles représentent la synthèse et le point culminant. Dans la ligne d'une véritable tradition, elles ouvrent des voies si nouvelles que nous pouvons d'ores et déjà les considérer, dans l'évolution de l'art français contemporain, comme une des articulations principales. "Il semble, écrit E. De Keyser, que la structure de l'espace qui permet à l'image de trouver sa signification doive être élaborée avant que le peintre puisse découvrir un thème qui en approfondira le sens".⁴⁰ Cette affirmation est pertinente; la formation des Figures de 1939 le prouve : la préfiguration de l'essature bleue apparaît en 1926 déjà. Liée à la théorie du Rouge et du Bleu d'une part, à la perspective multiple et à la transparence d'autre part, au printemps 1939 se précisait enfin la structure

dans laquelle l'une et l'autre se confondaient : le Bleu pour charpenter le thème (la grille),⁴¹ les rouges et les jaunes pour le feu des linteaux.

'Ayant expérimenté ce système dans quelques Figures armées (1939) et dans Le Port de Laguivy de la même année,⁴² Lopicque se trouve au confluent de deux données qui allaient ouvrir sa peinture à un sens de la plus haute portée. Les grandes œuvres naissent toujours de la rencontre d'un événement et d'un langage qui se trouve être prêt à l'exprimer. Véritable congruence des données événementielles et des données formelles, les œuvres de 1940, suscitées par l'éclatement de la guerre, la défaite et l'invasion, n'ont été possibles que parce que le langage avait été élaboré avant que n'éclate l'événement qui lui donnerait son sens. Jeanne d'Arc traversant la Loire et Sainte Catherine de Fierbois⁴³ apparaissent tout autant comme des vitraux illuminés des feux du couchant que comme l'incarnation des sentiments patriotiques de l'artiste. L'événement est venu donner à la forme son sens en même temps que la forme a trouvé son sens à travers l'événement. De même que Picasso, après avoir peint de nombreux visages déformés, dont La Femme qui pleure, a pu brasser Guernica après le massacre de la petite bourgade, de même Lopicque, à peine démobilisé, a peint Jeanne d'Arc traversant la Loire et Sainte Catherine de Fierbois. L'assature bleue avait endossé son expression - et son symbole. Servant la rigidité des armures et l'entrecroisement des lances, elle devenait armature et exprimait du même coup défense, résistance. Derrière le grillage, dans la transparence même du heu-

tain du brasier. L'harmonie même du bleu et du rouge contrastant avec des clartés blanchâtres prenait des résonances françaises.

Cette importante série marque un tournant dans l'évolution de la peinture contemporaine et nombre d'artistes s'en sont inspirés. Lorsque, en 1941, à la Galerie Braun, dans le cadre des "Vingt peintres de tradition française", Lapicque expose La Vocation maritime⁴⁴ de 1940, certains des peintres participant à cette exposition se rendent à l'évidence que cette toile représente quelque chose d'extrêmement neuf et original. Bazaine reconnoître sur le champ que, par ces toiles, Lapicque ouvrait à la peinture d'immenses possibilités nouvelles. L'influence de Lapicque sur ce dernier n'est plus à démontrer, ni sur tous ceux qui s'inspireront directement de la grille en bleu et rouge et de la transparence.⁴⁵

Ces oeuvres représentent un des temps forts de notre histoire de l'art contemporain, et ce qu'écrivait Jean Guichard-Meili en 1960 se révèle, avec le recul, convaincant : "Il est permis de dire que La Vocation maritime de Lapicque, et un certain nombre de ses toiles de 1939-1940 (Figures armées, Le Port de Loguivy, Jeanne d'Arc traversant la Loire, Sainte Catherine de Fierbois, etc.) tiennent, par rapport à cette période, le rôle que Les Demoiselles d'Avignon et les paysages de Horta de Ebro ont joué dans l'ouverture cubiste du début de ce siècle. Une distance de vingt années a laissé, à semblable constatation d'ordre désormais historique, le temps de s'établir fermement".⁴⁶

CHAPITRE IV

Des Figures de 1939 aux Figures de 1950.

Le recul permet de voir que, dans les dix années à venir, Lopicque va mettre en place les bases de son système figuratif.

Jeanne d'Arc traversant la Loire et Sainte Catherine de Fierbois¹ associaient le cerne apparent et l'espace aplati des vitraux moyenâgeux au moyen de l'armature bleue rapprochée laissant deviner en transparence l'or et le feu des lointains. Mais la transparence s'arrête ici. L'œil ne pénètre pas au-delà de la grille qui s'affirme tout entière au premier plan. On n'y sent pas l'espace, à proprement parler, puisqu'aucun second plan n'est indiqué. Seul un "ciel" (un "vide") rougeâtre qui ne fait qu'affirmer plus fortement, par contraste, le plan bleu de l'ossature.

On sentira mieux maintenant la différence qui sépare ces figures de l'Attaque aérienne et de La Vocation maritime². Dotant de la même année, ces deux toiles intègrent une notion nouvelle : la perspective multiple combinée à une transparence beaucoup plus accusée. Dans la première, le spectateur est au cœur de l'action. Il est pris dans un labyrinthe très dense de lignes entrecroisées signifiant tout à la fois obusiers, collines, avions, nuages, débris... Le regard plonge de partout, participe de toutes parts au combat sans qu'aucun élément de premier plan ne vienne occulter ceux des plans

éloignés. Tout est donné avec une égale présence. Aucun des moyens ne pouvaient, mieux que ceux-ci, rendre l'impression d'être pris au coeur d'une action.

Mêmes moyens au service de La Vocotion Moritime.

Les plans intermédiaires sont plus oppoants sans que leur situation géographique soit définie. Le personnage central est traversé par tout un paysage de mâtures, de bâtiments, d'embarcations, de sorte que, ici encore, on est plongé dans un monde entièrement transparent. La leçon cubiste est intégrée et même élargie à un thème beaucoup plus vaste que celui de la nature morte : celui d'un engagement dont la figure centrale semble bien de type métaphorique. Quant à l'espace, il est moins aisé de déterminer s'il est en profondeur ou s'il ne l'est pas : la répartition des rouges et des bleus, des valeurs les plus faibles aux valeurs les plus fortes, à tous les endroits de l'espace du tableau, laisse place à une véritable ombiguïté. Bien que tout en transparence, l'espace reste, dans une certaine mesure, im-pénétrable. Telles sont, à mes yeux, les limites des propriétés de la grille. Faite essentiellement d'une structure très prononcée, elle ne laissait pas, à travers les entrelacs qui la formaient, assez d'espace pour que celui-ci puisse librement s'affirmer. Mais, dans sa restriction même, le rôle de la grille avait sa grandeur. Elle étoit peut-être l'expression de ce que la France vivait : "on ne respire pas dans cet espace : l'enchevêtrement des lignes fige les objets de la peinture; comme le monde dont elle est le lointain écho, étouffe sous l'emprise d'un filet de forces contraindantes". Saura-t-elle s'en libérer; cette Voc

tion, si touchante dans sa candeur ?

Seuls les très grands créateurs savent se dégager de ces voies par eux-mêmes tracées. Matisse sut dépasser le Fauvisme qu'il avait inauguré, comme Picasso sut dépasser le Cubisme pour porter plus loin et sur de plus vastes étendues les effets de ses dons inventifs. Ainsi Lopicque éprouva-t-il très vite le besoin de se libérer des structures par lui-même mises en place, comme s'il avait pressenti que cette voie, toute promiseuse qu'elle était, ne pouvait guère le porter qu'à une exploration limitée. Transpercer l'opacité de la toile, s'installer au cœur même du monde : tel sera le but à atteindre. Une fois de plus, il se tourne vers les Cubistes et ce qu'il retient d'essentiel, ce sont les mouvements que leur peinture nous oblige à exécuter. Comment réagissent-ils devant Cézanne qui relève le sol de ses paysages jusqu'à le rendre presque vertical ? Ce n'est pas le sol qui se relève, "c'est le spectateur qui refuse de s'élever dans les airs".³ Le principal et considérable apport des Cubistes fut bien, en extrapolant les découvertes du maître d'Aix, d'avoir présenté les objets selon différents points de vue et de proposer ainsi au spectateur de "se mouvoir" pour explorer la toile. Les théoriciens du Cubisme ont souvent écrit que Braque et Picasso avaient voulu faire éclater l'objet, nous en présenter tous les morceaux, toutes les faces. Vu de cette façon c'est encore laisser le spectateur dans une attitude statique. Ce qui passionne Lopicque dans le Cubisme, c'est qu'on peut le considérer comme un procédé d'invitation au déplacement. Remarquons que Lopicque jamais ne parle d'inclusion d'action, terme que la plupart de nous emploie-

rions en cette circonstance : mouvements fictifs puisque non réalisés par notre corps. Pour Lopicque, ces mouvements se déroulent dans l'espace de son monde intérieur, qui n'est pas moins réel que le monde extérieur. (Mouvements du monde intérieur : être ici ou là, ubiquité, immédiateté, toute puissance...)

L'exploration d'une toile cubiste est d'autant plus grisante qu'elle est retardée par deux procédés : la transparence et un certain chaos laissé à l'interprétation. A sa manière, la transparence est également un procédé d'invitation au dynamisme (dont Dufy a largement usé), puisque le regard est porté à transpercer un objet pour contempler celui qui est derrière lui. C'est aussi un procédé qui permet d'exprimer la simultanéité, la même forme servant à signifier deux objets, chacun participant un peu à la forme de l'autre. On glisse ainsi vers le second procédé, qui consiste à laisser une certaine liberté à l'interprétation. Cet arc de cercle, est-il bord de verre au son ombre ? Au moment où l'on passe d'une interprétation à une autre, l'organisation spatiale du tableau change, et souvent même, à peine apporé, se mue en un autre. Le tableau deviendrait ainsi un spectacle mouvant. On voit bien que le Cubisme contient en germe l'Op Art et qu'un Vasarely, par exemple, cherchera aussi, au moyen de formes géométriques simples, à provoquer un changement d'interprétation d'où résulte une brusque réorganisation spatiale.

Tirant les leçons du Cubisme, Lopicque combine, dans Lo Vallé de Chevreuse en été ⁴ (1941) ou dans

Ferme en Ile de France (1942), les points de vue multiples et la transparence. Une façade au premier plan, totalement transparente, laisse percevoir l'arrière-cour, une taurelle - dans un espace indéfinissable - les parcs et les murs d'enceinte, vus à la fois d'en haut ou d'en bas, de gauche au de droite. Tentative d'espace total, la série des Demeures⁵ de 1942 à 1943 témoigne de l'effort d'intégration de procédés nouveaux. Les efforts du peintre tendent donc à aérer la composition, à lui arracher son poids, à repousser son opacité. Le système, un peu apparent dans certaines toiles, cessera progressivement d'être visible. La rigide grille bleue s'assouplit en un cerne plus clair qui allège l'espace, structure, sans les accuser, les lignes de la construction et permet le jeu de la transparence. Dans la Ferme en Ile-de-France, tous les éléments sont présents. Rien n'arrête le regard, la vue plonge à l'intérieur; la perspective est même inversée, comme dans la partie supérieure où le toit a l'air de remonter : invitation dynamique à nous placer au-dessus du bâtiment, en un point de vue extravagant. Ainsi, grâce à diverses distorsions spatiales, la ferme est vue dans toutes ses parties, de l'extérieur comme de l'intérieur. La peinture tend à recréer un espace multidimensionnel où le dehors ne se différencie plus du dedans. "L'important dans le vase, a dit Sartre, c'est le vide qui est dedans". Le thème de la peinture, pourrions-nous dire, c'est autant l'espace qui est en dedans qu'en dehors des choses. Car il s'agit bien, en définitive, de manier de l'espace pour atteindre à plus de présence, et c'est bien dans ce sens que porte l'effort de Lapique : tenter de pénétrer à l'intérieur des choses,

du monde, pour en dégager la présence.

Quant à la couleur, elle délimite des plans qui ne peuvent plus être attribués à telle ou telle profondeur, mais qui participent, de par l'ambiguïté de leur situation, à tous les endroits (et les envers !) de l'espace.⁶ S'il est impossible, comme l'avait noté J. Ruskin, de voir simultanément un plan d'eau et le ciel reflété,⁷ il est également inconcevable, en peinture, de lire simultanément deux ou plusieurs interprétations que présentent une forme, une couleur ou un plan. C'est en jouant précisément sur cette ambiguïté, sur le passage d'une interprétation à une autre, que naît, dans l'imagination du spectateur, le mouvement, mais c'est un mouvement issu de l'interprétation, portant uniquement sur le pictural. "La clarté n'en demeure pas moins la qualité essentielle de l'oeuvre classique, écrit P. Junod, qui reste "fermée" et dont la polysémie est toujours univoque. L'oeuvre "ouverte" fait au contraire de l'ambiguïté le principe même de son existence".⁸

* * *

Une des caractéristiques du langage lapicquien, en ce qui concerne les recherches d'expression de l'espace, c'est la représentation imaginée à partir de points de vue différents, exigeant du spectateur qu'il s'élève et s'abaisse tour à tour, au cours de son investigation de la peinture.

Si ce mode de représentation trouve son origine dans les arts médiévaux et, plus récemment, dans le Cubisme, on en découvre une très intéressante variante dans les céramiques rouennaises d'influence chinoise, dites "à la pagode".

L'observation des faïences de Rouen de la collection Daisteau, au musée des Arts Décoratifs de Paris, m'a amené à faire une curieuse observation en ce qui concerne le découpage de l'espace. On sait qu'à l'époque de Louis XIV le style chinois représente une phase essentielle de l'art décoratif pratiqué par le faïencier français. L'essor de cette influence était favorisé par les importations massives de porcelaines extrême-orientales "bleu et blanc" par les navires des nouvelles Compagnies des Indes anglaises et françaises. Les ateliers de Nevers et de Rouen reprennent le décor chinois, en particulier celui des scènes de genre où des personnages asiatiques sont représentés dans des paysages "à la pagode", qu'ils interprètent avec fantaisie. Ainsi observe-t-on, sur plusieurs grands plats, de part et d'autre d'un axe descendant du zénith jusque près du centre, des motifs de pagode dont la lecture est malaisée. Quoique dessinés dans le même plan apparent, les motifs semblent représenter à gauche de l'axe, une façade et une partie de toit de pagode, tandis qu'à droite, un motif à peu près semblable, mais orienté de biais, ne permet pas d'interprétation satisfaisante tant que l'observateur se place d'un point de vue unique et fixe. Mais si l'on consent à un mouvement d'élévation, le sens du motif s'éclaire : si la partie gauche de l'axe présente

une façade verticale, la partie droite propose une plage horizontale (sol, carrelage, ponton). Cet axe descendant du zénith partage l'espace de façon très remarquable, que nécessitait le déroulement de la scène dans le cadre donné par l'orbe de l'assiette. Du côté gauche de l'axe, se présente la façade et se développe un espace aérien, tandis que du côté droit de l'axe, s'étend un plan horizontal, un espace aquatique qui se relie par le centre au moyen de quelques touffes de roseaux ou de plantes exotiques, à l'espace aérien. Il fallait bien que l'espace aérien (vertical réservé à la partie gauche) et l'espace aquatique (horizontal réservé généralement à la partie droite) se joignent et se relient d'une certaine façon. Seul un axe permettait la délimitation de ces deux espaces. Quant à d'autres scènes de ce genre, dans le style chinois toujours, il n'est pas rare d'observer les subtils passages de l'air à l'eau au moyen du fond blanc (bleuté) auquel est dévolu tour à tour le rôle de l'un ou l'autre.

Telle est l'interprétation de ce découpage de l'espace que, sous toute réserve, je propose. Les artisans français, en imitant de façon libre et parfois fantaisiste les décors des céramiques chinoises, ont-ils abouti à une interprétation personnelle ? Se sont-ils, au cours des années, écartés du modèle primitif au point de ne garder que des signes, aujourd'hui malaisés à lire ? De toute manière il semble bien que le spectateur soit appelé à changer de point de vue lorsqu'il déplace le regard de la gauche vers la droite en passant par le centre de l'image, comme si on lui demandait de s'élever dans les airs pour assister d'en haut à la

scène se développant sur l'espace aquatique. Il en résulte, pour l'observateur, une impression de mouvement (qu'il opère lui-même), et, curieusement, une impression de "flottement" entre ciel et eau, là-même précisément où se situe le subtil passage d'un espace à l'autre. D'où cette sensation de légèreté ressentie très souvent devant ces paysages de style chinois, sensation très semblable à celle que nous éprouvons devant telle Demeure lopicquienne de 1943 ou de 1945. Mais le passage de l'un à l'autre plan de l'espace n'est jamais aussi tranché; il est au contraire, chez Lopicque, moins défini, beaucoup plus doux, et ce n'est qu'insensiblement que l'on passe d'un plan à l'autre, difficulté que les Chinois et leurs émules français ont tournée en séparant nettement les deux espaces par un axe zénithal.

* * *

L'oeuvre de Lopicque évolue, au début, selon un cheminement relativement régulier. Il est facile de remarquer que certains principes des Demeures de 1943 découlent des Figures de 1939. Le cerne fait toujours l'ossature; la transparence s'est affirmée; la perspective subit de fortes désarticulations. Cependant - et c'est ici que se situe le clivage - quelque chose paraît flotter dans l'enchaînement avec les oeuvres qui suivent. La lecture n'est plus la même: nous ne pouvons plus "déchiffrer" certaines Figures de 1943 ou de 1944. Elles nous sont obscures. Nous sentons que l'artiste nous parle de quelque chose, d'une

expérience particulière, mais leur principe nous est opaque. Que signifient ces entrelacs abstraits du Portrait d'un roi de France, de ces Figures africaine ou océanienne, de Deux masques, du Baiser dans la banlieue, de Jeune femme aux Régates ? De quelle façon lire Escale à Honolulu, Patrocle ?⁹ Pour comprendre de quelle expérience nouvelle ces toiles sont nées, il faut en étudier la genèse. Et c'est l'expérience très particulière du dessin dont il me faut rendre compte.

La technique du dessin gestuel que Lopicque expérimente dès 1944 (Figures de 1944-1945, boucles et huit des Récifs et des Régates de 1946, entrelacs des Figures de 1947, tracés rouges des Calvaires de 1948) est à rapprocher de l'expression gestuelle qui était alors déjà largement pratiquée, recherche symptomatique de cette époque, ouverte sur les pouvoirs de l'automatisme, sur les ressources de l'inconscient que les Surréalistes avaient mis au goût du jour. Le gestuel était en effet pratiqué dès bien avant 1940, en France et en Amérique, par quelques "pionniers". Henri Michaux (en 1933) et Marc Tobey (en 1934) parcourent l'Extrême-Orient dont la calligraphie va les influencer directement. De retour, le premier en France, le second en Amérique, ils vont orienter leurs recherches du côté d'une "écriture gestuelle". Plus tôt encore, vers 1924-1925, André Masson pratique une forme de "dessin automatique" qui peut être considéré comme la première manifestation, en Occident, - comme Breton n'a pas manqué de le souligner¹⁰ - de la spontanéité lyrique. En 1927 Masson exécute ses Tableaux de sable en jetant

en état d'effervescence, de la colle sur une surface, et en la recouvrant de sable. En 1941, Massan avait expérimenté toute une gamme d'expressions de l'inconscient et c'est ce style, qu'il apportera avec lui en Amérique, qui influencera directement Jackson Pollock, L'action painting, qui est associée au nom de ce dernier, se trouvait en germe, déjà, non seulement dans l'œuvre de Massan, mais chez Mira également, qui influencera Matta, Arshile Garky et Calder notamment. En Allemagne, Paul Klee, dans les années vingt, se livre à toutes sortes d'expériences, allant, raconte un de ses collègues au Bauhaus, Lother Schreyer, jusqu'à peindre en exécutant une sorte de danse devant une série de tableaux en travail, passant de l'un à l'autre, passant une touche ici, une ligne là : bon exemple d'une exécution semi-automatique, permettant le surgissement des pulsions instinctives.

En France, très tôt (dans les années trente), Hans Hartung prend conscience du rôle qu'il peut confier au graphisme : en 1922 déjà, alors qu'il ignore tout des recherches de l'art abstrait, il exécute des aquarelles qu'on nomme aujourd'hui informelles; dès 1938, son graphisme annonce les œuvres par lesquelles il se signalera au lendemain de la guerre. Fautrier, par ses recherches sur la matière, annonce avec vingt ans d'avance, l'art informel. Wols, dans la lignée de Klee et de Kandinsky, exécute dès 1932 des dessins et des aquarelles de petites dimensions, aux formes "multi-évocatrices".

A son tour, Lapicque, qui a de tout temps beaucoup

pratiqué le dessin, tout d'observation que d'imagination, expérimente, vers 1944, la technique du dessin gestuel. Cependant, à l'inverse de beaucoup d'autres, le gestuel, chez lui, n'est jamais réduit à n'être qu'une projection de soi. Ce n'est pas "le peintre au travail qui se donne à voir et qui nous invite à voir naître les formes sous ses doigts"¹⁰ ce n'est pas non plus un exercice qui n'a d'autre but que lui-même, où toute allusion au réel est bannie. La démarche de Lopicque est exactement contraire.¹¹ Il n'utilise le dessin automatique qu'aux fins de trouver des signes qui soient des signes de quelque chose. Il lui confère le rôle précis de rendre compte du réel. Si tel dessin ne lui rappelle rien, n'évoque rien, il l'élimine. Mais qu'apparaisse une présence quelconque et le dessin est considéré comme porteur d'une parcelle de réalité. Il ne s'agit pas seulement d'"habiter l'espace",¹² mais de trouver dans tous ces espaces, une présence qui les habite.

Lorsque l'on sait le mode Lopicquien d'élaboration (voir le développement de la question au chapitre VII), il faut bien comprendre que dans un premier temps, le peintre se laisse aller de façon gestuelle à ses impulsions, obéissant à une sorte de rythme intérieur, éloignant le plus longtemps possible la précision de tout sens.¹⁴ Peu à peu, par la répétition de l'exercice (il en fait des dizaines dans la même séance), apparaissent des signes qui lui semblent convenir à une expression de quelque chose. Il s'agit véritablement de la production d'un signe à la recherche de son sens. Alors seulement, ayant dévoilé un sens, il oeuvre dans cette direction,

précise le thème, le développe. De tous ces dessins, Lapique ne gardera que ceux qui sont une figuration incontestable d'un état intérieur. C'est alors qu'apparaît le titre : Tristes confidences (1945), Gratitude (1946), La Rencontre (1946), La conviction (1946). Ce sont donc bien les hasards nés du tracé des lignes, des boucles, des entrelacs qui président à la "reconnaissance" d'une situation ou d'un état intérieur vécus.

Action poétique par excellence : dans la production tâtonnante de ces tracés, l'artiste va "au-delà de lui-même, à la rencontre de lui-même", dirait Octavia Paz, car c'est lui-même qu'il finit par reconnaître dans ces présences humaines, ou un autre qui est lui-même.¹⁵

L'attribution a posteriori d'un titre à une oeuvre abstraite - ou à un point de départ abstrait - est pratique courante chez les peintres de cette tendance. Estève procède de la sorte, Bazaine, Monessier, Singier, pour ne citer qu'eux; une fois la peinture achevée - parfois aussi en cours de l'élaboration - un climat poétique leur est suggéré qui donnera le titre à l'oeuvre.¹⁶ Paul Klee, dans sa Conférence d'Iéna (De l'art moderne, 1924), décrit avec précision le jeu des "propriétés associatives" des formes de la peinture qui viennent infléchir l'orientation primitive du tableau. C'est dans ce jeu entre les nécessités plastiques et l'intention de l'artiste (plus exactement un certain degré souple d'intention) que la peinture me paraît receler une ouverture vers les plus intéressantes et fondamentales réalisations.

La description "littéraire" que fait Lapique de

son dessin intitulé "Le Baiser" datant de 1946 n'évoque pas nécessairement une élaboration consciente du thème mais peut avoir succédé à un dessin gestuel exécuté sans idée préconçue, du moins dans une première phase. Auquel de ces deux modes appartient tel ou tel dessin, le peintre souvent ne saurait le dire, n'ayant, d'une grande masse d'études, choisi que ceux qui évoquaient pour lui une présence humaine : "Je l'intitule "le baiser". En y mettant un peu de soi-même, et en se libérant de certaines habitudes créées par la peinture dite classique, ou par la photographie, on y verra, je pense, deux personnages qui s'enlacent. Cette oeuvre est née, avec quelques autres, d'un lent travail dont le point de départ n'était pas quelque modèle extérieur à moi-même. Je suis parti de rythmes intérieurs, presque corporels, de taches au de traits, que ma main traçait au début sans projet. A un certain moment je crus apercevoir devant moi des personnages : je poussai dans ce sens. C'est ici que ma démarche, je crois, se sépare de celle des peintres réputés "abstrait". Ceux-ci ne considèrent comme oeuvre que telle organisation qui n'évoque aucun objet désignable du monde visible et tangible. Je fis tout juste le contraire, et ne retins d'une masse innombrable d'études, que les quelques-unes qui évoquaient pour moi une présence humaine." 78

C'est bien ce va-et-vient qui nous intéresse, entre un signe tantôt chargé de signification figurative, tantôt chargé d'exprimer les mouvements du "monde intérieur", et c'est dans l'expérimentation même de ce processus de création qu'il me semble percevoir une ouverture pour la peinture.

Lapicque n'est d'ailleurs pas seul parmi les peintres contemporains à procéder de la sorte : Klee, Mira, Masson, Ernst entre autres s'adonnaient à de semblables expériences bien avant la seconde guerre mondiale.¹⁸

A la fin de la guerre, époque où le gestuel conquiert l'Amérique puis l'Europe, nombreux furent les artistes à "jouer" à la frontière du signe figuratif : Pignon, Tal Coat, Michoux, Alechinsky, Saura en Europe, Motta, Gorky, de Kooning, Pollock depuis son retour à la figuration dès 1951, en Amérique, pour ne citer que quelques exemples. Lapicque n'est donc pas un cas isolé.

Ce que nous retiendrons de ce processus, c'est qu'il fonde sa figuration sur la production automatique, gestuelle de formes et de tracés, tout en laissant l'imaginaire présider à la conduite du trait, au point que l'on peut dire que ce sont des dessins du "monde intérieur". Gestuel et imaginaire se combinent pour devenir une véritable méthode de travail. Lorsqu'il dessine des figures enlacées, des chevaux ou la mer, c'est par l'imagination qu'il participe aussi à l'événement, qu'il ressent en lui les mouvements de l'âme, de la monture ou des vagues; monde intérieur donc et relation du monde extérieur. Double mouvement, double origine productrice : sensation ressentie et signe qui la figure; descendante au fond de soi et action qui amène en surface le signe de l'expérience vécue. Image à la fois du dedans et du dehors. Intériorisation, extériorisation.

Très rigoureusement, dans de longues séances de travail, Lapicque se soumet à l'automatisme du geste, acceptant, pravisamment, que ce soit le geste qui

présida à l'invention. Ainsi assiste-t-il, en quelque sorte, au surgissement de signes imprévus, mais porteurs d'une réalité, comme si, par une opération non intentionnelle, ils avaient endossé une signification inédite. Poursuivant alors dans ce sens, le dessinateur prolonge le geste, le répète, l'exerce, jusqu'à ce qu'il puisse, d'un grand nombre d'esquisses, élire celles qui détiennent le pouvoir de révéler un aspect de la réalité vécue. Ainsi du thème de la mer.

L'écriture du dessin, se demande Lopicque, doit-elle être l'écriture "de la gîte du navire, du giclement de l'eau sur la coque, du remous du vent sur la ralingue, de la pression de la main sur la barre, de l'approche effrayante et qu'un de nos mouvements peut rendre funeste, d'un caillou qui transparait sous l'eau ?" Et sa réponse : "Mais cette écriture n'est-elle pas déjà faite ? N'est-elle pas l'entrelacs infini des mille possibles et cent mille projets actifs et émotifs en quoi mon âme navigantifiée se trouve pour l'instant changée ?"¹⁹

Attitude toute phénoménologique, selon laquelle le peintre "à l'âme navigantifiée" va tracer les signes de l'eau, sous toutes ses formes vécues : vague, crête, abîme, festons, eaux étales ou tempêtes. Car il le connaît, cette mer, d'une vieille expérience, et il sait, sous lui, les "gouffres insondables"... Aussi est-ce tout naturellement que la main, d'une écriture ferme, trace des signes à travers lesquels quelque chose du monde prend forme. De confuse, d'insaisissable qu'elle s'offrait à notre conscience, la mer soudain se fige dans sa fulgurante métamorphose. C'est elle, je la reconnais, je l'ai vécue telle, se dit-on devant les dessins.²⁰

Leur secret réside en ceci qu'ils sont issus non de l'observation, mais du "rythme intérieur", qu'ils dépassent le voulu, qu'ils sont oubli du savoir et imagination, mémoire phénoménologique. C'est l'eau vécue qui est dite ici, comme si l'artiste était devenu mer, gouffre, vague et son déferlement. Et c'est ainsi que fut dégagé un signe simple, une boucle couchée, un huit allongé, pareil au signe mathématique de l'infini - dont la métaphore picturale prend ici figure d'évidence ("la mer, la mer toujours recommencée")²¹ - qui s'est révélé expressif de la déferlante puis, trouvaille d'un rare génie, du mouvement même de la proue, mouvement ascendant et descendant accompagné d'une translation vers l'avant : la traduction picturale du mouvement vécu était ainsi réalisée.²² C'était non pas le spectacle, mais l'expérience qui était transmise. Nous sommes ici en présence d'une peinture de la sensation, et non pas seulement de la vision, et c'est bien dans ce sens que les pouvoirs de la peinture nous apparaissent comme les plus révélateurs. Preuve est faite que c'est le signe qui restitue l'expérience, non l'image. Le mouvement du voilier, dont la proue s'élève avec la vague et soudain plonge, le navigateur l'a ressenti dans ses entrailles, par un remuement, une sensation de creux vite comblé dans la vague montante. Et c'est au moyen d'un signe, d'un huit couché répété, d'un entrelacs de huit, que Lapique a signifié les péripéties de la navigation.

Ce processus de création démontre que l'artiste ne part pas d'une idée (qui aurait été ici : je veux représenter les mouvements de la proue) mais d'une expérimentation picturale qui rejoint a posteriori l'expérience

vécue.²³ Ce n'est pas l'idée qui préside à la création, mais l'expression picturale qui rejoint le vécu. L'idée peut présider à une expression décorative, jamais à une expression picturale. La peinture tend à retrouver - en l'immobilisant - un moment du vécu. Lorsque le vécu est retrouvé, le tableau atteint son but qui est de restituer la présence de quelque chose,²⁴ L'idée, aussi bonne soit-elle, ne pourra jamais à elle seule restituer la présence de quoi que ce soit. Il y faut cette transmutation, cette opération entourée de mystère²⁵ dont nous tentons de cerner par quels cheminements l'homme parvient, dans des choses que nous appelons oeuvres d'art, à le réaliser. Le peintre, écrit Georges Gusdorf, "se livre à des "expériences pour voir"; il ne représente pas le monde de tout le monde; il explore des mondes inconnus, qu'il invente à mesure".²⁶

Ce qui est vrai pour le dessin l'est pour toute la peinture de Lopicque : le fait essentiel est l'émotion initiale, le vécu, jamais l'idée ni l'esthétique.²⁷

On objectera que je m'écarte du sujet, que le dessin gestuel n'est, chez Lopicque, qu'un de ses nombreux moyens, qu'il n'est pas un des plus importants qu'il ait assimilé. Que le lecteur se détrompe : On ne peut pas vraiment adhérer à la marche créatrice lopicquienne si l'on ne comprend pas la part d'improvisation et de spontanéité qui résulte de la maîtrise de cette technique. Dans un article intitulé Apprentissage et spontanéité, Lopicque peut écrire : "S'interdire les élans involontaires qui, des profondeurs de l'inconscient, font surgir

telle forme, telle couleur qui surprennent celui-même qui les pose sur la toile, serait priver l'art de sa pointe la plus aiguë".²⁸ Mais cette spontanéité est toujours au service d'un plan, d'un projet. Il ne se lance dans la peinture qu'avec des moyens éprouvés. "Je travaille d'arrache-pied depuis mon retour (de Brest). Croquis, expressions marines, descriptions succinctes, remplissent déjà presque un gros cahier. Je n'avais rien noté sur place, ne pouvant vivre avec intensité et noter à la fois. Le Grenadier (un escorteur) se recompose peu à peu sous mon crayon et ma plume. J'entrevois des toiles grandioses, des dessins...".²⁹ Ainsi, du tracé gestuel sur la feuille, on passe à la peinture, et c'est la série des Régates de 1946,³⁰ qui combine les recherches jusqu'ici poursuivies : cerne, gestuel, interpénétration des formes et illusion du mouvement. Quant à la couleur, Lopicque en use comme dans le vitrail où la structure du plomb souligne les contours tout en divisant les couleurs, permettant leur sonorité individuelle.³¹ Ainsi les couleurs se répondent plus qu'elles ne se marient.

Tout aussi difficile d'accès, les toiles de 1948 se signalent par des tracés rouges qui parcourent la toile en tous sens.³² Dans tel Calvaire breton, on distingue un Christ en croix au milieu d'un paysage brièvement signifié. Mais pourquoi ces tracés rouges ? "Je ne peux pas dire exactement ce qu'ils représentent. Ils sont quelque chose comme les trajets, les parcours effectués dans la campagne bretonne, autour des calvaires. Ce sont les différents moments de la promenade, les allées et venues, les points de vue contemplés, les déplacements, par essence invisibles... c'est par nécessité qu'ils sont

lò. Pour fluidifier l'espace, pour faire qu'on ne soit séparé d'aucune partie de l'espace. Avec la transparence totale, je voulais obtenir, pour ainsi dire, une présence totale".³³ Une fois encore s'affirme une des caractéristiques fondamentales de l'oeuvre : procédant d'un refus du statique, d'une volonté d'ubiquité, elle s'oppose aux principes classiques d'immobilisme du point de vue et de perspective masquante. Le tracé rouge du parcours dérange le statisme de l'espace, ... et bouscule nos habitudes visuelles.

L'expression du parcours au moyen du tracé rouge des Calvaires bretons est un prolongement, assoupli et gestuel, de la grille de 1939-1940. Le même tracé servait à envelopper des personnages en 1944-1945; il apparaît déjà, sous une forme de parcours ébauché, dans une toile de 1945 : Maison normande en automne.³⁴ Il s'affirme en 1946 sous forme de tracé bleu du déplacement du bateau sur la vague, en 1947 dans les Figures entrelacées avant de devenir franchement gestuel dans les Calvaires de 1948, dans un Paysage dans les Monts d'Arrée ou dans un Moulin près de Ploubazlanec de la même année.

On trouve également cette expression du parcours au moyen d'un tracé chez des peintres comme Estève et Bazoin. Dans une toile de 1945, La Ramée,³⁵ Estève sillonne sa composition de tracés jaunes et rouges qui semblent bien devoir être interprétés à la fois comme des branches, des sentiers ou des parcours dans un paysage à peu près non-figuratif. Cependant la forme picturale de ces tracés est différente : chez lui, ils structurent un ensemble où la couleur et la forme sont "poussées" jusqu'à leur plénitude. Chez Lopicque, les tracés sont

gestuels (ils peuvent paraître bâclés) et la composition est spontanée, attestant des préoccupations éloignées de tout souci esthétique. On trouve également ces tracés qui jouent alors le rôle de structure, chez Bazaine dans Les Amoureux au printemps ou Les Plongeurs de 1946.

Ces exemples montrent bien le parallélisme des recherches chez certains peintres alors très proches les uns des autres.

Avec la Danse Macabre (dont le large cerne blanc annonce déjà Charles d'Aquitaine), avec Hamlet et La Luxure de 1949,³⁶ la grille est tout à fait abandonnée et ce sont les principes de cloisonnement et de transparence qui dominent. Ainsi les mouvements marins des Régates, les interpénétrations des Figures, les parcours des Calvaires, le cerne blanc de La Luxure sont les prémisses de futures séries dans lesquelles l'expression de l'espace et du mouvement ne seront pas d'un moindre intérêt. Nous voici préparés à en aborder l'étude.

* * *

1949. Lapique entreprend presque d'un seul jet (deux jours de travail intense) une grande composition "historique",³⁷ après avoir exploré le champ de bataille de Waterloo et réuni une abondante documentation. Au soir de la première séance, puis le lendemain, la toile achevée, le peintre, mêlant le pictural et l'historique, décrit les péripéties de l'aventure, avec une verve littéraire au moins égale à celle de la peinture :

"La Bataille de Waterloo est commencée... "Hark :

listen ! it is... it is... the cannon's opening rear...".
Tout n'est pas joué, loin de là, hélas ! Blücher peut
arriver; mais cela ne commence pas trop mal; c'est en-
core plus palpitant que je n'aurais cru. C'est une très
grande toile. Au centre, Napoléon regarde dans sa lunette,
fat et soucieux...

En haut à gauche, partie dans le champ de la lunette,
Wellington au pied d'un orme, à cheval au centre d'un
impressionnant carré tout rouge de Coldstream Guards (il
n'a pas l'air commode à déloger); l'herbe est vert-jaune,
ce qui fait très anglais (assez Derby d'Epsam, un peu
Reynalds). Coupé en bas par le champ de la lunette, Ney,
sans chapeau, enlève son cheval qui part au galop en une
semi-cabrade. Ney regarde l'Empereur et brandit son sa-
bre recourbé. Derrière lui, les lanciers dont on ne voit
que les fanions, sortant du bras de Napoléon qui tient
la lunette. Les lanciers s'engouffrent derrière Napoléon,
on ne voit que l'arrière-train de leurs chevaux. A gau-
che, en bas, deux cuirassiers, sortant d'entre les pat-
tes du cheval de l'Empereur, dévalent la pente au galop
de charge. A droite, des chasseurs à cheval de la garde
sont massés (très réussis); le général Lefèvre Desnoëttes
leur montre l'ennemi du baut de son épée.

Il manque beaucoup de choses encore : l'artillerie an-
gloise, que je placerai devant l'infanterie selon une
tactique éprouvée (point d'innovation; je veux une pein-
ture classique). Manquent encore dans le ravin la ferme
de la Haye Sainte, l'artillerie française, la fumée, etc...
ainsi que les lointains qui seront le côté de Plancenoit
et la Chapelle Saint-Lambert, c'est-à-dire le côté des
Prussiens. Peut-être verra-t-on apparaître les colonnes
de Zieten (il est trop tôt encore pour Blücher, tout au

mais je le crois d'après la lumière qui est très claire, d'après aussi l'atmosphère générale du champ de bataille)".

"J'ai terminé hier ma grande bataille de Waterloo, après deux grandes journées de travail intensif. Certes, je crois que je pourrais faire encore mieux, mais enfin elle est réussie de bout en bout et c'était si scabreux que j'en suis moi-même abasourdi. En plus des éléments déjà décrits dans ma précédente lettre, il y a maintenant une formidable ligne d'artillerie anglaise (uniformes bleus et vert pâle, canons crachant le feu). A gauche, entre Ney et les Anglais, encadrant la figure et le bras du maréchal, la ferme de la Haye Sainte. Le cheval de l'empereur, dans un raccourci très faux mais convaincant, vient se fondre en transparence dans les jambes de Ney pour la tête, tandis que sa croupe, à peine visible, abrite un bataillon d'infanterie au repos. Au centre du champ de la lunette, à droite de la ferme de la Haye Sainte, le vallon est rempli d'une fumée grise d'où émergent quelques têtes de chevaux ainsi que les lances des lanciers, portant chacun son fanion rouge et blanc. Tout à droite enfin, vers le haut, derrière les chasseurs à cheval de la garde, un paysage boisé où l'on ne distingue aucune troupe mais où on sent qu'il se passe des choses tragiques. (C'est le côté d'arrivée des Prussiens). Tout le tragique de la toile se concentre là, dans ce coin de campagne vert, orange et rose, surplombé d'un ciel couleur sang dans lequel montent et circulent des nuages de fumée jaune et bleu sourd. Je suis content: cela m'ouvre des possibilités immenses, refaulées depuis longtemps ! Pourquoi, seigneur Dieu, je ne comprends plus.

Je crois assez beau le contraste entre l'armée anglaise passive, flegmatique et la "furia française" qui, de la droite vers la gauche, s'élançe comme une trombe, croupes bondissantes des chevaux, encolures plongeantes ou cabrées, pointes de lances, sabres brandis par des mains animées d'une foi absurde en une impassible victoire, sous le regard volontaire et technique de Napoléon qui joue sa dernière carte tout en la sachant bien hasardeuse.

J'ai l'air bien immodeste, mais vous connaissez trop mes dispositions... et puis vraiment, c'est à peine de moi, tellement je serais incapable de refaire la plupart de ces êtres qui grouillent (Ney est foudroyant; je ne comprends pas du tout comment il est venu sous mon pinceau; plutôt flatté d'ailleurs - toute l'envolée, tout l'espoir fou viennent se concentrer sur lui : après tout, puisque Napoléon lui a pardonné, j'aurais mauvaise grâce à me montrer plus royaliste que l'Empereur)." 38

Remarquons que, dans cette description, le sens de l'œuvre tel que l'interprète le peintre ne précède pas, mais succède à, provient de l'exécution picturale. Pour preuves, les remarques concernant la lumière, l'atmosphère générale du champ de bataille, la manière dont certaines parties sont "venues" sous le pinceau. L'écrit montre bien comment s'est faite la peinture : qu'elle ait été préparée par une étude minutieuse des documents historiques et du champ de bataille lui-même, cela ne fait aucun doute; mais la réalisation picturale a comporté une part appréciable de spontanéité : le résultat surprend son auteur même. Dès lors l'interprétation qu'il donne de son œuvre n'en sature pas le sens. Cet exemple

illustre une vérité générale : une oeuvre d'art signifie toujours plus que ce qu'elle montre. Aucun spectateur ne parviendra jamais à lui seul à en épuiser le sens. Il ne fera que la nourrir de sens possibles.

Un élément de cette Bataille de Waterloo retiendra essentiellement notre attention : l'"orbe gigantesque", comme la décrit Charles Estienne,³⁹ qui est surtout expressive de la volonté du peintre de rapprocher ce qui est lointain. Par le biais du champ de la lorgnette, le regard s'infiltré vers le fond de la scène : saisissante plongée dans l'espace au moyen d'un raccourci. Nous voici doublement spectateurs: à la fois de l'empereur portant la lorgnette à son oeil, à la fois participant à la vision rapprochée. Par un moyen aussi simple que convaincant, notre attitude statique de spectateur est dérangée, et nous voici engagés à nous mouvoir, à plonger du regard jusque vers ces lointains carrés dont va dépendre le destin de la bataille.⁴⁰ Par ailleurs les corps obéissent au principe de la transparence et plusieurs actions se déroulent simultanément d'un bord de la toile à l'autre. Voilà bien, comme l'a pertinemment remarqué Gastan Diehl, "une voie personnelle où un rythme intensément vivant définit une nouvelle notion du temps et de l'espace étroitement associés".⁴¹

* * *

Quelques centaines de dessins d'armures, inspirés par de fréquentes visites au Musée des Invalides, préparent une série que d'aucuns ont qualifiée d'éblouissante : les Figures armées de 1950.⁴² L'apparition d'un thème, chez Lopicque, répond toujours à un intérêt profond, à une nécessité intérieure, et s'il en change, c'est par besoin de tenter une expérience plastique nouvelle. D'une façon générale, Lopicque n'abandonne, provisoirement, une série que parce qu'il en a épuisé les variations possibles, qu'il est arrivé à une expression nouvelle de l'espace, donc de la présence qu'à travers lui il voulait manifester. Un changement de thème correspond à un besoin d'élargissement du style, d'ouverture vers un domaine inédit. Car la peinture est recherche (et interrogation) sur les pouvoirs du langage pictural.

Les Figures armées de 1950 représentent, dans l'œuvre de Lopicque, la première de toute une suite de séries d'orientation figurative. Dans cette époque de conversion générale à l'Abstrait - triomphe de l'Abstraction géométrique de Mondrian, Van Doesburg, Herbin, Magnelli, suivis de toute une seconde vague d'émules, triomphe aussi de l'Abstraction lyrique avec Hortung, Schneider, Atlan, Mothieu, Pollock (qui expose à Paris en 1951) etc. - la critique n'a pas manqué de relever, dès les années cinquante, le courage qu'avait Lopicque (cet ancien compagnon du groupe de Tradition française dont presque tous militent alors dans la Non-Figuration) de "redevenir en somme scandaleusement figuratif",⁴³ comme l'a écrit Charles Estienne, alors que Michel Sauphor, dont on connaît le goût pour l'art géométrique, écrit à propos d'une exposition Lopicque chez Denise René : "Denise René a raison :

Lopicque est un des rares peintres figuratifs qui soient aujourd'hui supportables" (in : Art d'Aujourd'hui, juillet 1951).

Quelle était, il est vrai, la peinture figurative que l'on exposait en 1950 à Paris ? C'était le misérabilisme réaliste de Gruber, le Réalisme socialiste avec à sa tête Faugeron, Prix National de la Peinture en 1946, c'étaient Bernard Buffet et Lorjau (qui reçoivent le Prix de la Critique en 1948), ainsi que les représentants de la Réalité poétique. De la nouvelle génération des peintres, se détachent quelques figures : Balthus, Chastel, Despierre, Marchand, Rohner, entre autres.

Replacées dans le contexte culturel et artistique de 1950, comparées aux productions parisiennes de l'époque, on comprend que les Figures armées de Lopicque, Henri III, Gengis Khan, Taillefer, Première joute, Grimaldi,⁴⁴ aient suscité un certain mouvement dans la presse. Il est significatif que la plupart des critiques aient relevé, sinon le courage de figurer de la sorte, tout au moins l'audace dans l'emploi de la couleur. Les critiques, parues à la suite d'une exposition à la Galerie Denise René en 1951, vont d'appréciations enthousiastes aux réserves plus ou moins sévères. Passé le premier moment de stupéfaction, Jean Bauret estime que Lopicque est "l'un des cas les plus curieux de la peinture d'aujourd'hui". La description qui suit traduit bien le choc ressenti : "ses tableaux, qui semblent de la couleur jetée avec générosité sur une surface de toile, madifiée par un cyclone, ont la pureté d'oeuvres d'enfants. (...) Des lignes colorées, vertes et rouges, bleues et jaunes, se superposent, se confondent, puis se séparent pour provoquer d'étonnants effets. (...)

C'est tellement ça, la peinture, la joie, la joie simple, visuelle, sensuelle, qui nous entraîne sur ses ailes de cadmium ou de garance, la joie qui devient vie !" ⁴⁵

A propos de la couleur aussi, Guy Marastier écrit : "cette dernière atteint une intensité que nous ne lui avons pas encore connue, vibre librement comme il ne lui était jamais arrivé de vibrer dans les oeuvres antérieures, et l'on est tenté d'écrire que Lapicque, dans les toiles de son actuelle exposition, porte la couleur à son paroxysme..." ⁴⁶ Léon Degand se montre, lui aussi, très séduit : "Le moins que l'on puisse dire tout d'abord et avec quelque certitude, de la peinture de Lapicque, c'est qu'elle surprend. Un chromatisme fauve, mais à côté de quoi les accords les plus stridents du fauvisme sont bénins, s'élançant au-devant de nous, bouscule, empoigne, irrite un instant, séduit. Des sujets apparemment démodés se révèlent ensuite : hommes armés, steeple-chase et laissant plutôt interdit. Un graphisme impulsif ... s'avère étonnant de justesse dans l'ensemble. Un humour impalpable se joint à tous les éléments plastiques ou extra-plastiques pour produire en nous des chocs que nous n'oublierons pas. Peinture de séduction, oui, mais forcenée, acérée et utilisant, avec une évidente sérénité de conscience, les armes de l'agressivité. Peinture, en somme, impitoyable. Mais peinture d'une extrême intelligence aussi; et l'on s'en aperçoit à la manière dont elle se joue de certains paradoxes plastiques pour notre plus grand ravissement, surtout dans les scènes de courses de chevaux. Voici donc des tableaux franchement anecdotiques... Mais logique constructive de l'anecdote et logique picturale quasi abstraite de la composition,

se contredisent et en même temps s'accordent très curieusement. Les amateurs de gageures seront satisfaits, Peinture de qualité enfin et, en dépit de ses allures déjetées, peinture d'ordre, de profonde conscience des équilibres picturaux." ⁴⁷ Quant à Charles Estienne, qui deviendra un des plus fervents défenseurs de Lapicque, il ne cessera de relever dans de nombreux articles le courage et le risque de cette aventure, "l'évolution souvent déconcertante et apparemment capricieuse suivie par l'artiste", ⁴⁸ et le choc ressenti devant cette façon neuve de peindre le monde. Dès les années cinquante et soixante, nombreux seront les critiques à saluer cette oeuvre, les uns voyant en Lapicque, comme S. Frigerio (Les Beaux-Arts, Bruxelles, 9 décembre 1965) : "l'un de ceux qui ont affronté avec la plus d'aisance la synthèse abstraction-figuration", d'autres saluant le courage de s'affirmer figuratif, comme l'écrit Frank Elgar (Carrefour, 7 avril 1965) : "Il n'y a qu'un peintre aujourd'hui pour hasarder les règles de son art sans le détruire, pour se montrer à la fois traître et fidèle à la nature, pour s'affirmer aussi irrévérencieusement figuratif sans se casser la figure". Cependant l'imposante masse des écrits louangeux, voire enthousiastes, ne rend pas exactement compte de la considération dans laquelle le public parisien et français tenait Lapicque. Si quelques critiques d'art, que Lapicque connut assez bien (surtout Charles Estienne, mais aussi François Pluchard, Jean-Guichard Meili, Pierre Courthion, Madeleine Rousseau) firent beaucoup pour le faire connaître, il n'en reste pas moins que les milieux artistiques en général restèrent prudents. Sur le plan de la renommée

publique, la vérité est que Lopicque n'a été, dès les années cinquante, reconnu et apprécié que par un cercle restreint de connaisseurs et d'amateurs, alors que les regards, l'admiration et la considération du grand public allaient soit vers les valeurs reconnues, soit vers les représentants de la nouvelle peinture abstraite qui suscitait alors tous les engagements. A part quelques amateurs, amis et chroniqueurs, Lopicque fut plutôt laissé de côté et considéré comme faisant classe à part, précisément parce que personne ne savait dans quelle catégorie le placer. En 1955, la revue *Connaissance des Arts* publiait dans son numéro de février les résultats de son référendum organisé auprès de cent personnalités de milieux divers pour désigner les dix peintres qui viennent en tête de la jeune école contemporaine. Dans l'ordre du classement, ces dix peintres sont : Bernard Buffet, Antoni Clavé, Bernard Lorjou, Alfred Manessier, Edouard Pignon, Jean Carzou, André Marchand, Nicolas de Staël, André Minaux, Jean Bazaine. Il faudra attendre l'année 1967 pour que le Musée National d'Art Moderne de Paris consacre une importante rétrospective à Lopicque. Jusque là, seuls quelques musées français, suisses ou allemands en avaient fait de même (Nantes en 1960; Berne, MÜNICH, Grenoble et le Havre en 1962; Trèves et Luxembourg en 1963; Hambourg en 1964; Genève et Essen en 1965; Berlin en 1967). Mises à part les nombreuses expositions dans diverses galeries, essentiellement parisiennes, l'œuvre de Lopicque n'atteignit une véritable audience en France, après la rétrospective de Paris en 1967, que lors de l'inauguration de la Fondation Granville à Dijon en 1976,

où la salle centrale rassemble, en plus d'une collection de dessins, une quarantaine de peintures à l'huile représentant les diverses époques, de 1931 à 1964. Aujourd'hui encore, cependant, l'oeuvre de Lopicque reste méconnue ou mal connue même dans les milieux artistiques.

Pour en revenir à la critique, il est intéressant d'en relever quelques-unes qui attaquent Lopicque, notamment à propos de l'apparent "bâclage" de sa peinture. Jacques Lassaigne lui reproche une évolution "un peu sommaire et déroutante" (La Bataille, 2 juillet 1947); Pierre Descargues (in : Arts, 11 juin 1948 et 18 novembre 1949) parle de "barbouillage" et de "bâclage" d'une mauvaise taille (Conspirateurs, Maulin près de Plaubazanec) qu'on dirait sabotée"; aussi, écrit-il encore, "a-t-il bien raison de fuir les thèmes trop abstraits car il n'atteint pas une assez grande puissance dans la création de nouveaux signes symboliques pour pouvoir s'écarter de la nature". (Cette affirmation se passe de commentaires, tant elle reflète la foi de certains en la seule Abstraction, comme si Lopicque manquait de puissance pour y accéder); Frank Elgar (Carrefour, 29 novembre 1949) estime pour sa part que Lopicque "jette sur la toile des formes sans signification. Il ne sait pas choisir. Il hésite, semble-t-il, entre Dufy et Bazaine. Le plus souvent sa peinture fourmille de tons explosifs et de traits faugueux, emparés sans ordre dans un mouvement qui nous entraîne souvent pour nous abandonner bientôt, décontenancés et déçus"; Michel Ragon (Cimaise, janvier 1955) est catégorique : "Ce Dufy pompier n'a aucun point commun avec la "peinture d'aujourd'hui"..."; (entendez : seule l'abstraction,

géométrique, lyrique, tachiste ou informelle est d'aujourd'hui, le reste étant du passé donc insignifiant. On serait curieux, après que vingt-cinq années ont remis les choses à leur place, de connaître l'avis de Michel Ragon sur son propre jugement); à la suite d'une exposition Lapicque à la Maison des Jeunes à Bordeaux, un article non signé (Sud-Ouest, Bordeaux, 5 mars 1969) :

"Un bilan dont je ne suis pas sûr qu'il soit positif (...). Lapicque est, à mon avis, un ingénieur de la peinture, et seulement cela. D'où ses limites. Sa production des dernières années me confirme dans cette impression. Ingénieur-décorateur, oui; artiste, c'est beaucoup dire". Telles sont quelques-unes des critiques adressées à Lapicque. Par ailleurs, le reproche le plus souvent formulé concerne la couleur : jeux désinvoites et superficiels de la couleur, bariolage décoratif, couleurs criardes, fauve dévoré par ses couleurs. A ce propos, je ne résiste pas au plaisir de citer un paragraphe in extenso d'un article qui mériterait de figurer dans une anthologie de la critique, tant il reflète bien les réactions, à la fois enthousiastes et déconcertées, de certains spectateurs devant les audaces colorées des toiles de Lapicque. Ces lignes sont dues à l'excellente plume du critique lausannois André Kuenzi : "Mais Lapicque ne joue pas seulement avec les seuls rouge et bleu, sa palette se charge d'année en année de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel et le peintre exécute bientôt, avec une virtuosité incontestable, les feux d'artifice les plus ahurissants. Sans parler de la perspective toute personnelle du peintre qui se donne le vertige en multipliant les points de vue, de sa façon bien à lui

d'interpréter le réel et de nous donner des équivalents plastiques de cette nature chiffirable et indéchiffrable tout à la fois, Lopicque jongle avec les couleurs les plus intenses, voire les plus vulgaires, Mais alors, ce sont ses rapparts de couleurs qui deviennent vulgaires et créent un réel malaise au spectateur peu averti des intentions profondes de l'artiste. Il nous fait chavirer dans un océan multicolore où les bleu, les rouge, les jaune, les mauve et les orange composent les plus extravagantes cacophonies en vau retournant l'estomac. Quelle luxuriance : Quelle débauche de vitalité : On se heurte alors à des jardins baroques qui tiennent plus du décor de théâtre confituré que de la peinture de chevalier, à de formidables pièces montées qui auraient pu avoir été composées par le plus passionné des confiseurs, Régates, Henri III, Ch. d'Aquitaine, sans oublier ces incroyables Venise qui sont comme le pot-bouquet de cette fantastique exubérance. C'est ici que les paupières fléchissent, que les yeux brûlent, et que vous allez d'un pas gaillard vous rafraîchir la rétine en contemplant un Tigre royal qui, ô paradoxe : n'a pas encore dévoré le drapeau." 49

Nous constatons que quiconque veut parler de la couleur d'un tableau est réduit inévitablement soit à la décrire, soit à faire état de réactions affectives... ou gustatives. Parler de la couleur en soi, de façon théorique, beaucoup l'on tenté, à commencer par Goethe,⁵⁰ mais que dire de l'ensemble des accords de couleurs d'une peinture ? Est-il possible de décrire le cheminement par lequel a passé le peintre pour poser telle

couleur (et non telle autre) dont la nécessité s'est imposée à lui ? Matisse avoit-il tout dit lorsqu'il avoue : "Le côté expressif des couleurs s'impose à moi, de façon purement instinctive" ?⁵¹ Ou encore : "Le choix de mes couleurs ne repose sur aucune théorie scientifique. Il est basé sur l'observation, sur le sentiment, sur l'expérience de ma sensibilité".⁵² Il semble bien qu'on ne puisse jamais connaître les raisons du choix d'une couleur (d'un accord, etc.) puisque la couleur est expression en soi et que le peintre n'a qu'une seule façon de découvrir la justesse de la couleur, c'est "de façon purement instinctive". Aussi n'est-il pas étonnant que Matisse ne parle de la couleur qu'en termes d'affectivité.⁵³ Gauguin déjà disoit que la couleur "est mystérieuse dans les sensations qu'elle procure" et que "nous pouvons logiquement la goûter mystérieusement... non comme dessin mais comme source de ... sensations". Pour le peintre, en effet, la couleur est réponse effective, réponse à une logique instinctive qui lui est propre. Il n'y a, en dernière analyse, pas de pourquoi à telle couleur, mais simplement et irrévocablement un parce que.⁵⁴

Une erreur fondamentale est à redresser qui concerne la couleur chez Lapicque. On a trop souvent écrit que Lapicque était l'héritier des Fauves. Rien n'est plus faux. Le malentendu date des années cinquante, lors de l'exposition, à la Galerie Denise René en 1951, d'une série de Figures armées et de Steeple-chase aux couleurs luxuriantes, qui incitent Léon Degand à écrire : "Un chromatisme fauve, mais à côté de quoi les accorde les plus stridentes du fauvisme sont bénins..." (in : Art d'Aujourd'hui, juin 1951) et Guy Marester, dans Combat

22 mai 1951, écrit : "On pourra certes parler de "fauvisme" devant les oeuvres de Lopicque, mais il s'agira bien moins d'un fauvisme influencé par certains précurseurs que retrouvé et informé par une théorie rigoureuse du tableau. Lopicque ne part pas des "fauves", bien plutôt il les rejoint consciemment après avoir beaucoup travaillé et beaucoup cherché". Citons encore Pierre Maurelle (Combat, juillet 1951) : "C'est au fauvisme qu'on rattachera le mieux certaines oeuvres abstraites quand on voudra leur donner une ascendance, c'est le fauvisme que retrouvera au terme de recherches calarées conduites avec une détermination scientifique, un peintre comme Lopicque...". L'idée qui s'est depuis lors répandue, que Lopicque prolongeait le Fauvisme, n'est en réalité pas fondée. Seule l'apparence (la vivacité des couleurs) peut conduire à cette confusion. Au départ, le Fauvisme était un acte de courage, une volonté de retrouver l'économie des moyens au profit de la force expressive. Il s'agissait de frapper fort. Plus la couleur sera forte, disaient les Fauves, plus l'effet sera puissant. Ils abandonnaient la plupart des principes de la peinture traditionnelle : la perspective, l'ombre, le clair-obscur, le modelé, les détails. L'emploi de la couleur était volontairement excessif, la touche était franche et le rythme simplifié. Par ses rapports, la couleur exprimait le volume, l'espace et l'expression. Sans relation avec le ton local, la couleur n'obéissait qu'à des nécessités d'harmonie. L'audace de la couleur entraînait un dessin également primitif, réduit aux lignes essentielles. En un mot, le Fauvisme était décharge d'émotion et, selon Matisse, "une théorie vivante mais quelque peu limitée".⁵⁵

On voit ce que le Fauvisme doit à la volonté de simplification, d'exaltation, voire d'austrance, ainsi qu'au refus de la nuance, de la culture et du passé. Rien de tel chez Lapicque. Au contraire. Que sa peinture soit aussi colorée, cela est incontestable. Le parallélisme s'arrête là. Rappelons tout ce que Lapicque doit à la tradition (les influences les plus anciennes et les plus diverses venues des émaux champlevée, des faïences, des vitraux, des tapisseries du Haut Moyen Age, des peintres Pré-Renaissants), rappelons ses études scientifiques et la rigueur de son attitude, ses observations originales sur le Rouge et le Bleu, ses travaux sur les valeurs, sur l'optique de l'oeil et la vision des contours, l'utilisation du cloisonnement et de la perspective multiple, l'invention de la grille et les nombreuses combinaisons de tous ces éléments dont chaque série procède. Qu'il ne soit plus dit que Lapicque est un Fauve. Ce serait confondre apparence et réalité.

* * *

La diversité des réactions devant les peintures hautes en couleurs me conduit à rappeler une loi fondamentale concernant autant les peintres que les spectateurs : en raison d'une sensibilité oculaire ou psychique particulière, les peintres peuvent se répartir en deux catégories bien distinctes : ceux qui ont le sens aigu de la couleur et qui s'expriment essentiellement à l'aide de la couleur (c'est elle qui joue le rôle primordial, la valeur - et parfois la forme- lui étant subordonnés); ceux qui sont sensibles à la valeur, c'est-à-dire

ceux à qui suffisent les variations du clair et du foncé dans une seule tonalité ou dans des tonalités proches (la couleur - et parfois la forme - sont subordonnées à la valeur). D'un côté le prisme des couleurs, de l'autre les tons terrestres.⁵⁶ Il est bien entendu que les peintres les plus hardis se "polarisent" plus nettement : van Gogh, Gauguin, Les Fauves, Bonnard, Dufy, Matisse, Lapicque appartiennent à la famille des coloristes, Géricault, Daumier, les premiers Cubistes (du Cubisme analytique), Dunoyer de Segonzac, Gromaire, Picasso le plus souvent, Soulages, appartiennent à la seconde famille, celle des valoristes. Chez Picasso, exemple frappant, la couleur est rarement l'élément le plus expressif du tableau, mais ce sont la valeur et la forme. Ce sont les contrastes, les éclairages, les modulations des tons intermédiaires allant du clair au sombre qui éveillent l'intérêt. La couleur est prise le plus souvent comme une valeur (à la limite interchangeable), non comme une force expressive en soi. Lorsque Picasso vise l'intensité maximale de l'expression, il peint en noir et blanc. Son origine espagnole le rattache au monde du contraste, celui de l'ombre et de la lumière, de la vie et de la mort. Bien qu'il use volontiers de la couleur, Picasso peut être considéré plus comme un valoriste que comme un coloriste. Sa carrière a commencé dans un prudent camaïeu (les périodes bleues et roses), s'est poursuivie dans le Cubisme analytique (acoloré), puis dans le Cubisme synthétique où il redonne, il est vrai, plus d'importance à la couleur (les Trois Musiciens, 1921, Mandoline et guitare, 1924, Le Fauteuil rouge, 1931), dans la période néo-classique aux tons neutres; dans les périodes suivantes et d'une façon

générale, l'accent se portait sur les voleurs et sur les déformations hautement expressives du dessin. Corrida ou Guernico, c'est la mise en présence du soleil et de la mort. Si Picasso étonne, émerveille ou scandalise, c'est plus par la forme et la valeur que par la couleur.⁵⁷

* * *

L'apparition, avec les Figures armées de 1950, de cet ensemble surprenant de couleurs, nous conduit à nous poser quelques questions. D'où vient que le spectateur ressent l'impression que la peinture est, en quelque sorte, "vivante", que "de l'air y circule", en un mot qu'elle est traversée d'espaces ? Comment se fait-il que devant Lancelot, Attila, ou Portrait du Duc de Nemours,⁵⁸ nous nous trouvions en présence d'un espace qui n'ait rien à voir avec le sujet mais qui se situe à tous les endroits du tableau ? Je pressentais que la réponse se trouvait du côté de la couleur. Quels sont donc ses pouvoirs ? Sur le psychisme, elle est expressive du sentiment, elle est message de - et pour - l'âme. Quant à son effet sur l'œil, la couleur serait-elle expression de l'espace ? On a souvent dit que, depuis van Gogh, Gauguin, les Néo-Impressionnistes et les Fauves, était apparu un espace coloré.⁵⁹ Est-il possible de déterminer comment se crée cet espace ?

On connaît l'expérience que fit Kandinsky lorsque, revenant un matin à son atelier, il tomba en orrêt de-

vant un paysage qu'il n'avait pas composé : c'était une toile retournée. On imagine facilement qu'il découvre des espaces qu'il n'avait pas voulu, et pour cause : la couleur par elle-même en avait combiné d'inédits.

Quelles sont les raisons de ce compartement des couleurs, de leur pouvoir à créer de l'espace ? Considérons un phénomène simple d'optique, nommé accommodation. Placé devant une succession de plans plus au moins éloignés, l'œil ne peut en voir qu'un seul distinctement, laissant les autres dans un halo vague. Ainsi notre œil, passant du cadre de la fenêtre (plan très proche) à quelques toits (assez proches) et à la montagne (lointaine) ne peut voir dans sa netteté qu'un seul plan à la fois. Lorsque notre regard passe de l'un à l'autre, il s'accommode. C'est ce qui lui permet de percevoir l'espace.

Ayant déjà remarqué, dans mes travaux de peintre que - littéralement - de l'espace se créait par la couleur (souvent à mon insu), j'ai été conduit à me demander s'il n'existait pas un phénomène identique d'accommodation, non pour les distances cette fois, mais pour les couleurs, et j'ai pu expérimenter, pinceaux et couleurs en main, que si l'on place côte à côte des plages de colorations nettement différentes (par exemple une rouge, une verte, une jaune), l'œil ne peut pas trouver une moyenne d'accommodation; il a tendance à accommoder successivement sur les diverses couleurs, ce qui fait apparaître des plans différents, d'où la sensation d'espace, due uniquement aux diverses situations spatiales des couleurs.

J'ai trouvé une forme de confirmation à mes dires dans une communication de M. Guillet : "On a l'habitude, quand on regarde un plan qui est à une certaine distance, de juger celle-ci de deux manières : ou bien avec les deux yeux on produit une convergence, et c'est la vision stéréoscopique ; ou bien avec un seul œil on met au point sur l'objet qu'on regarde. On contracte pour cela le cristallin jusqu'à ce que l'image vienne se former nettement sur la rétine, exactement comme on avance ou recule l'objectif dans un appareil photographique. Le degré de contraction dépend de la distance focale du cristallin, c'est-à-dire de la manière dont la lumière vient derrière cette lentille se rassembler en un point. Or on sait que cette distance n'est pas la même pour les différentes couleurs. Il en résulte qu'il faut accommoder de façon différente s'il s'agit de bleu ou de rouge. Quand la distance est de 10 mètres vous devez faire un effort, quand elle est de 3 mètres vous en faites un autre. Si deux objets sont à la même distance, l'un bleu, l'autre rouge, vous sentez de manière instinctive que vous avez accommodé en passant de l'un à l'autre comme si l'un des objets était près et l'autre loin, alors que la distance est dans les deux cas la même et que c'est la couleur qui n'est pas la même. On suppose que ce phénomène joue un grand rôle dans l'espace coloré".⁶⁰

Ainsi le peintre peut-il se permettre de délaisser le modelé des corps et la mesure de l'espace par la perspective; il a en mains un outil plus immédiat : par la couleur uniquement il peut suggérer des espaces.

CHAPITRE V

Séries équestre et nautique, Figures de 1953.

Mouvement, perspectives multiples et cloisonnement.

La série équestre de 1950-1951 est le résultat d'une expérimentation du dessin d'imagination et d'une combinaison de perspectives visant à suggérer le mouvement.

Situons brièvement cette tentative par rapport aux diverses recherches d'expression du mouvement dans la peinture occidentale. Elles s'épanouissent particulièrement chez les grands Baroques dont l'esthétique trouvera son maître en la personne de Heinrich Wölfflin : obscurité, profondeur, forme ouverte, instabilité, mobilité, métamorphose sont les caractéristiques générales de l'esthétique du Tintoret, de Tiepolo, de Rubens, grands maîtres du Baroque.⁴ Si les Classiques, d'une façon générale, ne s'adonnèrent pas à l'expression du dynamisme (le Classicisme se définirait comme un art d'harmonie, d'équilibre, de statisme, comme chez Watteau où le calme mouvement exprime une émotion contenue, dominée par la raison : ample rythme emportant les amants vers Cythère) on retrouve le goût du mouvement chez Gros, Romantique avant la lettre, puis d'une façon plus décisive encore chez Géricault, chez Delacroix enfin qui incarnera à lui seul la peinture romantique : couleur et mouvement, spontanéité, force contenue, opposition, drame. Du XIX^e siècle, choisissons les grands Rodin et Degas qui ont détaché émotion et mouvement pour considérer celui-ci comme une transition d'une attitude à une autre, comme un passage, un glissement progressif du geste. On sait

que Degas, qui aimait et appréciait la photographie, à une époque où les artistes la dédaignaient ou n'osaient pas avouer qu'ils s'en servaient, fut l'un des premiers à étudier les vraies figures du cheval en mouvement d'après les instantanés photographiques du major Muybridge. Dans les années 1870 déjà, le physiologiste français Etienne-Jules Marey, grâce à la mise au point d'émulsions plus sensibles à la lumière qu'elles ne l'étaient jusqu'alors, avait pratiqué l'instantané et enregistré le mouvement des pattes du cheval aux différentes allures. L'un de ses résultats, l'appui sur une seule patte pendant un temps du galop, avait donné lieu à des vérifications pour lesquelles le photographe américain Muybridge établit en 1878 la première installation permettant de prendre une série de vues photographiques du déplacement d'un cheval. Vers cette époque, Marey mit au point divers appareils, (dont son fameux "fusil chronophotographique"), appelés chronophotographes, qui inspirèrent toutes les tentatives faites au cours des années 1890 pour aboutir au cinéma. Il publia notamment, en 1890 : Physiologie du mouvement; le vol des oiseaux.

Les recherches de Degas et de Rodin sur le glissement progressif du geste anticipaient celles des Futuristes (Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini) qui, dès 1910, proclament la stylisation de la vitesse,² et expriment le mouvement par sa décomposition, par des interpénétrations de plans, de lignes-forces, par des entrecrocs de rythmes opposés, mettant l'accent sur la sensation dynamique comme le fait Marcel Duchamp dans son Mu descendant un escalier (1912). Un des pionniers de l'Abstraction, Kupka, se livre également de son côté

à des recherches sur la traduction du mouvement (Etude pour Amorphia, 1910-1911, Plans verticaux, 1912). L'expressionnisme en général, préfiguré par les flamboyantes et doulaureuses torsions que le génie de van Gogh imposait à son dessin et à sa pâte, exprimera rythme, torsion, violence (Munch, Nolde, Heckel, Kirchner, Schmidt-Rattluff, Soutine, Kakaschka) avant que les premiers peintres abstraits (Kandinsky, l'Orphisme de Delaunay, Morgan Russell et Macdonald Wright, le Rayonisme de Larionov et Gantchorova) inscrivent le dynamisme soit du mouvement pur, soit de la lumière. Citons aussi les Esquisses pédagogiques de Paul Klee, publiées à Munich en 1925, qui sont essentiellement orientées vers les multiples expressions du rythme et du mouvement. Le lieu n'est pas ici de relever les innombrables recherches modernes et contemporaines visant à donner une expression du mouvement. Nombre d'Abstraites gestuels seraient à citer, de Masen à Pallock, de Mathieu à Hartung, de Kline à Degattex ou Messagier, sans parler de l'Op Art (issu des premiers peintres géométriques abstraits, de De Stijl et des expériences systématiques poursuivies au Bauhaus par Albers, Itten, Moholy-Nagy et plus tard Max Bill), cet Op Art qui fait intervenir les processus optiques et psychologiques de la perception chez le spectateur, soit en provoquant une impression illusoire de mouvement (véritables "spasmes" optiques chez l'Anglaise Bridget Riley, permutations optiques chez Vasarely ou Sato), soit en obligeant le spectateur à se déplacer (Yaacov Agam), ou de l'Art cinétique enfin (qui relève souvent plus de la sculpture que de la peinture) qui, poursuivant les recherches des pionniers (Marcel Duchamp, Moholy-Nagy), provoque des

changements réels d'images au moyen de moteurs ou de sources lumineuses variables : spotio-dynamisme ou lumina-dynamisme de Nicolas Schöffer par exemple.

L'expression synthétique du mouvement que vise Lopicque dans sa série équestre s'inscrit bien dans une ligne de recherche générale. Quand Lopicque entreprend ses études plastiques sur le thème des chevaux, n'abéit-il pas à un désir - plus ou moins secret - à la fois d'imiter le maître qu'il admire, Raoul Dufy, et à la fois de le dépasser, d'opposer, comme le pressent Malraux chez tout jeune créateur, "à des tableaux qui existent, des tableaux qui n'existent pas encore".³ L'intention profonde de l'artiste ne se situerait-elle pas dans ce désir, profondément enfoué dans la conscience, à la fois de reprendre le thème du maître admiré (source profonde de l'envie créatrice), à la fois de s'en libérer, de s'en démarquer. Imiter, créer, dépasser : motivations profondes. On ne peut manquer, en effet, de rapprocher cette série équestre, ainsi que la série des Régates de 1951-1952, des toiles de Raoul Dufy sur les mêmes sujets. Lopicque a bien connu Dufy, il lui a rendu visite à quelques reprises en 1946 et les encouragements reçus, la bienveillance manifestée n'ont fait qu'ajouter à l'admiration du maître par le disciple, attestée par le bel Hommage à Raoul Dufy, prononcé à l'Union des Arts Plastiques le 14 juin 1953, et inséré dans les Essais. Lopicque voit en Dufy un Cubiste de la première heure, un des artisans de ce mouvement. Il souligne, parmi les caractéristiques principales de son oeuvre, les "brusques ruptures de l'espace" et la "transparence inédite du monde", procédés

que Lopicque adaptera généralement dans son oeuvre. L'admiration, presque la vénération pour le maître se décèle dans ces pages : "Dufy est à mon sens le grand patron, le grand modèle...", il apparaît "comme un grand précurseur".⁴

La critique n'a pas manqué de souligner la parenté. Elle est évidente dans les oeuvres des années 1950 à 1952, elle s'estompera par la suite. Ce que Lopicque emprunte, ce n'est pas seulement un thème, c'est aussi la manière de le traiter. Mais comme tout grand créateur il modifiera le langage, il ne le laissera pas tel qu'il l'a trouvé. Partir d'un emprunt, mais le transformer, en assimiler la substance et la rendre métamorphosée. La question est donc de déterminer comment Dufy parvient à détacher les êtres de leur emprisonnement pictural pour leur conférer une certaine liberté d'action, comment il parvient à suggérer un espace aussi aérien, aussi mouvant, dans lequel les objets et les êtres semblent libérés de toute pesanteur, de toute opacité. Pour le comprendre, repartons-nous aux circonstances au cours desquelles Dufy fait une trouvaille essentielle qui le conduit à affirmer l'absolue autonomie de la couleur par rapport au dessin. "Un jour, rapporte Jacques Lassaingne, sur la jetée du Havre, Dufy remarque qu'une fillette se déplaçant, la tache de couleur qu'elle représentait subsiste quelques instants après elle, à la même place. C'est donc que la ligne bouge plus vite que la couleur, car celle-ci peut arriver avant la perception d'un objet et demeurer après sa disparition. Il n'y a rien d'étonnant, par conséquent, si le peintre, s'autorisant des exemples de l'imagerie populaire, de

la tapisserie et des arts décoratifs anciens, renonce à enfermer la couleur dans la forme et à faire coïncider l'une et l'autre. Il est normal que la composition s'ordonne et se divise en zones colorées qui ne correspondent pas exactement aux sujets, ceux-ci pouvant être coupés en deux si la séparation des zones passe au milieu d'eux".⁵

Excellent à capter les attitudes les plus fugitives - comme savent le faire des peintres comme Frans Hals, Rembrandt, Watteau, Degas, Toulouse-Lautrec - au moyen d'une sorte de sténographie de sa sensation ("une silhouette est un mouvement, non une forme" avoait-il coutume de dire), Dufy laisse, dans leur inachèvement, les formes se défaire, comme si leur apparition, à cheval sur deux plages de couleur, n'était que provisoire. Ainsi le décalage de la couleur par rapport au dessin permet-il de traduire non l'apparence mais la sensation du mouvement. Par ce moyen - inédit - d'une incomparable ingéniosité, Raoul Dufy était parvenu, à sa manière, à suggérer le mouvement.⁶

Il fallait rendre à Dufy ce qui revient à Dufy pour mieux comprendre comment Lapicque à son tour va résoudre cet ardu problème de l'expression du mouvement. Passionné d'équitation (l'ayant pratiquée jeune), le peintre se met à fréquenter assidûment, vers 1949, les courses d'Auteuil. Au contraire de ce que font beaucoup de peintres devant le motif, Lapicque ne prend aucun croquis, aucune note, mais se contente de pratiquer une observation attentive. De retour à l'atelier, mêlant l'observation récente à ses souvenirs - physiques - de cavalier, s'aidant aussi d'une quantité d'instantanés photographiques, il exécute de mémoire des centaines de

dessins, sachant bien qu'en faisant collaborer l'imagination avec la mémoire, le dessinateur se libère de la tyrannie qu'exerce la nature pour ne reproduire que ce qui l'a frappé, c'est-à-dire le nécessaire. Paul Valéry rapporte que Ingres, ayant feuilleté un album d'études que lui soumettait le jeune Degas, lui aurait dit : "c'est bon ! Jeune homme, jamais d'après la nature. Toujours d'après le souvenir et les gravures des maîtres".⁷ Peut-on s'aider des documents photographiques ? Dans une certaine mesure seulement car ils ne présentent que des fragments d'immobilité. Quant à notre oeil, on sait qu'il est incapable de distinguer les diverses phases d'un mouvement; il ne perçoit que leur enchaînement. Comment dès lors peut-on restituer la sensation du mouvement ? C'est en le revivant par la mémoire. "Pour moi, écrit le peintre animalier Robert Hainard, la mémoire passe en grande partie par la sympathie musculaire. Je fais l'effort avec l'animal que je regarde, je sens son mouvement dans mes muscles et c'est ma main qui le délivre".⁸ Edouard Pignon, en dessinant sur le vif des Combats de coqs en arrive aux mêmes conclusions. Il se fie, dit-il, "à la sensation première", mais il s'aperçoit que les mouvements d'ailes, de becs qu'il essaie de noter sont mille mouvements et se déploient toujours ailleurs. "Alors, j'en arrivais à noter cinq ou six mouvements dans un seul dessin. Ce qui m'a fait comprendre que le mouvement, en peinture aussi, est continuité plutôt que décomposition, et qu'il faut en rassembler les différents développements en une seule expression et non en figer une phase après l'autre".⁹ Tel est bien le rôle du dessin : la ligne doit être ce mouvement conservatif

que toute photographie échoue à capter, par définition. "C'est l'artiste, disait Rodin, qui est véridique et c'est la photo qui est menteuse, car, dans la réalité, le temps ne s'arrête pas",¹⁰ Et Merleau-Ponty : "La photographie (...) détruit le dépassement, l'empiètement, la "métamorphose" du temps, que la peinture rend visibles au contraire, parce que les chevaux ont en eux le "quitter ici, aller là" parce qu'il ont un pied dans chaque instant. La peinture ne cherche pas le dehors du mouvement, mais ses chiffres secrets".¹¹

Pour dessiner les mouvements du galop ou du saut, il faut trouver les moyens de falsifier cette réalité insaisissable. Il faut revivre par l'imagination, plume en main, les expériences, les sensations du cavalier dont se souvient le peintre, ressentir son mouvement propre sur la selle, ceux des membres, de l'encolure, du corps du cheval. Utilisant l'anatomie plutôt pour la démonter et la remonter à sa guise, mêlant souvenirs visuels, imagination et sensations, il se met à dessiner d'innombrables attitudes de chevaux jusqu'à ce que l'une d'elles - figure probable - lui semblât "contenir le mouvement lui-même".¹² Et ce qui apparaît sur la feuille, ce n'est évidemment pas l'exactitude anatomique, c'est une imbrication de plusieurs positions, un emboîtement des unes dans les autres.¹³ A ces glissements dans l'espace, l'artiste leur adjoint, si l'on peut dire, des glissements dans le temps. Regardons La Rivière des Tribunes, de 1951;¹⁴ On discerne encore un mouvement de ce qui fut, tout en découvrant ce qui va être. L'arrière-train de la monture est encore en-deça de la haie, alors que les pattes antérieures fléchissent déjà en vue de la réception,

Plusieurs temps sont ainsi manifestés dans la quasi simultanéité du franchissement de l'obstacle par plusieurs concurrents, "dont l'infime décalage permet à l'oeil (doué de mémoire) de reconstituer le fulgurant passage".¹⁵

Pour parvenir à véritablement suggérer le mouvement, Lapique a dû avoir recours à une combinaison de plusieurs procédés. Si le spectateur se sent pris dans le mouvement du Saut de la Rivière, du Bull-Finch, de La Rivière du Huit, ou de Aux Tribunes,¹⁶ c'est surtout grâce au procédé des perspectives multiples.

Etant donné qu'il est assez difficile de démêler ces diverses perspectives devant la peinture, nous allons, pour mieux les différencier, les étudier une à une.

La perspective classique, qui s'imposa à la Renaissance au détriment des autres perspectives, fixe le spectateur en un seul point de vue. Si elle a connu et doit connaître encore un immense succès, si elle est la plus commode et la plus rationnelle des perspectives, c'est qu'elle correspond au besoin de la plupart des spectateurs de considérer le tableau comme une "fenêtre" à travers laquelle est présentée la réalité. Elle satisfait son goût de spectateur immobile qui demande à la peinture de lui présenter un monde rationnellement organisé. Cependant cette perspective à projection conique rayonnante à partir d'un unique point de vue, quoique la plus courante, n'est pas la seule possible, et Lapique lui en préfère d'autres - ceci est important pour la compréhension de son oeuvre - parce qu'elle fige le spectateur et ne le conduit pas à se mouvoir dans l'espace pictural. C'est l'attitude statique qui est reje-

tée au profit de la mobilité. Pour Lopicque, tout procédé est bon qui conduit le spectateur à se mouvoir dans l'espace de la peinture, C'est la raison pour laquelle il utilise volontiers la perspective cavalière ou perspective plongeante qui présente l'avantage d'inviter le spectateur à un mouvement d'élévation, Ce procédé peut être, à l'occasion, combiné à la perspective frontale : de face on adopte le point de vue du piéton, d'en haut celui de l'oiseau. Lorsque l'on passe de la situation de l'un à celle de l'autre - si l'on veut bien accepter cette proposition de mouvement - on "se sent immédiatement élevé dans les airs".¹⁷

Les différentes versions du Saut de la Rivière présentent l'action comme si elle était vue au téléobjectif; jockeys et montures semblent s'interpénétrer; la vision rapprochante les écrase les uns contre les autres. Nous sommes tentés d'y voir une véritable perspective écrasée ou rapprochée.

Un des procédés les plus significatifs est celui de la perspective inversée : Les spectateurs, situés dans le bas de la composition, sont présentés plus petits parce que moins importants que le sujet principal situé en haut, donc, en principe, à l'arrière-plan, et figuré beaucoup plus grand. Le regard, glissant sur le premier plan, se sent porté dans l'espace vers le personnage principal, accomplissant de la sorte cet élan mental que le peintre voudrait susciter par ce genre de perspective. Mais le spectateur reste libre de se laisser entraîner ou de refuser de se mettre en mouvement. Dans ce cas il ne verra qu'une organisation cahotique et irrationnelle.

Il restera extérieur à la création picturale, il se sentira rejeté.

Une ingénieuse variante de perspective inversée, semblable à celle utilisée dans la Bataille de Waterloo, s'impose dans une toile où le spectacle est vu à travers les arbes des jumelles. Laissons au peintre lui-même le soin de décrire la scène. Il le fait de façon savoureuse : "Voici une toile de 1951, intitulée Aux Tribunes, où l'on pourra (...) saisir les principaux facteurs qui expriment le mouvement. D'abord, le spectateur lui-même se trouve invité à se mouvoir. On remarque en effet, deux perspectives principales. Nous sommes en haut des tribunes, notre vue plonge sur la piste, où apparaît dans le bos la redoutable rivière des tribunes, qui attend paisiblement le passage du peloton. Celui-ci passe pour le moment en face de nous, sur l'autre rive de l'hippodrome, où il est en train de franchir un autre terrible obstacle : le "rail-ditch-and-fence." Le peloton est loin de nous, mais pourtant rendu tout proche, dans une seconde perspective, qui est celle des jumelles maniées par quatre "bookmakers", trois debout et un assis. Le spectateur pictural est ainsi convié à s'engouffrer dans l'optique rapprochant des instruments, pour venir assister de très près au franchissement de la formidable haie, doublée de fossés et barrières basses. C'est donc dans le champ des jumelles, représenté par une série de cercles, que se concentre l'autre mouvement, celui des objets du monde".¹⁶

Remarquons, dans cette description, le soin que le peintre prend d'engager le spectateur à se mouvoir dans l'es-

pace pictural en le conviant à "s'engouffrer dans l'optique rapprochante des instruments", à plonger du regard sur la piste. Par le texte, l'auteur réclame du spectateur qu'il veuille bien explorer les espaces divers, c'est-à-dire qu'il renonce à l'attitude statique à laquelle nous avait habitués la peinture classique. C'était déjà un des points principaux du programme des Cubistes; de nombreuses pages des Essais visent le même but : créer chez le spectateur une attitude mentale qui lui permette d'adhérer aux diverses interprétations spatiales que la peinture propose. Ce sont en quelque sorte des clefs pour "entrer" dans les divers espaces de la peinture.

Il faut souligner ici un fait significatif que, dans ses Essais, Lopicque ne cherche jamais à dévaler le sens de ses oeuvres (il ne s'en soucie guère, d'ailleurs, car il sait bien l'illusoire de cette tentative) mais qu'il cherche plutôt à préciser l'attitude adoptée devant l'oeuvre à faire, ce qui revient à dire, devant la vie. Le rôle de l'écrit est donc bien d'aider le spectateur à adopter le point de vue du créateur, et l'on peut se demander si ce n'est pas, en définitive, la meilleure manière de s'en approcher, de la "voir", donc de la com-prendre.

C'est encore une perspective inversée sur laquelle est construite La mort d'un cheval.¹⁹ Par le rapprochement saisissant du cou allongé de l'animal agonisant, le peintre exprime un rapport affectif. L'expression dramatique est obtenue au moyen de proportions inversées, contraires au naturalisme. Les dimensions exagérées du sacrificeur et de l'ami de l'animal condamné - vers

lequel celui-ci désespérément se tend - indiquent bien les rapports les reliant, alors que, au premier plan, des personnages assistent de très loin à la scène. L'organisation de la toile est dictée par le vécu, par le sentiment. C'est dans ce sens que l'on peut parler, dans une oeuvre comme celle-ci, d'une perspective subjective (plutôt que hiérarchique) et l'on peut affirmer que, d'une manière générale, dans la peinture de Lopicque les composantes affectives et imaginaires sont au moins aussi importantes que les visuelles. L'action est traduite non pas seulement comme elle se voit mais comme elle se ressent.^{2°}

Que le peintre - et le lecteur - veuillent bien m'excuser d'avoir décortiqué les différents procédés perspectifs car, si nous contempons enfin la peinture, nous les retrouvons soudain tous imbriqués les uns dans les autres : l'oeil pénètre à divers endroits du tableau, s'infiltré dans tous les interstices de l'espace à la rencontre des éléments du décor (obstacles, tribunes, drapeaux, spectateurs) indifféremment agrandis ou rapetissés, sans égard à leur position topographique ; des espaces de tous ordres s'interpénètrent, en un mot l'espace classique est éclaté au profit d'un faisceau d'approches multiples.

* * *

La peinture n'est jamais (sinon très rarement), chez Lopicque, l'image d'un spectacle simplement vu. Elle vise à être l'EQUIVALENT de la sensation vécue, et pour qu'elle le soit, le peintre doit inventer, pour chaque thème nouveau, une combinaison inédite. Pour la série équestre et pour les Régates, il lui fallait donner la sensation du mouvement et c'est en combinant diverses perspectives, en ménageant des glissements d'un espace à un autre, en laissant "une certaine liberté ménagée entre la forme plastique et sa valeur figurative" qu'il en résulte "au moment du changement d'interprétation, une brusque réorganisation spatiale du tableau, d'où, fatalement, un déplacement du spectateur".²¹

Dans la série des Régates de 1951-1952, l'impression de mouvement est obtenue par l'utilisation des mêmes principes ci-dessus étudiés, combinés plus particulièrement avec deux procédés: celui de la trajectoire et celui de la transparence.

On se souvient que vers 1946, dans une première série de Régates, Lopicque avait figuré les flots sous forme de courbes en huit couchés, représentant en fait la trajectoire de l'étrave du bateau qui, soulevée au passage de la vague, est simultanément déportée latéralement. L'imbrication des signes évoquait l'avancement du voilier.²² En 1948, un autre type de parcours était imaginé, rendant compte du travail de la mémoire lors des déplacements du promeneur autour d'un site, parcours traduit par des tracés rouges qui sillonnaient la surface du tableau. Ces deux types de trajectoires sont combinés dans les Régates de 1951-1952,²³ avec

quelques variantes selon que le mouvement est celui d'un voilier (imbrication du bateau et des flots en une sorte de danse et de contredanse) ou celui d'un destroyer. Dans ce dernier cas, en effet, le mouvement est fort différent, "d'abord en raison du roulis très accentué auquel il s'abandonne, et en outre, par l'indépendance de sa force motrice à l'égard de la direction du vent et de la vague. Les deux partenaires en présence, le bateau et la mer, ne valent plus de la même manière", ce qui conduisit le peintre à modifier sa conception picturale de leurs rapports à la suite de manoeuvres auxquelles il assista en 1948 à bord d'un escorteur léger de la Marine Nationale. De sorte que, après d'innombrables Etudes de mer à la plume, Lopicque peut structurer toutes les toiles de la série marine sur le jeu rythmé des mâts et des voiles répondant aux trajectoires valsantes des embarcations. En parcourant du regard la peinture, nous éprouvons ainsi la sensation physique du dynamisme.

Si l'espace de la peinture procure une telle sensation, ce n'est pas seulement en vertu des variétés de points de vue, du chevauchement des plages colorées décalées d'avec la forme ni des mouvements de trajectoire, c'est aussi et surtout par le recours au procédé de la transparence.²⁴

Sur le plan historique (si l'on néglige les abondantes représentations réalistes - au premier degré - de draperies, voiles, eaux laissant deviner les corps) la transparence a été remise à l'honneur par les Cubistes qui surent extrapoler les solutions apportées par

Cézanne : ils virent que sa construction par touches structurales-spatiales délimitait des interpénétrations de plans dans lesquelles on pouvait voir une amorce de transparence. Dans leurs recherches d'expression d'un espace total, ils se servirent conjointement de deux procédés que Cézanne avait mis en évidence : les changements de perspective et la transparence des plans. Dans le Portrait d'Ambroise Vollard, 1910 (Musée Pouchkine, Moscou), ou Femme à la guitare "Ma Jolie", 1911-1912 (Museum of Modern Art, New York) , de Picasso, dans Le Portugais, 1911 (Kunstmuseum, Bâle), de Braque, dans La Tour Eiffel, 1910 (Museum Solomon R. Guggenheim, New-York), Les Fenêtres, 1911 (Coll. Arensberg, Museum of Art, Philadelphie), au La Ville de Paris, 1912 (Musée National d'Art Moderne, Paris), de Delaunay, dans Nature-morte au pot cylindrique, 1911 (Musée Kröller-Müller, Otterlo), ou Violon et guitare, 1913 (Coll. Ralph D. Colin, New-York), de Gris, dans La Noce, 1911-1912 (Musée national d'Art Moderne, Paris), ou Les Fumeurs, 1911 (Museum Solomon R. Guggenheim, New-York), de Léger, dans L'homme au balcon, 1912 (Coll. Arensberg, Museum of Art, Philadelphie), de Gleizes, le Nu descendant un escalier, 1912 (ibid.) , de Duchamp, ou encore La Jeune Femme, 1912 (ibid.), de Villon, les plans doués de transparence s'interpénètrent, se superposent, créant un effet de simultanéité, et, partant, d'ambivalence dans l'interprétation. La position relative des figures transparentes est équivoque, comme le montrent C. Rowe et R. Slutzky : il y a présence à la fois d'une position proche et d'une autre lointaine. Comme il ne peut y avoir réelle perception simultanée de différents plans spatiaux, l'espace avance ou recule, fluctue dans

une continuelle activité. Renforcées par divers changements de points de vue, ces contradictions spatiales conduisent à une interprétation spatiale ambiguë.²⁵

A partir de leurs premières expériences portant sur la transparence, certains Cubistes continueront à exploiter ce procédé en le développant chacun avec son génie propre : dans ses Natures-mortes, Braque joue souvent sur des jeux de plans qui s'interpénètrent et se superposent; chez Picassa, si la transparence est moins systématique, elle reste un des moyens expressifs que le peintre plie à son usage; Léger en jouera avec force, allant jusqu'à une extrême simplicité dans son emploi en faisant traverser les corps par de larges bandes de couleurs, tandis que Villon fera du principe de la transparence, en l'utilisant avec subtilité, une des caractéristiques de son style.

A la suite de l'impulsion donnée par les premiers Cubistes, nombreuses seront les recherches basées sur le développement de la transparence. Qu'il me suffise de relever, parmi d'autres, quelques exemples : les membres du Blaue Reiter, notamment Kandinsky (Peinture avec tache rouge, 1914, Musée national d'Art Moderne, Paris), Marc (Chevreuils dans la forêt, 1913-1914, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), Macke (Vitrine éclairée, 1912, Landesgalerie, Hanovre), etc., des artistes comme Moholy-Nagy, Feininger chez qui des faisceaux de lignes droites et obliques créent, par interpénétration de plans, de subtiles effets de transparence et de lumière, Klee dans ses aquarelles tunisiennes et dans de nombreuses compositions. Citons encore John Marin en Amérique : dans sa série de

Variations sur Brooklyn (1932, Whitney Museum of American Art, New-York), des plans transparents s'interpénètrent, "glissant" les uns dans les autres, créant ainsi de remarquables effets d'ambivalence spatiale. Enfin, je voudrais souligner l'apport de Raoul Dufy qui est un des artistes qui a su introduire la transparence dans la peinture avec le plus de souplesse et de légèreté.

Lapicque à son tour usera de ce procédé dans ses séries de Chevaux et de Régates pour renforcer la sensation de mouvement. Il cherche par là à figurer le passage d'un corps ou d'un objet d'une position dans une autre, entraînant avec lui, comme le faisait Dufy, le "souvenir" de la position précédente, en peignant ce qui est devant et ce qui est derrière, en abolissant l'opacité des corps afin de laisser le regard pénétrer au-delà d'eux. Ainsi c'est bien l'espace même de la peinture qui crée son animation : la mobilité que nous croyons "voir" dans la peinture est, en fait, une création de notre perception active; si nous éprouvons la sensation de pénétrer dans les profondeurs et les dessous de l'espace, c'est que la peinture met en jeu notre pouvoir de participation. La transparence n'est pas dynamique en soi, elle est invitation au dynamisme.

* * *

Il nous reste à voir de quelle manière Lapicque intègre tous ces procédés (mouvements, trajectoires, transparence) dans la composition du tableau et dans quelle mesure il prolonge - ou renouvelle - la leçon cézaienne.

La référence de base à Cézanne n'est pas fortuite. Le Maître d'Aix est, en effet, le dernier maillon en place (à peu près définitivement situé) de la grande tradition. A partir de lui, on assiste à un éclatement des styles. Dans cette disparité des tendances, propre à notre époque, il est intéressant de relever que Lopicque, tout en participant au renouvellement des formes picturales, se réfère toujours aux arts réputés mineurs de l'ancienne tradition française (émaux, faïences, vitraux, tapisseries) et cite volontiers, comme grands exemples de la peinture, Clouet, Tintoret, Véronèse, Poussin, Le Lorrain, Watteau, Delacroix pour trouver en Cézanne, l'aboutissement des recherches antérieures. Remarquons le caractère exclusivement latin, et particulièrement français, des références de l'artiste, et si l'on peut le situer à son tour dans la continuité d'une tradition, c'est bien évidemment dans la tradition française. Or cette tradition semble bien être pour Lopicque un guide, une ligne de référence qu'il se donnerait pour tâche de déborder, de dépasser, et si Lopicque admire profondément Cézanne, "la plus haute incarnation de la peinture à ses yeux", comme l'écrit Elmina Auger, il ne peut s'empêcher, d'une certaine façon, de le rejeter, "lui et toute la peinture, en rompant la continuité et l'harmonie du tissu cézanien".²⁶

Chez le Maître d'Aix, tout élément de la peinture concourt à l'édification de l'ensemble et partage avec tous les autres éléments une part égale d'importance. Les personnages des Baigneurs, par exemple, ou des Joueurs de cartes ne sont pas mis en évidence plus que les objets ou l'espace qui les entourent. Ils font tous partie d'un

espace homogène. Cézanne tend à une construction par éléments soudés les uns aux autres; il leur accorde à chacun une certaine importance, non pas en fonction de leur sujet, mais en fonction d'une organisation rythmique du tableau. Il n'est que d'observer le ciel de la Montagne Sainte-Victoire du Jeu de Paume (1890) au du fameux Pont de Maincy (ibid) pour s'en convaincre : les rythmes qui y sont inscrits répondent à ceux, organiques, qui donnent à l'ensemble peint sa structure. Au "je veux peindre les assises géologiques du monde", Cézanne eût pu ajouter "et assigner aux ciels comme à tout espace une structure qui leur réponde" pour, enfin, étendre cette formule à tout objet dont la présence ne se justifie - et ne s'accomplit - que comme élément d'un plus vaste ensemble.

Dans cette optique, on peut affirmer que la peinture de Lopicque obéit également à une organisation rythmique et organique, mais il se distancie de Cézanne sur un point capital : l'espace cézannien est toujours homogène (toutes les parties de la peinture ont une égale densité), tandis que l'espace lopicquien est creusé de ruptures. Rappelons le peu d'attrait que Lopicque éprouve pour l'espace classique, univoque, parce qu'il ne traduit pas la réalité. Notre regard transperce les corps (l'imaginaire vient toujours s'insérer dans le réel), ébranle leur opacité, et c'est le vécu de cette réalité qui est à traduire en peinture. Une des constantes chez Lopicque a toujours été sa volonté de "casser l'espace classique", de trouer, de déchirer l'harmonie du tissu pictural.²³ L'espace ainsi décrit par la peinture est traversé de plus de ruptures que de continuités, il est plus hétérogène qu'homogène. Dans ce sens, Lopicque prolonge et déborde la leçon cézannienne.

Trouées, ruptures de l'espace : d'une façon générale, la peinture pré-renaissante a pratiqué librement et diversement les "ouvertures" dans l'espace pictural, avant que la Renaissance fasse intervenir les lois du rationalisme et du réalisme qui interdiront ce genre de libertés. Ercole de'Roberti, par exemple, dans son Triomphe de la luxure (1470, Palais Schifanoia, Ferrare), inscrit dans la scène une mandorle qui représente une autre scène - Romulus et Rémus tétant la louve - sans souci aucun de lien pictural. Par ailleurs, la peinture religieuse recourt volontiers aux "ouvertures spatiales" les plus irréalistes pour représenter sur le même panneau des scènes terrestres et des scènes célestes, juxtaposent dans des compositions audacieuses hommes vivants et figures célestes. Citons pour exemples : Fra Angelico, Le Jugement dernier, Musée de San Marco, Florence; Enguerrand Quarton, Le Couronnement de la Vierge, 1454, Hospice de Villeneuve-lès-Avignon; Paolo Veneziano, La Dormition de la Vierge, 1333, Museo Civico, Vicence.

A part quelques exceptions - notamment certaines peintures du Greco, comme L'Enterrement du comte d'Orgaz (1586, Eglise Santo Tomé, Tolède) qui présentent des jeux de perspectives multiples provoquant de véritables dislocations de l'espace, qui confèrent à l'ensemble un mélange saisissant de réalisme et d'irréalisme - depuis la Renaissance, la peinture a évité ces ruptures dans l'espace, jusqu'au début du XX^e siècle, Cézanne y compris, qui tenta toujours de composer un tissu pictural sans déchirures, reliant espaces proches et lointains au moyen d'une structure sans failles. Avec Les Demoiselles d'Avignon, la première rupture de l'homogénéité de la struc-

ture picturale est consommée. Dès lors, d'une façon générale, Picasso jouera de l'espace au point que le thème central de son oeuvre, ce n'est ni la femme, ni le corps humain, ni la nature-morte, c'est la torture de l'espace et c'est à juste titre que l'on cite souvent Guernica comme étant, sur ce plan aussi, une de ses grandes réussites. Têtes et corps trouvent, disloquent l'espace : le langage pictural a trouvé sa forme pour exprimer la violence que réclamait le thème.

A partir de Picasso, l'altération de l'espace pictural sera diversement pratiquée, par les Surréalistes, les Expressionnistes, les Abstracts, les gestuels, jusqu'aux extrêmes destructions d'un Alberto Burri qui brûle ou déchire la toile, d'un Lucio Fontana qui la perce à l'aide de poinçons ou la lacère au couteau, sans parler des multiples variations sur le découpage de la surface picturale en morceaux ou scènes juxtaposés, comme le font certains artistes américains du Pop Art (Robert Rauschenberg), le brésilien Fahlström (Roulette, Peinture-jeu, 1966) ou le français Jacques Monory (Meurtre no 10/1, 1968).

Si Lopicque, à son tour, pratique des ouvertures, des trouées dans l'espace pictural, c'est aussi dans le but d'explorer les pouvoirs expressifs et dynamiques de la peinture.

* * *

Le procédé conducteur reliant toutes les œuvres des diverses séries dès 1950, c'est le claisonnement. Lopicque l'utilise de façon systématique en le diversifiant à tel point que l'on peut affirmer qu'il est devenu un procédé typiquement lopicquien. Le claisonnement a, à cette époque, définitivement remplacé la grille de 1939, dont les mailles, qui laissaient alors percer les lointains, sont devenues l'ossature maîtresse de la peinture, enserrant tous les espaces, ou plutôt les reliant tous. Si l'ossature blanche paraît, en effet, apte à relier, dans les Régates, les divers éléments figurés (ciel, embarcations, voiles, eaux), Lopicque va lui conférer un rôle plus déterminant dans une série nouvelle dont l'espace sera d'un ordre tout différent.

Alors que, dans les séries précédentes, nous étions en présence d'un espace multiple, nous voici, dans les Figures de 1953, devant des peintures dont l'espace est moins accentué, moins profond, où les éléments se déplacent rigoureusement sur la surface même de la toile, sans proposer jamais d'autre interprétation spatiale que celle qu'ils affirment dans la simplicité de leurs entrelacs. Combinaisons presque sans profondeur, proches de l'abstrait, ces Figures semblent sorties d'une héraldique renouvelée, dans laquelle diverses figures historiques (Quetzalcoatl, Charles d'Aquitaine, Lancelot) ou mythologiques (Bacchus, Triton, Phoebus, Le roi Arthur)²⁸ se dissimulent derrière les motifs décoratifs de leurs heaumes, costumes, armes et écussons. Pour la description de l'une de ces Figures, Charles d'Aquitaine, nous renvoyons le lecteur à une étonnante page due à la plume du peintre.²⁹

Le claisonnement, qui présidait déjà aux compositions

des Figures armées de 1950 (dont la violence colorée devait être au moins égale au monde guerrier qu'elles évoquaient) est devenu, en 1953, un principe auquel toutes les oeuvres obéissent rigoureusement. Si, sous forme d'assature blanche, le cloisonnement convenait au thème héraldique, strictement sans espace, il permettait surtout - c'est ce qui nous intéresse - de souligner l'individualité de la couleur en l'isolant. En séparant les plages colorées par un cerne, les clartés respectives de chaque zone sont ainsi affirmées, tandis que, écrit G. Kanizsa, "si l'on élimine le contour, en lui substituant une zone de transition graduelle d'intensité, on peut s'attendre à ce qu'entre les deux zones s'établissent des procès d'interaction réciproque et que phénoménalement les clartés respectives tendent à s'égaliser".³⁰ Autrement dit, la juxtaposition franche de deux zones et la présence d'un cerne annihilent le papillonnement des plages contiguës et accentuent leurs différences respectives. En résumé, lorsqu'il y a passage progressif, les différences s'atténuent tandis que lorsqu'il y a passage brusque, les moindres différences sont discernées.

Il est ainsi démantré que l'extraordinaire luxuriance de ces Figures, leur éclatante polychromie n'avait été possible que grâce au cloisonnement. Chaque plage colorée peut librement contraster avec ses voisines, sans souci d'harmonie, et l'assature blanche, accentuant les oppositions, permet les plus audacieux accords colorés.³¹

Appliquant le tracé blanc, mais de façon plus gestuelle, au paysage, Lapicque entreprend de traduire quelques sites bretons (Le Phare des Héaux) où réapparaît un certain espace et, fortement transposés, les fameux golets du Sillon de Talbert où le cerne blanc joue un rôle multiple, soulignant tous les éléments du paysage, figurant aussi bien les nuages, les caillaux, les vagues ou la ligne de l'horizon. De conception semblable aux Régates de 1952, ces toiles annoncent une série nouvelle, éclotante, celle des Villas vénitiennes.

* * *

CHAPITRE VI

Séries vénitienne, romaine et grecque.

Quand l'ordre devient trop organisé, trop figé, il meurt de perfection. Le créateur repart alors dans le désordre, mais un désordre qui va vers la création. Le cloisonnisme rigoureux de Charles d'Aquitaine et du Sillon de Talbert va rester le principe structural des Villas palladiennes, mais au contraire des Figures de 1953, à espace restreint, la série vénitienne va être pour Lopicque l'occasion d'approfondir et d'exploiter diverses manières d'exprimer l'espace.

Lauréat du Prix Raoul Dufy de la Biennale de Venise en 1953, consistant en une bourse de voyage dans la cité des Doges, Lopicque y fait quatre séjours, échelonnés de 1953 à 1955. La profonde impression que le monde vénitien exerce sur le peintre est d'abord due à la présence envoûtante du baroque. On sait, montre Jean Rousset,¹ combien les artistes baroques se plaisent à tout ce qui est aérien, curviligne, mouvant, d'où leurs étonnantes variations sur la métamorphose. Évanescence des formes, diversité des couleurs, nuages changeants, reflets, miroitements, figures renversées, ils cultivent le plaisir de prendre l'apparence pour l'être, affectionnent l'illusion, le déguisement. C'est bien cet aspect du baroque qui fascine Lopicque : surprise et diversité, dispersion dans l'unité, volonté de profusion. Comme le montre Rousset, la structure de l'oeuvre baroque est ouverte, elle donne l'impression d'être une métamorphose continue. Mais de quelle façon traduire ce monde où rien n'est jamais en

repos, ce monde de l'apparence et du passage, sinon au moyen de tout l'orchestre des techniques que Lopicque avait expérimentées jusqu'ici ? Il n'est donc pas surprenant de retrouver toute une variété de perspectives, le contrepoint de la couleur et du trait, la transparence, un emploi contrasté de la couleur avec des accents en coups de poing créant des ruptures de l'espace, évitant ainsi le danger d'une harmonie et d'un espace trop sages. Car c'est bien la mouvance et le changement qu'il s'agit de traduire et la tendance innée de Lopicque au dynamisme trouvait dans le foisonnement baroque matière à s'exprimer.

Le peintre aborde le sujet par l'extérieur, par les jardins et les villas de la campagne de Vénétie, notamment la Villa Barbora à Maser, due aux architectes Palladio et Sansovino, décorée de fresques en trompe-l'oeil par Véronèse lui-même. "Mais, comme à l'accoutumée, écrit Serge Lemoine, les motifs qu'il représente sont inventés de toutes pièces : la statue, le portique, les jardins, la villa palladienne sont en quelque sorte des reconstitutions faites de mémoire d'après des sites connus. Tout en étant directement figuratifs, ces éléments servent une fois de plus de prétexte à une destruction de l'espace classique de la peinture".² Grâce en effet à des perspectives multiples et syncopées, on entre dans le paysage, (Villa vénitienne), on plonge dans des espaces imbriqués les uns dans les autres (Diane et Actéon), on voyage dans des espaces tantôt paisiblement ordonnés (Printemps vintin), tantôt fougueusement bousculés (Tombeau de Palladio).³ Contrastes d'espaces, contrastes de couleurs. "Au fond, faisait remarquer Lopicque au cours d'un de

nas entretiens. la couleur n'est jamais là rien que pour elle-même, mais pour sa valeur. S'il n'y avait pas ces coups de poing de valeur, la peinture serait d'une fadeur désespérante !" (Rendons à Lopicque cette justice qu'on ne pourra jamais lui faire le reproche de fadeur !)⁴ Du noir au blanc, nous avons en effet, un contraste maximum (un cyprès, un reflet, dans Tombeau d'une patricienne, une partie du corps de la statue de Diane et Actéon) auquel s'opposent des contrastes très faibles, d'un jaune pâle à un vert pâle, d'un rose tendre à un violet pâle. Dans ces œuvres, la chose essentielle, picturalement parlant, ce serait "le contraste des contrastes".

Que ce soit dans l'Invitation au bonheur ou dans l'Hommage à Véronèse,⁵ la polychromie est aussi audacieuse que le jeu perspectif; c'est que le peintre avait besoin de prendre toute liberté avec la syntaxe et s'il use de l'ambiguïté de l'espace, c'est qu'elle lui a paru propre à l'expression du baroque vénitien. Il lui fallait jouer sur le principe d'un apparent inachèvement pour exprimer la métamorphose, et c'est dans ce sens que la richesse des demeures patriciennes renvoie au sentiment de leur fragile pérennité. "Tout est passage ici-bas, nous disent les statues baroques : la vie n'est qu'un mirage, le monde une scène de théâtre".⁶ Statues, frontons brisés, colonnades, volutes, spirales, reflets, tout est surprise dans les Jardins baroques. Mais dans tous ces espaces, qu'est-ce qui est reflet, qu'est-ce qui est illusion ? Sont-ce des espaces, serait-on tenté de dire, ou des illusions d'espace ? Pourtant, dans ce monde où rien ne demeure, cet art nous offre un réconfort. Ces peintures sont des jardins "dont on ne peut pas être chassé une fois qu'on y a eu accès", selon la jolie formule

de Lescure,⁷ car ils ont été saisis dans leur immuable pérennité. Tel est le miracle de l'art : il nous transporte dans un rêve qui n'a pas de fin, car la rêverie issue de l'oeuvre d'art ramène à l'oeuvre elle-même. Villas, jardins immortels, fragments de paradis, la peinture capte des éclats d'éternité.

* * *

Ce que Lopicque ressent à Venise, hormis le baroque et ses formes de la mouvance, c'est l'omniprésence de la lumière. Les superbes toiles de la série vénitienne en sont toutes imprégnées, et ce qu'il faut dégager, ce sont les différentes formes d'expression de la radiation lumineuse. Tout d'abord la série des églises : c'est dans une atmosphère tout empreinte de sérénité, de mysticisme que se dresse la façade de San Zaccario sous la lune. La paisible impression religieuse est créée, comme dirait le poète, par "cette obscure clarté qui tombe des étoiles".⁸ et si le regard pénètre à l'intérieur de la nef, c'est pour y trouver la lumière feutrée du sanctuaire illuminé. Même rayonnement dans l'Intérieur des Frari :⁹ espace épais, refermé, enveloppé d'une obscurité brune et violette, piquée de lumignons : "immensité de la nef et, à cause de ce faux chœur rajouté au milieu, qui coupe la vue, découverte successive de plusieurs espaces qui, le soir, paraissent presque infinis. Presque tout est plongé dans l'obscurité; mais juste assez de lumière pour deviner les murs et donner aux tombeaux, chapelles, statues qui sont contre, une sorte de présence surnaturelle. Lumière jaune des cierges, lampadaires suspendus dont les cuivres

scintillent doucement, contenant une lampe à gras verre rouge. Mystère des murs, leur fond de brique faiblement éclairé; certaines statues projettent sur le mur une ombre effrayante".¹⁰

La douce luminosité qui émane de l'Eglise Vénitienne rapproche cette toile de la précédente non seulement par sa qualité lumineuse mais aussi par son très curieux espace. Au premier regard, il est apparemment sans surprise, la perspective paraît naturelle ; un autel sous une voûte, des candélabres, des lumignons, des anges peints, une statue. Un examen plus attentif révèle de subtiles distorsions spatiales qui ne permettent pas de définir dans quel espace se trouve l'ange-statue. Cette délicate désarticulation, renforcée par la zone d'appel établie par le candélabre central, accroît l'impression d'un espace mystique indéfinissable. Même illusion, même espace équivoque dans trois versions d'une Nuit Vénitienne: " descendu des profondeurs du ciel, un ange vient visiter la lagune illuminée d'une surnaturelle clarté lunaire. Espace céleste, espace terrestre, tout est mirage, la lumière diffuse l'espace à l'infini...

* * *

Dans toutes les toiles de la série des églises vénitienes, la lumière imprègne la toile d'une atmosphère, elle baigne l'espace, mais ne le structure pas. Le thème religieux commandait une lumière émanante, une lumière venant d'ailleurs, en un mot une lumière intérieure. Par contre, l'espace lumineux de l'extraordinaire série des

Nuits sur la lagune et du Chenal de Saint-Marc la Nuit⁴² sera conçu de façon fondamentalement différente : ce sera une figuration du rayonnement lumineux, parce que pour Lopicque, la Venise nocturne sera avant tout une Venise étincelante de tous ses feux.

* * *

Un point d'histoire est à traiter ici : de quand datent les premières recherches sur la forme picturale du flux lumineux. On peut considérer que, dès la Renaissance jusqu'aux Impressionnistes, la lumière est traitée selon deux points de vue : le premier est la simple figuration du rayonnement lumineux, astral ou mystique. Citoient pour exemples un Saint François recevant les stigmates par Giotto (église d'Assise); le Polyptyque de l'Agneau mystique (1426-1432) où van Eyck figure minutieusement le rayonnement d'un astre mystique qui structure la composition du panneau central. Vers le début du XVI^e siècle, Lucas de Leyde peint le feu céleste détruisant Sodome à l'arrière-plan de Loth et ses filles. Sodomo, dans son Saint Sébastien (1525-1526), peint un rayonnement surnaturel. Le second point de vue, très généralement répandu, considère la lumière selon son effet sur les objets et les êtres. Les Baroques, particulièrement, se signalent par leur science du maniement de la lumière, de même qu'un Georges de La Tour. Les œuvres de Claude Lorrain rayonnent d'une lumière fauve qui impressionnera Turner dont les traductions de l'embrace-

ment solaire influenceront directement les Impressionnistes. Mais chez eux, comme chez leurs prédécesseurs, la lumière boigne la composition, elle est traitée selon son effet, non considérée pour elle-même, en tant qu'élément.

Une grande exception, cependant : bousculant la conception de son temps, obéissant à sa puissante vision intérieure, Vincent van Gogh figure des soleils dont le rayonnement devient une matière égale à celle des sillons de la terre, des formes lumineuses tourbillonnantes (Enclas au soleil couchant vu de l'asile de Saint-Rémy, 1869; Le Café, le soir, 1888; La Route aux cyprès, 1890) qui répondent aux formes torturées des cyprès, des montagnes - et de son âme. Pour la première fois, dans l'art occidental, le flux lumineux est matérialisé, figuré; il est considéré comme sujet en soi. Héritier de Vincent, un Fauve comme Derain, (Le Parlement de Londres, 1905) peint l'astre solaire et son ruissellement. Mais c'est plus particulièrement à Robert Delaunoy que revient le mérite d'avoir consciemment orienté ses recherches, dès les débuts de notre siècle, vers une figuration des radiations lumineuses. Dès 1907, il exécute une série de natures-mortes desquelles se dégagent en particulier des disques et des palmes d'où sortiront les éléments originaux de son vocabulaire. Sa recherche s'oriente vers la construction de formes lumineuses, partant de l'idée que la lumière crée des formes par elle-même, indépendamment de ses reflets sur la matière. Ainsi les halos des globes électriques sont représentés par un système de formes circulaires que le peintre intitule, dès 1912, Formes circulaires et Disques simultanés (1913, Museum of Modern

Art, New-York), dans lesquels il recompose la clarté lumineuse en éléments colorés tels que le spectre la décompose. Il montre que les brisures des formes par la lumière crée des plans colorés qui peuvent devenir la structure du tableau. Le dynamisme est engendré par l'interaction des couleurs, non par le mouvement mécanique recherché par les Futuristes. C'est donc bien une architecture en couleurs que Delaunay veut créer, afin d'établir un ordre coloré absolu. Son espace est rendu uniquement par la combinaison des couleurs.

Parallèlement aux recherches de Delaunay, deux Russes, Michel Larionov et Nathalie Gontcharova créent le Rayonnisme; ils composent leurs tableaux en prenant pour point de départ l'analyse de la lumière, naturelle ou artificielle, et en traduisent les irradiations en gerbes et en lignes dynamiques. Dès 1911, le tchèque Frank Kupka mène à Paris des recherches proches de l'Orphisme, tandis qu'en Italie certains Futuristes, notamment Severini, cherchent également à matérialiser la diffraction des rayons colorés.⁴³

* * *

Reprise par Lopicque, enrichie de ses analyses scientifiques, la figuration du flux lumineux domine la série vénitienne. Auteur d'une thèse de doctorat sur l'Optique de l'oeil et la vision des contours ainsi que d'une étude sur les images rétinienne régulières et leurs déformations par irrégularités optiques de l'oeil.⁴⁴ Lopicque

démontre comment le rayon lumineux apparaît à l'oeil et, partant de ses observations, propose, dans la série des Nuits sur la Lagune, une nouvelle figuration des points lumineux. C'est la lumière qui forme la charpente du tableau, figurée comme un espace continu et maniable. Elle n'est plus, comme chez les Impressionnistes, un élément omniprésent, diaphane et informe. Elle est faite, dans le Chenal de Saint-Marc la nuit, de formes cloisonnées et rythmées. L'espace lumineux s'ordonne et s'intègre aux autres plans; il est considéré comme défini. On n'est plus dans le bain de lumière des Impressionnistes, mais devant une lumière dont la figuration a été domestiquée. De la sorte, toutes les régions de l'espace communiquent entre elles. Les surfaces réservées à la représentation des plages lumineuses s'interpénètrent avec des espaces destinés à l'expression d'éléments d'autre nature, tels que ciels, eaux, monuments, embarcations. L'oeil passe d'une plage colorée à une autre sans s'apercevoir que se juxtaposent ainsi des mondes absolument divers. La composition est faite d'un compartimentage de l'espace si serré que le passage d'une réalité à une autre n'est pas toujours évident. Zébrant l'espace, les foyers déploient leurs lignes de force en éventail, les plages glissent les unes sur les autres, se confondent. Tout s'unifie en un magma organisé, tout participe de la même intense palpitation lumineuse.¹⁵

L'irradiation des feux nocturnes, l'interpénétration des espaces atteint son point culminant dans des chefs-d'oeuvre tels que le Bassin ou le Chenal de Saint-Marc la Nuit.¹⁶ La lumière, transfigurée en plages colorées, irradie, crépite à la façon d'un flamboyant feu d'artifice. Mais la stricte ordonnance de ces extraordinaires

morceaux de peinture n'a d'égoïste que la désinvolture magistrale des éblouissants Couchers de Soleil sur les Doges, sur Burano, sur la Giudecca...¹⁷ On reste confondu devant l'audace. C'est la peinture la plus surprenante qui soit : un océan de couleurs à vous couper le souffle, un amoncellement de nuages, rouges, bruns, vert pâle, rose, sable, suie, noirs. Des dégoulinures de reflets, des miratements, des horizons rutilants, un vertige de formes. Terre, ciels, eaux semblent en fuite, sont embrasés. (On n'égalera jamais les incendies de Turner... ni jamais non plus ces Couchers de Soleil lapicquiens !) Tout se mêle, tout titube - seuls quelques points restent fixes, impossibles des tourbillons : La Salute, San Simeone - l'espace entier est en mouvement. Jamais peinture ne fut si fluide, dense, lumineuse, mouvante... Venise la rutilante, Venise emportée dans un flot de lumière, dans un incendie soldaire, Venise la décrépète, la grandiose, la condamnée, Venise brûle de tous ses feux : "L'art, c'est l'impossible", a dit un jour Lopicque à un spectateur incrédule qui lui demandait comment c'était possible,¹⁸ et nous pouvons imaginer Paul Valéry, assistant à la scène, et ajoutant : "L'art, c'est la stupeur !"

* * *

Rome.

Immobilité,

Pesanteur.

Le temps s'est arrêté, tout parle du passé, Les bruits de la ville moderne s'estompent aux Portes de la Rome Antique. Silence. Place à l'Histoire.

A chaque pas, la légende se mêle à l'épopée. Chaque ruine rappelle de vieux souvenirs. Quelques colonnes, la sombre verdure de jardins magnifiques, une statue baignée de clarté, et l'harmonie est créée, Proportions, symétrie, lumière, c'est le secret de Rome, c'est sa beauté.

Ce que Lopicque trouve à Rome, au cours d'un bref séjour, Pâques 1957, c'est la Ville des Césars, celle où les vestiges témoignent de deux destins contraires : celui grandiose et éphémère, des victoires impériales, et celui, tragique et éternel, des premiers chrétiens.

La vanité des gloires humaines est évoquée dans La Mort de Pompée,⁴⁹ une des plus importantes peintures de Lopicque, une des plus complexes aussi par la présence simultanée de plusieurs temps. Nous sommes plongés dans l'Histoire ancienne. Pompée vient d'être assassiné à Alexandrie. Sa tête (de statue brisée) repose au pied de César (qui n'était pas présent à la scène), figure à la fois humaine et statue. Cornélie est présente, portant (déjà !) l'urne funéraire. Dans une espèce de tenture (espace de la pensée), se distingue, en haut, dans un premier temps, la flotte de Pompée. Dans un deuxième temps, elle arrive (Cornélie est sur la proue du navire), et au moment du débarquement, on assassine Pompée (geste, sabre).

La figure de César, centrale, très belle, "apparaît pour condamner, sincèrement, la mort de son ennemi". Il est à la fois dans le temps et hors du temps, à la fois statue et homme. L'expression de César est complexe, comme si, devant l'assassinat de Pompée, il était touché de la prémonition du sien propre. Son air méditatif et tra-

gique semble penser : "triste fin pour un homme comme Pompée, voilà comment finissent les gloires de ce monde."²⁰

Toute la composition est centrée sur le thème de la mort : la statue de César au bras tronqué, la tête brisée de Pompée, les colonnes renversées, la mosaïque (une chasse au sanglier), l'urne portée par Cornélie, jusqu'à l'arc de triomphe lui-même qui n'est que commémoration de la gloire passée.

Tous les temps sont présents. En ce moment, nous sommes sous l'arc du forum (remarquons le plafond à caissons), tel qu'il se présente aujourd'hui, avec, sculpté sur les murs, Le Triomphe de Pompée. La tenture, striée de plis mauves, devient support à une succession d'actions (navigation de la flotte, arrivée, débarquement) dont le dénouement (l'assassinat) est venu se concentrer dans le noeud de la draperie.

Le télescopage, c'est-à-dire la simultanéité d'éléments étrangers les uns aux autres, dans l'espace et/ ou dans le temps, était une technique expressive fréquente au Moyen Age. Les enlumineurs, les verriers, les cartoniers juxtaposaient, dans un même cadre, plusieurs épisodes censés se succéder dans le temps. Aujourd'hui la télévision ou la radio introduisent un autre espace et un autre temps dans notre présent. Par des retours en arrière, des syncopages, des découpages, des ruptures de temps et d'espaces, la télévision nous confronte à un présent au visage multiple et bousculé.

Précédemment, Lopicque avait déjà juxtaposé divers temps, dans Waterloo, dans les courses hippiques et nau-

tiques, mais dans La Mort de Pompée, les temps sont mêlés de façon plus intime : ce n'est pas seulement une succession d'actions qui est représentée, ce sont un présent et une pensée remémorante qui se juxtaposent. La pensée, pour Lopicque, est à exprimer au même titre que le présent, le passé, le réel ou l'imaginaire. Un de ses principes fondamentaux en effet est celui de la remémoration. L'espace de la peinture sait imiter celui de la mémoire qui relie tout dans une espèce d'unité.²¹

De Lopicque il faut relever ce trait caractéristique qu'il joue volontiers du paradoxe. Là où le réel apparaît comme uni (un tournoi de tennis), il crée des ruptures, les accentue jusqu'à disocier deux mondes (voir plus bas l'analyse de la série tennistique). Par ailleurs, là où, dans la réalité, les liens sont absents, Lopicque les crée. Pour mêler le passé avec le présent, relier une succession d'actions, il invente un "espace de la pensée" et unifie la composition.

L'espace de La Mort de Pompée en est une brillante démonstration. Bien que plusieurs temps se chevauchent, l'ensemble est d'une imposante stoticité. Le temps ne s'écoule plus, rien ne bouge, tout est figé. Les divers morceaux du temps s'imbriquent en un tissu silencieux. Dans les courses de chevaux, les actions simultanées donnaient l'impression de précipité. Ici, rien de tel. L'ensemble forme un tout sans heurts. Le compartimentage même de l'espace-temps s'annule. Il n'y a pas de hiatus. Tout est ensemble dans notre perception, les différents temps glissent les uns dans les autres et ce chevauchement s'abolit dans la composition colorée. Il n'y a plus

dissociation entre le réel et la remémoration; la composition unifie le tout en un "continuum". Les épisodes ont beau se dérouler dans le temps, cette succession temporelle n'implique pas de différenciations spatiales. La juxtaposition de divers temps est manifeste, mais l'unité spatiale est respectée.

Notre perception d'une oeuvre comme La Mort de Pompée - comme de toute grande oeuvre - doit se situer au moins sur deux niveaux. Le premier, c'est ce que nous livre le peintre au terme de l'élaboration de l'oeuvre, le thème qui a donné son titre à la peinture : La Mort de Pompée. Ce que l'on ne saurait déterminer par contre, ni nous-mêmes ni le créateur, c'est la part du voulu et la part du trouvé. Il est indéniable que l'inspiration se soit nourrie de la forme elle-même, laquelle a conduit le peintre sur des voies qu'il n'avoit pas nécessairement prévues. Il en est résulté un ou des infléchissements de sens, tous possibles, tous différents. L'oeuvre terminée est témoin d'une orientation parmi une infinité d'autres qui eussent été possibles. Cependant le projet de l'artiste était de toute évidence de traiter ce thème, et la manière dont il l'a traité est particulière à cette toile, ce que prouve le fait qu'elle est notablement différente de la seconde version ²² où l'impression générale se révèle très différente de la première. C'est ici que se détermine le second niveau. Si le premier manifeste ce qui a suscité intellectuellement, culturellement, spirituellement le peintre, le second échappe probablement à toute définition, à toute analyse : il faudrait pouvoir se référer à la poussée originelle, primitive qui seroit la véritable origine de cette

toile. Nous en sommes réduits, ici, à des questions. Serait-ce une interrogation sur la mort, sur l'inanité des actions et victoires terrestres, sur la fragilité de la vie humaine ? A travers ce qui est visible, elle propose un prolongement dans l'invisible, qui est au fond de nous-mêmes, qui ne regarde que nous-mêmes.

* * *

Ostie. Les Thermes de Caracalla, La voie Appienne :¹³
 grandeur des vestiges, mélancolie, silence... La peinture recrée les sites et nous les présente métamorphosés, synthétisés, plus présents, plus vrais que ces vastes ruines que nous avons visitées. Pour bien pénétrer cette nouvelle série, il nous faut, une fois encore, nous intéresser au mode d'élaboration. Dans une première phase, le peintre, imbriquant les uns dans les autres des masses contrastées,²⁴ structure l'espace en lui imprimant ce caractère de pesanteur et d'immobilité qu'il avait si fortement ressenti. Il part donc d'une organisation abstraite et la développe dans le dessein de ne préciser qu'après coup le rôle figuratif des formes. La figuration n'est pas déterminée au départ, elle est trouvée à l'arrivée. C'est une création qui est avant tout une organisation de formes colorées ne visant qu'après coup l'apparition d'une réalité figurée. "Tel est le sens, écrit pertinemment P. Junod, de cette définition enfin positive de la création visuelle, qui élabore au lieu de se contenter d'élaguer et d'enregistrer : c'est un mouvement qui va de la dispersion à l'unité, de la

confusion à la clarté, de l'incohérence à la forme, et non point un retour au sensible trouvant en soi sa propre fin".²⁵ L'organisation abstraite n'est donc pas un but en soi, elle n'est qu'un moyen, elle est source d'enrichissement pour la volonté figurative, pour autant que celle-ci veuille bien se laisser guider par les suggestions de celle-là.

La non-préméditation dans la création picturale, ou plus exactement un certain degré de non-préméditation, avait déjà été formulée par Juan Gris qui parlait d'une abstraction pour arriver à un fait réel : "Cézanne d'une bouteille fait un cylindre, moi, je pars du cylindre pour créer un individu d'un type spécial; d'un cylindre, je fais une bouteille, une certaine bouteille, Cézanne va vers l'architecture, moi j'en pars; c'est pourquoi je compose avec des abstractions (couleurs) et j'arrange quand ces couleurs sont devenues des objets...".²⁶ Ce processus du surgissement du sens suscité par l'organisation même du tableau est devenu un des principes de la peinture contemporaine, qu'illustre bien l'œuvre de Paul Klee. De même, pour ne prendre que quelques exemples, des peintres tels que Bazaine, Estève, Monessier, partent également de la forme, de la tache colorée pour élaborer une toile chargée, certes, de signification, mais qui se situe à la limite du lisible, dans la mesure où l'allusion figurative est bannie. C'est sur ce point - essentiel - que la démarche de Lopicque peut être considérée comme diamétralement opposée et qu'elle peut être mise en parallèle avec celle de Juan Gris décrite ci-dessus : Lopicque ne va pas vers l'abstrait (comme Cézanne allait vers l'architecture) mais il en

part. Il compose au départ avec des éléments abstraits (encore non chargés de sens, ou chargés le moins possible de sens) jusqu'à ce que d'une forme, d'une couleur surgisse un sens figuratif ou, plus exactement, un plus ou moins grand degré de réalité figurative. C'est alors que, plutôt que de bannir cette proposition, il va au contraire l'accepter, préciser le sens figuratif d'une forme, le sens spatial d'une couleur dans la mesure où ce sens entre dans les limites de son projet.

* * *

La nature, dans son ensemble, s'offre à nous comme confuse. C'est notre esprit qui cherche à lui trouver une structure cohérente. L'élaboration de la peinture suit le même chemin, mais inverse. Elle structure d'abord, prend visage ensuite. Notre regard percevra la peinture dans le même ordre : elle sera pour lui une organisation colorée avant d'être le site d'Ostie ou La Vaie Appienne. Notre oeil discernera d'abord des rouges au des mauves avant de les identifier en portiques, ciel ou feuillage, un vert émeraude pâle ou un bleu turquoise avant d'y reconnaître une traquée, des masses sombres avant d'y voir des cyprès au des pins. La disposition abstraite prime à tel point que l'oeil découvre un boin de couleurs avant de déchiffrer un paysage de ruines romaines. Quant à certaines plages de couleur, elles obéissent au principe de l'ambiguïté cher à Lapicque. En avant par leur ton, en arrière par leur destination figurative, elles font, par ce mouvement de va-et-vient,

palpiter l'espace de la taille. De sorte que nous pouvons ressentir l'illusion que des lambeaux de vie saurient des interstices de l'espace...

A peu près classiques par contre sont les petites Vues de Rome, les Campagnes et les Nuits Romaines.²⁷ C'est qu'un espace peu transposé convenait à ces simples évocations du monde romain, tout empreint de staticité.

Mais le souvenir des premiers chrétiens n'était évoqué qu'en sourdine dans La Voie Appienne,²⁸ et Lopicque avait l'ambition de réunir, dans une même composition, la Rome impériale et la Rome chrétienne : l'important Rendez à César... est chargé d'un sens profond.²⁹

Dominante, centrale, sur un fond de Jérusalem céleste, se détache la figure du Pantocrator, rappelant, par ses touches fragmentées, l'émail ou la mosaïque. C'est le monde "de la transcendance et de l'éternité." Dans une relation d'importance moindre face à la figure du Dieu byzantin, se trouve le buste de Jules César, à l'expression angossée, personnage et statue à la fois, devant l'évocation de son triomphe "où le général victorieux se dresse en saluant sur son char, suivi par ses légionnaires, tandis qu'on massacre un lot de prisonniers en signe de réjouissance : c'est là le monde terrestre, celui des succès et des échecs d'ici-bas, celui que la Rome Antique n'a jamais dépassé, malgré ses dieux et ses cultes multiples".³⁰

L'implacable pesanteur de la figure du Pantocrator contraste avec l'évocation des triomphes de César : c'est

la juxtaposition de deux mandes profondément différents. Qu'est l'éphémère gloire des triomphes humains face à la vraie gloire qui est de faire son salut ? César semble être frappé par cette pensée, comme l'atteste l'angoisse peinte (c'est le cas de le dire) sur son visage. Quant au trou noir de son bras brisé, il évoque l'idée du néant : vanité que tout cela, voilà ce qui reste du bras qui jadis proclamait les victoires. La Jérusalem céleste est éternelle et c'est son âme qu'il faut remettre à Dieu. A César n'ira que l'argent de l'impôt... et la gloire du monde.

Avec deux autres œuvres du même cycle, Avant le Triomphe et La Fuite de Saint Pierre, datant de 1960 (l'artiste a repris la série romaine après une période consacrée au thème de la mer et des lagunes), l'Ensevelissement d'un martyr est à mes yeux une des plus grandes réussites de Lopicque.³¹ L'œuvre est construite sur le passage délicot entre l'espace du monde solennel de l'empire romain, avec ses statues d'empereurs et ses ruines baignant dans une verte clarté lunaire, et celui du monde mystique des premiers chrétiens, dans les profondeurs des catacombes, avec la croix, les figures de saints (on reconnaît Saint Jean-Baptiste sous une voûte) et, tout en bas, au centre de cet espace baigné d'ombres secrètes, l'ensevelissement aux flambeaux. Ces deux mandes s'interpénètrent par le roccord subtil d'un portique, de quelques marches et de calannes, dont l'une, centrale, soutient le décor extérieur tout en structurant l'intérieur de la crypte. Nous passons de la sorte, - procédé typiquement lopicquien - d'un espace à un autre, du mande de la vaine gloire humaine à celui de la souffrance

des premiers chrétiens. Dans cette oeuvre empreinte de mysticisme, baignée d'une lumière tout intérieure, Lopicque atteint un sommet : il parvient à exprimer la radicale différence de deux mondes tout en les reliant dans une même unité.

Un très beau texte, paru dans *Témoignage Chrétien*, signé Jean Guichard-Meili, met en évidence à la fois la nouveauté et le courage de cette oeuvre : "Un jour ou l'autre, on découvrira que l'avant-garde en peinture ne consiste plus à éclabousser avec de la couleur une toile à sac préalablement mise en pièces... On n'en reviendra pas pour autant au réalisme socialiste (espérons-le), mais on s'apercevra sans doute alors que quelqu'un, depuis des années, à l'extrême pointe de l'avant-garde réelle, avait trouvé une voie totalement originale, reconquis la réalité avec des armes neuves, inventé de nouveaux espaces et doté la couleur de pouvoirs encore inédits. Cet artiste-là s'appelle Charles Lopicque et sa réputation solidement établie certes depuis une quinzaine d'années (le texte date de 1960, Réd.), prendra dès lors ses dimensions véritables : celles d'un des très rares maîtres de sa génération... L'Agape, Avant le Triomphe, où le sujet et l'Histoire sont réhabilités avec une autorité confondante. Des inventions purement plastiques y régénèrent personnages, statues, paysages et architectures dans un miraculeux bain de jouvence. Ce poème éclatant et vaste unit le passé au présent et parle d'avenir. Il prouve aussi qu'un art religieux véritable peut avoir aujourd'hui le courage de signifier".³¹

Juxtaposition de divers temps (La Mort de Pompée), juxtaposition de mondes différents (Rendez à César..., L'Ensevelissement d'un martyr) au moyen d'un espace - liaison, la peinture de Lopicque explore et diversifie les expressions de l'espace. Ainsi de la série grecque que nous pouvons rattacher à la précédente (bien que postérieure de quatre années fécondes) par ses variations sur l'interpénétration de deux mondes d'essence différente.

Après un voyage en Grèce (avril 1963), au cours duquel Lopicque parcourt l'Hellade et le Péloponnèse où il se plaît à recréer en imagination les grands mythes antiques, il brasse, dans un premier temps, des paysages où l'espace, sinon la couleur, est simplement naturaliste : Tirynthe, La Route d'Argos, Le Pâtre d'Olympie.³³ Mais "la Grèce est peuplée de dieux" et s'il les imagine dans les sites fameux qu'il visite, il lui faut bientôt leur donner forme. Peu importe qu'on n'en peigne plus depuis longtemps, au contraire. Voilà l'occasion de traiter un thème défendu, sinon (réputé) impossible. "On ne peut éternellement, écrit Elmina Auger, se priver de la mer, des tigres et des anges et puisque nous ne pouvons plus les revoir dans leurs formes d'autrefois, il faut bien leur trouver des formes nouvelles".³⁴ Cette tentative hardie d'introduire de nouveaux thèmes dans la peinture, Lopicque la risque. Mais comment représenter les dieux parmi les hommes ? L'entreprise, aussi hasardeuse qu'elle paraisse, n'effraie pas Lopicque. N'a-t-il pas déjà, à l'aide d'espaces divers, figuré des guerriers, des chevaux, des vailiers, des statues, des lumières, des anges même ? Il faudra donc souligner l'essence surnaturelle des dieux en leur réservant un espace particulier, grâce auquel ils pourront se mêler - tout en

ne se mêlant pas - comme il se doit, aux humains. Voilà, descendus sur terre, Dionysos, Arès, Hermès,³⁵ environnés d'une intense "aura" pourpre qui crée une atmosphère pesante, une atmosphère de tragédie. Dramatique aussi est la présence divine qui enveloppe Oedipe demandant l'Hospitalité, laissant apparaître par contraste, dans un espace tout naturel, un tendre paysage bucolique. Humains et dieux cohabitent, mais l'espace des uns n'est pas celui des autres. Celui des dieux a la densité de leur présence, qui est écrasante. Dans un temple audacieusement chambordé apparaissent Apollon et Dionysos,³⁶ revêtus chacun d'une couleur particulière, autre innovation. Pour le dieu de l'Esprit, c'est un bleu surnaturel, pour le dieu de la Nature, le dieu des Forces charnelles, c'est un brun épais. L'espace de l'un est tout de clarté, celui de l'autre environné d'obscurité. Pesanteur de l'un, élévation de l'autre, c'est le contraste de la Chair et de l'Esprit.

Comme on le voit, Lopicque a renouvelé hardiment le thème mythologique. Si la peinture effleure l'anecdote, c'est pour la porter bien au-delà. En exprimant d'essentielles oppositions, elle s'adresse à l'esprit. Au-delà du visible commence l'invisible. Aux frontières du monde réel commencent les espaces du monde intérieur. La peinture n'en est rien d'autre que la porte, ou le miroir.

* * *

CHAPITRE VII

Mer, Bretagne, Tigres, Tennis et Musique : variété de thèmes, variations d'espaces.

Avant d'analyser cette nouvelle série, il nous faut, une dernière fois, interroger le peintre sur le mode d'élaboration de la peinture, sous peine de ne pas comprendre comment elle se fait, car c'est bien à ce niveau que se situe l'approche du sens, sinon celle de la délectation.

La question du mode d'élaboration (coeur de ma recherche) a été maintes fois débattue au cours de mes entretiens avec Lopicque. Je voulais savoir si le peintre sait, en entreprenant une toile, ce qu'il va faire; si son projet est arrêté ou s'il improvise.

En schématisant, on peut distinguer deux modes de création. Avant d'aborder une série, Lopicque s'adonne à de nombreux travaux d'approche. Ce sont des essais, exécutés de façon très gestuelle, souvent même sons intention préalable. Le peintre prépare quelque chose, mais il peut ne pas savoir exactement quoi. Son principal but est de se laisser surprendre. Il ne vise rien de particulier, il s'abandonne véritablement à ce que voulait Breton : une création authentique.

Notons le parallélisme de la démarche de Lopicque avec celle des peintres surréalistes dont une des techniques consistait à interroger les figures, les formes, les propositions nées d'un hasard plus ou moins orienté.

Max Ernst en est un des meilleurs exemples. Dès avant son installation à Paris en 1922, il inventait une forme de collage (bien différente des papiers collés qu'on avait faits avant lui) à l'aide de simples coupures de journaux, de gravures réalistes, de divers morceaux de papier, qu'il assemblait de façon à ce qu'ils constituent une image rendue insolite par la rencontre "non-convenante" d'éléments étrangers l'un à l'autre et assemblés de manière fortuite (Piéta, ou la Révolution la nuit, 1923, Coll. R. Penrose, Londres, Les hommes n'en savent rien, 1923, Tate Gallery, Londres). En 1925, Ernst découvrait la technique du "frottage" qu'il considérait comme le véritable équivalent de l'écriture automatique. A partir de planches de bois, de tissus effrangés, de feuilles d'arbres, de débris variés sur lesquels il appliquait une feuille de papier qu'il frotoit à la mine de plomb, il voyait surgir des images dont il précisait les contours. Ainsi fit-il apparaître des forêts, des plantes et des animaux fantastiques qu'il réunit dans son recueil Histoire naturelle (1926, éditions Jeanne Bucher, Paris). Dès 1926, Ernst étend le principe du "frottage" à des "grottages" de la couleur à la surface d'une toile placée sur des éléments faisant saillie (La Grande Forêt, 1927, Kunstmuseum, Bâle) ou encore, vers la fin des années 1930, au procédé de la "décalcomanie" (emprunté à Oscar Dominguez) dont il tire de somptueux et troublants effets (La Nymphé Echo, 1936, Museum of Modern Art, New-York). Grâce à ces diverses techniques, Ernst parvenait à faire surgir des "visions" qui semblent bien devoir être regardées comme des "dévoilements" du subconscient. "C'est en qualité de spectateur qu'il (l'artiste) assiste, écrit Ernst, indifférent ou passionné, à la

naissance de l'œuvre et observe les phases de son développement. De même que le rôle du poète est d'écrire sous la dictée de ce qui se pense (s'articule) en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui.¹ Chez Masson également, le surgissement de l'image n'était pas prémédité. Dans les "dessins automatiques" qu'il exécutait dès 1925, d'inspiration et d'exécution immédiates, dans ses Tableaux de sable, de 1927 (Bataille de paissans, 1927, peinture, sable et crayon, Museum of Modern Art, New-York), à travers les propositions hasardeuses de la matière sableuse projetée sur la toile, Masson voyait apparaître des formes reconnaissables: "J'interrogeais les figures, et à la fin je figurais".² Tel est bien ce moyen nouveau d'approche de la réalité qui a été mis en valeur par les artistes du XX^e siècle, moyen qui consiste, selon la formule très juste d'Edouard Pignon, à "inventer chemin faisant".³

Pour les Surréalistes, les images poétiques les plus révélatrices étaient souvent le fruit du hasard. Un sens imprévu pouvait surgir, une articulation originale orienter le sens. De même pour le peintre : il peut utiliser le hasard, élire les signes qui en sont issus qui traduisent souvent mieux le réel que ceux produits par la seule activité consciente. Révélant une réalité cachée, inconnue du créateur lui-même, une réalité qui se manifeste pour ainsi dire automatiquement, la création picturale devient alors, par excellence, dévoilement.⁴

Dans son premier mode d'élaboration, l'artiste ne prévoyait donc pas son œuvre, mais "quelque chose" pré-existe en lui qui n'est ni une vision, ni une formula-

tion, mais, pour reprendre une formule d'Elmina Auger, "un fragment de sa vie intérieure". Fragment informe, ensemble mouvant de souvenirs, de sensations (encore sans apparence) que le peintre cherche à formuler et qui peu à peu va devenir image.

C'est bien dans ce sens qu'il nous faut concevoir l'activité créatrice.⁶ Le peintre conçoit et crée tout ensemble, dans un même temps et dans un même mouvement. Tout se fond dans l'activité créatrice même. L'artiste avance "à tâtons" pour découvrir, en quelque sorte, l'image de son projet.⁶

Il y a donc, à l'origine, une imprégnation du thème. Le moteur essentiel de la création est tout un vécu dominé par un sentiment, informulable mais indéniable, qui tend à se faire jour, à prendre forme. Le projet, c'est une certaine présence à matérialiser en une œuvre. L'action, c'est l'organisation des signes jusqu'à ce qu'éclate la présence attendue. Mer, Ferme bretonne, Tigre, ou Musique, c'est toujours ce fragment du monde intérieur, cet élan non encore imagé et qui veut se faire image.

Le réel est le point de départ, le stimulant de l'imagination. Le peintre doit le porter en lui, mais il doit aussi cesser de regarder pour imaginer et créer. Il doit tenir l'objet (le réel) pour presque rien pour que le tableau soit tout. Il doit laisser à la peinture le rôle actif de la métamorphose. Cette re-création s'établit souvent, chez Lopicque, de façon abstraite, parce qu'il accepte de ne pas "voir d'avance" la toile qu'il va faire. "Ce qui peut nuire à l'avènement d'une œuvre

originale ou à sa reconnaissance par nous, c'est une certaine tendance de l'imaginaire à nous apporter avant terme la qualité s u i g e n e r i s , la nuance intime de la chose qui n'est pas encore là; il faut donc s'abstenir de v o i r d'avance. Mais on peut v o u l o i r d'avance".⁷

Ainsi Lopicque crée-t-il selon deux processus presque contraires qui finissent par s'interpénétrer. Au fur et à mesure que se développe le premier mode d'élaboration, où prévalent le non-intentionnel et le gestuel, apparaissent des signes, des espaces, des ruptures, des oppositions ou des liaisons, en un mot un ensemble de matériaux qui va constituer peu à peu la base d'un contenu. Ce sont déjà des signes d'une réalité transfigurée.

Alors seulement le peintre peut aborder la toile. A ce moment-là, son projet est relativement arrêté. Il a en mains des matériaux dont l'expressivité est éprouvée, il peut entreprendre la réalisation de l'oeuvre. Dès lors qu'il maîtrise son langage,⁸ qu'il domine ses pouvoirs figuratifs, le peintre peut à nouveau redonner certains droits au gestuel et s'accorder quelques libertés inventives. Il peut se laisser guider par les suggestions nées en cours d'élaboration. Ainsi s'instaure un jeu entre la structuration de formes abstraites et l'apparition de formes évoquant le réel. L'harmonie n'est jamais visée; elle est atteinte lorsque la présence recherchée a trouvé sa forme, son espace et son équilibre.

* * *

Significatives de ce double mode de création sont les Lagunes bretonnes de 1959. Abstraites par leur construction, elles sont d'abord faites de masses colorées dont le sens ne se définit que peu à peu. D'informelles elles deviennent formelles; le peintre ne définit pas d'avance si telle forme deviendra masse rocheuse, sable, eau ou reflet, mais il accepte, dans un premier temps, l'indécision du sens. Valéry ne conseillait-il pas au poète de "ne pas excessivement vouloir" ⁹ et Picasso disait : "En commençant un tableau, il faut avoir une idée, mais une idée vague". ¹⁰ La part d'invention reste donc prépondérante et le peintre s'octroie une grande marge de liberté qu'il expérimente tout au long d'une série. Que ce soient l'Orage sur Bréhat (1956), Les Bords du Trieux ou le Chemin de fer de Paimpol (1957), ¹¹ Les Mouettes ou les Lagunes bretonnes, ¹² Lopicque varie les thèmes et expérimente toute une gamme d'espaces.

La mer et la Bretagne ont imprégné Lopicque dès son enfance. Aussi n'est-il pas étonnant de rencontrer près de vingt séries sur ce thème. En soixante ans. A chaque fois, c'est un autre aspect, un autre espace.

Bretagne 1959. Un été radieux incite le peintre à en traduire la tranquille sérénité. Rien de plus paisible que ces Lagunes bretonnes : ciel immense, couleurs grands beaux jours d'été, raches nues, blocs entassés - un plan d'eau immobile - reflets. La perspective est simple, l'ordonnance statique, l'équilibre harmonieux. Certains jours, la mer "invite au repos, à la méditation devant les flaques miroitantes qu'elle abandonne en se retirant, sous un ciel uniforme et soyeux, au fond des

indescriptibles "délaissés" de la côte armoricaine. Aucun ton n'est alors assez plat, aucune couleur assez tendre, aucune intentionalité assez immabile pour en apparter le souvenir sur la taile",¹³

Apparemment, l'espace est classique. On distingue l'échelonnement des plans et l'oeil éprouve un bienfaisant repas à parcourir cette organisation tranquille. Mais, pour peu que l'on s'attarde à l'image, l'on découvre bientôt quelque ambiguïté. Telle forme qui se livrait, au premier abard, comme masse rocheuse, soudain change de sens et se propose comme surface aquatique, soit transparente, soit reflet de la rive opposée. De la sorte s'établit - à la lisière de l'inconscient - une sorte de dialogue entre les formes. L'espace de la peinture, qui était apparu comme classique, se révèle plus complexe et, en dernière analyse, plus conforme à la réalité. C'est la structuration abstraite de la peinture qui permet l'équivaque : galets, rocs, eaux dormantes ou reflets, le sens flotte ou miroïte, tel l'espace-mirage de l'exceptionnel été breton : "essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes".¹⁴

Tout serait silence et paix sur la lagune, si les Mouettes n'en venaient troubler la tranquille ordonnance par la déchirure de leurs cris. Lorsque l'on sait les moeurs cruelles de ces valotiles - par ailleurs si gracieuses en vol - on ne s'étantera pas de les voir, avec leurs regards féraces, au-dessus d'une lagune lointaine

(en plongée) emplissant tout l'espace de leurs farouches battements d'ailes. Controstes de mouvements (statisme de la côte, tourbillon des ailes), contrastes de couleurs: le moelleux du plumage et du ciel (comme la douceur de la lagune) est réveillé par le jaune agressif des becs : à les regarder, on croit entendre la stridence de leurs cris.

* * *

Le ciel peut être considéré - et peint - comme un espace infini et impondérable. Pourtant - à n'en pas douter - tel n'est-il pas pour les oiseaux qui s'y meuvent et s'y appuient, pour qui l'air a autant de poids que l'eau pour le nageur. Reprenant le thème des Mouettes en 1976,⁴⁵ Lopicque apporte une innovation remarquable au traitement pictural du ciel. C'est, à proprement parler, l'espace infini qui est structuré. Au même titre que tout autre élément, l'air accède à une forme, à un état figuré. Il n'est plus cet élément fluide, informe et insaisissable qui enveloppe les êtres, il devient un élément qui a son volume et son ordonnance. Mais si Lopicque l'a pourvu, en peinture, d'une densité et d'un rythme, s'il l'a formé de morceaux comme la mer de poquets et la terre de sillons, c'est que, pour lui, l'air est sillonné par des ailes et qu'il lui falloit appuyer le vol des mouettes sur quelque chose. Les masses dont il a structuré l'espace aérien sont donc les contrepoints plastiques du mouvement des ailes. Dans Les Cormorans de 1970,⁴⁶ autre variation sur le vol, c'est le silloge des lents battements d'ailes, qui structure, de sa large ondulation, les

masses célestes. Morceaux de ciels et battements d'ailes, la peinture recrée le monde du vol selon d'autres lois que celles de la seule observation visuelle. Libérée des habitudes de voir et de sentir, la peinture est bien une révélation, un moyen de connaissance. A travers elle nous accédons à une part cochée de notre monde. En transfigurant le réel, l'artiste nous en présente une image qui le dévaile.

Après s'être attaqué à la figuration de multiples espaces, il restait au peintre à dominer, une fois encore, le plus fréquenté des éléments, celui qu'il sillonne chaque été à bord de Frynaudour, la mer. Bien que profondément aimée, redoutable elle est, à ses yeux, pour la difficulté constante qu'elle représente, tant pour le navigateur que pour le peintre. Comment exprimer ce que le barreur a vécu : le lent glissement des turbulences, l'insaisissable mouvance des masses ? L'été venteux de 1968 incite Lopicque à traduire le déchaînement conjugué des flots et des vents. Son entraînement gestuel ne lui sera pas de trop pour figurer Le coup de vent.¹⁷ Nuages, ciels tourmentés se fondent aux puissants paquets d'eau que sillonnent des rythmes fougueux. Les eaux en furie sont peuplées de bâtiments en perdition, de cap-horniers en naufrage. Parfois Un Homme à la mer,¹⁸ prêt à être englouti, tente un ultime appel au trois-mâts qui s'éloigne. "Tous ces naufrages, écrit Elmira Auger, ces hommes à la mer..." D'où vient que leur contemplation donne tant d'allégresse ? C'est qu'ils s'adressent à cette région de l'âme où nous jouissons de l'art et qui est le lieu du détachement. Qui s'angoisse de son propre naufrage devant le triomphe de la peinture, l'af-

firmation sans réplique de la création hors du possible et de l'impossible ?

Création plus exaltante que jamais, toute neuve et surprenante et, par-là même, fidèle au goût d'aventure et de risque que l'oeuvre manifeste depuis toujours". (...)

C'est cette audace, presque ce défi, qui frappent d'abord. Mais peu à peu, on devient sensible à l'intensité spirituelle, autre dominante de l'oeuvre".¹⁹

* * *

Depuis plusieurs années, l'idée d'entreprendre un grand travail sur les animaux poursuivait le peintre. En automne 1960, il décide de s'y consacrer et se met à fréquenter "toute la faune des jardins zoologiques de Paris, compulsant les traités d'anatomie animale, les livres et les revues spécialisées, et dessinant à longueur de journée toutes les bêtes de la création. Les fauves se trouvèrent rapidement en tête du peloton des candidats, et une conversation intime, bien qu'un peu équivoque avec les deux admirables tigres du Zoo de Vincennes, décida l'élection de cette espèce dont le charme et la puissance me parurent irrésistibles. Mes premiers essais ne m'apportèrent que tristesse. Trop servile imitateur de l'apparence vécue, je figurais ces pauvres bêtes dans la situation où nos moeurs égoïstes et barbares les ont placées, c'est-à-dire dans une cage. En peu de temps, le reproche discret, mais immuable, que m'adressaient toutes ces faces mélancoliques entourées de barreaux, épinglées sur les murs de mon atelier, me devint intolérable. M'a-

visant soudain des pouvoirs de l'imaginaire, curieusement oubliés par moi, je ploçai alors ces sympathiques animaux dans leur habitat actuel. On les voit mollement étendus, reposés et vigilants, quelque part au Bengale, non loin des premiers contreforts de l'Himalaya, dans des toiles telles que la Matinée d'un Seigneur".²⁰

Série éblouissante où éclatent, à travers la couleur, la fantaisie, l'imagination et l'humour. L'apicque multiplie les variations : dans une végétation luxuriante, le Tigre dans la jungle²¹ se faufile prudemment; le chasseur n'est pas loin qui soudain, dans l'optique rapprochée de la lunette, le tient à portée de fusil (Chasse au Tigre)²² Dans un décor d'une savoureuse exubérance sommeille un pâtre inconscient de l'imminente attaque du fauve... à moins que la scène ne se passe dans son seul rêve (Le Sommeil du Pâtre). Ailleurs, au temps des Sages du Céleste Empire, un même drame se prépare alors que Confucius et ses disciples ignorent encore leur fin très prochaine (La dernière leçon de Confucius).²³ Imaginé dans un paysage chinois tout de tentures et de pagodes, l'animal royal se laisse aller à des rêves tigresques enfouis dans les plis des draperies de sa mémoire : gazelles galopantes, gibier à portée de griffes, nuits mouvementées peuplées de chasseurs (Le Tigre de l'Ordos, La Vie d'un Tigre).²⁴ Imaginaires ou réels, les espaces de la peinture font-ils partie de la tenture ou du rêve ? Sont-ce de vraies gazelles peintes ou des gazelles rêvées ? La peinture ne tranche pas l'équivoque...

D'une facture très spontanée, ces œuvres frappent par leur fougueuse polychromie. Mais au-delà de la délectation suscitée par la couleur, nous découvrons un

autre intérêt qui la pralange, plus subtil, pour les espaces. Tels des dieux, nous voilà pénétrant, par les trouées des tentures, dans les espaces de la pensée du Tigre des Ming, et jusque dans les replis de ses rêves...

Enfin, un des chefs-d'œuvre de la série, La Route de Nagpour, ²⁶ de la Donation Granville à Dijon : la toile est construite sur l'opposition de deux espaces. A gauche, espace détendu, c'est la campagne du Bengale. Scène ravissante. C'est une invitation à la méditation, à la contemplation. C'est l'espace d'un monde tranquille, hors du drame. Pourtant, les valets de la caravane calment les chevaux qui se cabrent, comme s'ils avaient senti la présence menaçante du tigre. A droite, l'espace est soudain contracté, c'est l'espace de la tragédie, c'est le monde des tensions extrêmes où se jouent la vie et la mort : un tigre a surgi, bandissant sur un homme qui s'apprête au combat, épée tirée. Des rouges - tout à fait abstraits - entourant le fauve, sorte de rideau tragique qui isole la scène. Ces rouges menaçants ont une fonction, comme toujours la couleur chez Lopicque : ils font ressortir les lignes de l'animal tout en dramatisant la scène. Ils signifient drame, vie et mort. C'est le lieu où les destinées se jouent.

Nous touchons ici à un des mystères de l'art. La peinture illustre un drame qui n'entame pas le plaisir de sa contemplation. Nourri des spectacles qui se déroulent sur la scène du monde, l'art a pour unique vacation d'en restituer la vie. Il reste étranger aux destinées des acteurs qu'il décrit : Christ en craix, pommes, champs

de blé ou naufrage, c'est toujours un drame, c'est toujours un spectacle. Dût-elle déboucher sur la mort, c'est toujours la vie que décrit l'art et c'est toujours en vue de sa contemplation.

* * *

Pratiquant le tennis depuis longtemps (le seul sport auquel il se soit adonné avec l'équitation et la navigation), Lopicque méditait d'ajouter à son oeuvre picturale une "série tennistique". Selon son habitude, il commença par de nombreux dessins préparatoires, non pas faits sur nature, mais de mémoire.²⁶ Ce sont donc des retranscriptions gestuelles de ses propres mouvements exécutés sur le court.

La composition des douze toiles de la série obéit au principe du cloisonnement et de la fragmentation de l'espace : joueurs, court, tribunes, feuillages et ciels sont des "compartiments d'espaces" juxtaposés. Ils ne forment pas un espace continu, mais un espace hétérogène, syncopé, morcelé de ruptures.

Il est évident que dans d'autres séries, telle celle des Seigneurs de la Jungle, de semblables ruptures de l'espace eussent été des contresens, puisqu'il s'agissait de mêler le présent du tigre à son rêve, sans qu'aucune discontinuité ne soit perceptible entre ces deux espaces. Le passé, l'imaginaire et le présent s'entremêlent également, nous l'avons montré, dans La Mort de Pompée,

car l'espace devait être le lieu de l'unité de la pensée, tandis que la série tennistique se veut au contraire expression de la cassure que provoque dans le tissu du temps, l'explosion d'un service, d'un smash ou d'un revers.

La peinture doit être expression du vécu. C'est l'expérience sportive qui est transcrite dans les toiles du Tennis,²⁷ non le simple spectacle visuel, lequel ne peut donner qu'une pauvre idée du moment vécu. Quelles que soient les photographies de tennismen en action, elles nous laissent sur notre faim, car elles n'offrent qu'un immobile instant d'une phase pleine de mouvement. Il faut donc que l'art provoque une sensation au moins aussi intense que celle produite par le fait qui fut à l'origine de la création.

Le procédé des contreformes (que les Futuristes avaient déjà largement exploité pour signifier le déplacement rythmique d'un corps) apparaît comme un moyen judicieux d'expression renforcée du mouvement. Phases accentuées du geste, elles prolongent l'action tout en plaçant les partenaires en évidence.²⁸ Elles sont un véritable système d'amplification du geste dont les répercussions se déplacent dans l'espace qui en est tout entier modifié.

Mais les corps des joueurs, leurs gestes, sont-ils possibles ? Pourquoi ces déformations ? Serait-ce pour le seul plaisir de désarticuler le corps humain ? On devine que si Lapicque déforme les corps, c'est pour enrichir la peinture, non pour la bafouer. Il sait que l'art doit obéir à des lois qui ne sont pas celles du

monde et que la représentation la plus expressive d'un mouvement ne peut être que celle de sa continuité qui rassemble les diverses phases de son développement en une seule. Formes blanches des joueurs et contreformes multicolores associées au jeu des raquettes créent un système de répons qui suggère infailliblement le parcours de la balle. L'oeil est entraîné dans le mouvement : happé ici, conduit là, il s'arrête sur certains points d'ancrage, glisse sur des zones tranquilles pour être attiré à nouveau par des tonalités plus intenses. Bien que, sur la taille - à n'en pas douter - tout soit simultané, nous avons l'impression d'assister à une succession de coups. Par quel procédé l'oeil est-il convié à parcourir l'espace et à recréer les phases du jeu ? Par les diverses positions des joueurs, des balles, des raquettes, certes, mais encore ? "Un autre procédé pour rendre le mouvement, c'est de faire jouer à la couleur un rôle d'accompagnement, de contrepoint, par rapport au dessin, un peu comme dans la musique, où la basse vient parfois apporter, à telle partie de la mélodie, une sorte de souvenir d'un thème précédent. A la manière aussi, rappelons-le, dont notre regard, tout en suivant dans la vie les différentes positions d'un corps en mouvement, conserve, par la mémoire immédiate, dans une sorte de traînée, de phosphorescence, l'image psychique des positions antérieures".²⁹ Notre oeil est ainsi conduit à "brouter le tableau", pour reprendre une expression de Klee, mais selon des itinéraires dirigés. L'éventail des points de vue, les plongées vers le centre créent des lignes de force ou plutôt des parcours de tension suggérant l'aller-retour de la balle.

Les morceaux "gradins-spectateurs" apparaissent, dans leur impossible quiétude, comme complémentaires des phases d'énergie. Le contraste immobilité - mouvement, souligné par le jeu des valeurs, renforce le sens. Si les joueurs et leurs contreformes se détachent, tels des découpages, sur des fragments d'espaces d'autre nature, c'est que la composition est basée non sur des "passages" entre les divers morceaux de l'espace, mais sur de nettes ruptures.

On voit que Lopicque tantôt procède par de subtiles transitions pour passer d'un monde à un autre, pour les relier dans la pensée (La Mort de Pompée, Rendez à César. L'ensevelissement d'un martyr), tantôt procède par ruptures lorsque le thème, à ses yeux, le réclame. Ainsi des joueurs de tennis, dont l'action explosante, contraste avec la tranquille indolence des spectateurs. L'opposition se justifie qui permet de mieux exprimer une essentielle différence de tension. Si le peintre avait ménagé des passages entre le monde des concurrents et celui du public, toute tension eût été abolie et le but visé - le mouvement - anéanti. Une fois encore il se vérifie que, dans la peinture de Lopicque, les moyens utilisés sont toujours ou service d'une expression particulière, dût-elle, au premier abord, paraître étonnante. C'est donc la volonté de porter à son intensité maximale une certaine présence qui conduit le peintre à utiliser des procédés de ruptures et d'opposition.

* * *

De toutes ses passions, celle qui, sans doute aucun, habite le plus profondément Lopicque est la musique. On sait que, intérieurement passionné d'art, il se sent et s'est toujours senti aussi musicien que peintre. Ayant étudié la musique dès son enfance, il joue du piano (presque quotidiennement), s'adonne, à diverses époques, au violon, à l'harmonium, au chant choral, au cor d'harmonie. Son espace habituel, c'est la musique, jamais il n'est, peut-on dire, sans en écouter intérieurement; il vit dans la musique et avoue en être imprégné beaucoup plus que de peinture. Il la vit de façon technique aussi, de sorte que la composition musicale réagit sur sa peinture. Son espace, nous l'avons vu en détail, a été formé par l'Ecole Centrale, les Cubistes, les émaux, les tapisseries, les faïences, les enluminures, par toute la gamme des procédés que la peinture peut utiliser, mais nous devons ajouter aussi par la musique.

De tout temps le thème musical a été prisé par les peintres. Nous ne relèverons pas les innombrables scènes où les artistes ont représenté des musiciens dans le dessein de traduire par les moyens de la peinture, l'enchantement procuré par un morceau musical : des musiciens et musiciennes de la peinture égyptienne (Tombe de Nakht, Thèbes, XVIII^e dynastie) jusqu'aux Vénitiens (notamment Tintoret), aux Baroques en général en passant par les miniatures extrême-orientales ou celles de nos premiers manuscrits, la peinture du Moyen Age et de la Renaissance, très riche en représentations de musiciens. Retenons un exemple, le Concert d'anges (vers 1536) dû à Gaudenzio Ferrari (coupole de Santa Maria dei Miracoli, Saronno) où la composition rythmée des musiciens tend à

établir une correspondance entre les éléments plastiques et les sensations auditives : d'une atmosphère picturale, il y a glissement, pourrait-on dire, vers une atmosphère musicole. Mais- permettons-nous un saut dans le temps - ce sont plus particulièrement les Futuristes qui ont tenté de traduire picturalement les sensations de l'ouïe, reprenant l'idée des "correspondances" venue en partie de Baudelaire, de Rimbaud, de Signac aussi. "Il y a des sons, écrit Carrà, des bruits et des odeurs concaves et convexes, triangulaires, allipsoïdes, oblongs, côniques (...). Il y a des sons, des bruits et des odeurs jaunes, rouges, verte, bleus".³⁰ Citons pour exemples la grande composition de Russolo, Musique, 1911 et, de Severini, Hiéroglyphe dynamique du bal Tobarin, 1912 (Museum of Modern Art, New-York), où le rythme morcalé des formes évoque irrésistiblement la cadence entraînante d'une valse. Dans le domaine des recherches, il faut citer celles de Paul Klee, particulièrement sa représentation plastique d'une notation musicale d'après un mouvement à trois voix de Jean-Sébastien Bach.³¹ Plus près de nous enfin Raoul Dufy s'est illustré par sa série d'Orchestres de 1941-1942. En 1915 déjà il avait inscrit dans certaines compositions des partitions, un buste de Mozart ou des instruments de musique, piano, flûte ou violon. Vers 1941, après avoir accumulé bon nombre d'études préparatoires, de dessins d'instruments, de musiciens (durant les répétitions de l'orchestre de la Société du Conservatoire, il allait s'asseoir en haut des gradins à côté du timbalier et ne cessait de dessiner pendant toute la séance), il se décide à entreprendre une série d'Orchestres où la composition tout entière, l'éclat vif ou tempéré des plages de couleur, la disposition des musiciens ou des choristes, la graphie enfin, tendent

à traduire plastiquement les impressions sonores. Dufy en était arrivé à une véritable grammaire de correspondances dont il usait, d'ailleurs, librement. Il n'est pas sans intérêt de lire cette note manuscrite retrouvée au verso d'une aquarelle : "il faut imiter le motif mélodique et le timbre de son instrument qui se détache de la sonorité de l'ensemble de l'orchestre, en faisant un effet de lumière sur un groupe d'instruments et en lui donnant une forme, une espèce de découpe qui n'a rien à faire avec l'instrument ou l'instrumentiste, mais qui est un signe abstrait qui peut représenter la musique d'un passage. Ainsi, si on veut souligner le timbre détaché de la flûte, éclairer les deux ou trois instrumentistes d'une espèce de lumière vert véronèse et blanc en forme d'éclair ou d'étincelles. Pour le hautbois ou la clarinette, faire cet effet en forme de boule (en brun avec accents clairs, bleus ou rouges par exemple). Pour les violans, une souple sinuosité horizontale. Les seconds violons, dans l'autre sens. Pour les violoncelles, sinuosités en hauteur. Pour les trombones ou trompettes, en forme d'étoile. Pour les timbales en forme de trèfle. Pour les altos, en forme de nuage".³² A côté de toute une série de Concerts (1949), il faut citer Musique militaire (1951), Jazz mexicain (1951), sa série d'Homages à Bach ou à Mozart (1951-1952), Le Violon rouge (1948).

Comment Lopicque a-t-il transposé son expérience musicale en peinture ? Deux oeuvres seulement jalonnent sa jeune carrière de peintre avant qu'il ne s'attaque, beaucoup plus tard, au thème musical. En 1925, ignorant tout de l'art abstrait, il conçoit une oeuvre non-figurative, faite d'un contrepoint de formes simples : un

Hommage à Palestrina.³³ C'était pour lui le moyen le plus adéquat pour exprimer le monde tout intérieur de la musique.

En 1936, dans Mozart au clavecin,³⁴ l'artiste avait cherché une harmonie colorée parallèle aux sonorités musicales. Quant à entreprendre une série qui soit une transposition, à travers la figuration des musiciens et des instruments, de l'espace sonore de la musique, Lopicque attendait, semble-t-il, que l'heure sonnât. En 1966, exécutant le portrait d'un pianiste et omi, Roger Hauert, Lopicque imagine de le figurer, costume et décor XVIII^e siècle, au clavecin.³⁵ Le thème est lancé. Dès lors, c'est en faisant appel à toutes les ressources de son langage que le peintre pourra faire régner dans la peinture le monde de correspondances sonores propre à la musique. Comment faire ressentir, dans une sonate, le jeu des répons piano-violon, sinon en plaçant la figure principale du violoniste à la fois derrière et à la fois devant le pianiste. L'ambiguïté de leur position réciproque, exprimée ici spatialement, traduit bien la relativité de leur importance dans La Sonate au Printemps.³⁶

Plus ambitieux est Le Concerto pour trois pianos, dont l'espace est envahi par une sarabande de formes colorées traduisant les multiples figures du jeu pianistique et les correspondances créées entre les trois instruments. Noyés dans cet espace tout musical émergent les pianistes et, ici ou là, secondaires quant à leur importance, dans quelques trouées, des groupes de violonistes ou de choristes. Participent à l'unité profonde de l'oeuvre, des rubans de portées musicales reliant entre eux les éléments de la composition : tissu spatial serré

où tous les espaces concourent à l'évocation d'un monde entièrement musical.

Absolument différente est La Suite en ré : rien d'étonnant à ce que les formes-couleurs de la peinture agressent l'oeil comme "l'éclat brisant des trompettes" ³⁷ l'oreille. Formes et contre-formes diffusent les résonances, déploient les répercussions tout en rythmant et en ordonnant la composition. Si la trompette peut éclater, parfois, à la limite de la dissonance, la peinture aussi sait évacuer, par la violence de ses accords et les ruptures de ses espaces, l'attaque perçante d'une sonorité.

Une atmosphère profondément religieuse imprègne le Choral Mater Dolorosa, le Choral pour La Pentecôte. Nous sommes dans l'espace multiple et profond d'une église. Une lumière très particulière, mystique, baigne la toile, émanant d'un vitrail omniprésent dont la structure régit la composition. On peut supposer que l'organiste joue La Passion selon Saint Mathieu. Dominante, la présence du Christ souffrant ; dans le buffet d'orgues, issue d'un espace indéfinissable, une muse en bois sculpté (du XVIII^e) ; en contreplongée les voûtes du temple ; tout en bas, dans une trouée, la chorale. Toute la composition faite d'espaces divers, proches ou profonds, définis ou ambigus, tous les éléments, couleur, volutes, morceaux de vitrail et lumière évoquent l'orageuse harmonie des orgues. L'oeuvre est intensément musicale et religieuse. Dans la très belle Passion selon Saint Mathieu, le peintre atteint à nouveau un sommet. L'extraordinaire présence du Christ en croix, à la fois poignante et discrète, baigne la toile tout en marquant une subtile opposition avec la cantatrice, toute en voix et en geste...

Wenn die Wunden milde bluten, chante-t-elle en bijoux et en toilette, alors que dans les tons feutrés de son espace, la vie du Christ peu à peu s'écoule...

Empreinte de tout le tragique de La Passion, la série du Golgotha³⁸ transfigure l'effondrement intérieur de celui qui vit - ou revit - le drame : secouée par l'ébranlement de toute la terre (éclaircs, éboulis tombant du ciel même), la ville de Jérusalem est atteinte par le cataclysme, alors que, au centre, dans un espace baigné d'une sourde lumière, silencieusement monte la foule qui accompagne le Christ vers sa croix.

Dans le Quatuor et le Trio nous sommes plongés dans l'espace de la musique classique et profane. Tout en sinuosité, en volutes, en portées qui s'enroulent, se font et se défont, l'espace est aussi mouvant que la musique. A part les musiciens et leurs instruments, nous sommes dans un espace naturel, comme celui dans lequel, à l'intérieur de soi-même, se déroule le temps musical. Ces toiles, et celle de toute la série, sont donc bien un essai de représentation de l'espace musical et de ses secrètes correspondances : elles tentent de "rendre visible" l'espace intime d'un monde intérieur habité par la musique. Plus que jamais aussi la peinture de Lapicque révèle la présence d'un "autre" monde au coeur de la banale réalité.

* * *

CHAPITRE VIII

Eglises, Fermes, Châteaux, Chasses, Embarquements pour Cythère et Hommages à Cézanne : maîtrise de tous les espaces, peinture de la mémoire et de l'imaginaire.

Lorsqu'on sait que Lopicque jamais ne peint ni ne dessine d'après nature, mais toujours d'après ce que sa mémoire a conservé, on s'étonne moins des libertés que sa peinture affirme - et revendique. Lopicque vit (cela n'est pas trop dire) autant dans le monde réel que dans la contemplation intérieure. En lui, l'espace de l'un se mêle à celui de l'autre de façon si intime qu'il lui devient tout naturel de les entrelacer dans sa peinture.

L'espace de la contemplation intérieure est sans limite; il est souple et mouvant, il permet toute évocation, toute juxtaposition, tout déplacement dans l'espace et le temps. Puisque dans cet espace, que l'on peut qualifier de non-séparant, la pensée peut, à l'instar des dieux, se mouvoir sans retenue et "consommer la totalité du monde à la fois", la peinture, fief de l'imaginaire par excellence, ne pourrait-elle pas se faire image de la mémoire et de l'imaginaire ? ¹ La vision intérieure puise aussi à la source des "souvenirs oubliés", conservés, comme notre culture et notre passé, par la mémoire profonde. Or, la peinture, par sa technique (parmi les autres possibles), se révèle apte à accepter une analogie, à rester ouverte aux "correspondances inespérées" chères à Proust, à ces "choses enfouies" que notre "mémoire affective" conserve et que la création peut tirer des profondeurs de l'inconscient. Par l'acte gestuel involon-

taire, le peintre peut débusquer un signe, une parcelle d'image offrant une transposition enrichie de la réalité, qui apparaisse comme vraie, bien qu'incidemment venue sous le pinceau.² Sorte de transposition de la démarche proustienne, l'acte pictural ainsi conçu permet une infinité d'associations, accepte l'apparition d'"aurores de sens", et c'est dans cet esprit qu'il faut aborder la très riche série des Portraits imaginaires de 1971-1974.³ Ici, la peinture (le dessin) se fait interrogation créatrice, devient moyen de dévoilement, de re-connaissance. Elle figure moins des personnages qu'elle n'évoque des mouvements de l'âme, elle reflète une réalité tout intérieure, la réalité mouvante - et obscure- au sein de laquelle nous vivons.⁴

* * *

Espace intérieur et espace de la nature fusionnent dans une suite d'un petit nombre de tableaux, Tournus et Chapaize.

1970: Lapique, au retour d'un voyage en Bourgogne, transcrit dans un espace tout naturel quelques sites du Maconnais, deux ou trois vues d'un Village ou d'un Manoir en Bourgogne.⁵ Mais, après avoir visité passionnément Saint-Philibert de Tournus, il médite le projet de créer une oeuvre qui rende compte de la totalité de son périple dans et autour de l'église. Une fois de plus, Lapique va inverser le mode d'approche habituel du monde. Rien de plus stable en effet que l'édifice religieux,

rien qui se veuille plus immuable qu'un lourd édifice roman. Par ailleurs, depuis des siècles, toutes les églises peintes l'ont été de l'extérieur ou de l'intérieur. Pourquoi ne pas en montrer les deux aspects mêlés ?

En 1955 Lopicque avait présenté déjà l'église baroque des Gesuiti, vue de face, avec une incursion à l'intérieur de l'édifice, à travers les trois portiques d'entrée. Audacieusement, dans une autre toile, il avait figuré Le Fronton des Gesuiti⁶ (qui n'existe pas en réalité) selon un point de vue imaginaire. Dans une perspective hardiment chambordée, par-dessus la toiture et les personnages du fronton (une procession d'anges assistant à l'assomption de la Vierge), on aperçoit le cimetière de San Michele, la lagune, Burano et même les Appenins (clairs et enneigés) dans le fond. Sur la gauche, la façade plonge vertigineusement.

L'ambition de Lopicque est d'inciter le spectateur à se promener dans la peinture comme on s'est promené dans et autour de l'église. Pour parvenir à ses fins, il va user de l'espace en toute liberté, varier les angles de vue, isoler un détail, accentuer, déplacer. Intérieur et extérieur vont se combiner, comme dans la pensée, comme lors du parcours : on entrait dans l'édifice avec la vision du dehors accrochée au souvenir. Ainsi l'arbre qui pousse dans le cimetière de Chopoize,⁷ vu à travers une arche (imaginaire), se déploie à l'intérieur du temple. La peinture incite le spectateur à s'élever, à plonger dans les trous de l'espace,⁸ à

"voir" même la coupe d'une colonne (Tournus) ou le plan de l'édifice (Chapaize). Des ouvertures sont percées, certaines parois rendues transparentes et douées d'une signification spatiale équivoque.

L'espace naturel ayant été bouleversé, le peintre regroupe les fragments et invente l'unité de la toile en une reconstruction synthétique. Réel et imaginaire, envers et endroit sont mêlés, notre perception est allégée, nous éprouvons des pouvoirs d'ubiquité. Le regard peut pénétrer un peu partout, jouir de surprises, découvrir même d'insolites combinaisons. Le chambardement de la composition est donc logique, comme sont logiques les imbrications, comme est logique enfin l'unité de la structure imaginaire. A n'en pas douter, le peintre, dans ces magistrales synthèses, nous fait découvrir ce que peut être l'espace de la pensée. Il nous apprend à voir non seulement la peinture d'un autre oeil (intérieur), mais la réalité aussi. N'eût-il peint que ces quelques toiles, il eût mérité, à ce seul titre, une place de choix dans l'Histoire de l'art.

* * *

La série des Marines en Hollande de 1974,⁹ remarquable par le traitement de la lumière, en clair-obscur hardiment polychrome, présente un espace relativement classique, à ceci près que les éléments du décor (embarcations, épaves, moulins) semblent emportés dans le tumulte des ciels d'orage reflétés par des eaux tout en mouvance. C'est le mouvement aussi qui préside à l'Hommage à Frans Hals, version très libre du Banquet des Officiers du corps des archers de Saint-Georges pour lequel Lopicque ressentit la plus vive estime.¹⁰ Ce qui surprend dans cette toile, c'est la franchise de la facture, l'agressivité du dessin, un certain désordre de la composition. Le peintre n'a pas reculé devant les difficultés, parfois extrêmes, des problèmes plastiques. Il faut avoir vu, dans son atelier, les toiles du début d'une série (taches disparates, accords de couleurs surprenants, pour ne pas dire dysharmoniques, parties mal intégrées donnant l'impression d'être impossibles à ajuster) pour comprendre une chose : la peinture est le lieu d'expériences et le peintre se les autorise toutes. Qu'il rate des toiles, on s'en doute; que toutes lui résistent, cela est certain : il a fallu passer par ses épreuves pour que surgisse, ici ou là, un chef-d'oeuvre.

C'est avec cette série hollandaise que Lopicque a commencé à utiliser l'acrylique. Je sais - pour avoir expérimenté cette technique dès 1969 - la difficulté que représente le passage de la technique à l'huile (qui permet de soigneux mélanges, de longues recherches de teintes, qui permet surtout de conserver sur sa palette une couleur fraîche une journée entière) à celle de l'acrylique qui commande une exécution immédiate. Il n'est donc

pas étonnant que la "facture" de cette série soit précipitée, comme si, dans la pose de la couleur, le peintre ne supportait le moindre retard.

* * *

Si l'on a pu dresser l'inventaire des plus importants espaces lopicquiens, il se révèle impossible d'évaluer leurs innombrables combinaisons. C'est pourtant quelques-unes de celles-ci qu'il nous reste à analyser, car elles introduisent dans la peinture certaines notions qui sont en passe de devenir dominantes : la transparence, l'interpénétration et l'ambiguïté spatiales dominées par l'imaginaire.

Peu d'oeuvres de Lopicque offrent un espace aussi bousculé que les Funérailles de Leclerc et Les Invalides de 1975.⁴⁴ Voici le convoi funèbre avec le cercueil (recouvert du drapeau) sur un affût de canon; au premier plan, martial, le joueur de tambour dont l'instrument est voilé de crêpe; dans les interstices de l'espace, le dôme des Invalides, la cour, la prise d'armes; en gros plan, une lucarne surmontée de l'uniforme des chasseurs d'Afrique, des chevaux-statue sur leur socle, ailleurs encore le drapeau tricolore claquant au vent; reliant le tout, des fragments de banderoles évoquant les victoires : Koufra, Strasbourg, Bir-Hakeim...

Surprenante liberté dans le traitement de l'espace. La composition est cahotée, vingt espaces différents s'imbriquent, la toile se bouche et respire au rythme martelé de la marche funèbre. La toile ne figure pas le

spectacle seulement, mais tout ce qui peut être évoqué dans l'imaginaire : juxtapositions précipitées dans la pensée, liaisons spatiales abruptes dans la peinture. Expression d'une réalité désordonnée, foisonnante et multiple, le tableau doit accéder à l'ordonnance et à la cohérence. Il appartient à l'art de mettre de l'ordre dans le désordre, de donner une forme à l'informe et une image à l'imaginaire.

* * *

Lors d'une visite à l'atelier de Lapicque, en 1976, il me fut donné de voir cinq versions de Fermes bretonnes¹² qui comptent, à mes yeux, parmi ses réussites les plus magistrales. Par leur incontestable puissance, ces oeuvres ne sont-elles pas dans le prolongement des dernières oeuvres de Cézanne ? Le maître d'Aix avait coutume de dire que l'art était "une harmonie parallèle à celle de la nature" et souvenons-nous des grands principes cézaniens : équilibrer la construction et l'émotion, faire des tableaux qui soient des organismes solides, des compositions où passe le souffle de la vie, plier les fortes architectures à des rythmes larges. Dans les dernières années, Cézanne en arrive à une liberté plus grande, ses montagnes semblent soulevées par de lents déferlements géologiques, il s'abandonne à un lyrisme dynamique. Un même souffle ne traverse-t-il pas les Fermes bretonnes (par ailleurs si différentes, si profondément lapicquiennes) et ne sommes-nous pas devant l'expression d'un nouvel espace ? Variable, fluide, transparent, par endroits même "multivoque",¹³ ne répond-il

pas à notre conscience moderne de l'espace ? Grâce à un cloisonnement aéré, la peinture s'ouvre aux échanges. Ce rouge qui armature La Terre et la Mer, qui s'enracine, s'élançe, s'évase, est-il tronc d'arbre, ciel au feuillage ? Quels espaces enjambe-t-il ? Et ce bloc de rocher bleu ciel où se profile un vaillier, est-il proche ou lointain ? Ni tout à fait opaque, ni tout à fait transparent, l'espace reste ouvert à des changements d'interprétation. Ailleurs (Ferme dans le Gâtlo), les murs sont traversés par le paysage, l'air s'insinue entre les chasses, terre, ciel, mer, reflats s'interpénètrent... La peinture accepte les passages, les fluidités, les liaisons, l'inachèvement des formes; elle favorise les fusions, laisse flotter le sens... Elle devient un spectacle mouvant, animé de secrètes pulsions.

* * *

La peinture de Lapicque se caractérise non seulement par la diversité des espaces, mais encore par leurs subtiles imbrications. La série des Châteaux sur la Loire¹⁴ en présente une riche variété. Les plans s'articulent de façon à créer un espace variable, dont la définition sans cesse se dérabe. Fusil en main, rapace au poing, un personnage qui se prépare au Départ pour la chasse, est figuré aussi bien dans un espace équivoque qu'au bas d'un escalier en calimaçon : l'imaginaire s'enlauce au réel de sorte que l'on ne sait plus si l'on voit Chenonceaux ou des bribes de souvenir, une tour en plan ou une arche, une façade ou son reflet.¹⁵ Espace ou opacité,

il n'y a pas à trancher; notre plaisir est que le sens fluctue, que l'indéterminé se mêle au figuré. Amboise ou Plessis-lez-Tours, ce sont des châteaux dressés dans un espace rêvé. Le poète Saint-Pol Roux n'avait-il pas pressenti un âge d'or lorsqu'il écrivait à André Breton, en 1922 : "La belle à délivrer, c'est l'imagination, grande reine du monde. Elle est la géniale aventure dont la raison demeure le corps mort".

Dans Meurtre Renaissance, on ne saurait situer au juste dans quel espace évolue l'auteur du forfait (remarquons son geste - lame essuyée - et son regard, très réussis) par rapport à sa victime, tout interloquée, sur le carreau, sang coulant. Est-il ici ou là, dans le plan de la tour, encore dedans ou déjà en fuite ? Les plans s'imbriquent subtilement laissent à l'équivoque le soin d'accompagner l'action.¹⁶ Même articulation, même interprétation mouvante dans L'Amour ou la mort, dans Mission accomplie : la présence des personnages est soulignée par les espaces indéfinissables dans lesquels ils sont figurés. Mais si les distorsions spatiales sont à peine sensibles, si action et décors se mêlent dans un tissu homogène, c'est qu'aucune rupture ne doit nous arracher du rêve : on est plongé dans une évocation seizième siècle.

Que ces châteaux rêvés deviennent des Châteaux en Espagne,¹⁷ nul ne s'en étonnera, et ce sont des idylles toutes romantiques qui sortent, littéralement, du pinceau du peintre, mais transposées dans une manière combien moderne : vives de couleur, surprenantes de forme, elles réalisent l'équilibre entre l'imaginaire et le vécu, entre l'abstrait et le figuratif. Témoin d'une

liberté totalement maîtrisée, "la peinture obéit à cette seule exigence que ça ressemble à quelque chose".¹⁸ Comme Gide nous pourrions dire que "ces harmonies ineffables peignaient non point le monde tel qu'il était, mais bien tel qu'il aurait pu être".

Des banderoles et des blasons parcourent les montagnes, remplissent le ciel du Retour de l'émigré :¹⁹ ce sont ses propres armoiries que l'exilé voit dans son imagination. Dans une autre version, un ancêtre (main tendue, gantée de blanc), accueillant le malheureux descendant revenu au pays, semble sorti de son tombeau : est-il vivant ou ne l'est-il pas ? C'est une apparition irréaliste²⁰ qui se confond avec le paysage enguirlandé de rubans, d'écus et de médaillons. Ainsi l'émigré, en vue de son domaine natal, se représente son passé (le plus fort du regard se vit les yeux fermés) et rien n'indique si le château qu'on voit est dans son espace réel ou dans l'âme du personnage...²¹ Nous débusquons ici une des singularités de l'oeuvre de Lopicque : au sein des espaces réels s'introduisent, sans en avoir l'air, des espaces imaginaires.

Ces diverses variations sur les Châteaux doivent, encore une fois, être considérées d'un certain point de vue si l'on veut percevoir ces peintures pour ce qu'elles sont : de la peinture. L'artiste a inventé des formes; il n'a pas imité celles de la nature, il s'en est plutôt émancipé : dès lors d'autres lois règlent sa création en même temps qu'elles la produisent. Invention et exécution ne font qu'un. Telle est la loi générale de la peinture contemporaine : le décalage entre l'intention

et la réalisation s'est amenuisé pour se fondre dans l'acte même de peindre. La toile devient le lieu où se joue (comme un destin se joue) une suite d'opérations. Parti d'un projet informe ouvert à tous les possibles (cette "forme germinale" dont parle Etienne Gilson²²), l'oeuvre se révèle au peintre à mesure que se développe l'opération créatrice.

J'ai vu par exemple deux versions ébauchées du Retour de l'émigré, le premier état de Retour d'exil, du Retour du pèlerin : c'étaient des taches, des amas, des rythmes, ici ou là l'ébauche de quelque chose, le plus souvent des formes bien définies dans l'attente d'un sens, le tout formant ce que j'hésite à nommer même le projet d'une composition : plutôt une inorganisation chaotique. J'avouai ma perplexité. Je demandai au peintre ce qu'il allait tirer de cela :

- "Je ne sais pas encore ce que je vais en faire, répondit-il, tout ce que je sais, c'est que j'en tirerai quelque chose".²³

Ayant revu ces toiles huit mois plus tard,²⁴ je fus frappé de retrouver la même impression générale, mais organisée, rendue vivante par des morceaux de figuration, des simulacres d'espaces... Ainsi les premières formes, au départ, sont abstraites, posées sans idée préconçue. Pourtant, dans la pensée du peintre, un certain sentiment (encore confus, qui va se préciser) guide déjà l'élaboration. Bien que tout soit abstrait, quelque chose déjà tend à s'imaginer : les rubans, les médaillons ont été d'abord des taches, des sinuosités devant lesquelles le peintre se demandait à quoi elles pouvaient lui servir. Le peintre traite les formes (de façon active) tout en les laissant agir. Il "fait qu'il puisse se faire",²⁵

visant la découverte d'espaces qui débouchent sur des lambeaux de figuration. Peu à peu apparaît ce qui deviendra un château, un mur d'enceinte, un personnage. De la situation - de la rencontre - de ces divers éléments est née l'idée de l'émigré qui voit en pensée ses armoires, ses ancêtres, son château, mi-réels, mi-rêvés. L'ambiguïté spatiale (est-on dans le rêve ou la réalité, les écus, les armoires structurent-ils le paysage ou sont-ils dans la pensée de l'émigré ?) n'est pas à mettre nécessairement sur le compte de la volonté du peintre; elle peut lui être apparue, en cours d'élaboration, comme chargée de sens. Dès lors l'artiste peut choisir de la conserver ou, au contraire, de l'abolir par un simple remaniement spatial. Au départ le peintre ne se proposait rien que de vague; il s'émerveille d'avoir été l'instrument de ce qu'il découvre à l'arrivée : un "irréel" qu'il dévore d'interrogations.

* * *

Toutes fictives sont les Cathédrales mexicaines, mélange de nos colonnes, voûtes et coupes chrétiennes avec les masques et les dieux de très lointaines civilisations. A l'espace est dévolu le soin de relier entre elles les cultures étrangères : Cathédrales Aztèque, Olmèque, Zopothèque ²⁶. D'espace assez semblable, mais d'esprit profondément chrétien, Le Messie et Thérèse d'Avila ²⁷ intègrent le décor intérieur de nos cathédrales, peuplé de statues (vivantes et de pierre à la fois), d'anges, de choristes et, dans un espace impossible à

définir, lointaine mais extraordinairement présente, la figure du Christ en croix.

L'étonnante série des Chasses²⁸ atteste à la fois la liberté et la maîtrise consommée de l'espace et des pouvoirs figuratifs. Déesse poursuivant le cerf (Diane et Actéon), cavaliers au galop, chiens bondissant, gibier fuyant (La Chasse au sanglier, Le Marcassin), ce sont des transpositions très libres de scènes du dix-huitième siècle, c'est le classicisme qui prend visage moderne. Cette précipitation que l'on voit, est-on tenté de dire, n'est-ce pas celle du temps qui y est inscrite, comme si le sentant irrémédiablement s'écouler, le peintre avait voulu l'emprisonner dans l'entrelacs des formes, comme s'il avait voulu saisir la vie, pour la rendre, comme dit le poète, "éternellement présente, dans son attitude éternellement fuyante".²⁹

Dépassant largement l'anecdote (toujours savoureuse, frisant parfois l'humour comme dans Renard pressé ou dans ce chef-d'oeuvre qu'est La Piste perdue - chiens en plein désarroi, sillonnant la toile en tous sens), ces Chasses sont traversées par un large souffle et ce qui leur confère cette irrésistible sensation de vie, c'est peut-être leur rapidité d'exécution. On pense à ce qu'écrivait Vincent van Gogh au peintre Emile Bernard: "J'ai quelquefois travaillé excessivement vite, Est-ce un défaut ? Je n'y peux rien. Ainsi une toile de trente, "Le Soir d'Eté", je l'ai peinte en une seule séance. Y revenir, pas possible; la détruire ? pourquoi ? puisque je suis sorti dehors, en plein mistral, exprès pour faire cela. N'est-ce pas plutôt l'intensité de la pensée

que le calme de la touche que nous recherchons; et dans la circonstance donnée de travail primesautier, sur place et sur nature, la touche calme et bien réglée est-elle toujours possible ? Ma foi, il me semble, pas plus que l'escrime à l'assaut".³⁰

Enlevées à grands traits, dans un dynamisme plein de verdeur, des masses colorées traversent la toile, coupent les troncs, jouent subtilement de l'espace en apparaissant abstraites tout en passant dans des zones figuratives; l'ambiguïté naît de l'irréalisme du paysage qui se marie au réalisme des figures.

Octobre 1979, Lopicque exécute de hardies transpositions de l'Embarquement pour Cythère de Watteau, entreprise qui va donner naissance à des variations sur le thème de l'Invitation au voyage ; les grandes masses s'ordonnent en une lente ondulation, reprise par les personnages en une chaîne allant de l'invitation à l'embarquement, modernisant l'esprit du XVIII^e siècle, rajeunissant la scène en la parant des cauteurs les plus vives.³¹

Au retour d'un bref voyage à Aix-en-Provence, mai 1980, sur les lieux mêmes où peignit Cézanne, c'est une série d'Hommages à Cézanne³² que brosse Lopicque, mettant en présence l'intérieur des vieux hôtels aixois, la Montagne Sainte-Victoire et le vieux maître au travail, palette en main, devant son chevalet. Dans Le Rendez-vous d'Aix-en Provence, un visiteur est accueilli dans une belle demeure par un personnage (serait-ce une statue) qui l'invite du geste... Des colonnes, une voûte où plane un ange, des fenêtres, une table dressée et,

enjambant l'intérieur et l'extérieur, dans un espace indéfinissable, la Montagne Sainte-Victoire, à la fois proche et lointaine. Elaborées à partir des propositions les plus risquées, ces peintures passent par un certain nombre de restructurations spatiales au cours desquelles le thème s'amorce et peu à peu s'organise. "L'espace prend naissance non pas parce qu'il est voulu d'abord, dit Lopicque; c'est la peinture qui est voulue d'abord".³³

Ainsi crée Lopicque, frôlant l'abstrait pour aller vers plus de figuration, puis redonnant plus de droit au gestuel, obéissant à d'autres injonctions que celles de sa seule "conscience claire" : "C'est le processus même de mes dessins. Je pose des formes à l'aventure, sans savoir à l'avance ce qu'elles seront. Ce sont des taches gestuelles, absolument abstraites, qui me servent ensuite pour ma figuration".³⁴ Connaissant son mode de création, on peut affirmer que ce qui est inépuisable chez Lopicque, c'est moins l'imagination que son don d'imager. Il accepte de ne pas connaître la forme à venir de ce qu'il va figurer, il est simplement disponible à la naissance de formes, à la suggestion d'espaces, à l'apparition de présences. C'est un état de disponibilité active.

* * *

Fermes bretonnes, Châteaux, Cathédrales imaginaires, Chasses, ou Montagnes Sainte-Victoire, ces œuvres illustrent un des grands principes lopicquiens : "rendre

l'Abstrait figuratif". Il ne s'agit jamais, chez Lapiou, de torturer la nature pour qu'elle approche de l'abstrait, mais au contraire d'utiliser les moyens de l'abstrait pour enrichir la figuration. Le peintre ne part pas de l'observation d'un morceau de nature, mais, la portant globalement en lui, il finit par la rencontrer. Ainsi, peu à peu, une autre réalité est atteinte qui est la peinture elle-même, et si l'artiste accepte que l'enchaînement des espaces soit indéterminé, que les plans du rêve ne se démêlent pas toujours de ceux du réel, c'est qu'il ne refuse pas que la souplesse de cet ajustement, la précarité de cet équilibre permettent une interprétation diversifiée.

Qu'elle le veuille ou non, la peinture est métaphorique; qu'elle figure des voiliers, des jardins baroques, des fermes bretonnes ou des déesses à la chasse, à travers les présences qu'elle affirme, c'est toujours l'homme qui se peint, qui se fait écho du monde qu'il habite. Proches ou lointains, extérieurs ou intérieurs, les remous de la société l'imprègnent et nul ne saura par quels signes, par quelle couleur mystérieusement sur la toile ils réapparaissent. S'étonnera-t-on dès lors que la peinture présente quelque ambiguïté ? "Le meilleur ouvrage, écrivait Voléry, est celui qui garde son secret le plus longtemps".³⁵ Si l'œuvre oppose une certaine résistance, si elle retarde la quête de l'espace, si elle ne s'offre pas comme proie facile, c'est pour convier le spectateur à la conquérir, et l'on peut se demander si ce n'est pas là que réside son plus subtil plaisir.

Quant à la présence dont Lopicque affirme qu'elle a été le but ultime de ses recherches, quelle est-elle enfin ? De quoi est-elle faite, comment apparaît-elle, comment la définir ? Ici, le mystère garde son épaisseur. Pourquoi est-elle ici, dans cette toile, et pas dans celle-là ? Et l'y est-elle pour un autre ? "Comme c'est mystérieux ! écrit Elmina Auger. Pourquoi telle page de Bach, écrite avec toute la science et l'inspiration désirables ne contient-elle aucune présence, alors que la page suivante vous bouleverse par l'irruption du divin ? Comme c'est beau qu'il y ait tant de mystère dans la vie ! La présence, me semble-t-il, est comme les dieux grecs. Quand ils venaient sur la Terre, beaucoup d'hommes ne les voyaient pas, mais Ulysse, même sans la voir, savait qu'Athéna était près de lui. Nous ne sommes pas tous accessibles à la présence et aucun de nous ne l'est toujours".³⁶

Nous sommes en effet impuissants à décrire et à attester la présence ; Lopicque reconnaît, et pour cause, que la difficulté est insurmontable. Elle est une réalité spirituelle, on peut l'éprouver, non la prouver. Ce n'est pas avec les philosophes qu'il fréquentait, Gabriel Marcel et son ami Jean Wahl, que Lopicque a développé cette notion de présence, pas plus qu'il ne l'aurait rencontrée chez les poètes, qu'il ne lit pas. Non. La vérité est autre. Dans sa jeunesse, Lopicque vivait dans un milieu scientifique "où tout se démontre et où ce qui ne peut se démontrer n'existe pas, écrit encore Elmina Auger. Et il avait une soif ardente de réalité vraie, celle pour laquelle on devient un martyr si l'on a la foi, celle pour laquelle on s'engage corps et âme s'il s'agit seulement d'art et de la conduite de la vie. On s'engage sans preuves, sans raison raisonnable, par un élan, un "pari" pascalien qui est de l'ordre de la

foi. Voilà pourquoi, dès qu'il a compris qu'il y avait pour moi une réalité, non pas intellectuelle, donc discutable, mais présente, avec une certitude rayonnante et indémontrable, Lopicque est venu vers moi pour participer à cette vie spirituelle qui répondait à son attente. C'est ce qu'il exprime en disant que j'étais porteuse de valeurs".³⁷

Le sentiment dominant, qui sous-tend toute la vie et l'action de Lopicque, est celui d'un "creux" dans la création, d'une "absence" qu'il lui faut combler en créant quelque chose qui soit plein, qui soit une "présence sans absence".³⁸ Le monde change, les rapports entre humains fluctuent, le temps désarticule êtres et choses, brise leur unité; l'art seul demeure immuable. Il traverse le temps et le temps le traverse sans l'altérer. Tout ici bas attend sa métamorphose, l'oeuvre d'art seule "a déjà subi la sienne"³⁹ et par là même "naus protège des déceptions".⁴⁰ En elle, rien ne nous manque, rien ne nous échappe; elle seule nous comble; elle nous communique un sentiment de plénitude, elle donne une idée de l'absolu.

La présence imprègne l'oeuvre, mais elle reste in-formulable. Ni ici, ni là, transparente au regard, elle échappe à toute analyse. Quand une peinture n'est pas "habitée" par une présence, elle ne nous renvoie que la triste banalité de sa matière. Extrêmement sévère, à cet égard, face à sa propre création, Lopicque écrit que "si une pièce artistique échoue à nous faire éprouver le sentiment d'une présence, on peut la mettre au rebut sans balancer".⁴¹ L'anecdote suivante illustre bien l'attitude du peintre : alors que nous examinons

une toile en travail que je considérais comme fort belle : "c'est peut-être une belle toile, fit Lopicque, mais elle ne me ploît pas, parce que la présence de ce qui a motivé l'acte de peindre chez moi, cette présence n'y est pas." 42

L'intention créatrice la plus profonde n'est-elle pas un désir qui cherche à prendre forme ? Et cette forme, en laquelle ce désir va s'incarner, se vêtira d'une apparence que le peintre modifiera tant que l'ensemble n'atteint pas à l'"unité", tant qu'une cohérence interne, spécifique à chaque oeuvre, n'est pas réalisée, jusqu'à ce que, des relations nouées, la matière s'illumine enfin d'une présence. L'expérience créatrice vise et obéit à cette exigence d'unité, de cohérence sans résidu qui est celle de la présence. C'est donc bien dans et par l'activité de l'artiste qu'elle apparaît. Elle est le but des métamorphoses qu'il fait subir à la peinture; c'est elle qu'il cherche, vers elle qu'il tend. Quand elle se manifeste, quand dans une toile le peintre est parvenu à la "soisir", quand il a atteint cette unité, il sait, de façon intuitive, qu'il a porté la matière à son plus haut niveau, qu'il l'a métamorphosée, transfigurée : quelque chose "vit" en elle, une présence s'y est glissée. "Les grandes oeuvres d'art, disait Oscar Wilde, sont des choses vivantes. Elles sont même les seules choses qui vivent". Bien que nous ne puissions déterminer comment elles sont "animées", nous sentons qu'elles le sont: une présence les habite.

* * *

CONCLUSION

Lorsque l'homme éprouva le besoin d'organiser ses connaissances, d'explorer et de mesurer l'étendue de son espace, son génie lui fit créer entre autres lois celles de la perspective dont il attendait qu'elles satisfissent sa soif de rationalité : ce fut la Renaissance. Au début du XXe siècle, sous la poussée de forces obscures, ces lois de mesure rationnelle de l'espace volèrent en éclats : une nouvelle exploration de l'espace s'annonçait. Dès lors hommes de science et peintres, poussés par les mêmes préoccupations fondamentales, explorèrent, chacun dans son domaine, les diverses propriétés de cet espace : dans l'infiniment grand et dans l'infiniment petit pour les uns, dans les limites de la surface du tableau pour les autres. Il n'est pas fortuit que cette étude ait été centrée sur l'expression de l'espace dans la peinture d'un artiste contemporain.

Une motivation profonde a présidé à ce travail : mettre en lumière la démarche créatrice de Lopicque. En effet, pour un créateur, "ce qu'il importe avant tout de savoir d'une peinture, c'est comment on la fait".⁴ Tout discours sur la peinture doit bien commencer par déterminer les moyens dont use le peintre, mélange indissociable d'intentions et de réalisations. Que l'œuvre résiste à l'analyse, qu'elle demeure irréductible à tout autre langage, qu'elle recèle plus de sens qu'elle n'en livre à notre seule perception, qu'aucune interprétation ne soit définitive, il n'en reste pas moins

que la seule façon d'approcher de son secret est de connaître l'histoire de son élaboration. Or les étapes de celle-ci sont à jamais disparues. L'oeuvre ne nous en livre que l'aboutissement. Seul recours, si faire se peut : chercher à connaître, auprès du peintre vivant, son mode général d'élaboration. Il a paru important d'insister sur ce point, sur cette opération qui consiste, chez Lopicque, à partir du tachisme, du gestuel, sans prévision nette d'un but autre que d'aboutir à un objet "qui fonctionne"; c'est-à-dire que la "volonté créatrice" du peintre retarde plutôt l'achèvement de la peinture qu'il ne le précipite, oeuvrant aussi longtemps qu'il n'aura pas atteint à une certaine cohérence formelle qui le satisfasse et le surprenne à la fois, une cohérence qui manifeste cette présence de quelque chose qu'il attendait qu'elle "se" crée et qu'il découvre et reconnaît enfin.

Ce que nous percevons chez les grands créateurs, ce n'est pas tant une manière de voir qu'une manière de faire, de créer. Chaque artiste crée ses propres lois, obéit à ses injonctions intérieures. Son action porte d'abord sur les moyens mêmes du langage hérité de ses prédécesseurs; s'il est un créateur, il va les métamorphoser. Picasso a exploité l'expressivité de la déformation, Ernst l'automatisme producteur d'insolite, Matisse l'équilibre et la tension, Dufy le décalage qui rend vivant, Pollock la projection immédiate, le corps à corps avec la toile, de Staël la maçonnerie de la peinture, Lopicque l'abstraction rendue figurative... Chacun d'eux, d'autres encore, n'ont pas changé notre vision du monde, ils ont élargi le champ de la création.

Ce travail a montré comment Lapicque a oeuvré sur le clavier des moyens mêmes de la peinture. Si l'importance d'un artiste se mesure, comme le dit Matisse, "à la quantité de nouveaux signes qu'il aura introduits dans le langage plastique",² celle de Lapicque est incantestable. C'est en puisant à la source des arts réputés mineurs qu'il s'est assimilé un certain nombre de techniques expressives. Observant dans les émaux champlevés que l'espace y est aplati, les formes cloisonnées, il s'en inspire parce que le procédé permet une plus grande expressivité. Avec perspicacité il découvre, dans les tapisseries à fond rouge et dans les faïences, que leurs rouges et leurs bleus contreviennent à une loi réputée immuable : il en établit scientifiquement le contre-pied et fonde une théorie libérante de la couleur. Remarquant les distorsions spatiales de la peinture pré-renaissante, reprises par les Cubistes, il multiplie les perspectives, mouvements d'élévation, déplacements, rapprochements; il use de la transparence, utilise des systèmes de contreformes, d'interpénétration, de contrastes, introduit des bouleversements de toute nature, fait jouer tous les rôles à la couleur, rôles spatial, dynamique, affectif, figure à sa manière la lumière, l'espace aérien, l'espace intérieur. En bref, il diversifie les espaces de la peinture en les douant de significations mouvantes. De l'ambiguïté spatiale, il fait un principe, du gestuel un moyen. Enfin il utilise l'abstrait comme base de sa figuration.

De toutes les inventions lapicquiennes, l'une me paraît receler de féconds prolongements et c'est la façon dont il tire profit du gestuel lié à l'imaginaire.

Souvenons-nous de cette injonction d'André Breton : "retrouver à tout prix le naturel, la vérité et l'originalité primitifs". Or, dans nombre de dessins et de toiles de ces dernières années, Lopicque utilise le gestuel de façon absolument automatique, mais toujours comme point de départ, jamais comme point d'arrivée, comme beaucoup s'en contentent. Produire quelque chose d'insolite ne lui suffit pas; il lui faut donner un sens à ces débuts irrationnels, tout en laissant l'imaginaire jouer des surprises et mêler au processus créateur les apports de l'inconscient. L'art de Lopicque se caractérise par ces couples en apparence contradictoires, l'automatisme et la force créatrice consciente, l'abstraction et la volonté figurative, l'imaginaire et le réel que l'oeuvre unit indissolublement.

On a souvent opposé comme antinomiques l'Abstraction et la Figuration. Lopicque opère la réconciliation de ces contraires. Plus même : élaborée dans le rigorisme des pionniers, épanouie jusqu'au flétrissement, l'Abstraction, qui apparaissait comme une fin, est en passe de devenir un moyen et l'on peut se demander si la peinture, partant de l'informe et du gestuel ne gagne pas à faire, des signes, surgir une signification aboutissant à une Figuration renouvelée.

La question se pose de savoir où situer Lopicque dans l'ensemble des courants de l'art contemporain et plus particulièrement dans le renouveau de la Figuration française. En fait, il n'a pas été - et ne s'est pas - incorporé au développement des nouvelles tendances figuratives (Nouvelle Figuration, Figuration narrative,

Nouveau Réalisme);³ par son esprit surtout, par sa démarche créatrice, personnelle, par sa vie solitaire aussi, rien ne le rattache à ces mouvements; aucun autre non plus ne le revendique. Il faut donc bien se rendre à l'évidence : Lopicque est un créateur solitaire, sa place est à part. Cependant, si l'on prend quelque recul, la seule lignée à laquelle on peut le rattacher, ne serait-elle pas, en dernière analyse, celle de cette Figuration toujours renouvelée qui, des Classiques et des maîtres du XIXe siècle, passe par Cézanne, Matisse et Picasso, c'est-à-dire celle de la grande tradition figurative ? L'Histoire saura situer Lopicque à la place qui lui revient.

Que l'oeuvre de Lopicque soit encore méconnue du grand public, des amateurs, de certains historiens de l'art même,⁴ ne doit pas étonner. Il faut avoir un regard libéré des conventions pour la pénétrer. Son primitivisme, sa juvénilité, sa santé, son absence de fatigue à la création masquent sa difficulté. Il faut avoir aussi à l'esprit que le premier droit que se donne le peintre est celui de créer, et cela signifie, comme pour tous les grands créateurs, se dépasser constamment, aller au bout de ses possibilités, avancer toujours, explorer, découvrir, varier, expérimenter, accepter de se laisser surprendre, accepter de rater, courir sa chance sur chaque toile comme on risque sa vie, réussir ou échouer : en tous les cas, s'accorder, comme l'exigeait Kandinsky, une liberté illimitée.

* * *

NOTES

N.B.

L'auteur du présent ouvrage a eu avec l'artiste plusieurs entretiens dont le contenu a été relevé le plus fidèlement qu'il a été possible de le faire. Lorsque les paroles de l'artiste sont citées mot pour mot, elles figurent entre guillemets et sont soulignées, avec mention de la date et du lieu de l'entretien.

L'auteur se réfère souvent à deux ouvrages. Tout d'abord à celui dans lequel Charles Lopicque a rassemblé ses propres écrits, intitulé Essais sur l'Espace, l'Art et la Destinée, Grasset, Paris 1958. L'énoncé est abrégé de la sorte : C. Lopicque, Essais.

Enfin toutes les œuvres peintes de Lopicque citées en cours d'ouvrage sont reproduites, sauf indications contraires, dans : Charles Lopicque, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et de la sculpture, par Elmina Auger et Bernard Balanci, éditions Mayer, Paris 1972. L'énoncé est abrégé sous la forme : Catalogue raisonné, Mayer, suivi du numéro de l'œuvre.

INTRODUCTION

- 1 Cf. E. Gilson, Peinture et Réalité, pp. 289-315.
- 2 Ibid., p. 321.
- 3 Ibid., p. 298.
- 4 M. Dufrenne, Phénoménologie et ontologie de l'ort, p. 151.
- 5 Ibid., p. 157.
- 6 Cf. les articles de Catherine Backes, Gilbert Lascault, Louis Marin, Mikel Dufrenne, Pierre Bourdieu et Jean Laude, in : Les sciences humaines et l'oeuvre d'art, La Connaissance, Bruxelles 1969.
- 7 O. Paz, L'Arc et la lyre, p. 16.
- 8 M. Dufrenne, op. cit., p. 152..
- 9 E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hessling, Berlin 1964, pp. 36 et 94,
- 10 P. Junod, Transparence et Opacité, p. 342. Une certaine orientation de mes recherches a été inspirée par ce remarquable ouvrage.
- 11 C. Lopicque, Essais, pp. 91-98.
- 12 C. Lopicque, 20e entretien, Paris, 5 décembre 1980, dans son atelier.
- 13 C. Lopicque, ibid.

CHAPITRE I

- 1 Les renseignements biographiques sont tirés de diverses lettres de Charles Lopicque à l'auteur et ont été complétés au cours de nos entretiens.
- 2 Elmino Auger a été professeur de littérature au Collège Saint-Benoît à Paris, de 1923 à 1963.
- 3 Les "Vingt peintres de tradition française", outre ceux déjà cités, se nomment Beaudin, Berçot, Bertholle, Borès, Coutaud, Desnoyer, Lasne, Lautrec, Marchand, S. Roger, Walch.
- 4 L'intervention de "Cobra" : en 1948 à Paris, après une participation à l'exposition d'Art Expérimental à la Galerie Jean Bard et au Congrès du Centre de Documentation sur l'Art d'Avant-Garde, Appel, Corneille et Constant décident de fonder avec Asger Jorn, Christian Dotremont et Noiret le groupe "Cobra" (Copenhague-Bruxelles-Amsterdam). Leur première exposition s'ouvre en mars 1949 à Bruxelles. Alechinsky se joint au groupe, ainsi que, parmi d'autres, Corneille, Zoltan Kemeny...
Février 1951 Michel Ragon organise à la Librairie 73 à Paris l'exposition "expression et non-figuration" qui réunit plusieurs artistes de "Cobra". Cette même année, le dixième numéro de la revue "Cobra" annonce la dissolution du groupe.
- 5 Deux rassemblements auront encore lieu, l'un en 1952 à Sarrebruck ("Peinture surréaliste en Europe", préfacé par André Breton), l'autre en 1964 à la Galerie Charpentier à Paris ("Le Surréalisme, sources, histoire, affinités", organisé par Patrick Waldberg mais désavoué par André Breton).
- 6 Parmi les attaques contre la peinture figurative, celles de Georges Mathieu sont parmi les plus véhémentes. Il ne croyait à rien de moins que "mettre à mort" la "vieille Figuration agonisante". Celui qui se nommait le "pape de l'Abstraction lyrique" croyait un peu courtement

NOTES DU CHAPITRE I

qu'il lui suffisait de proclamer que "les derniers rôles de la figuration nous interdisent toute possibilité d'espoir de survie possible", pour qu'il en soit à l'avenir ainsi. Cf. Georges Mothieu, L'autopsie de l'art figuratif, in: Au-delà du Tachisme, pp. 233-239. Si ces attaques font sourire aujourd'hui, il ne faut pas négliger l'impact qu'elles eurent sur le milieu artistique des années soixante.

- 7 André Malraux, Les Voix du Silence, 1ère partie, Le Musée imaginaire, Pléiade, Paris 1951, p. 98.
- 8 Georges Mothieu, Au-delà du Tachisme, p. 141.
- 9 Tel est l'essentiel de la thèse lopicquienne sur ce sujet, tiré de deux textes des Essais : Voie sans issue (pp. 105-114) et Le Langage plastique et la métaphore (pp. 209-230).
- 10 Jean Hélion, Réalisme et réalité, enquête sur la peinture, in revue : Esprit, no 168, juin 1950, pp. 937-942.
- 11 Tous ces articles, écrits, conférences sont rassemblés dans les Essais sur l'Espace, l'Art et le Destinée, Grasset, Paris 1958.
- 12 Charles Lopicque, Une nouvelle figuration, in : Catalogue de l'exposition Lopicque, Kunsthalle de Berne, mars-avril 1962, non paginé.

* * *

CHAPITRE II

- 1 Il n'est pas envisagé, dans le cadre de cette étude, de traiter de la thématique de l'oeuvre lopicquienne qui pourrait foire l'objet d'une intéressante étude en soi (apparition, variations et résurgences des thèmes), Mer, figures, cheveux, régates, Bretagne, Venise (et la lumière), Rome (et les réminiscences), la Grèce (et ses dieux), tigres et lions, déserts, églises, musique, tennis, Hollande et Espagne, châteaux, chasses, "Embarquements pour Cythère" et "Hommages à Cézanne" etc., les nombreux thèmes abordés visent une universalité un peu "à contre-temps". L'oeuvre, en effet, ne vise pas la "modernité" (avec ce qu'elle comporte de "mode"), mais des sujets de tous les temps, traités comme s'ils étaient à la fois de notre temps et hors du temps.
- 2 Cf. P. Francastel, Peinture et Société, Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au Cubisme, Audin, Lyon 1951, pp. 13 à 128. Cf. aussi A. Flocon et R. Taton, La Perspective, Presses Universitaires de France, Paris 1963, 3^e éd. 1978, pp. 5 à 75, Voir également P. Descargues, Traité de perspective, Chêne, Paris 1976, pp. 11. et sq.
- 3 E. Panofsky, L'oeuvre d'art et ses significations, essais sur les "arts visuels", trad. M. et B. Teyssèdre, Gallimard, Paris 1969, p. 110.
- 4 Cf. P. Francastel, op. cit., pp. 32 et sq.
- 5 Cf. L.B. Alberti, Della pittura, edizione critica a cura di Luigi Mallè, Sansoni, Firenze 1950, p. 103, et le texte latin d'Alberti, De Pictura, Biblioteca degli Scrittori d'Italia degli Editori Laterza, Reprint 1, Bari, Laterza, 1975, liber III, no 52, p. 92.
- 6 Cf. A. Flocon et R. Taton, op. cit., p. 43.
- 7 P. Francastel, op. cit., pp. 226 et 215.
- 8 C. Lopicque, Essais, p. 222. Ce texte est celui d'une communication faite au château de Cerisy-la-Salle au cours d'une rencontre sur le longogé. Il date de juillet 1957.

CHAPITRE III

- 1 Aucune peinture, aucun dessin, pas la moindre image aux murs de son atelier, mais des faïences rouennaises, des masques africains et océaniques, des émaux, des statuettes (de toute beauté) khmères, égyptiennes, grecques, incas...
- 2 A. Malraux, Les Voix du Silence, pp. 647 et 310-315.
- 3 C. Lopicque, lettre à l'auteur, 2 juillet 1980.
- 4 P. Valéry, Tel Quel II, Autres Rhumbs, Pléiade, vol. II p. 677.
- 5 A. Malraux, op. cit., p. 310.
- 6 Ibid., p. 270.
- 7 E. De Keyser, Art et mesure de l'espace, p. 21.
- 8 E. Auger, Tous les chemins mènent à Rome, texte inédit.
- 9 Catalogue raisonné, Mayer, no, 11.
- 10 Cette attitude se reconnaît dans tout ce que fait Lopicque. Il préfère toujours une dissemblance, pour autant qu'elle serve à une plus forte expression.
- 11 Catalogue raisonné, Mayer, no 15.
- 12 Ibid., no 10.
- 13 Travail d'après nature (paysages bretons essentiellement) et travail d'imagination (Hommage à Palestrina, 1925; Portrait de Nelson, 1927; Funérailles du Maréchal Foch, 1931; Rubans et Bobines, 1932; Le Povois, 1933) seront conjointement pratiqués par Lopicque jusqu'en 1934. Dès l'année suivante, le peintre ne plantera plus son cheval devant le motif : le principe de sa peinture sera dès lors celui de la remémoration, de l'imaginaire.

NOTES DU CHAPITRE III

- 14 Catalogue raisonné, Mayer, no 12.
- 15 "L'intimité avec les paysages normands, la rectitude des machines, des pylones et des calculs mathématiques sont probablement à l'origine du double processus de soumission à la nature et de construction rigoureuse dont son oeuvre témoigne de bout en bout". (E. Auger et D. Abadie, in : Catalogue de l'exposition Lopicque, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1967, non paginé, en regard de la période 1921 à 1928).
- 16 Alors que nous étudions ensemble ce Paste de Transformation, Elmina Auger fit ce commentaire dont nous gardons, dans la transcription exacte, le caractère improvisé : "Pendant ce temps où vous naviguiez au milieu de ces enchevêtrements de ferraille (et qui étaient devenus presque votre monde intérieur), n'y a-t-il pas une espèce d'essence, au sens platonicien, qui s'est dégagée de ça et que vous avez gardée dans votre peinture et qui s'est épanouie avec tout son sens en 1939 ?" (9e entretien, Paris, 22 mai 1976, atelier de Lopicque).
- 17 C. Lopicque, 4e entretien, Paris, 17 janvier 1976, dans son atelier.
- 18 E. De Keyser, op. cit., p. 8.
- 19 C. Lopicque, note écrite à la suite d'un entretien, Paris, 5 avril 1978.
- 20 Catalogue raisonné, Mayer, nos 25, 46, 47.
- 21 Ibid., (non paginé), en regard de la période 1931-1938.
- 22 Ibid., nos 37, 38, 40 et 41.
- 23 E. Auger, in : Catalogue raisonné, Mayer, p. 24.

NOTES DU CHAPITRE III

- 24 H. Matile, Emaux du Moyen Age, Payot, Loussonne 1971, pp. 3-9.
- 25 F. Salet, Guide du Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, pp. 10-11 (sans date).
- 26 L'oeuvre des faïenciers français du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle, présentée par H.-P. Fourest et J. Giacomotti, Hachette, Paris 1966, pp. 14-21.
- 27 C. Lopicque, Essais, p. 272. "L'effet de cette interprétation est saisissant, ajoute l'auteur. Les oiseaux, par exemple, qui, de près, se détachent fortement sur le fond blanc, dès qu'on s'éloigne, pâlisent, semblent se perdre dans le ciel. Le même phénomène se produit si une diminution de lumière provoque l'agrandissement de la pupille, ce qui augmente l'effet des aberrations : pour la même distance du spectateur, suivant les variations d'éclairage, le vol d'oiseaux semble tantôt prêt à se poser sur les arbres rapprochés, tantôt prêt à s'enfoncer dans l'espace le plus lointain. C'est là un bel exemple de transposition picturale; ces oiseaux, même fixés sur un morceau de terre cuite, retrouvent une vie optique par le seul choix de leur couleur rouge sur blanc, combinaison changeante".
- 28 Ibid., pp. 287-288. Le détail de la démonstration est à suivre dans les Essais, pp. 247-272. Elle avait fait l'objet d'une communication aux Réunions de l'Institut d'Optique intitulée : "Le Rouge et le Bleu dans les Arts" et publiée alors dans la Revue d'Optique, 4^e réunion, 1935.
- 29 Ibid., p. 261. A ce propos, une anecdote illustre bien la théorie et l'esprit de déduction du peintre. Alors qu'il me parlait de ses recherches sur les changements d'apparence des plages colorées, je lui demandai s'il connaissait cette expérience du peintre Artias qui avait placé, sur le mur de sa maison au bord de la mer, des carrés de papier peints des six couleurs principales (les trois primaires et les trois secondaires). S'éloignant en bateau, il observe laquelle resterait en dernier.
- Naturellement, vous connaissez la réponse, dis-je à Lopicque.
- "Non, répondit-il; de quelle couleur était le mur de la maison ?
- Mais... le peintre ne me l'a pas précisé !

NOTES DU CHAPITRE III

- Et quelle couleur vit-il en dernier ?
- Le bleu.
- Alors, conclut Lopicque, le mur était blanc... ou tout au moins plus clair que le bleu. S'il avait été foncé, le bleu aurait disparu le premier."

La démonstration me paraît magnifique (3e entretien, Paris, 13 décembre 1975, atelier de Lopicque).

30 Ibid., pp. 263-264.

31 La règle classique qui veut "le bleu pour les lointains" n'était pas aussi contraignante qu'on peut le croire, et l'on trouve de nombreux exemples, à toutes les époques, de "bleus qui viennent en avant"; mais il est vrai qu'artistes et critiques avaient de tout temps ressenti un malaise devant ce phénomène; preuve en est, par exemple, la remarque perspicace de Fénéon, ce critique littéraire et artistique "au jugement infaillible", qui, dans un compte rendu détaillé du I^{er} Salon des Indépendants (1884), décrivant La Ligne de l'Ouest à sa sortie de Paris, de Charles Angrand, note : "Cette bande d'un dur bleu où les traces de la brosse s'entrecroisent en poignée d'épingles, vient en avant; en avant aussi par sa tonalité, ce wagon que son dessin, cependant, recule" (Fénéon, Au delà de l'impressionnisme, Hermann, Paris, 1966, p. 79). Cette remarque témoigne et de la perspicacité du critique et de l'ambiguïté ressentie devant des couleurs qui n'obéissent pas à la loi habituelle, ce qui se constatait visiblement devant tel objet que le dessin fait reculer tandis que sa couleur le fait avancer. Exemple des contradictions dans lesquelles se sont enfermés trop longtemps les peintres.

32 Ibid., p. 265. Cette dernière affirmation vient contredire de façon très nette les théories sur la couleur qui décaulaient toutes invariablement du principe classique. Je ne choisirai qu'un seul exemple tiré du célèbre ouvrage de Kandinsky, Du Spirituel dans l'art. Dans l'édition courante (Bibliothèque Méditations, Denoël, Paris 1969), à la page 122, l'auteur écrit en caractères italiques : "Le jaune est la couleur typiquement terrestre" et la phrase qui suit est encore plus révélatrice : "On ne doit pas prétendre faire rendre au jaune une impression de profondeur, c'est dans le bleu qu'on le trouve...(... Le bleu est la couleur, typiquement céleste". Cette attitude typique chez Kandinsky de catégoriser et d'enfer-

NOTES DU CHAPITRE III

mer les couleurs dans des rôles précis se propage aujourd'hui encore dans les académies et les ateliers. Pour les avoir fréquentés en tant que peintre, j'ai pu vérifier la persistance néfaste de ces fausses règles qui ne font qu'embrouiller peintres et maîtres. Combien de fois ai-je entendu que "ce rouge avance" comme si tous les rouges devaient nécessairement avancer, alors que, nous le savons maintenant, leur situation spatiale ne dépend que des couleurs voisines. Le peintre peut désormais disposer librement de la couleur dans l'espace. C'est sur cette proposition tranquillement révolutionnaire que se referment les Essais. Les peintres peuvent vouer quelque reconnaissance à Lapicave de les avoir délivrés d'une loi contraignante que contredisait leur expérience mais qu'aucun, jusqu'ici, ne s'étoit avisé de réfuter.

- 33 Ibid., p. 300.
- 34 Cf. Henri Dorra et John Rewald, Seurat, l'oeuvre peint, biographie et catalogue critique, les Beaux-Arts, Paris 1959, p. LXXI et LXXII, ainsi qu'un fac-similé de la lettre de Seurat à Beaubourg, P. XCIX.
- 35 John Rewald, Histoire de l'Impressionnisme, II, p. 152.
- 36 Catalogue raisonné, Mayer, nos 52 à 55.
- 37 Alors que nous étions en train d'étudier cette toile, je fis remarquer que les cordes des instruments avaient l'air de vibrer : "parce qu'elles sont jaunes sur fond bleu, me répondit Lapicave; or le contact entre le jaune et le bleu est toujours fluctuant". La couleur, chez Lapicave, n'est jamais là pour être belle, mais elle est toujours au service de quelque chose. La vibration picturale des cordes est ici un moyen au service d'un thème : la Musique (9e entretien, Paris, 22 mai 1976, atelier de Lapicave).
- 38 A cette époque l'artiste étudiait les harmoniques dans divers instruments à vent, faisait un peu de trompette, travaillait le trombone, le cor d'harmonie, le piano, le violon... La musique occupe une grande place dans sa vie. Beaucoup plus que dans la peinture, il affirme vivre "dans et par la musique" (7e entretien, Paris, 1er mai 1976, chez Elmina Auger). Une toile comme La Danse, toute centrée sur la musique, démontre que la motivation du peintre repose toujours, d'une manière ou d'une autre, sur le vécu.

NOTES DU CHAPITRE III

- 39 C. Lopicque, Catalogue de l'exposition Lopicque, Galerie Verrière, Lyon 1970.
- 40 E. De Keyser, op. cit., pp. 211-212.
- 41 P. Francastel, dans Peinture et Société, p. 132, propose la notion de "grille" dont j'avoue, après lectures attentives, ne pas comprendre ce quelle recouvre. Cette notion étant obscure, elle devient inutilisable. Il ne faut pas la confondre avec la "grille" lopicquienne - qui relève de la clarté et de l'efficacité - et dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle a été utilisée :
- 42 Catalogue raisonné, Mayer, nos 56 à 61.
- 43 Ibid., nos 62 et 63.
- 44 Ibid., no 67.
- 45 La question de la paternité du système de la grille en Bleu et Rouge revendiquée par Lopicque, demande à être développée afin que ne subsiste aucune équivoque. Il a pu paraître étrange que des œuvres aussi déterminantes du point de vue historique que les Figures de 1939-1940 soient restées deux longues années dans l'atelier du peintre sans avoir été montrées. Les circonstances historiques l'expliquent : en 1939-1940, Lopicque était affecté à l'Institut d'Optique, occupé à des recherches touchant à la Défense Nationale. Pendant ce temps, il était éloigné de tout désir de démonstration picturale. Puis ce fut la défaite et l'invasion. Pendant l'été 1940, "du fond de ma douleur et de mon émotion, pour qui donc, écrit Lopicque, pensez-vous que je brisai, en Bretagne, "Jeanne d'Arc" et "Sainte Catherine" ? Pour des amateurs, pour une galerie, pour ma carrière ? Non, il fallut la lettre de convocation de Jean Bazaine, vers avril 1941, pour que j'extirpe deux toiles du tambour où j'avais enseveli à la fois mes pensées, mes peintures et la France" (extrait d'une lettre de Lopicque à un particulier, 1er janvier 1975). Voilà Lopicque relancé par Bazaine, lequel organise l'exposition de la Galerie Braun; puis, automne 1941, exposition Lopicque à la Galerie Jeanne Bucher avec un ensemble de Figures de 1939-1941, notamment Jeanne d'Arc, Sainte Catherine, La Vocation Maritime, Le Christ de Saclay :

NOTES DU CHAPITRE III

"Voilà donc mon Rouge et Bleu décidément tiré de l'ombre et montré au public dans un lieu assez prestigieux sans que personne songe à mettre en doute les dates qui sont marquées sur chacune des œuvres" (ibid.)

L'influence sur Bazaine ne se fera sentir qu'à partir de 1942, date de sa première toile dans le système en question. Quant aux allégations selon lesquelles il y aurait eu un "atelier commun", des "recherches communes", elles ne reposent sur aucun fait, Un atelier commun ? Où ? Quand ? Des recherches communes ? Où ? Quand ? Lopicque n'a rencontré Bazaine qu'en 1941, (il ne le connaissait pas avant) et l'année suivante le système de la grille était adopté par Bazaine qui écrivit par la suite que Lopicque avait donné la théorie de la grille bleue et rouge, mais que lui, Bazaine, en avait fourni les premières illustrations (en 1942 !). Lopicque écrivit alors à Louis Carré l'avertissant que si Bazaine continuait à tourner la vérité, il enverrait une lettre à la presse pour rétablir les faits. A partir de ce moment, Bazaine a fait machine arrière et il n'a plus été question de son antériorité.

Quelques documents établissent clairement que l'influence de la conception de Lopicque ne s'est manifestée qu'à partir de 1942. Les indications contenues dans la liste qui suit sont tirées de la lettre ci-dessus mentionnée :

1) Catalogue du Musée National d'Art Moderne, Bazaine, 1965.

Jusqu'au no 7, Verres, 1938, la conception spatiale est une sorte de "cubistification" par facettes, qui n'a rien à voir avec l'assature lopicquienne de 1939-1940, No 8, Nature morte devant la fenêtre, 1942 : la désintégration de l'espace s'établit à travers des systèmes de taches et de "grilles". "La rupture de la conception spatiale, note Lopicque, s'établit entre les nos 7 et 8, c'est-à-dire entre 1938 et 1942. Point de toiles dans l'intervalle. Dans une rétrospective de cette importance, cela signifie qu'il n'en existe pas".

2) Catalogue de la Galerie de France, "Le Cabinet d'un amateur d'aujourd'hui", période 1940-1950,

La préface présente "les jeunes peintres qui ont, depuis 1940, renouvelé la Peinture française". Les œuvres les plus précoces des artistes qui se sont adonnés au Rouge et Bleu sont :

- Bazaine, Objets par la fenêtre, 1942;
- Lopicque, Jeanne d'Arc traversant la Loire, 1940;

NOTES DU CHAPITRE III

- Le Moal, Châtaigniers, 1943;
- Manessier, L'homme à la branche, 1942.

3) Ouvrage de Bernard Dorival, Les Peintres du XXe siècle, où sont reproduites quelques oeuvres des "Vingt peintres de tradition française" :

- Lopicque, Sainte Catherine de Fierbois, 1940 (couleur);
- Bazaine, La Messe de l'Homme armé, 1944 (structure bleue sur fond rouge) (couleur);
- Le Moal, Le Vent monte, 1955-1956;
- Singier, La nuit de Noël, 1950;
- Manessier, La Couronne d'épines, 1948 (fond rouge, assature noire et gris-bleuté).

La date de 1940 pour Jeanne d'Arc et Sainte Catherine est donc entérinée par Jeanne Bucher, par la Galerie de France, par Bernard Dorival, sans parler de Louis Carré qui acheta en 1943, dans l'atelier de Lopicque, une Figure de 1939 (le no 56 du Catalogue raisonné) et Le Port de Laguivy, 1939 (no 61), en présence de Bazaine. Comment ce dernier aurait-il toléré que Louis Carré achète sous ses yeux des peintures antedatées ?

Si l'on abandonne la critique des faits pour une critique artistique, il faudrait expliquer d'où est sortie l'oeuvre de Bazaine si ce n'est pas de Lopicque. Comment a-t-il sauté d'une sorte de post-cubisme à un système si nouveau et sans intermédiaire ? "En art, dit Elmina Auger, les choses ont une genèse". Quant à celle du système de la grille en Bleu et Rouge, il vient d'être démontré qu'il s'était constitué dès 1931 dans le Laboratoire et dès 1935 dans l'atelier. Un système comme celui-ci ne s'élabore pas par génération spontanée.

46

J. Guichard-Meili, préface au catalogue de l'exposition Lopicque chez Albert Laeb à New-York, 1960, cité in : catalogue de l'exposition Lopicque, Musée National d'Art Moderne, Paris 1967, non paginé.

* * *

CHAPITRE IV

- 1 Catologue raisonné, Mayer, nos 62 et 63.
- 2 Ibid., nos 66 et 67.
- 3 C. Lopicque, Essais, p. 41.
- 4 Ne figure pas dans le Catologue raisonné. Huile sur toile, 1941, 81 x 60 cm.
- 5 Catologue raisonné, Mayer, nos 80 à 85 et 97 à 101.
- 6 Jusqu'à Cézanne, l'opposition plan-profondeur se révélait opérante, puisqu'il était possible de les dissocier. En simplifiant grossièrement on peut dire que, dans toute peinture à espace classique, on peut délimiter des plans proches et les opposer à ceux qui s'échelonnent jusque dans les lointains. Avec l'impressionnisme l'opposition fléchit, avec Cézanne elle tend à disparaître. La touche structurale tend à recouvrir la surface en la faisant apparaître comme un mur de touches, les unes s'imbriquant aux autres, sans qu'il soit toujours possible de déterminer si telle touche se situe en plan proche ou en profondeur. Cézanne le premier eut le mérite d'accepter que la touche structurale-spatiale puisse être chargée d'ambiguïté. Une bonne illustration de ce que j'avance ici se vérifiera aisément dans l'une ou l'autre ébauche de La Montagne Sainte-Victoire où, précisément, le peintre, en composant l'ensemble par touches, semble, dans cette première élaboration, ne pas destiner à celles-ci de fonction spatiales précises.
- 7 J. Ruskin, Modern Painters, I, pp. 350-351.
- 8 P. Junod, Transparence et opacité, p. 353, n. 33.
Cf. à ce sujet, U. Eco, L'oeuvre ouverte, Le Seuil, Paris 1965.

NOTES DU CHAPITRE IV

- 9 Catalogue raisonné, Mayer, nos 86 à 91, 107 à 110, 124, 129.
- 10 A. Breton, Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris 1965, p. 91.
- 11 E. De Keyser, op. cit., p. 91.
- 12 Ce n'est pas sans humour que Lopicque, dans un article plein de verve, fustige les défenseurs de l'"informel" (de la "non-figuration", du "tachisme", de l'art "concret", etc...) dont la confusion de pensée n'a d'égale que son obscurité : "On voit, en effet, les mêmes formes picturales interprétées d'abord comme des représentations intuitives des conceptions les plus avancées de la science atomique s'enorgueillir soudain d'une étroite parenté avec les balbutiements plastiques de l'homme des cavernes. Les deux doctrines se conduisent de front. La première se tient au courant, à la semaine près, des dernières publications de la physique nucléaire pendant que l'autre s'enfonce dans l'immémorial, au prorata des découvertes de l'archéologie métapréhistorique. On nous disait, voici deux ou trois ans que le peintre informel travaillait dans l'Aurignacien et le Solutréen; on nous annonce aujourd'hui que cet homme "se penche sur son passé en termes de plus en plus hercyniens". Quelle est la vérité dans tout cela ? C'est qu'une forme qui ne représente rien peut figurer n'importe quoi, excepté les objets précieux et familiers d'un monde auquel les civilisations d'autrefois savaient conférer, non seulement une forme mais encore une valeur".
- C. Lopicque, Rendons à la Science..., in : Arts, lettres, spectacle, musique, no 805, Paris, 18 janvier 1961, p.10.
- 13 Ainsi le veulent un peu courtoisement certains abstraits lyriques : "La rapidité d'exécution et la fougue de la facture permettent seules d'exprimer la passion, la violence et une certaine tension qui est loin d'être pure complaisance à soi mais qui est une manière humaine, parmi d'autres, d'habiter l'espace", écrit E. De Keyser, op. cit., p. 92.
- 14 Jean Bazaine exprime bien cette lente "venue au monde" de la toile, cet obscur épanouissement en préparation: "Une toile qui se fait, nous avons le sentiment de la reconnaître peu à peu, mais sans jamais savoir à l'avance quel sera exactement son vrai visage.

NOTES DU CHAPITRE IV

Tous les peintres "figuratifs" ou non, mais pour qui la peinture est une incarnation, connaissent bien ce lent tâtonnement, au cours du travail, d'une forme, d'une couleur à la recherche de leur plus profonde vocation : ce corps couché dans l'herbe devient un arbre sur le ciel, le signe change de sens, ce sein c'est le soleil, et soudain, sans que rien dans l'apparence n'ait changé, cette taïle morte se met à vivre, qui s'y refusait jusqu'à présent". Jean Bazaine, Notes sur la peinture d'aujourd'hui, p. 28.

- 15 O. Paz, L'Arc et la lyre, pp. 239-240.
- 16 Cette opération est bien décrite, par exemple, par Pierre Francastel dans son ouvrage sur Estève, Ed. Galanis, Paris 1956.
- 17 C. Lopicque, Essais, p. 175.
- 18 Paul Klee, vers 1918, projetait les principes d'une représentation formelle dynamique, mêlant, dans une synthèse poétique, la contemplation intérieure et l'observation extérieure. Voir son texte, datant de 1920 : "Confession créatrice". Dans son oeuvre, en effet, Klee cherche à transfigurer les apparences, c'est-à-dire à dévailier (rendre visible) ce qu'elles dissimulent; ce qui nous est donné à voir, ce sont les tensions, les torsions, les mouvements positifs ou négatifs, les tendances actives ou passives, en un mot cet ensemble de fonctions qui échappent à la perception visuelle.
- 19 C. Lopicque, in : Jean Lescuré, Dessins de Lopicque, tome III, la mer, non paginé.
- 20 Cf. *ibid.*, les planches 18 à 29.
- 21 Paul Valéry, Le cimetière marin, in Oeuvres, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 147.
- 22 Cf. Dessins de Lopicque, tome III, La mer, les planches 1 à 9 : Le Retour de la pêche, Les Régates, Les Récifs, Le Naufrage.
- 23 Dans Matisse en France, Aragon rapporte ces propos de Matisse : "un dessin n'est-il pas la synthèse, l'abou-

NOTES DU CHAPITRE IV

tissement d'une série de sensations que le carveau a retenues, rassemblées, et qu'une dernière sensation déclenche, si bien que j'exécute le dessin presque avec l'irresponsabilité d'un médium ?" in : Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art, p. 160, n. 4.

- 24 Comme je m'étonnais, à l'examen de ses nombreux dessins, qu'ils ne ressemblent à rien d'autre que nous connaissions, Lopicque fit cette réponse : "En général, il n'est pas question que ça ressemble à quelque chose d'autre; en stylisant un peu, on peut dire que ça ne ressemble jamais à rien d'autre, mais que la seule exigence et la seule difficulté, c'est que ça ressemble à quelque chose". (9e entretien, à l'atelier de Lopicque, 22 mai 1976).
- 25 H. Matisse : "En résumé, je travaille sans théorie. J'ai seulement conscience des farces que j'emploie et je vais, poussé par une idée que je ne connais vraiment qu'au fur et à mesure qu'elle se développe par la marche du tableau". In : Ecrits et propos sur l'art, p. 163.
- 26 G. Gusdorf, La Peinture et le Mande, p. 22.
- 27 Cézanne l'exprimait dans une formule : "Il ne faut jamais avoir une idée à sa portée quand on a besoin d'une sensation", et Jean Paulhan : "Qu'est-ce que l'idée, sinon un type préconçu sur lequel il est trop facile ensuite de calquer la réalité. Mais c'est au contraire le peintre qui doit à chaque nouvelle fois se calquer sur les choses et "recueillir (dit encore Cézanne) les sensations à leur source impalpable" (Jean Paulhan, La peinture cubiste, Denoël/Gonthier, Paris 1970, p. 47).
- 28 C. Lopicque, Essais, p. 171.
- 29 C. Lopicque, in : Catalogue raisonné, Mayer, p. 27.
- 30 Catalogue raisonné, Mayer, nos 144 à 156 : Les Régates, La Bouée à virer, Le Retour de la pêche, Le Naufrage, etc.
- 31 Dans son exposé : La Couleur dans le vitrail du XIIe au XVIe siècle, in : Problèmes de la couleur, pp. 183 -

NOTES DU CHAPITRE IV

- 203, L. Grodecki montre que des filets blancs ou jaune pâle sont employés au XIII^e siècle pour séparer les bandes de rouge des bleus, qui, vus à 30 mètres, paraissent fortement contrastés, le filet blanc ayant disparu à la vue. Un cerne noir les ourait assombris. Mais, à une certaine distance, dans l'effet total du vitrail, ces plombs ne se voient plus. Le rayonnement des couleurs voisines les mange totalement. Ils jouent cependant leur rôle qui est d'adoucir les contrastes des formes contiguës. C'est la raison pour laquelle le peintre verrier souligne parfois le cerne de la résille de plomb et l'élargit d'un trait de peinture noire ou grise.
- 32 Catalogue raisonné, Mayer, nos 184 à 188 (série des Colvaires) et les nos 192 à 195 (Paysage dans les Mants d'Arrée, Moulin près de Ploubozlonec, L'Orage sur Lanmodez).
- 33 C. Lapique, 9^e entretien, 22 mai 1976, dans son atelier.
- 34 Catalogue raisonné, Mayer, no 136.
- 35 M. Estève, La Romée, 65 x 81 cm, coll. Villand et Galois, Paris.
- 36 Catalogue raisonné, Mayer, nos 190, 199 et 200. Il n'est pas sans intérêt de citer ici un texte plein d'humour de Lapique concernant un des dessins préparatoires de cette série, intitulé "la leçon d'anatomie" (tiré des Essais, p. 176 et Figure 2) : Le dessin "nous met en présence d'un étrange individu, qui doit sa naissance - le dirait-on ? - à de minutieuses études que l'on pourrait qualifier de très académiques. Il est de 1948, année qui me trouve passionné d'anatomie. Inlassablement je dessinais des ossements et des muscles, sans parler du reste, que je tortillais avec autant de sollicitude qu'un volet de corrida rempaillant les tripes d'un cheval éventré. Tout cela ne laissait pas de me plonger dans une humeur un peu marose qui, certain jour, se changea inopinément en révolte et en dérision à l'égard des objets qui me servaient de modèles. Au beau milieu du travail méthodique que je m'étais tracé, vint se brancher, avec une spontanéité irrésistible, un développement imprévu. Je vis naître alors, sous ma plume trempée d'encre de Chine, toute une population beaucoup moins

NOTES DU CHAPITRE IV

classique que ce qu'on auroit pu attendre de telles prémisses, et que j'eus l'insigne audace de réunir en une chemise sous le titre générique suivant: "la leçon d'anatomie". Ne m'accablez pas, doctes lecteurs de cette revue, qui avez la foi en la Nature chevillée à l'âme et, jetant un coup d'oeil sur les agencements peu orthodoxes de ma construction, ayez la bonté, comme on dit au théâtre espagnol, de "pardonner les fautes de l'auteur".

Vair également, dans Dessins de Lopicque, tome I, la Figure, les planches intitulées Danse macabre, Le dernier des Mohicans, les Possédés, Portrait de Molière (1948).

- 37 La Bataille de Waterloo, 1949, Catalogue raisonné, Mayer, no 201.
- 38 Texte publié in : Jean Lescure, Lopicque, éditions Galanis, pp. 64 à 66 et Catalogue raisonné, Mayer, en regard du no 201.
- 39 "... couvrant le paysage et les masses guerrières de Waterloo, une orbe gigantesque dit l'une des largnettes por où ce spectacle fut vu (imaginé) par Napoléon et aussi, bien entendu, par le peintre. Singulière, libre façon de "traiter le sujet", comme on le voit, c'est-à-dire de le rebrasser complètement, réduit à deux ou trois fulgurantes allusions poétiques et plastiques". Charles Estienne, Lopicque ou la liberté du peintre, in : Combat, 18 nov. 1949.
- 40 "Qui d'outre, aujourd'hui, écrit Jean Guichard-Meili, oserait intituler son tableau ; Attoque du Sénat par la division Leclerc, ou La Bataille de Waterloo ? Et surtout qui tiendrait la gogeuze ? Car Napoléon est là, avec son bicorne, et dans le champ de la largnette, immense, on voit distinctement les fameux carrés... Tout cela est brassé dans une composition impétueuse, bourrée jusqu'ou cadre de formes dynamiques, fourmillante de vie. Il ne fallait pas moins que ce fantasque irrespect de poète pour réhabiliter, en 1949, la "peinture historique" !" J.G. Meili, Un explorateur de la peinture : Lopicque, in revue Esprit, janvier 1950, p. 142.

NOTES DU CHAPITRE IV

- 41 Gaston Diehl, Maîtres d'aujourd'hui et de demain, in : La Gazette des lettres, 1950.
- 42 Voir le catalogue publié à l'occasion de l'exposition Dessins de Lopicque, Musée National d'Art Moderne, Paris 1978, les nos 85 à 90.
- 43 C. Estienne, Abstraction et Figuration, in : Arts, juillet 1951.
- 44 Catalogue raisonné, Mayer, nos 204 à 217.
- 45 J. Bauret, Lopicque, in : Arts, 18 mai 1951.
- 46 G. Marester, Lopicque et la couleur, à la Galerie Denise René, in : Combat, 22 mai 1951.
- 47 L. Degand, Lopicque, in : Arts d'Aujourd'hui, juin 1951.
- 48 C. Estienne, Lopicque, in : Combat, 18 novembre 1949.
- 49 André Kuenzi, Deux "maîtres" de la peinture française contemporaine : Jean Fautrier, Charles Lopicque, in : Gazette Littéraire de Lausanne, 29 avril 1962.
- 50 Voir Goethe, Le Traité des Couleurs (avec un Avant-Propos, une Introduction et des Notes de Rudolf Steiner) et notamment la sixième section : Effet physique - psychique de la couleur, pp. 235-263, Triades, Paris, 1973.
- 51 R. Escholier, Matisse ce vivant, p. 92 et H. Matisse, Ecrits et propos sur l'art, p. 48. Cette déclaration est à rapprocher de la recommandation de Gustave Moreau à ses élèves : "Notez bien une chose... il faut penser la couleur, en avoir l'imagination". (In : José Pierre, Gustave Moreau, Hazan, Paris 1971, p. 148),
- 52 H. Matisse, op. cit., pp. 48-49. Marcel Sembat a recueilli ce propos : "Vous savez, je m'explique ensuite pourquoi je fais ainsi mais d'abord, quand je fais, c'est en bloc que je reçois la nécessité". (ibid., p. 48, n. 13).

NOTES DU CHAPITRE IV

- 53 Cf. Matisse, *ibid.*, p. 49 : "S'inspirant de certaines pages de Delacroix, un artiste comme Signac se préoccupe des complémentaires, et leur connaissance théorique le portera à employer ici ou là tel ou tel ton. Pour moi, je cherche simplement à poser des couleurs qui rendent ma sensation". "J'ai un grand amour pour la couleur pure, claire, éclatante..." (*ibid.*, p. 132) et "la couleur surtout, et peut-être plus encore que le dessin, est une libération" (p. 202). Ce témoignage enfin, recueilli par Gaston Diehl dans "Peintres d'Aujourd'hui": "je sens par la couleur, c'est donc par elle que ma toile sera toujours organisée". (*ibid.*, p. 195.)
- 54 Ce "parce que" ne veut rien éluder. Telle est, d'ailleurs, la réponse lapidaire que fit Paul Valéry à la question : Pourquoi écrivez-vous ? Comment exprimer plus simplement ce qui procède d'une nécessité profonde ?
- 55 H. Matisse, Ecrits et propos sur l'art, p. 117, propos rapporté par Tériade.
- 56 Cf. Max Imdahl, Die Rolle der Farbe, pp. 214 et sa., et A. Lhote, Traité du Paysage, pp. 22-29.
- 57 A l'appui de mes dires, cet aveu de Picasso, à la fin de sa vie, à Malraux : "Tout de même, avant de mourir, je voudrais deviner ce que c'est que la couleur" (cité par Françoise Huser, in : *Le Nouvel Observateur*, no 778, 8-14 octobre 1979, p. 89). N'est-ce pas confesser qu'il ne la "sentait" pas ? Une visite, en janvier 1980, au Grand-Palais à Paris, de l'exposition Picasso (œuvres reçues en paiement des droits de succession), m'a affermi dans ma conviction : Picasso donne l'impression de ne sentir la couleur que par exception ; ce sont des portraits d'enfants ou de femmes aimées. Dans ces cas-là, rares, le peintre est guidé par une émotion et la couleur l'exprime, alors que le plus souvent l'émotion trouve son expression dans le contraste des valeurs et la forme.
- 58 Catalogue raisonné, Mayer, nos 205, 210, 213, 217.

NOTES DU CHAPITRE IV

- 59 Il est incontestable que la couleur est essentiellement là pour créer l'espace. En elle, indissolublement, se mêlent deux valeurs : l'une, affective, qui échappe à l'analyse, et l'autre, spatiale.
- Pour l'un et l'autre cas, Matisse nous servira d'exemple. Valeur affective de la couleur : "Le côté expressif des couleurs s'impose à moi de façon purement instinctive" (cité par R. Escholier, Matisse ce vivant, p. 92). Rien à redire à cette déclaration : tout peintre, je crois, ne peut qu'y souscrire. Quant à la couleur comme valeur spatiale, Matisse en fera un usage convaincant. Deux exemples : en 1948, reprenant trente-sept ans plus tard l'Atelier rouge de 1911, il dessine l'arabesque simplifiée des meubles sur un fond rouge indien soutenu, uni et flamboyant (Grand intérieur rouge, 1948, 97 x 148 cm., Musée National d'Art Moderne, Paris). Sol, parois, meubles, tailles sont noyés dans une même couleur. Le parti pris décoratif et simplificateur de Matisse est, ici, évident. L'espace est un, fait d'une seule pièce et pourtant extraordinairement présent. Il ne fait aucun doute que sa recherche portait sur l'expression de l'espace et c'est par une teinte unique et chaude que Matisse y est parvenu en s'aidant d'une ébauche de perspective, confiée à la table et au fauteuil. De même dans Poissons rouges et sculpture, de 1911 (116 x 100 cm., Museum of Modern Art, New York), le fond bleu, uni, s'étend autour des objets, les noie dans un espace unique où le premier plan et l'arrière-plan, exprimés par cette même teinte bleue, voient leurs différences s'annihiler. Exemple typique des recherches de Matisse qui tentait de ramener l'espace à celui même de la table, laissent à la couleur seule le soin d'exprimer sa propre spatialité.
- 60 Communication orale de M. Guillet, in : Problèmes de la couleur, p. 151. Et plus bas, même page : "il y a un effort d'accommodation différent pour les diverses couleurs, et à cause de cela il doit exister un "espace des couleurs".

CHAPITRE V

- 1 Cf. H. Wölfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne, Gallimard/Plon, Paris 1952.

- 2 Dans un manifeste écrit pendant l'hiver 1913-1914, et publié pour la première fois par Michel Seuphor dans son Dictionnaire de la peinture abstraite, Hazan, Paris 1957, Gino Severini écrivait : "La vitesse nous a donné une nouvelle notion de l'espace et du temps et par conséquent de la vie même. Il faut donc que l'art plastique de notre époque soit caractérisé par une stylisation de la vitesse, qui est la manifestation la plus immédiate et la plus expressive de notre vie moderne. Naturellement, ce que nous avons dit à propos du mouvement en général est tout aussi vrai pour la vitesse; c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de représenter l'automobile en vitesse, mais la vitesse de l'automobile". (p.95).

- 3 A. Malraux, Les Voix du Silence, pp. 344-345.

- 4 C. Lopicque, Essais, pp. 95 et 97.

- 5 J. Lassoigne, Dufy, Skira, Genève 1954, p. 50.

- 6 "La forme et la couleur, selon Dufy, se perçoivent, dans le mouvement, séparément, successivement et non pas simultanément". Il m'est difficile, je l'avoue, d'accepter sans réserve cette proposition. Je n'ai jamais pu vraiment la vérifier par l'expérience visuelle. Cependant - et c'est en ceci que la trouvaille de Dufy tient du génie - son exploitation dans la peinture se révèle indiscutable. Je suis d'ailleurs porté à croire que ce fut plutôt dans la peinture, dans l'exécution même, que Dufy reconnut la vérité du décalage forme-couleur. Tout son mérite est d'avoir compris la très grande portée de ce que le hasard d'une observation ou l'imprévu d'une réalisation lui proposaient.

- 7 P. Valéry, Degas, Danse, Dessin, Pléiade, vol. II, p.1187.

NOTES DU CHAPITRE V

- 8 R. Hoinard, Craquis de terrain, Payot, Lausanne 1975, non paginé.
- 9 E. Pignan, Propos sur la peinture et la réalité, in : Médiations, no 5, été 1962, p. 75.
- 10 A. Rodin, L'Art, p. 86.
- 11 M. Merleau-Ponty, L'Oeil et l'Esprit, pp. 80-81.
- 12 C. Lopicque, Essais, p. 200.
- 13 Voir l'album intitulé Lopicque, dessins, tome II, Les Chevaux, avec un texte de J.G. Meili, éd. Galanis, Paris 1962.
- 14 Catalogue raisonné, Mayer, no 231.
- 15 J.G. Meili, Lopicque, dessins, tome II, Les Chevaux, non paginé.
Ce que la peinture en somme propose, par les divers mouvements figurés, c'est une surface parcourable. Lopicque s'en expliquait à Jean Lescure : "Un même cavalier qui franchit en réalité l'un après l'autre les différents obstacles, le voici les franchissant simultanément sur la toile. Ou plutôt, il ne les franchit pas simultanément, car dans cette toile - comme, je pense, dans toutes les autres - j'ai envie de provoquer, par les lignes et par la répartition des couleurs un certain parcours du tableau par la conscience du spectateur". In : Jean Lescure, Lopicque, Ed. Galanis, Paris 1956, p. 68.
- 16 Catalogue raisonné, Mayer, nos 225 à 231.
- 17 Cf. C. Lopicque, Essais, pp. 183-184, le détail de la démonstration de la perspective cavalière d'Androuet du Cerceau.
- 18 C. Lopicque, Essais, p. 201.
- 19 Catalogue raisonné, Mayer, no 227.

NOTES DU CHAPITRE V

20 L'éloignement et le rapprochement peuvent avoir non seulement valeur symbolique et affective mais aussi valeur temporelle. Dans son ouvrage Art et Mesure de l'Espace, (p. 94), E. De Keyser en fait la démonstration à propos du Paradis terrestre et de la Charrette de foin de J. Bosch : "Dans un paysage, apparemment sans solution de continuité, des épisodes de la Genèse se succèdent dans le temps. On voit, dans le ciel, s'opérer la mutation des anges en démons, cependant qu'à distance des spectateurs, tout en haut du panneau, est représentée la naissance d'Eve; un peu plus près, c'est-à-dire plus bas, la tentation; enfin Adam et Eve chassés du paradis se trouvent à l'avant-plan. On peut admettre que ce qui se passe près de nous est ou présent et ce qui est donné comme à distance, au passé". La peinture pré-renaissante maniait en effet avec aisance les notions de temps et d'espace, et se gardait de les cloisonner. C'est dans la fluide "circulation" de ces notions que réside une bonne part des qualités expressives de cette peinture.

21 C. Lopicque, Essais, p. 42.

22 "De telles figures, résultantes de deux impulsions sensiblement perpendiculaires, sont étudiées par les physiciens, qui les appellent "figures de Lissajoux". Aucune position instantanée du navire, bien entendu, ne permet de les déceler, mais ce sont elles qui se fixent dans la mémoire du navigateur qui, assis à la barre ou allongé sur le pont, a suivi des yeux, pendant des heures, les sinueux déplacements de l'étrave fendant les flots. De telles trajectoires, une certaine saison, s'étaient incrustées si fortement en moi tandis que je naviguais que, voulant retrouver, en peignant, mes souvenirs de mer, je me surpris moi-même en train de tracer, sur la toile ou le papier, des 8 cauchés dans lesquels les étraves et les flancs des bateaux venaient s'inscrire". C. Lopicque, Essais, p. 196.

Il n'est pas sans intérêt de rapprocher les esquisses de Paul Klee, intitulées "rythmes et structure de la cadence" (dessins de bateaux à voile animés d'un léger mouvement, in : La pensée créatrice, pp. 276-277), avec les dessins de Régates de Lopicque. Ce dernier, sans connaître les esquisses de Klee, parvient à un résultat voisin, mais par un cheminement absolument différent : celui de Klee est cérébral, celui de Lopicque est gestuel.

NOTES DU CHAPITRE V

- 23 Cf. Catalogue raisonné, Mayer, nos 238 à 249 : Les Régates, Destroyers aux Régates, Destroyer en manoeuvre, La Bouée à virer, Un Dimanche aux Régates.
- 24 Rappelons que la transparence avait été un des principes majeurs des Figures armées de 1939, de l'Attoque aérienne et de la Vocation maritime de 1940, de la série des De-meures de 1941 à 1943, des Régates de 1946, des Colvaires bretons (1948) jusqu'à la série équestre de 1949 à 1951. D'année en année, Lopicque développe et enrichit ce procédé qui deviendra un des principes les plus caractéristiques de sa peinture.
- 25 C. Rowe et R. Slutzky, Transparency : Literal and Phenomenal, in revue : Perspecta, t. VIII, Newhaven 1963, pp. 45-54.
- 26 E. Auger, in : Catalogue raisonné, Mayer, p. 23.
- 27 C. Lopicque, 3e entretien, Paris, 13 décembre 1975, dans son atelier.
- 28 Catalogue raisonné, Mayer, nos 255 à 275.
- 29 In: Jean Lescure, Lopicque, éditions Galanis, pp. 82 à 84 et Catalogue raisonné face au no 275.
- 30 G. Kanizsa, Gradient marginal et perception chromatique, conférence prononcée au Colloque du Centre de Recherches de Psychologie comparative, Paris, 18 mai 1954, transcrite in : Problèmes de la couleur, S.E.V.P.E.N. Paris 1957, pp. 108-113.
- 31 "La couleur, écrit Camille Bourniquel à propos des Figures de 1953 et de toiles antérieures, est utilisée avec verve et parfois même avec une sorte d'insouciance, de joie débardante, d'arbitraire voulu, qui ne le cède qu'à l'écriture amusée des silhouettes. En somme une leçon magistrale de bon sens, de santé et de poésie à l'air libre". (Revue Esprit, janvier 1954). Et Charles Estienne : "La figure - la figure armée, mi-homme, mi-pierre, mi-bête - la figure en ses métamorphoses, telle est bien pour le peintre la clef des formes; et aussi la clef d'un ordre, d'un ordre qui a son chiffre, et qu'il faut lire, dans les dernières œuvres, sous une facture magistralement simple, presque impersonnelle.

NOTES DU CHAPITRE V

Ces étroits panneaux en hauteur, peints strictement en deux dimensions, avec une retenue, voire une élégance suprêmement cavalières, ce sont en vérité des blasons en l'honneur de Quetzalcoatl, Charles d'Aquitaine ou Tgrass Boulba; mais c'est en portant de soi-même et de son symbolisme le plus familier, que le peintre a trouvé et conduit au style le langage de cette étonnante héraldique qui n'a même pas besoin de se proclamer moderne pour l'être, et être de la peinture".
(L'observateur d'aujourd'hui, Paris, 19 nov. 1953).

* * *

CHAPITRE VI

- 1 J. Rousset, Anthologie de la poésie baroque française, bibliothèque de Cluny, A. Colin, Paris 1961, tome I, introduction, pp. 5-26.
- 2 S. Lemoine, Catalogue de la Donation Granville, Musée des Beaux-Arts de Dijon, tome 2, p. 134.
- 3 Catalogue raisonné, Mayer, nos 286 à 294.
- 4 C. Lopicque, Se entretien, 14 février 1976, dans son atelier, Paris.
- 5 Catalogue raisonné, Mayer, nos 292, 293, et 295.
- 6 C. Lopicque, Essais, p. 177.
- 7 J. Lescure, Lopicque, éditions Galanis, p. 149.
- 8 P. Corneille, Le Cid, acte IV, sc. III.
- 9 Catalogue raisonné, Mayer, nos 324 à 326.
- 10 C. Lopicque, Fragment du Journal vénitien, inédit.
- 11 Catalogue raisonné, Mayer, nos 327 à 330.
- 12 Ibid., nos 306 à 314.
- 13 Larionov, Le Rayon bleu, 1912; Gontcharova, Lampes électriques, 1913; Kupka, Disques de Newton, 1911-1912, Printemps cosmique, 1911-1918; dans sa série Expansion sphérique de la lumière, vers 1913-1914, Severini aboutit aux plus rigoureuses conclusions que l'on pouvait tirer de l'oeuvre de Seurat.
- 14 C. Lopicque, in : Réunions de l'Institut d'Optique, La formation des images rétiniennes, septième série,

NOTES DU CHAPITRE VI

Paris 1936, pp. 12 à 38.

En 1936, en effet, Lopicque parvient à reconstituer expérimentalement les images des figures que l'on perçoit quand on regarde une source ponctuelle (p. 38, ibid.). La photographie obtenue (Fig. 28, p. 35) est à rapprocher de la figuration des points lumineux,

- 15 Alors que je m'interrogeais sur la situation spatiale équivoque de ces points lumineux : "D'une certaine manière, puisqu'ils viennent en avant, ils trouvent l'espace à l'envers" fit remarquer Lopicque (3e entretien, 12 décembre 1975, à l'atelier de Lopicque). Cette étonnante formulation illustre bien les dons combinatoires du peintre et sa façon très personnelle de manier le concept d'espace. Là où, dans la nature, les disques lumineux (lune, globes électriques, feux des bolises, cierges à l'intérieur des églises) "trouvent" véritablement l'espace, dans la peinture, ils sont portés en avant, avec leurs faisceaux lumineux. Car l'espace de la peinture n'a pas à ressembler à celui de la nature. Il a ses propres lois, et l'art consiste à savoir les déterminer et les manier. Pour bien traduire la sensation que provoque le spectacle de la nature, il faut savoir utiliser - et créer si besoin est - des lois qui lui sont étrangères.
- 16 Catologue raisonné, Mayer, nos 312 et 313 ou, plus particulièrement, le double page en couleurs in : J. Lescuré, op. cit., pp. 126-127.
- 17 Catologue raisonné, Mayer, nos 298 à 304. Dans son Fragment d'un Journal vénitien - inédit - Lopicque décrit un après-midi sur la lagune. La description littéraire est au moins aussi étonnante que la peinture : "Je fance, après le déjeuner, vers le Nord de la ville, prendre le vaporetta de quatorze heures trente trois qui, des Fondamenta nuove, se rend à Treporti à travers toutes les îles. Il ne faut pas plaisanter avec les horaires : dans ce pays les express internationaux prennent volontiers un retard confortable, mais le moindre esquiv est à l'heure militaire. Je suis en avance, naturellement.
- Grand colme sur la lagune, grands bancs de nuges gris violacés, portées claires sienne brûlée et blanc. Ciel bleu outremer clair viront vers le bas à un bleu jeune indéfinissable, puis au gris jaunâtre. Mantagnes

NOTES DU CHAPITRE VI

gris lavande clair couronnées de neiges roses, de l'outre côté de l'Adriatique. Soleil un peu voilé derrière fins nuages. Le cimetière endormi, jaune orangé doux des briques. Cyprès noir bleuté doux (et pourtant verts un peu). Côte vers la pointe Sabbioni (en tirant côté du Lido), toute en verdure grises de tous les gris, roux à bleuté, sur la lagune si claire qu'elle est à peine bleutée.

Avanti adagio ! Le vapeur s'ébranle enfin; le remous de son hélice se propageant en ondulations qui, déformant le miroir parfait de l'eau, viennent tordre et entrecouper le reflet des cyprès et des balises... Gondoles de charge, à deux rameurs. Gondoles pointues, noires sur cette eau bleu clair comme des corbeaux, comme des gondoles funéraires.

Retour par le canal sinueux de Burano. Quatre heures, le soleil descend, émerge du grand banc de nuages qui, immobile, le tenait prisonnier. Super illumination, tous feux allumés, presque le couchant. Extraordinaire fond des montagnes derrière Torcello. Bord des prairies tout en vase, gris violacé sous cette lumière parfois bleu intense de faïence. Herbes drues des prairies basses vaseuses, jaune verdâtre. Torcello se reflète dans l'eau. Venise à gauche, tout au loin sous le soleil baissant : mince bande bleue sous de l'or en fusion. Tous les campaniles, à la jumelle, dans leur gloire : Castello, Greici, Francesco, Frari, Madonna del Orto...". Ce morceau permet d'imaginer le peintre devant le chevalet, et nous avons un peu l'illusion de le voir brosser la toile avec une égale spontanéité.

18

Le propos m'a été rapporté par le Dr Peter Nathan.

Oscar Wilde n'écrivait - il pas que "rien ne vaut la peine d'être fait que ce que le monde appelle impossible". Conférence aux étudiants d'art, in : Les Origines de la Critique Historique, Mercure de France, Paris 1914, p. 230,

L'étonnement du spectateur devant le jamais vu ne date pas d'aujourd'hui. "Il est moins dangereux, écrit Georges Gusdorf, de montrer du déjà vu. Telle est pourtant l'ambition du grand artiste qui sous prétexte de manifester la réalité telle qu'elle est la révèle telle qu'elle ne fut jamais. (...) L'art n'est

NOTES DU CHAPITRE VI

pas cette imitation d'un modèle préfabriqué; il réalise à proprement parler une invention du monde, dont la formule, une fois mise au point, pourra s'imposer à la communauté des hommes". Georges Gusdorf, La Peinture et le Monde, in : Revue de Métaphysique et de Morale, janvier-mars 1959, no 1, p. 7.

Je m'associe aussi à André Lhote pour qui le tableau doit "demeurer ce qu'il fut toujours: un explosif, un foyer d'incendie pour le coeur et l'esprit". A. Lhote, Parlons Peinture, Denoël, Paris 1936, p. 48.

- 19 Catalogue raisonné, Mayer, no 358.
- 20 C. Lopicque, 6e entretien, 30 avril 1976, dans son atelier.
- 21 C. Lopicque : "L'espace de la peinture doit être un moyen d'unité de la pensée". (ibid.)
- 22 Catalogue raisonné, Mayer, no 359.
- 23 Ibid., nos 360 à 369.
- 24 "Je vais faire de la peinture avec des briques", disait Matisse avant de commencer à peindre (Ecrits et Propos sur l'art, p. 189).
- 25 P. Junod, Transparence et Opacité, p. 164.
- 26 Juan Gris, Notes sur ma peinture, in : D.H. Kahnweiler, Juan Gris : sa vie, son oeuvre, ses écrits, Gallimard, Paris, 5e éd., p. 277.
- 27 Catalogue raisonné, Mayer, nos 371 à 383.
- 28 La Voie Appienne, rappelons-le, est considérée comme une des voies sacrées du christianisme. Saint Paul en avait foulé les dalles et la légende veut que le Christ lui-même, venant à la rencontre de Saint Pierre, y aurait laissé la trace de ses pas...
- 29 Catalogue raisonné, Mayer, no 384.

NOTES DU CHAPITRE VI

- 30 C. Lopicque, in : S. Lemoine, Catalogue de la Donation Granville, Musée des Beaux-Arts de Dijon, p. 145.
- 31 Catalogue raisonné, Mayer, nos 440 à 446.
- 32 Jean Guichard-Meili, Témoignage Chrétien, 18 novembre 1960, cité in : Catalogue de l'exposition Lopicque, Musée National d'Art Moderne, Paris, mai-juin 1967, non paginé, en regard du no 111, L'Agape.
- 33 Catalogue raisonné, Mayer, nos 532 à 544.
- 34 E. Auger, tiré du texte du film de François Reichenbach, Lopicque, court métrage en couleurs, 1966.
- 35 Catalogue raisonné, Mayer, nos 545 à 554.
- 36 Ibid., nos 556 à 564.

* * *

CHAPITRE VII

- 1 Max Ernst, Comment on force l'inspiration (Extraits du "Traité de la peinture surréaliste"), in : le Surréalisme au service de la Révolution, tome VI, Paris 1933, pp. 43-45.
Jeon Dubuffet a développé une technique qui rappelle les frottages de Ernst : les Empreintes réalisées à partir de poussières, sables, déchets déposés sur une surface encrée, puis "empreintes" par l'opération de la presse. De là, Dubuffet variera les expériences. Il s'en explique dans un texte curieux et savoureux : Jeon Dubuffet, Empreintes, in revue : Les Lettres Nouvelles, no 48, avril 1957, pp. 507-527.

- 2 A. Masson, in : George Charbonnier, le Monologue du peintre, entretien avec André Masson, I, p. 193.

- 3 E. Pignon, Propos sur la peinture et la réalité, in revue : Médiations, no 5, été 1962, p. 76.

- 4 C'est dans ce sens qu'Elmina Auger a pu dire, en parlant notamment de la série (aquarelles, dessins) des Portraits imaginaires de 1972-1973, que cette oeuvre, véritable message des profondeurs, était "dans toute la précision du terme, un Nouveau Surréalisme". (9e entretien avec Lopicque, 22 mai 1976).

- 5 C. Lopicque : "Si une sorte de désir, parfois longtemps contenu et brassé par l'imagination, est peut-être nécessaire à l'artiste pour prendre son élan, il semble bien que la création proprement dite soit contemporaine de l'exécution". Essais, p. 169.

- 6 Matisse le confirme. Quand j'exécute mes dessins, dit-il, "le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu : je suis conduit, je ne conduis pas". Ecrits et propos sur l'Art, p. 164. On peut rapprocher cette formation de celle, fameuse, de Rimbaud, dans la Lettre du Voyant : "C'est faux de dire : je pense. On devrait

NOTES DU CHAPITRE VII

- dire : on me pense". In : Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1963, Paris, p. 268.
- 7 C. Lopicque, Essais, p. 155. Cette formulation, qui rend compte très exactement du mécanisme de la création artistique, rejoint ce conseil que Paul Valéry donnoit aux poètes : "Ne vous hâtez point d'accéder au sens : Approchez-vous de lui sans force et comme insensiblement. N'arrivez à la tendresse, à la violence que dans la musique et par elle : Défendez-vous longtemps de souligner des mots : il n'y a pas encore de mots, il n'y a que des syllabes et des rythmes : Demeurez dans ce pur état musical jusqu'au moment que le sens survenu peu à peu ne pourro plus nuire à la forme de la musique : "
- Ne vous hâtez point, pourrait-on paraphraser Valéry, de préciser le sens des formes. Il n'y a pas encore d'objets, il n'y a que des formes, des cauleurs, des rythmes. Demeurez dans ce pur état pictural...
- 8 "Chez moi, surtout maintenant, et grâce justement à cet entraînement sériel, les premiers traits et les premières taches sur une toile vierge, deviennent, il me semble, de plus en plus décisifs au fur et à mesure que la série se développe, et de plus en plus expressifs du sujet que je porte en moi. J'ai l'impression aussi d'avoir quelque chose à dire, dès ma première volonté d'entreprendre une telle série. Simplement ce quelque chose à dire, ce sujet qu'il s'agit de métamorphoser, sont en moi plutôt à l'état de désir que de chose visible; ils comportent, comme on dit en physique moderne, une indétermination fondamentale qui laisse à leur réalisation un nombre sans doute considérable de degrés de liberté". C. Lopicque, in : J. Lescure, Lopicque, Editions Golanis, p.79.
- 9 P. Valéry, Au sujet d'Adonis, in : Oeuvres complètes, I, p. 480.
- 10 P. Picasso, in : D.H. Kahnweiler, Confessions esthétiques, p. 173.
- 11 Catalogue raisonné, Mayer, nos 331 à 352.
- 12 Ibid., nos 413 à 439.
- 13 C. Lopicque, Présence et Peinture, in : Médiations no 4, Hiver 1961-1962, p. 99.

NOTES DU CHAPITRE VII

- 14 M. Merleau-Ponty, L'Oeil et l'Esprit, p. 35.
- 15 Les oiseaux de mer, 1976, acrylique, 50 x 65.
Sous l'équateur, 1976, acrylique, 50 x 65.
Mouettes et goélands, 1976, acrylique, 50 x 61.
- 16 Les Cormorans, 1970, gouache sur papier, 37,7 x 52,3 cm.
 Reproduite in : Catalogue de l'exposition Lopicque,
 Neue Galerie Dr Peter Nathan, Zürich 1972.
- 17 Catalogue raisonné, Moyer, nos 652 à 671.
- 18 Ibid., nos 675 à 686 : Le Naufrage, Les Cop-Horniers,
En Fuite, Un Homme à la mer.
- 19 E. Auger, Préface au catalogue de l'exposition Lopicque,
 Galerie Jacques Dubourg, Paris 1969.
- 20 C. Lopicque, Présence et Peinture, Méditations no 4,
 Hiver 1961-1962, p. 101. Catalogue raisonné, Moyer,
 nos 448 à 452.
- 21 Catalogue raisonné, Moyer, nos 480 et 481.
- 22 Ibid., nos 468 à 475.
- 23 Ibid., nos 483 à 490.
- 24 Ibid., nos 456 à 467.
- 25 Ibid., no 478.
- 26 "Les souvenirs musculaires sont beaucoup plus puissants
 que les visuels". C. Lopicque, 6e entretien, 30 avril
 1976. "Quant à la puissance opératoire et incantatoire
 du geste, elle est sans doute à la racine de ma créa-
 tion. Marin, palefrenier, menuisier, tailleur de pier-
 re, passionné de tennis, j'ai bien souvent déposé la
 raquette pour prendre le pinceau, et conduit la cou-
 leur sur la toile à la façon d'un "drive", enroulé le
 feston de la vague à la façon d'un cordage auquel on
 imprime une demi-clé. La primauté du geste est évidente.."
- C. Lopicque, in : Catalogue raisonné, Moyer, p. 28.

NOTES DU CHAPITRE VII

- 27 Catalogue raisonné, Moyer, nos 605 à 616.
- 28 Les premières contrefortes, dans l'oeuvre de Lopicque, apparaissent dans certaines toiles de la série des Tigres où une forme colorée abstraite entoure et souligne un fauve afin d'en dramatiser l'action (La Route de Nagpour). Dans la série grecque, elles ont un autre sens. Soit elles entourent un dieu d'un espace qui le différencie des humains (Dionysos, Ulysse et Poséidon, La Furcure d'Ajox), soit elles représentent la pesante présence d'un dieu, tel celui des Ténèbres accompagnant Oedipe aveugle, environné de sa nuit (Oedipe demandant l'hospitalité).
- 29 C. Lopicque, Essais, p. 195.
- 30 Carrò, cité par Bernard Dorival, Le Cubisme et son époque, in : Histoire de l'Art, tome IV, Encyclopédie de la Pléiade, p. 758.
- 31 Paul Klee, Ecrits sur l'art/1, La pensée créatrice, pp. 285-287.
- 32 Raoul Dufy, in : J. Lassoigne, Dufy, Skira, Genève 1954, pp. 81-82.
- 33 Catalogue raisonné, Moyer, no 10.
- 34 Ibid., no 53.
- 35 Ibid., no 617.
- 36 Ibid., no 620. Pour toutes les oeuvres citées de la série musicale de 1966-1967, se rapporter au Catalogue raisonné, Moyer, nos 617 à 644.
- 37 E. Auger, in : Catalogue raisonné, en regard de la période 1966 - été 1968.
- 38 Catalogue raisonné, Moyer, nos 645-650.

CHAPITRE VIII

- 1 "Mon souvenir est plus intéressant, plus concis, plus "vrai" que la réalité, me dit un jour Lopicque. L'imagination a plus de valeur pour moi que le réel". (9^e entretien, 22 mai 1976, dans l'atelier de Lopicque).
Et ceci encore, le même jour : "Un des grands principes de ma peinture est de créer un monde dans lequel aucune partie de l'espace ne soit séparée de l'autre, dans lequel tout ce dont je me souviens soit ensemble sur la toile. Si certaine forme paraît ambiguë, c'est dans le but de fluidifier l'espace, afin que l'on soit ici et là à la fois. Pour atteindre, but ultime, à une présence totale".

- 2 Démarche proche de celle de Klee dont l'esthétique participe de cette "ouverture à l'imprévisible", pour reprendre une formule de P. Junod qui écrit : "Klee aussi se veut spectateur de son tableau naissant, dont il interroge les velléités significatives avec la même curiosité que celle avec laquelle il avait déchiffré, dans son enfance, les veinures du marbre sur les tables du restaurant de son oncle". P. Junod, Transparence et Opacité, p. 251.

- 3 On se réfère mais, ici, aux peintures à l'huile reproduites dans le Catalogue raisonné, Mayer, nos 733 à 760 qu'aux dessins et aquarelles créés entre 1971 et 1974. Voir les catalogues Lopicque, aquarelles 1972, Galerie Balanci-Graham, Paris; Lopicque, dessins 1973, Galerie Renée Laporte, Antibes; Lopicque, dessins récents (1974), Galerie Balanci-Graham, Paris; voir également le catalogue Dessins de Lopicque, Musée National d'Art Moderne, Paris 1978, nos 199 à 294. Cette importante série de dessins peut être consultée au Cabinet d'art graphique du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Centre Beaubourg).

- 4 Il n'est pas de mon propos d'envisager une interprétation de ces œuvres dont le moins que l'on puisse dire est qu'elles sont d'un abord difficile. L'on ne saurait pour l'instant, mieux dire que Paul Voléry : "... il n'est pas de très belle œuvre qui ne soit susceptible d'une variété d'interprétations également plausibles. La richesse d'une œuvre est le nombre des sens ou des valeurs qu'elle peut recevoir tout en demeurant elle-même". Paul Voléry, Vues, Esquisses d'un éloge de la virtuosité, La Table Ronde, Paris, 1958, p. 357.

NOTES DU CHAPITRE VIII

- 5 Catalogue raisonné, Mayer, nos 713 à 725 : Route dans le Charolais, Paysage dans le Maconnais, Vue de Cluny, Village en Bourgogne, Manoir en Bourgogne.
- 6 Ibid., nos 320 à 322.
- 7 Ibid., nos 726 à 732.
- 8 Une des préoccupations de Lopicque la plus souvent exprimée est d'inciter le spectateur à se déplacer. Relisons les Essais, p. 187 : On remarque dans certaines tapisseries du XVII^e siècle aussi bien que dans la plupart des miniatures anciennes "la coutume d'enlever certains murs de façade, afin de laisser pénétrer notre regard dans l'intérieur des logis. Il en résulte évidemment une beaucoup plus grande densité du spectacle, ainsi que des occasions plus nombreuses d'inciter le spectateur à se déplacer. Si ce curieux enlèvement de certaines cloisons, en effet, n'est pas un mouvement par lui-même, il permet de montrer une scène qui, par la présentation classique des choses, nous serait demeurée invisible. Au moment où l'art moderne, avec le Cubisme, s'évade délibérément de la tradition renaissance, on y trouve, sous une autre forme, cette sorte d'insurrection contre l'opacité naturelle des corps".
- 9 Le Catalogue raisonné ne recense les oeuvres que jusqu'en 1972. Désormais titre, date, technique et dimensions (hauteur x largeur, en cm) seront cités.
Marine en Hollande, 1974, acrylique, 46 x 61;
Paysage en Hollande, 1974, acrylique, 54 x 73;
Epave ancienne en Hollande, 1974, acrylique, 65 x 92;
Paséidon en Hollande, 1974, acrylique, 54 x 73.
- Les listes d'oeuvres citées ici ne sont pas exhaustives. Seules les oeuvres vues ou cours de nos entretiens sont mentionnées. Un second tome du Catalogue raisonné, en préparation, complétera le premier.
- 10 Hommage à Frans Hals, 1974, acrylique, 97 x 146;
Le Porte-bannière, 1974, acrylique, 65 x 54;
Le Capitaine et l'Enseigne, 1974, acrylique, 100 x 65.

NOTES DU CHAPITRE VIII

- 11 Funérailles de Leclerc, 1975, huile, 97 x 130;
Funérailles de Leclerc, 1975, huile, 97 x 146;
Les Invalides, 1975, huile, 92 x 65;
Les Invalides, 1975, huile, 89 x 65.
- 12 Ferme bretonne, 1976, acrylique;
Ferme dans le Goëlo, 1976, acrylique;
La Terre et la Mer, 1976, acrylique, 73 x 92;
Le Coup de vent, 1975, acrylique, 54 x 73.
- 13 M. Meyerson, parlant du nouvel espace de la peinture contemporaine et de la "dialectique des plans" écrit : "Ils sont à la fois derrière et devant, dedans et dehors, ils sont transparents sans l'être, ils sont multivoques". In : Problèmes de la couleur, p. 272.
- 14 Château sur la Loire, 1977, acrylique, 69 x 92;
Château sur la Loire, 1977, acrylique, 61 x 81;
Le départ pour la chasse, 1977, acrylique, 74 x 92;
Le départ pour la chasse, 1977, acrylique, 65 x 92;
Le quet-opens, 1977, acrylique, 65 x 81;
En garde, 1977, acrylique, 73 x 92;
Mission accomplie, 1977, acrylique, 73 x 92;
Meurtre Renaissance, 1977, acrylique, 81 x 100;
Renaissance française, 1977, acrylique, 73x 92;
Le Bal, 1977, acrylique, 73 x 92;
L'amour ou la mort, 1977, acrylique, 73 x 116.
- 15 "Dans ces toiles-là, dit Lopicque, j'ai marché à tombeau ouvert. Prendre des risques extrêmes, c'est la seule condition du dépassement". (13e entretien, 12 octobre 1977, atelier de Lopicque).
- 16 Dans une lettre à Cazalis, de juillet 1868, Mallarmé écrivait à propos d'un sonnet : "... il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes". S. Mallarmé, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard 1945, coll. La Pléiade, p. 1489.
- 17 Conversation sur le Tage, 1978, acrylique, 61 x 81;
Les amants espagnols, 1978, acrylique, 60 x 92;
Les amants espagnols, 1978, acrylique, 65 x 81;

NOTES DU CHAPITRE VIII

- Immersion d'une affense, 1978, acrylique, 50 x 65;
Paysage, 1978, acrylique, 81 x 100;
Si l'amour a des ailes, 1978, acrylique;
Romantisme, 1978, acrylique.
- 18 C. Lopicque, 13e entretien, 12 octobre 1977, dans son atelier.
- 19 Le Retour de l'émigré, 1978, acrylique, 81 x 116;
Le Retour de l'émigré, 1978, acrylique, 65 x 92;
Le Retour de l'émigré, 1978, acrylique, 82 x 100;
Le Retour du pèlerin, 1978, acrylique;
Retour d'exil, 1978, acrylique.
- 20 Dans son étude sur Cézanne et l'expression de l'espace, L. Guerry écrit, à propos de l'artiste chinois, qu'il "figure les plans du rêve comme ceux du réel" et qu'il "irréalise les paysages de l'univers concret jusqu'à les rendre semblables à ceux de ses songes. Ainsi ce qui est pensé ne se différencie pas de ce qui est perçu..." (p. 124).
- 21 Quant à cette curieuse petite forme - au premier abord illisible - au bas de la toile, soudain son sens se révèle : accroupie à la rivière, c'est une lavandière, faite de deux petites taches, mais si justes, si inventées, qu'on ne peut concevoir évocation plus fidèle. Un formaliste russe, Chklovski, écrivait en 1917: "le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception". Cité par P. Junod, in : Transparence et Opacité, p. 298. Junod ajoute : "La difficulté de lecture qui fait obstacle à la communication est, selon Chklovski, ce qui rend plus dense et plus féconde la saisie de la forme du message."
- 22 E. Gilson, Peinture et réalité, pp. 310-311.
- 23 C. Lopicque, 14e entretien, 5 avril 1978, dans son atelier. Le peintre ajouta : "Cette taile a l'air "enlevée"? Elle est restée au moins quinze jours en train. Il y avait quelque chose qui n'allait pas. Alors j'ai fait une chose pour me surprendre : j'ai mis ce rouge.

NOTES DU CHAPITRE VIII

Ce n'est pas mal, n'est-ce pas ? Je me donne des chocs; c'est un peu de cette façon que je réalise le renouvellement".

- 24 Lors de notre 16e entretien, 9 décembre 1978, atelier de Lapique.
- 25 Mot de Navalys, cité par O. Paz, L'arc et la lyre, pp. 221, sans références.
- 26 Cathédrale Aztèque, 1977, acrylique, 89 x 130;
Cathédrale Totonaque, 1977, acrylique, 81 x 130;
Cathédrale Olmèque, 1977, acrylique, 116 x 89;
Cathédrale Toltèque, 1977, acrylique, 100 x 81;
Cathédrale Zapotèque, 1977, acrylique, 130 x 97;
Le Grand Inquisiteur, 1977, acrylique, 73 x 116.

Lors d'un de nos entretiens avec Lapique (le 13e, Paris, 12 octobre 1977), ce dernier me montra une de ses dernières oeuvres, Cathédrale Totonaque, de la série des Cathédrales mexicaines. Tout au travers de la toile se déroulait un curieux ruban dont le sens m'échappait. Alors que je cherchais à en connaître la signification : "Ah ! si vous pouviez me le dire, cela m'arrangerait bien !" s'exclama Lapique. Il me revint alors en mémoire cette anecdote qu'aurait racontée Hérédia et que rapporte Henri Mondor dans sa Vie de Mallarmé. La voici : "L'autre jour, dès l'aurore, j'ai vu accourir notre énigmatique Mallarmé. Sans préambule, il me dit : "Je viens de faire une pièce superbe, mais je n'en comprends pas bien le sens et je viens vous trouver pour que vous me l'expliquiez," Il me lut sa pièce. Il y avait entre autres mystérieux alexandrins celui-ci :

J'offre ma coupe vide où souffre un manstre d'or,
 Cela rimait avec un sombre corridor. Pour répondre à sa confiance en mes facultés de devin, je lui donnai l'explication que voici : "C'est très clair; il s'agit d'une coupe ancienne où un artiste, Benvenuto Cellini, si vous voulez, a gravé dans l'or massif un manstre d'or qui se tord avec une expression de souffrance". Stéphane, en m'écoutant, a bondi et s'est écrié : "Que c'est beau ! Que c'est émouvant !" et il m'a quitté rayonnant et reconnaissant, en me disant : "J'ai monté dans ma propre estime et vous, mon cher, du même coup !"

(E. Naulet, Dix poèmes de Stéphane Mallarmé, p. 12, n.1).

NOTES DU CHAPITRE VIII

Même démarche créatrice chez Lopicque : c'est la forme qui est en premier lieu élaborée, elle que le peintre interroge, elle qui suscite le sens.

- 27 Le Messie, 1977, acrylique, 130 x 89;
Thérèse d'Avila, 1977, acrylique, 116 x 89.
- 28 Diane et Actéon, 1978, acrylique, 114 x 146;
Chasse au sanglier, 1978, acrylique, 81 x 130;
Le marcassin, 1978, acrylique, 89 x 116;
Le rendez-vous, 1978, acrylique, 73 x 92;
La meute en week-end, 1978, acrylique, 97 x 130;
A narrow escape, 1978, acrylique, 82 x 130;
Renard pressé, 1978, acrylique, 81 x 100;
La piste perdue, 1978, acrylique, 89 x 116.
- 29 P. Valéry, in : Au Sujet d'Adonis, Pléiade I, p. 476.
- 30 V. van Gogh, Lettre au peintre Emile Bernard, Arles, juin 1888, in : Correspondance complète, tome III, Gallimard-Grasset, Paris 1960, p. 118.
- 31 L'Embarquement pour Cythère, 1979, acrylique, 81 x 100;
L'Embarquement pour Cythère, 1980, acrylique, 81 x 130;
L'Embarquement pour Cythère, 1980, acrylique, 89 x 116;
L'Invitation au voyage, 1980, acrylique, 81 x 116.
- Auguste Rodin (in : L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell, Grasset, Paris 1911) montre que dans la toile de Watteau, l'action part du premier plan tout à fait droite pour aboutir au fond tout à fait à gauche. Le ravissement, remarque Rodin, tient au déroulement : Les personnages sont disposés "de manière que le spectateur voie d'abord ceux qui commencent cette action, puis ceux qui la continuent et enfin ceux qui l'achèvent" (p. 97).
- Dans les versions de Lopicque, ce sont non seulement les personnages, mais toutes les formes colorées, qui participent au déroulement de l'action, certaines créant des zones d'appel, d'autres de détente, d'autres d'accompagnement de l'action.
- 32 La Sainte-Victoire, 1980, acrylique, 81 x 100.
Aix-en-Provence, 1980, acrylique, 81 x 116.
La mort de Cézanne, 1980, acrylique, 73 x 92.

NOTES DU CHAPITRE VIII

Cézanne peignant, 1980, acrylique, 65 x 92.
Cézanne au travail, 1980, acrylique, 73 x 92.
Le rendez-vous d'Aix-en-Provence, 1980, acrylique,
 100 x 81.

- 33 C. Lopicque, 20e entretien, 5 décembre 1980, dans son atelier.
- 34 C. Lopicque, 16e entretien, 9 décembre 1978, dans son atelier.
- 35 P. Valéry, in : Tel Quel, Pléiade II, p. 562.
- 36 E. Auger, Lettre à l'auteur, 6 novembre 1980.
- 37 Ibid.
- 38 C. Lopicque, Essais, p. 83. Cf. aussi L'Art et la Mort, conférence au Collège Philosophique, parue dans la Revue de Métaphysique et de Morale, no 3, 1959, pp. 293 à 309.
 Le sentiment d'un "vide", d'une "absence" à la base du désir créateur se trouve souvent formulé chez les peintres. Pour en prendre un exemple, Jean Bazaine écrit : "La création n'est pas fille du bonheur et des grandes vacances : elle naît douloureusement d'une difficulté d'être, d'une absence sans recours, elle est moins un trop-plein qu'un vide". (Exercice de la peinture, p. 78).
- 39 C. Lopicque, in : Catalogue raisonné, Mayer, face au no 357.
- 40 C. Lopicque, Essais, p. 51.
- 41 C. Lopicque, Présence et Peinture, in : Médiations, no 4, hiver 1961-1962, p. 86.
- 42 C. Lopicque, 9e entretien, 22 mai 1976, dans son atelier.

CONCLUSION

- 1 E.Gilson, Peinture et Réalité, p. 302. A ce propos, Dufy disait avec raison : "... je préfère qu'on porte son analyse sur le mécanisme de mes moyens plutôt que de considérer une anecdote qui n'est pas le vrai but de mes tableaux. L'histoire en elle-même ne compte pas, c'est plutôt la manière de la raconter". Propos rapportés par Jacques Lassaing, Dufy, Skira, Genève 1954, p. 106.
- 2 H. Matisse, Ecrits et Propos sur l'art, p. 172, propos rapporté par Louis Aragon.
- 3 C'est vers 1960 qu'apparaît l'expression, courante mais ambiguë, "Nouvelle Figuration". Elle désigne un renouveau de la figuration qui s'est formé en réaction contre la vague de l'abstraction, et regroupe des tendances si diverses qu'on ne saurait le définir avec précision : manifestations issues du Pop Art anglo-américain (Rauschenberg, Rosenquist, Wesselmann, Lichtenstein, Warhol) et ses répercussions européennes, formes issues du Réalisme, du Surréalisme, de l'Expressionnisme. Le terme est utilisé pour la première fois dans le titre d'une exposition organisée en 1961 à la Galerie Mathias Fels par Jean-Louis Ferrier. Les peintres présentés sont Appel, Bacon, Corneille, Dubuffet, Giacometti, Jorn, Lapoujade, Maryon, Matta, Saura, de Staël. Mais est-ce vraiment une nouvelle figuration ou les suites d'une figuration déjà ancienne? On peut se poser la question. Sa "nouveauté", s'il faut en voir une, est d'avoir traversé la période abstraite lyrique ou de s'en être détaché. En 1962, Michel Ragon présente à la même Galerie Mathias Fels une seconde exposition : "Une nouvelle figuration II", avec Baj, Christoferou, Hultberg, Lindström, Messagier, Petlin, Pouget, Rebeyrolle, Salles et Tai Coat.

En France et en Italie d'abord, puis dans toute l'Europe, différentes formes de figurations se manifestent. Biennales (de Venise, de Paris), salons (de Mai, de la Jeune Peinture), musées, galeries, accueillent les expériences les plus diverses. Ce sont les Nouveaux Figuratifs, avec Adami, Horst Antes, Arroyo,

Francis Bacon, Bernard Dufour dès 1960, Fremanger, Gillet dès 1963, Jacquet, Manary, Rancillac, Martial Raysse, Télémaque, Tisserand, etc.; ce sont des artistes comme Pistoletto ou Rotello représentant la Figuration narrative, ce sont les Nouveaux Surréalistes avec Peverelli, Oova, les Nouveaux Réalistes (Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spaerri, Tinguely, Villeglé, Restani, auxquels se joindront César, Ratella, Niki de Saint-Phalle, Deschamps, Christo), sans parler des Hyperréalistes, etc. Remarquons l'absence de Lopicque. Le milieu artistique parisien l'ignore (ou veut l'ignorer) : Lopicque lui-même n'a rien fait pour se mêler à ces manifestations. Ce n'est pas trop dire qu'il reste un isolé.

- 4 Pour preuves et par exemple: dans un ouvrage en trois volumes intitulé L'ort de notre temps, depuis 1945, édité par La Connaissance, Bruxelles, 1969 et 1970, qui fait l'historique de l'ensemble des mouvements picturaux de l'après-guerre, le nom de Lopicque est cité, dans le volume I, deux fois, parmi plus de 740 noms d'artistes : page 73, 2 lignes concernant l'Homage à Palestrina (1925), toile abstraite "lyrique"; une Figure de 1953 (Quetzalcoalt) est reproduite en noir-blanc, page 75; page 79, Lopicque est cité en compagnie de Bazaine à propos de l'exposition de la Galerie Braun en 1941. Et c'est tout. Après 1941 pour le texte, après 1953 pour l'illustration, on ignore tout de Lopicque. Notamment, lacune importante, dans les Ecrits et propos d'artistes cités pp. 152 à 158, pas une seule citation de Lopicque, de ses Essais, ni dans ce volume, ni dans le suivant. Par contre, dans le volume I par exemple, plus de trente citations d'artistes de l'après-guerre y figurent, extraits souvent de lettres, de catalogues, avec les noms de Pollock, Wols, Mathieu, plusieurs Américains, Dubuffet, Michaux, Bazaine, Monessier, Soulages, de Staël, Alechinsky, da Silva, etc.

Mieux encore : dans le volume II où sont passés en revue notamment les courants de l'art figuratif du Nouveau Réalisme, de la Figuration narrative, etc., où plus de huit cents (800) noms d'artistes contemporains sont cités, où un chapitre est consacré à L'art figuratif face à l'abstraction, le nom de Lopicque n'est pas mentionné une seule fois.

* * *

BIBLIOGRAPHIE

- ABADIE Daniel, Charles Lopicque, peintre français, in : revue La Galerie des Arts, no 79, 1er novembre 1969.
- Id., La course solitaire de Lopicque, in : Etudes, novembre 1969.
- Id., Lopicque, figures abstraites et abstractions figuratives, in : Cimaise, no 133-134, novembre 1977-janvier 1978, pp. 10-21.
- ALAIN (Emile Chartier dit), Système des Beaux-Arts, 1920, rééd. Gallimard, Paris 1926.
- ALBERS Josef, Interaction of color, New-Haven and London, Yale University Press 1963, trad. fr. C. Gilbert, Paris, Hachette 1974.
- ALBERTI Leon Battista, Della Pittura, edizione critica a cura di Luigi Mallè, Sansoni, Firenze 1950.
- Id., L'Architettura (De re aedificatoria), trad. G. Orlandi, intr. P. Portoghesi, Polifilo, Milano 1966.
- ALEXANDRIAN Sorane, André Breton par lui-même, Seuil, Paris, 1971, coll. Ecrivains de toujours.
- Id., L'art surréaliste, Hazan, Paris 1969.
- ALQUIE Ferdinand, et al., Entretiens sur le Surréalisme, Mouton, Paris-La Haye 1968.
- ALVARD Julien et GINDERTAEL R.V., Témoignages pour l'art abstrait, propos recueillis par; intro. Leon Degand, Art d'aujourd'hui, Paris 1952.
- APOLLINAIRE Guillaume, Les peintres cubistes, méditations esthétiques, 1913, rééd., Genève, Cailler 1950.
- ARAGON Louis, Henri Matisse, roman, Gallimard, Paris 1971, 2 vol.
- AUGER Elmino, Lopicque, texte du film de François Reichenbach, court métrage en couleurs, 1966.
- Id., Préface ou catalogue de l'exposition Lopicque, Galerie Jacques Dubourg, Paris 1969.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGER Elmino, Pourquoi Lopicque fait-il des tapisseries ?
in : revue La Galerie des Arts, no 79, 1er
novembre 1969.
- Id., Etude critique, in : Charles Lopicque, Catalogue
raisonné de l'oeuvre peint et de la sculpture,
Mayer, Paris 1972.
- Id., Tous les chemins mènent à Rome, inédit.
- Id., Charles Lopicque, in : revue ABC décor, no 26
Paris, avril 1975.
- BACHELARD Gaston, Poétique de l'Espace, P.U.F., Paris 1958.
- BACKES Catherine, La structure et le regard, in : Les sciences
humaines et l'oeuvre d'art, La Connaissance,
Bruxelles 1969, pp. 49-77.
- BARON Jeanine, Lopicque : au rythme de la mer, in : La Croix,
26-27 mars 1978.
- BAROTTE René, Le peintre qui a pardonné au Maréchal Ney, in :
Paris-Presses, 16 mai 1967.
- BARR Alfred H. Fr., Cubism and Abstract Art, The Museum of
Modern Art, New-York, 1964.
- BARTHES Roland, Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nou-
veaux Essais critiques, Seuil, Paris 1953 et 1972.
- Id., par Roland Barthes, écrivains de toujours, Seuil,
Paris 1979.
- BAUDELAIRE Charles, Curiosités esthétiques, intr. et notes
de J. Adhémar, L'Oeil, Lausanne 1956.
- BAZAINE Jean, Notes sur la peinture d'aujourd'hui, Paris,
Seuil 1953.
- Id., Exercices de la peinture, Paris, Seuil 1973.
- Id., Recherches de jeunes peintres, in : Formes et
Couleurs, no 6, 1943.
- BAZIN Germain, Histoire de l'avant-garde en peinture, du XIIIe
au XXe siècle, Hachette, Paris 1969.
- BENAYOUN Robert, Le mot et l'image, in : Le Surréalisme,
même, IV, 1958, pp. 32-37.

BIBLIOGRAPHIE

- BERGER René, Art et communication, Tournai, Casterman 1972, coll. Mutations-Orientations.
- Id., Viera da Silva et l'intuition de l'espace, in : XXe siècle, no 18, 1962.
- Id., Découverte de la peinture, Lausanne, Spes 1968, Morabaut université, 3 vol.
- BERNARD Emile, Souvenirs sur Paul Cézanne, Michel, Paris 1925.
- BOUDAILLE Georges, La couleur exprime l'espace et le mouvement, in : L'Actualité artistique, no 38, 13 novembre 1952.
- Id., Charles Lopicque, imagier et coloriste, in : Les Lettres françaises, mai 1967.
- BOURDIEU Pierre, Sociologie de la perception esthétique, in : Les sciences humaines et l'oeuvre d'art, La Connaissance, Bruxelles 1969, pp. 161-176.
- BOURET Jean, Lopicque, in : Arts, 18 mai 1951.
- Id., Lopicque, in : Les Lettres françaises, 24 avril 1968.
- Id., Lopicque au Centre Beaubourg, in : Les Nouvelles littéraires, 2 mars 1978.
- BOURNIQUEL Camille, Journal à plusieurs voix, in : revue Esprit, janvier 1954.
- Id., "Exposition Charles Lopicques" à la Galerie Carré, in : Revue Esprit, 1947.
- Id., Charles Lopicque, in revue : Esprit, janvier 1954.
- Id., Lopicque, in : Esprit, avril 1974.
- BRETON André, Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1965.
- Id., Entretiens, Paris 1952, rééd. Gallimard 1969, coll. Idées.
- Id., Manifestes du surréalisme, Gallimard, Paris 1970, coll. Idées.
- CABANNE Pierre, La Bataille de Waterloo, première victoire de Lopicque, in : Arts, juin 1967.

BIBLIOGRAPHIE

- CABANNE Pierre, Le Concerto en fanfare de Lopicque, in : Combat, 12 février 1973.
- Id., Cinquante-trois Lopicque à Dijon, une éclatante leçon de liberté, in : Le Matin, Dijon, 5 août 1979.
- CACHIN-NORA Françoise, Klee en France, in : Catalogue de l'exposition Paul Klee, Musée national d'Art Moderne, Paris novembre 1969-février 1970.
- CAILLER Pierre, Charles Lopicque, revue "Les Cahiers d'Art-Documents", no 38, Ed. Pierre Coiller, Genève 1956.
- CAMUS Albert, Discours de Suède, Gallimard, Paris 1958.
- CEYSSON Bernard, Sauloges, Flammarion, Paris 1979.
- CHABRUN Jean-François, L'ingénieur fou de musique et peintre, in : Candide, 22 mai 1967.
- CHARBONNIER Georges, Le monologue du peintre, Julliard, Paris 1959 et 1960, 2 vol.
- CHARPIER Jacques et SEGHERS Pierre, L'art de la peinture, Seghers, Paris 1957.
- CHASTEL André, Fables, Formes, Figures, Flammarion, Paris 1978, coll. Idées et Recherches, 2 vol.
- Id., Un temps de réflexion, in : Le Monde, 16 avril 1951.
- Id., Petit courrier des arts, in : Le Monde, mai 1951.
- Présentation de Lopicque ou l'éloge du peintre moderne, in : Le Monde, 21 septembre 1956.
- Id., La liberté de Lopicque, in : Le Monde, 26 mai 1967.
- CLAIR Jean, Création et Présence, notes sur la temporalité dans l'art, in : Revue d'Esthétique, t. XVIII, Paris 1965, pp. 155-162.
- CLANCIER G.E., Lopicque, in : Les Nouvelles littéraires, 8 juin 1967.

BIBLIOGRAPHIE

- CLAY Jean. L'Impressionnisme, avec une préface de René Huyghe.
Hachette Réalités, Paris 1971.
- COGNAT Raymond, Lopicque, in : Le Figaro, 14 décembre 1961.
Id., La peinture matière vivante, in : Les Messageries maritimes, décembre 1969.
- CONIL-LACOSTE Michel. Rétrospective Lopicque, in : Le Monde, 12 octobre 1962.
- COOPER Douglas, Fernand Léger et le nouvel espace.
Editions des Trois Collines, Genève 1949.
- COURTHION Pierre, Le visage de Matisse, Lausanne, Marquerat 1942.
Id., Charles Lopicque, in : Lettres, no 22, octobre 1946.
Id., Peintres d'aujourd'hui, Cailler, Genève 52.
Id., Décomposition et recomposition d'un espace, in : XXe siècle, janvier 1952.
Id., Mes conversations avec Dufy, in : Preuves, t. 27, Paris 1953, pp. 18-24.
- CREPELLE J.P., Lopicque révèle les dessous de sa peinture, in : Journal du dimanche, Paris, 29 mars 1959.
- D'AINVAL Christiane, La philosophie de Louis Lavelle, Une doctrine de la Présence Spirituelle, préface de Henri Gouhier, Nauwelaerts, Louvain, Paris 1967.
- DAMISCH Hubert, Conditions d'une histoire de l'art, in : Les Lettres Nouvelles, nos 48-49, avril-mai 1957, pp. 583-588 et 742-753.
- DAVAL Jean-Luc, Interview de Charles Lopicque, in : Journal de Genève, 13 février 1965.
- DEGAND Léon, Le langage des signes, in : Les Lettres françaises, 11 avril 1947.
Id., Lopicque et Manessier, in : Art d'Aujourd'hui, décembre 1949.
Id., Lopicque, in : Art d'Aujourd'hui, juin 1951.
Id., Lettre à quelques peintres figuratifs que guette l'abstraction, in : Art d'Aujourd'hui, juin 1952.

BIBLIOGRAPHIE

- DE KEYSER Eugénie, Art et mesure de l'Espace, Bruxelles, Dessart, 1970, coll. Psychologie et Sciences humaines.
- DELACROIX Eugène, Journal, Plon, Paris 1932, 3 vol.
- DELAUNAY Robert, Du Cubisme à l'art abstrait, Documents inédits publiés par P. Francastel, SEVPEN, Paris, 1957.
- DEROUILLE, Lapicque, in : Taut Lyon, 19 mars 1970.
- DESCARGUES Pierre, Charles Lapicque : Un narrateur se sauve de l'abstraction, in : Arts, 18 novembre 1949.
- Id., Lapicque chante la mer, in : Lettres Françaises, 13 novembre 1952.
- Id., Traité de perspective, Chêne, Paris 1976.
- DIEHL Gaston, Maîtres d'aujourd'hui et de demain, in : La Gazette des Lettres, 1950.
- Id., Singler et l'art français contemporain, Ed. Marocaines et internationales, Tanger 1965.
- Id., Lapicque, défricheur et conquérant, préface du catalogue de l'exposition particulière au Musée de Brest, juillet-septembre 1969.
- DITTIÈRE Manique, Lapicque, in : L'aurore, 14 avril 1971.
- DORIVAL Bernard, Les peintres du XX^e siècle, du Cubisme à l'Abstraction, 1914-1957, Tisné, Paris 1957.
- Id., Le fauvisme et son héritage, in : Les Nouvelles littéraires, 10 avril 1947.
- Id., Lapicque, préface du catalogue de l'exposition particulière au Musée National d'Art Moderne, Paris, mai-juin 1967, pp. 9-17.
- Id., et al., Histoire de l'art du Réalisme à nos jours, vol. IV, Encyclopédie de La Pléiade, Paris, Gallimard 1969.
- Id., Lapicque, préface du catalogue de l'exposition à la Galerie Nathan, Zürich, octobre 1978-janvier 1979.
- DOUBROVSKY Serge, Pourquoi la nouvelle critique ? Critique et objectivité, Mercure de France, Paris 1966.

BIBLIOGRAPHIE

- DUBUFFET Jean, Notes sur les "lithographies par reports d'assemblages", in : Médiations, no 6, 1963, pp. 21-48.
- Id., Empreintes, in revue : Les Lettres Nouvelles, no 48, avril 1957, pp. 507-527.
- DUFRENNE Mikel, Phénoménologie et ontologie de l'art, in : Les sciences humaines et l'oeuvre d'art, La Connaissance, Bruxelles 1969, pp. 143-160.
- DUPLESSIS Bertrand, Au Musée d'Art Moderne, Charles Lopicque, in : Dialogues, mai 1967.
- DUPLESSIS Yvonne, Le Surréalisme, P.U.F., Paris 1950, coll. "Que sais-je ?" no 432.
- ECO Umberto, L'oeuvre ouverte, Le Seuil, Paris 1965.
- ELGAR Frank, Les Peintres et leur oeuvre. Lopicque cherche, Manessier se répète, in : Carrefour, 29 novembre 1949.
- Id., Les Horizons intérieurs, in : Carrefour, mai 1951.
- Id., Lopicque, in : Carrefour, 18 novembre 1953.
- Id., La peinture à la fois figurative et gestuelle de Lopicque, in : Carrefour, 24 mai 1967.
- Id., Les Paysages castillons de Lopicque, in : Carrefour, 14 mars 1974.
- ERNST Max, Comment on force l'inspiration, in : Le Surréalisme ou service de la Révolution, Paris 1933, t. VI, pp. 43-45.
- ESCHOLIER Raymond, Motisse ce vivent, Arthème Foyard, Paris 1956.
- ESTIENNE Charles, A la Biennale de Venise; les arts sujets de mécontentement, in : Combat, 19 mai 1948.
- Id., Lopicque ou la liberté du peintre, in : Combat 18 novembre 1949.
- Id., Lopicque, in : Art d'Aujourd'hui, décembre 1949.
- Id., L'art abstrait est-il un académisme ? in : Le cavalier d'épée, no 1, Ed., de Beaune, Paris 1950.
- Id., Lopicque, in : L'Observateur, 24 mai 1951.
- Id., Abstraction et Figuration, in : Arts, 20 juillet 1951.

BIBLIOGRAPHIE

- ESTIENNE Charles, Nouvelles conceptions de l'espace, in :
XXe siècle, décembre 1951.
- Id., Poétique de l'Espace, in : XXe siècle, janvier
1952.
- Id., Du Louvre au jazz, in : L'Observateur, no 99,
3 avril 1952.
- Id., Le réalisme socialiste ou le troisième œil, in :
L'Observateur, 30 avril 1952.
- Id., Lapicque et la mer, in : L'Observateur, 13 no-
vembre 1952.
- Id., Lapicque ou la clef des formes, in : L'Observa-
teur d'aujourd'hui, 19 novembre 1953.
- Id., L'écriture moderne, in : Combet, 7 décembre 1953.
- Id., Art baroque ou poésie nouvelle, in : L'Observa-
teur, 14 juin 1956.
- Id., Dessins de Lapicque, La figure, Editions Galanis,
Paris 1959.
- FAVRE Louis Paul, Lapicque et la mer, in : Arts, 14-20 novem-
bre 1952.
- Id., Quel paysage avez-vous choisi ? in : Arts, 31
juillet 1951.
- FENEON Félix, Au-delà de l'impressionnisme, présentation par
Fr. Cochin, Hermann, Paris 1966.
- FER Edouard, Solfège de la Couleur, préface de Yves Le Grand,
Dunod, Paris 1953.
- FERRIER Jean-Louis, Lapicque n'a aucun goût, in : L'Express,
5-11 juin 1967.
- Id., La rétrospective Estève, in : Médiations no 3,
1961, pp. 161-166.
- Id., Préface du catalogue de l'exposition particuliè-
re Lapicque à la Kunsthalle, Berne, 17 mars
1962.
- Id., La forme et le sens, Bibliothèque Médiations,
Denaël-Gonthier, Paris 1969.
- Id., Paul Klee, les années 20, Paris, Denaël 1971.

BIBLIOGRAPHIE

- FLEURET Maurice, A la recherche du théâtre perdu, in : Le Nouvel Observateur, no 665, 1977.
- FLOCON Albert et TATON René, La perspective, Presses Universitaires de France, Paris 1963, 3e éd. 1978.
- FOCILLON Henri, Vie des formes, 1939, rééd., suivie de l'Eloge de la main, Paris, P.U.F. 1955.
- FOUREST Henry-Pierre et GIACOMMOTTI Jeanne, L'Oeuvre des faïenciers français du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle, Hachette, Paris 1966.
- FRANCASTEL Pierre, Peinture et Société, Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au Cubisme, Audin, Lyon 1951.
- Id., Histoire de la peinture française, tomes I et II, Bibliothèque Médiations, Gonthier, Paris 1955.
- Id., L'expérience figurative et le Temps, in revue : XXe siècle, Paris, juin 1955, pp. 41-48.
- Id., Estève, Galanis, Paris 1956.
- Id., Le perçu, le réel et l'imaginaire, Seurat et l'art contemporain, in : Médiations, no 4, 1962, pp. 41-49.
- GASQUET Joachim, Cézanne, Bernheim, Paris 1921.
- GATELIER Gilbert, La mythologie explosive de Lopicque, in revue : Arts, no 996, 10 mars 1965.
- GEORGE Waldemar, Lopicque et le secret de Venise, in revue : Prisme des Arts, juin 1956, Paris.
- Id., Lopicque et la vision paysagiste, in revue : Formes, no 14, avril 1931.
- GEORGELE Pierre, Lopicque, in : catalogue de l'exposition itinérante "Lopicque", Centre Georges Pompidou, Paris, 1978.
- Id., Dessins de Lopicque, préface du catalogue de l'exposition particulière au Musée National d'Art Moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, mars-avril 1978.
- GIDE André, Le traité de Narcisse, (Théorie du Symbole), 1890, rééd. Mermod, Lausanne 1946.

BIBLIOGRAPHIE

- GINDERTAEL R.V., Le Salon des Tuileries et les confusions dangereuses, in : Arts, octobre 1951.
- Id., Lopicque, in : Arts d'Aujourd'hui, décembre 1951.
- Id., A la Galerie Villand et Galanis, Lopicque, in : Les Beaux-Arts, Bruxelles, 20 juin 1958.
- Id., Rétrospective Lopicque, in : Bruxelles, Paris, 20 mai 1967.
- GIEURE Maurice, Initiation à l'oeuvre de Picasso, Paris, Editions des Deux-Mondes 1951.
- Id., La peinture moderne, Paris, Presses universitaires de France, coll. "Que sais-je ?" no 28, 1958.
- GILSON Etienne, Peinture et réalité, Vrin, Paris 1958.
- GOETHE Johann-Wolfgang von, Le Traité des Couleurs, Avant-Propos, Introduction et Notes par Rudolf Steiner (1883), Triades, Paris 1973.
- GOLDING John, Le Cubisme, Julliard, Paris 1965.
- GRANVILLE Pierre, Introduction à l'hommage à Charles Lopicque, in : catalogue "Rencentre d'octobre", Musée de Nantes 1960.
- Id., Survoy d'une oeuvre en guise d'hommage, in : catalogue de l'exposition "Lopicque, cinquante ans de peinture, cinquante tableaux", Musée des Beaux-Arts, Dijon, mai-août 1979.
- Id., Charles Lopicque à contre-courant, in : Le Monde, 4 janvier 1979.
- GRENIER Jean, Simo entre les deux extrêmes, in : XXe siècle, no 18, 1962.
- GRODECKI L., La Couleur dans le vitrail du XIIe au XVIe siècle, in : Problèmes de la couleur (voir sous cette rubrique).
- GROHMANN Will, Paul Klee, Flinker, Paris 1954.
- GUERRY Liliane, Cézanne et l'expression de l'espace, Flammarion, Paris 1950.
- GUICHARD-MEILI Jean, Un explorateur de la peinture : Lopicque, in : revue Esprit, janvier 1950, pp. 141-142.

BIBLIOGRAPHIE

- GUICHARD-MEILI Jean, A la rencontre de l'art actuel, in : Témoignage chrétien, 26 février 1953.
- Id., Lapicque : la reconquête du réel, in : Témoignage chrétien, 13 juin 1958.
- Id., Préface du catalogue de l'exposition Lapicque à la Galerie Albert Loeb, New-York 1960.
- Id., Dessins de Lapicque, les chevaux, Editions Galanis, Paris 1962.
- Id., Charles Lapicque, un Renaissant du XXe siècle, in revue : La Galerie des Arts, Paris no 3, janvier 1963.
- Id., La peinture aujourd'hui (Entretien avec Lapicque, pp. 32-46). Bibliothèque de l'Homme d'action, Paris 1960.
- GUILLOT Maurice, voir : Problèmes de la couleur.
- GUSDORF Georges, La Peinture et le Monde, in : Revue de Métaphysique et de Morale, janvier-mars 1959, pp. 1-27.
- HABASQUE Guy, Le contraste simultané des couleurs et son emploi en peinture depuis un siècle, in : Problèmes de la couleur.
- HAINARD Robert, Croquis de terrain. Payot, Lausanne 1975.
- HELION Jean, Réalisme et réalité, enquête sur la peinture, in : revue Esprit, no 168, juin 1950, pp. 937-942.
- HERAUT Henri, Réalisme et réalité, enquête sur la peinture, in : revue Esprit, no 168, juin 1950.
- HERSCH Jeanne, L'être et la forme, La Baconnière, Neuchâtel, 1946, coll. Etre et Penser.
- HESS Walter, Das Problem der Farbe, in des Selbstzeugnissen moderner Maler, Prestel, München, 1953.
- HOFMANN Werner, Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, in : Zeitschrift für Kunstgeschichte, XVIII, München 1955, pp. 136-156.

BIBLIOGRAPHIE

- HOFMANN Werner, Gestalt und Symbol, in : Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, III, Stuttgart 1955-1957, pp. 77-93.
- Id., Zeichen und Gestalt, die Malerei des 20. Jahrhunderts, Fischer, Frankfurt 1957.
- HUCHER Yves, Lapicque, l'oeuvre d'un scientifique, in : Nice-Matin, 20 juin 1976.
- HUYGHE René, Les puissances de l'image, bilan d'une psychologie de l'art, Flammarion, Paris 1965.
- Id., Dialogue avec le visible, Flammarion, Paris 1955.
- IMDAHL Max, Die Rolle der Farbe in der Neueren Französischen Malerei Abstraktion und Konkretion, in : Imminente Aesthetik, Aesthetische Reflexion, Lyrik als Paradigma der Moderne, Kolloquium Köln 1964, Fink, München 1966.
- ITTEN Johannes, Art de la couleur, approche subjective et description objective de l'art, Dessain et Tolro, Paris 1977.
- JUNG Carl Gustav, Man and his Symbols, Aldus, London 1964, trad. L'homme et ses symboles, Laffont, Paris 1964.
- JUNOD Philippe, Transparence et Opacité, essai sur les fondements théoriques de l'art moderne, Editions de l'Age d'Homme, Lausanne 1976.
- Id., Vair et Savoir ou de l'ambiguïté de la critique, in : Etudes de Lettres, Bulletin de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, no 2, avril-juin 1980, p. 1-41.
- KAHNWEILER Daniel-Henry, Juan Gris : sa vie, son oeuvre, ses écrits, Gallimord, Paris 1946.
- Id., Confessions esthétiques, Gallimard, Paris 1963.
- KANDINSKY Wassily, Du Spirituel dans l'art, Bibliothèque Médiotians, Denoël, Paris 1969.
- Id., Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922, coll. Savoir, Hermann, Paris 1974.

BIBLIOGRAPHIE

- KANDINSKY Wassily, Cours du Bauhaus, introduction à l'art moderne, Denaël-Gonthier, Paris 1975.
- KANIZSA Georges, Gradient marginal et perception chromatique, in : Problèmes de la couleur, S.E.V.P.E.N., Paris 1957.
- KAPFERER M., Charles Lopicque, in : Art et Industrie, no 21, 1951.
- KLEE Paul, Théorie de l'art moderne, Gonthier, Genève 1964. Ecrits sur l'art/1, La pensée créatrice, Dessain et Tolra, Paris 1973.
- Id., Schöpferische Konfession, Tribune der Kunst und Zeit, Berlin, no 13, 1920, pp. 28-40. Traduction française, sous le titre de Confession créatrice, Dans l'entremonde, Delpire, Paris 1957.
- Id., Pädagogisches Skizzenbuch, Langen, Munich 1925. Traduction française in : Théorie de l'art moderne, Bibliothèque Médiations, Gonthier, Genève, 1964, pp. 73-143.
- KUENZI André, Deux "maîtres" de la peinture française contemporaine : Jean Fautrier, Charles Lopicque, in : Gazette littéraire de Lausanne, 29 avril 1962.
- LAMBERT Jean-Clarence, Vers une beauté nouvelle, (ou de l'opposition en critique d'art), in : Médiations, no 2, 1961, pp. 169-173.
- LAMBERT André C., Lopicque à Genève, in : Le Courrier de Genève, 19 février 1965.
- LANGLAIS Xavier de, La technique de la peinture à l'huile, précédé d'une Histoire du procédé à l'huile, de van Eyck à nos jours, Paris, Flammarion, 1959.
- LAPICQUE Charles, Essais sur l'Espace, l'Art et la Destinée, préface de Jean Wahl, Grasset, Paris 1958. Ce livre rassemble les principales conférences et publications du peintre, de 1935 à 1957.
- Id., La formation des images rétinienne, in : Réunions de l'Institut d'Optique, 7e série, Paris 1936.
- Id., Fragment d'un journal vénitien, 1954-1955, inédit.

BIBLIOGRAPHIE

- LAPICQUE Charles, L'Art et la Mort, conférence au Collège philosophique, publiée in : Revue de Métaphysique et de Morale, no 3, Paris 1959.
- Id., Dialogue avec Jean Guichard-Meili, in : Jean Guichard-Meili, La peinture aujourd'hui, Bibliothèque de l'Homme d'action, Paris 1960.
- Id., Actualité de Poussin, avant-propos au Colloque Nicolas Poussin, Paris, 21 septembre 1958, publié par les Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1960.
- Id., Rendons à la Science..., in : revue Arts, Lettres, spectacles, musique, no 805, Paris, 18 janvier 1961.
- Id., Présence et Peinture, conférence au Club 44 à La Chaux-de-Fonds, 7 décembre 1961, publiée in : revue Médiations, no 4, hiver 1961-1962.
- Id., Cinq textes inédits, in : catalogue de l'exposition Lopicque, Kunsthalle, Berne 1962.
- Id., Si la Culture est dans l'Espace, in : revue La Brèche, no 2, mai 1962.
- Id., En illustrant Follain, in : revue Pour l'Art, no 87, Lausanne-Paris 1962.
- Id., Vitraill et tachisme, in : Le Figaro littéraire, 5 mai 1962.
- Id., L'Art et l'Image, conférence au Collège philosophique, publiée in : Revue de Métaphysique et de Morale, no 2, Paris 1963.
- Id., Introduction, in : catalogue de l'exposition Lopicque, Musée de l'Athénée, Genève, février 1965.
- Id., Hommage à Picasso, in : Revue de Métaphysique et de Morale, no 2, Paris 1967.
- Id., Textes inédits, in : catalogue de l'exposition Lopicque, Musée national d'Art Moderne, Paris 1967.
- Id., Peinture et Tapisserie, in : La Galerie des Arts, no 74, Paris juillet 1969.
- Id., Figuration et détachement, in : revue Etudes, Paris, novembre 1969.
- Id., La nourriture des Apôtres, in : revue Etudes, Paris, novembre 1969.

BIBLIOGRAPHIE

- LAPICQUE Charles, Entretien avec A. Parinaud, sur l'espace, le temps et le sens de la création, in : La Galerie des Arts, no 79, Paris, 1er novembre 1969.
- Id., Pourquoi des sculptures, in : catalogue de l'exposition Lapicque, Galerie Verrière, Lyon 1970.
- Id., Textes inédits, in : Catalogue raisonné de l'œuvre peint et de la sculpture, Mayer, Paris 1972.
- Id., Propos, recueillis par Elmina Auger, in : catalogue de l'exposition Lapicque, aquarelles, Galerie Balanci-Graham, Paris, février-mars 1973.
- Id., Propos, recueillis par Pierre Georgel, in : Dessins de Lapicque, catalogue de l'exposition au Musée National d'Art Moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, mars-avril 1978.
- LAPOUJADE Robert, Les mécanismes de fascination, Seuil, Paris 1955.
- Id., Le signe et la signification, in : Médiations, no 1, 1961, pp. 81-96.
- LASCAULT Gilbert, Pour une psychanalyse du visible, in : Les sciences humaines et l'œuvre d'art, La Connaissance, Bruxelles 1969, pp. 79-108.
- LASSAIGNE Jacques, Dufy, Skira, Genève 1954.
- Id., Les peintres français et Venise, in : La Revue de la Pensée Française, avril 1956.
- LAUDE Jean, Lecture ethnologique de l'art, in : Les sciences humaines et l'œuvre d'art, La Connaissance, Bruxelles 1969, pp. 177-208.
- LE BIHAN René, La dimension de Lapicque, in : catalogue de l'exposition particulière du Musée de Brest, juillet-septembre 1969.
- LE GRAND Yves, Optique physiologique, tome II, Lumière et couleurs, 2e édition, Mossan, Paris 1972.
- LEMOINE Serge, Catalogue de la Donation Granville, tomes I et II, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1976.
- LESCURE Jean, Dessins de Lapicque, La mer, Editions Galonis, Paris 1964.

BIBLIOGRAPHIE

- LESCURE Jean, Entretien avec Charles Lopicque, in : Carreau, Lausanne, janvier 1950.
- Id., Lopicque, Editions Galanis, Paris 1956.
- Id., De l'espace à la signification, in revue : Carreau, février 1954.
- LEVEQUE Jean-Jacques, L'aventure permanente, in : L'information, 20 mai 1967.
- Id., Lopicque à l'écoute du monde, in : revue La Galerie des Arts, no 79, 1er novembre 1969.
- Id., A Albi, une précipitation calorée, in : Les Nouvelles littéraires, 13 août 1970.
- Id., Le souffle de l'épopée, in : Les Nouvelles littéraires, 18 mars 1971.
- Id., Lopicque, un fou du dessin, in : Quotidien du Médecin, 23 mars 1978.
- Id., Lopicque, in : Le Nouveau Journal, 25 mai 1974.
- LEVY André-Yvan, Exposition Charles Lopicque, in : La Marseillaise, 18 novembre 1968.
- LHOTE André, La Peinture, le Cœur et l'Esprit, suivi de Parlons Peinture, essais, Denoël, Paris 1933.
- Id., Traité du Paysage, Floury, Paris 1939, rééd. Floury, Paris 1946.
- Id., Traité de la Figure, Floury, Paris 1950.
- MALLARME Stéphane, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1945.
- MALRAUX André, Les Voix du Silence, NRF, La Galerie de la Pléiade, Paris 1951.
- MARESTER Guy, Lopicque et la couleur, à la Galerie Denise René, in : Combat 22 mai 1951.
- Id., Joie de Lopicque, in : Combat, 10 novembre 1952.
- Id., Oeuvres anciennes de quelques peintres, in : Combat, mars 1954.

BIBLIOGRAPHIE

- MARIN Louis, Eléments pour une sémiologie picturale, in : Les sciences humaines et l'œuvre d'art, La Connaissance, Bruxelles 1969, pp. 109-142.
- MASSON André, Propos sur le Surréalisme, in : Médiations, no 3, 1961, pp. 33-41.
- MASTEAU Pierre, Lapicque au le paradoxe de la jeunesse, in : Revue de l'Ameublement, mai 1970.
- Id., Lapicque inaugure la Galerie Verrière, in : La Galerie arts, lettres, spectacles modernes, avril 1971.
- Id., Lapicque : Tapisseries et sculptures, in : Esprit, mai 1971.
- Id., Les aquarelles de Lapicque, in : Aspects de la France, 1er mars 1973.
- Id., Lapicque à Beaubourg, in : Le Courrier du Meuble, 10 mars 1978.
- Id., Charles Lapicque, in : Aspects de la France, 25 janvier 1979.
- MATHIEU Georges, Au-delà du Tachisme, Julliard, Paris 1963.
- Id., De l'Abstrait au Possible, Jalons pour une exégèse de l'Art Occidental, Cercle d'Art Contemporain, Zürich 1959.
- MATILE Henri, Enaux du Moyen Age, Payot, Lausanne 1971.
- MATISSE Henri, Ecrits et propos sur l'art, coll. Savoir, Hermann, Paris 1972.
- MAURELLE Pierre, Fauve et Fauvisme au Musée d'Art Moderne, in : Combat, juillet 1951.
- MAZARS Pierre, Le Baroque de Lapicque, in : Le Figaro littéraire, 29 mai 1967.
- Id., Lapicque : humour et fantaisie, in : Le Figaro, 31 mars 1978.
- MERLEAU-PONTY Maurice, L'Oeil et l'Esprit, Paris, Gallimard, 1964.
- Id., Le Visible et l'Invisible, Paris, Gallimard, 1964.

BIBLIOGRAPHIE

- MEYERSON Ignace, voir : Problèmes de la couleur.
- MICHEL Jacques, Lapicque, le baroque et l'exact, in : Le Monde, 4 avril 1974.
- Id., Le dessin en liberté, Lapicque au Centre Georges Pompidou, in : Le Monde, 30 mars 1978.
- MOREL Henry, Lapicque, c'est la peinture, in : Dernières nouvelles d'Alsace, 21 mai 1967.
- MULLER Joseph-Emile, L'Art au XXe siècle, Lorassee, Paris 1967.
- Id., L'art moderne, ses particularités et leur explication, Librairie Générale Française, Paris, 1963, coll. Le Livre de Poche.
- MUNRO Thomas, Les tendances actuelles de l'esthétique américaine, in : L'activité philosophique contemporaine en France et aux Etats-Unis, Presses Universitaires de France, Paris 1950, tome I, pp. 351-381.
- NATHAN Peter, Lapicque, préface du catalogue de l'exposition Lapicque à la Neue Galerie, Zürich, avril-juillet 1972.
- Id., Charles Lapicque, in : catalogue de l'exposition Lapicque, Galerie Nathan, Zürich 1978.
- Id., Charles Lapicque à Zürich, in : Construire, 18 octobre 1978.
- NOULET E., Dix poèmes de Stéphane Mallarmé, Giard et Droz, Genève 1948.
- OLLIVIER Jean, Lapicque, in : Le télégramme de Brest, 21 juillet 1969.
- OSWALD Etienne, Charles Lapicque, une peinture follement rythmée, in : Le Bien Public, Dijon, 18 juillet 1979.
- PANOFKY Erwin, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hessling, Berlin 1964.
- Id., L'oeuvre d'art et ses significations, essais sur les "arts visuels", trad. M. et B. Teysnière, Gallimard, Paris 1969.

BIBLIOGRAPHIE

- PARINAUD André, Entretien avec Charles Lopicque, sur l'espace, le temps et le sens de la création, in : revue La Galerie des Arts, no 79, 1er novembre 1969.
- PARMELIN Hélène, Picasso dit..., Gonthier, Paris 1966.
- PASCADI I., Sens et ambiguïté dans l'art moderne, in : Revue d'Esthétique, XXIII, 1970, pp. 395-399.
- PAULHAN Jean, La peinture cubiste, Bibliothèque Médiations, Oenaël/Gonthier, Paris 1970.
- PAZ Octavio, L'arc et la lyre, Gallimard, Paris 1956.
- Id., Sens et non-sens de l'image, in : Médiations, no 2, 1961, pp. 45-59.
- PERREGAUX Aloys, Charles Lopicque, une exposition de grande classe à Berne, Feuille d'Avis de Neuchâtel, 9 avril 1962.
- PHILIPPE Anne, L'éclat de la lumière, entretiens avec Marie-Hélène Vieira da Silva et Arpad Szenes, Paris, Gallimard 1978.
- PICASSO Pablo, Picasso speaks, in : revue The Arts, New-York 1923.
- PIERRE José, Gustave Mareau, Hazan, Paris 1971.
- PIGNON Edouard, La quête de la réalité, la réflexion d'un peintre sur le sens actuel de la création artistique, Gonthier, Paris, 1966, coll. Médiations.
- Id., Propos sur la peinture et la réalité, in : Médiations, no 5, été 1962, pp. 73-85.
- PLUCHART François, Lopicque, in : Combat, 29 mai 1967.
- Id., Lopicque, un apôtre de la figuration, in : Combat, 11 mars 1968.
- Id., Maîtrise de Lopicque, in : Combat, 22 mars 1971.
- PROBLEMES DE LA COULEUR, Colloque du Centre de Recherches de Psychologie comparative, exposés et discussions présentés par Ignace Meyerson, 18-20 mai 1954, S.E.V.P.E.N., Paris 1957.

BIBLIOGRAPHIE

- RAGON Michel, L'Art : pour quoi faire ?, Casterman, Tournai 1971, coll. Mutations-Orientations.
- Id., Situation de la peinture d'aujourd'hui, in : Cimoise, Paris, janvier 1955.
- READ Herbert, Histoire de la Peinture moderne, Airnery-Somagny, Paris 1960.
- REVAULT D'ALLONNES Olivier, Peut-on connaître les faits d'art ?, in : Médiations, no 2, 1961, pp. 61-78.
- REWALD John, Histoire de l'Impressiannisme, Paris, Albin Michel 1955, 2 vol., coll. Le Livre de Poche.
- Id., Une visite à Vieira da Silva, in : catalogue de l'exposition Vieira da Silva, mai-juin 1974, Lausanne, Artel Galerie 1974.
- RIMBAUD Arthur, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1963.
- RODIN Auguste, L'Art, Grasset, Paris 1911.
- ROGER-MARX Claude, De Raoul Dufy à Charles Lapicque, in : Le Figaro littéraire, 2 décembre 1965.
- Id., Enchantement de la couleur, in : Le Figaro, 21 novembre 1953.
- ROOD O.N., Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie, Librairie Germer Baillière et Cie, Paris 1881.
- ROSE Barbara, L'art américain depuis 1900, La Connaissance, Bruxelles 1969, coll. Témoins et Témoignages, série Histoire.
- ROUSSEAU Madeleine, L'Héritage de la couleur, in : Revue Confluences, juillet 1944.
- Id., L'art qu'on appelle abstrait, in : Le Musée vivant, février 1947.
- Id., De Cézanne à l'art présent, in : Le Musée Vivant, janvier 1948.
- Id., Rencontre de l'Europe avec l'Afrique, in : Le Musée Vivant, novembre 1948.

BIBLIOGRAPHIE

- ROUSSET Jean, Anthologie de la poésie baroque française, Bibliothèque de Cluny, A. Colin, Paris 1961, tome I.
- ROUX J., Lapicque, in : L'Actualité, 12 avril 1971.
- ROWE C. et SLUTZKY R., Transparency : Literal and Phenomenal, in : Perspecta, The Yale Architectural Review, VIII, Newhaven 1963, pp. 45-54.
- ROY Claude, L'amour de la peinture, descriptions critiques, Gallimard, Paris 1956.
- RUSKIN John, Modern Painters, 1843-1860, rééd. London, Smith, Elder and Co., 1851-1860, 5 vol.
- SAINTE PRIX Pierre de, Préface du catalogue de l'exposition particulière Lapicque à la Galerie Villand et Galanis, Paris mai-juillet 1958.
- SALET Francis, Guide du Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, Editions des Musées Nationaux, Paris, 3e édition (sans date).
- SARTRE Jean-Paul, L'Imaginaire, psychologie-phénoménologie de l'imagination, bibliothèque des Idées, NRF, Gallimard, Paris 1940.
- SCHOFFER Nicolas, Le nouvel esprit artistique, Denoël/Ganthier, Paris 1970, coll. Médiations.
- SEUPHOR Michel, et al., Cercle et Carré, no 1, 15 mars 1930; no 2, 15 avril 1930; no 3, 30 juin 1930.
- Id., Dictionnaire de la peinture abstraite, précédé d'une histoire de la peinture abstraite, Paris, Hazan 1957.
- Id., Lapicque chez Denise René, in : Art d'Aujourd'hui, juillet 1951.
- Id., Lapicque, in revue : Art d'Aujourd'hui, décembre 1953.
- Id., Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle, Le Seuil, Paris 1965.
- SEVERINI Gina, L'intuition futuriste du "dynamisme plastique", in revue : XXe siècle, Paris, juin 1955, pp. 49-52.

BIBLIOGRAPHIE

- SEVERINI Gina, Du Cubisme au Classicisme, Pavalazky, Paris, 1921.
- SIGNAC Paul, D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme, éd. Floury, Paris 1939.
- SOLIER René de, Lopicque, in revue : Disque vert, janvier-février 1954.
- STARZYNSKI Juliusz, Delacroix, Baudelaire et l'art du XXe siècle, in : Médiations, no 6, 1963, pp. 95-115.
- TAILLANDIER Yvon, Lopicque, in : revue Connaissance des Arts, no 78, août 1958.
- TAPIE Michel, Messages sans étiquette, in revue : XXe siècle, Paris, juin 1955, pp. 17-24.
- TARDIEU Jean, De la peinture abstraite, Mermod, Lausanne 1960.
- Id., Lopicque, Louis Corré, Paris 1945.
- TREPPMANN Egon, Bilder von Charles Lopicque, in : SÜDKURER, Sonntags-Beilage, ZÜRICH, 11. November 1978.
- UHLIG Helmut, Von Matisse bis Lopicque, in : Monat, September 1970.
- VALERY Paul, Oeuvres, tomes I et II, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris 1957.
- Id., Vues, La Table Ronde, Paris 1958.
- Id., Théorie poétique et esthétique, in : Oeuvres, La Pléiade, Gallimard, Paris 1957, tome I, pp. 1153-1415.
- Id., Dialogues et Pièces sur l'art, in : Oeuvres, La Pléiade, Gallimard, Paris 1960, tome II, pp. 79-403 et 1163-1371.
- VALLIER Dara, Poliakoff au l'espace de la peinture abstraite, in : XXe siècle, no 18, 1962.
- Id., L'art abstrait, Librairie Générale Française, Paris 1967, coll. Le Livre de Poche.

BIBLIOGRAPHIE

- VAN GOGH Vincent, Correspondance complète, tomes I à III, Gallimard-Grasset, Paris 1960.
- VIGNEAU André, La photographie, les chemins de la découverte, in : Histoire de l'Art, volume IV. Du Réalisme à nos jours, Encyclopédie de La Pléiade, Gallimard 1969, pp. 86-96.
- Id., La photographie, comment les peintres l'occuèrent, ibid., pp. 243-254.
- VOLBOUDT Pierre, Espace et sculpture, in : XXe siècle, no 18, 1962.
- VRINAT Lapicque, in : L'Age Nouveau, Paris, octobre 1951.
- WARNOD J., Charles Lapicque au Musée d'Art moderne, in : Le Figaro, 2 juin 1967.
- WILDE Oscar, Conférence aux étudiants d'art, (1883) in : Les origines de la critique historique, Mercure de France, Paris 1914.
- WIZIL J.-L., Un peintre du Dimanche, in : Réforme, 27 mai 1967.
- WOLFFLIN Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915, trad. Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Plon, Paris 1952.
- ZERNER Henri, Faire de l'histoire : l'art, in : Faire de l'histoire, nouvelles approches, II, sous la direction de J. Le Goff et P. Nora, Gallimard, Paris 1974, pp. 183-202.
- ZERVOS Christian, Histoire de l'art contemporain, Cahiers d'art, Paris 1938.
- Id., Le Xe Salon de Mai, in revue : Cahiers d'art, octobre 1954.

INDEX DES NOMS

N.B. Le nom de Lapicque n'est mentionné dans cet index que lorsque ses écrits ou ses propos sont cités.

Abadie, D., 26, 235.

Abstract expressionism, 35.

Abstraction, Abstraites les, ou art abstrait, 14, 17, 29
à 45, 53, 57, 59, 80, 83, 105, 106, 118, 121, 122,
123, 127, 134, 135, 154, 173, 174, 175, 199, 211,
217, 218, 224, 225, 226, 272, 273.

Abstraction-Création, 30, 33, 41.

Abstraction géométrique, 32, 33, 118, 124.

Abstraction lyrique, 32, 34, 35, 118, 124, 231, 243, 272.

Action-painting, 35, 103.

Adam, 253.

Adami, V., 272.

Adriatique, 1', 258.

Aesculape, revue, 42.

Africains, les, 39.

Afrique, chasseurs d', 208.

Agam, Y., 135.

Aix-en-Provence, 216.

Aix, le maître d', 53, 95, 151, 209.

Albers, J., 31, 85, 135.

Alberti, L.-B., 50, 54, 64, 68.

Alechinsky, P., 107, 231, 273.

Alexandrie, 169.

Allemagne, 1', 31, 35, 103.

Amboise, 211.

Amérique, 35, 102, 103, 107, 149.

Amsterdam, 231.

INDEX DES NOMS

- André, A., 26.
 Androuet du Cerceau, 252.
 Angelico, F., 50, 153.
 Anglais, les, 115.
 Angleterre, 35.
 Angrand, C., 237.
 Anne de Bretagne, 77.
 Anquetin, L., 73.
 Antes, H., 272.
 Antiquité, 1', 72.
 Appel, K., 35, 231, 272.
 Appenins, les, 205.
 Appienne, Voie, 259.
 Aragon, L., 244, 272.
 Arensberg, collection, 148.
 Arman, 273.
 Arnulf, 24.
 Arp, H., 29, 30, 32, 33, 35, 85.
 Arroyo, E., 272.
 Art concret, 33, 34.
 Art d'aujourd'hui, exposition, 30.
 Art d'Aujourd'hui, revue, 42, 119, 126.
 Art expérimental, exposition, Paris, 231.
 Artias, 236.
 Art, revue, 42.
 Arts, revue, 123.
 Assise, église d', 164.
 Athéna, 219.
 Atlan, J., 34, 35, 118.
 Auger, E., 20, 21, 22, 28, 64, 70-71, 151, 179, 184,
 189-190, 201 (n.37), 219, 220, 229, 231, 235,
 241, 261.

INDEX DES NOMS

- Aurignacien, période de l', 243.
 Auteuil, courses d', 138.
 Automatisation, exposition, 34.
- Bach, J.-S., 198.
 Backes, C., 230.
 Bacon, F., 272, 273.
 Baj, E., 33, 272.
 Balancl, B., 21, 27, 229.
 Balla, G., 134.
 Balthus, 37, 119.
 Baroque, le ou Baroques, les, 25, 68, 133, 159, 162, 164, 197.
 Barotte, R., 26.
 Barthes, R., 16.
 Bataille, La, revue, 123.
 Baudeloire, C., 198.
 Bauhaus, le, 29, 31, 60, 85, 103, 135.
 Baumeister, W., 30.
 Bazaine, J., 26, 31, 38, 44, 45, 92, 105, 112, 113, 122, 123, 174, 239, 240, 241, 243-244, 271, 273.
 Beaubourg, M., 84, 238.
 Beaudin, A., 231.
 Beaux-Arts, les, revue, 121.
 Belgique, la, 35.
 Bengale, le, 191, 192.
 Berçot, 231.
 Berlin, 122.
 Bernard, E., 73, 75, 215.
 Berne, 122.
 Bertholle, J., 231.
 Biennale de Paris, 272.
 Biennale de Venise, 159, 272.

INDEX DES NOMS

- Bill, M., 85, 135.
 Bir-Hokeim, 208.
 Bissière, R., 26, 31, 32, 38.
 Blaue Reiter, 149.
 Blücher, général von, 114.
 Boccioni, U., 134.
 Bolin, G., 37.
 Bonnard, P., 32, 34, 37, 74, 129.
 Borduas, P.-E., 34.
 Borès, F., 38, 231.
 Bosch, J., 253.
 Boudaille, G., 26.
 Boudin, E., 51.
 Bourdieu, P., 230.
 Bouret, J., 26, 119.
 Bourgogne, la, 204.
 Bourniquel, C., 26, 254.
 Soussoc, château de, 77.
 Braque, G., 32, 34, 37, 58, 60, 64, 74, 95, 148, 149.
 Brauner, V., 32.
 Brayer, Y., 37.
 Brèche, la, revue, 42.
 Brest, 111.
 Bretagne, la, 89, 181, 186, 233, 239.
 Breton, A., 5, 32, 102, 211, 226, 231.
 Brionchon, M., 37.
 Brunelleschi, F., 49.
 Bruxelles, 32, 231.
 Bryen, C., 35.
 Bucher, J., 24, 27, 241.
 Bucher, Jeonne, éditions, Paris, 182.
 Suffet, B., 37, 119, 122.

INDEX DES NOMS

- Burano, 205, 258.
 Bureau d'Etudes techniques, Paris, 24.
 Burri, A., 154.
 Busse, J., 37.
- Cabanne, P., 26.
 Cabinet d'art graphique du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 27, 265.
 Caillard, C., 37.
 Calder, A., 103.
 Calvadas, 23.
 Camoin, C., 37, 74.
 Capogrossi, G., 35.
 Carrà, C., 134, 198.
 Carré, L., 26, 27, 240, 241.
 Carrefour, revue, 121, 123.
 Carzou, J., 122.
 Caussey, potier, 81.
 Cavoillès, J., 37.
 Cazolis, H. 267.
 Céleste Empire, 1e, 191.
 Cellini, B., 269.
 Centre de Recherches de Psychologie comparative, Paris, 254.
 Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 22.
 Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 24.
 Cercle et Carré, 30.
 Cercle Ouvert, 1e, Paris, 42.
 Cerisy-Lo-Solle, décades de, 26, 42, 233.
 César, J., empereur, 169, 170, 176, 177.
 César, sculpteur, 273.
 Césars, ville des, 169.

INDEX DES NOMS

- Cézanne, P., 17, 32, 53, 54, 95, 148, 151, 152, 153,
174, 209, 216, 227, 242, 245.
- Chagoll, M., 37.
- Charbonnier, G., 261.
- Charchoune, S., 30.
- Chastel, A., 26.
- Chastel, R., 119.
- Chateaubriand, F.-R. de, 39.
- Chenonceaux, 210.
- Cherche-Midi, carrefour du, Paris, 60.
- Chevreul, E., 84.
- Chinois, les, 39.
- Chklovski, V., 268.
- Christ, le, 259.
- Christ, figure du, 48, 111, 192, 201, 202, 215.
- Christo, 273.
- Christoforou, 272.
- Christophe, J., 84.
- Cimaise, revue, 123.
- Cinétisme, art cinétique, 32, 135.
- Ciry, M., 37.
- Classicisme, Classiques, 51, 106, 133, 215, 227.
- Clavé, A., 122.
- Clouet, F., 151.
- Club 44, La Chaux-de-Fonds, 42.
- Cobra, 32, 35, 231.
- Cogniat, R., 26.
- Coldstream Guards, 114.
- Colin, Ralph D., New-York, collection, 148.
- Collège philosophique, Paris, 26, 42.
- Collège Saint-Benoît, Paris, 231.
- Combat, revue, 126, 127.

INDEX DES NOMS

- Compagnies des Indes angloises et françaises, 99.
- Confucius, 191.
- Congrès du Centre de Documentation sur l'Art d'Avant-Garde, Paris, 231.
- Connaissance des Arts, revue, 122.
- Constable, J., 12, 51.
- Constant, G., 231.
- Constructivisme, 29, 31, 34.
- Copenhague, 231.
- Corneille, G., 231, 272.
- Corneille, P., 162 (n. 8).
- Cornélie, 169, 170.
- Corot, J.-B.-C., 51.
- Cortot, 37.
- Cottavoz, A., 37.
- Courbet, G., 32.
- Courthion, P., 26, 121.
- Coutaud, L., 33, 231.
- Crespel, J.-P., 26.
- Creuse. *loc. cit.* 77.
- Cubisme, Cubistes, 17, 29, 31, 38, 45, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 67, 68, 69, 92, 94, 95, 96, 99, 129, 136, 144, 147, 149, 197, 225, 266.
- Cubisme analytique, 129.
- Cubisme synthétique, 129.
- Curie, E., 24.
- Curie, M., 24.
- Cythère, 133.
- Dada, dadaïsme, 29, 30.
- Dali, S., 33.
- Daumier, H., 129.
- Debierne, A., 24.

INDEX DES NOMS

- Debré, D., 34.
 De Chirico, G., 32.
 Défense Nationale, la, 239.
 Degond, L., 26, 42, 120, 126.
 Degas, E., 61, 133, 134, 138, 139.
 Degottex, J., 135.
 De Keyser, E., 62-63, 67, 90, 104 (n. 11), 243, 253.
 Delacroix, E., 12, 84, 133, 151, 249.
 Delaunay, R., 29, 30, 33, 34, 80, 135, 148, 165, 166.
 Delaunay, S., 33.
 Denis, M., 74.
 Derain, A., 59, 74, 165.
 Descargues, P., 26, 123, 233.
 Deschamps, G., 273.
 Desnoyer, F., 26, 231.
 Despierre, J., 119.
 De Stijl, 29, 31, 135.
 Deucalion, revue, 42.
 Dewasne, J., 34.
 Deyrolle, J., 34.
 Diehl, G., 26, 117, 249.
 Dieu byzantin, la, 176.
 Doges, cité des, 159.
 Doisteau, collection, 99.
 Domela, C., 33, 34.
 Dominguez, O., 182.
 Donatello, 50.
 Donation Granville, Dijon, 21, 22, 27, 122, 192.
 Dorio, D., 81.
 Dorival, B., 21, 26, 241.
 Dotremont, C., 231.
 Douze peintres d'aujourd'hui, exposition, 38.

INDEX DES NOMS

- Devo, G., 273.
 Dubourg, J., 27.
 Dubuffet, J., 33, 37, 261, 272, 273.
 Duchomp, M., 32, 74, 134, 135, 148.
 Dufour, B., 37, 273.
 Dufrêne, F., 273.
 Dufrenne, M., 12, 13, 14, 230.
 Dufresne, C., 37.
 Dufy, R., 17, 26, 34, 37, 74, 80, 96, 123, 129, 136,
 137, 138, 150, 198, 199, 224, 251, 272.
 Dufy, Raoul, prix, 159.
 Dunoyer de Segonzac, 34, 37, 129.
- Ecole centrale, 17, 23, 28, 58, 60, 63, 64, 197.
 Eglise Sonto Tomé, Tolède, 153.
 Egyptiens, les, 39.
 Elgar, F., 26, 121, 123.
 Epinal, 23.
 Epsom, derby d', 114.
 Ernst, M., 30, 32, 33, 107, 182-183, 224, 261.
 Escholier, R., 250.
 Espagne, l', 35, 233.
 Esprit, revue, 40, 232.
 Essen, 122.
 Estève, M., 26, 31, 34, 38, 45, 105, 112, 174, 244.
 Estienne, C., 22, 26, 31, 42, 117, 118, 121, 247,
 254-255.
 Etats-Unis, 30.
 Europe, 35, 107, 272.
 Europe centrale, 31.
 Eve, 253.
 Exposition Internationale du Surréalisme, 32.
 Expressionnisme, Expressionnistes, 32, 74, 80, 83 135,
 154, 272.

INDEX DES NOMS

Extrême-Orient, 30, 102.

Fabry, C., 24.

Faculté des Sciences, Paris, 24, 28, 70, 82, 86.

Fahlström, O., 154.

Fautrier, J., 33, 103.

Fauvisme, Fauves, 31, 38, 45, 59, 60, 74, 80, 83, 95,
120, 126, 127, 128, 129, 130, 165.

Feininger, L., 31, 149.

Fénéon, F., 237.

Ferrari, G., 197.

Ferrier, J.-L., 26, 272.

Figuration, Figuratifs, peinture figurative, 14, 29, 34
à 45, 57, 107, 119, 121, 173, 174, 175, 211, 214,
217, 218, 224, 225, 226, 227, 231, 232, 244, 273.

Figuration narrative, 226, 273.

Fini, L., 33.

Flacon, A., et Taton, R., 50-51 (n. 6).

Florence, 50.

Follain, J., 26.

Fontana, L., 154.

Faugeron, A., 37, 38, 119.

Fauquet, J., 49.

Faurest, H.-P., 236.

Francastel, P., 26, 50, 51, 54, 239, 244,

France, 1a, 28, 29, 31, 34, 37, 75, 94, 102, 103, 122,
272.

Francis, S., 35.

Freundlich, O., 33.

Friesz, O., 74,

Frigerio, S., 121.

Fromanger, G., 273.

INDEX DES NOMS

- Framentin, E., 12.
Frynaudour, 189.
Futurisme, Futuristes, les, 29, 68, 134, 166, 194, 198.
Galanis, 27.
Galanis-Hentschel, 27.
Galerie Balanci-Graham, Paris, 22, 27.
Galerie Braun, Paris, 31, 32, 92, 239, 273.
Galerie Charpentier, Paris, 231.
Galerie de France, Paris, 38, 241.
Galerie Denise René, Paris, 118, 119, 126.
Galerie Drouin, Paris, 31, 33.
Galerie du Bac, Paris, 37.
Galerie du Luxembourg, Paris, 34.
Galerie Jean Bard, Paris, 231.
Galerie Jeanne Bucher, Paris, 60, 239.
Galerie Louis Carré, Paris, 33, 38.
Galerie Maeght, Paris, 32.
Galerie Mathias Fels, Paris, 272.
Galerie Nathan, Zurich, 22.
Galerie Rosenberg, Paris, 58, 60, 64.
Galerie Verrière, Lyon, 239.
Garonne, la, 25.
Gauguin, P., 54, 73, 74, 80, 83, 126, 129, 130.
Genève, la, 253.
Genève, 122.
George, W., 26.
Georgel, P., 27.
Géricault, T., 129, 133.
Ghiberti, 50.
Giacometti, A., 272.
Giacomotti, J., 236.
Gide, A., 212.
Gillet, R.-E., 273.

INDEX DES NOMS

- Gilson, E., 12, 213, 223 (n. 1).
 Gindertael, R.V., 26.
 Giatto, 49, 164.
 Gischia, L., 31, 38.
 Gleizes, A., 148.
 Goethe, J.W., 84, 125.
 Gontcharava, N., 29, 135, 166, 256.
 Gorin, J., 30, 33.
 Gorki, A., 35, 103, 107.
 Granville, P., 27.
 Grâce, la, 179, 233.
 Greca, El, 153.
 Grecs, les, 39.
 Grenoble, 122.
 Gris, J., 148, 174.
 Gradecki, L., 246.
 Gromaire, H., 37, 129.
 Gropius, W., 31.
 Gros, J.-A., 133.
 Gruber, F., 37, 119.
 Gsell, P., 270.
 Guerry, L., 268.
 Guichard-Meili, J., 22, 26, 92, 121, 141 (n. 15), 178,
 247.
 Guillot, M., 24, 132, 250.
 Gusdorf, G., 110, 258-259.

 Hainard, R., 139.
 Hains, R., 273.
 Hals, F., 138, 207.
 Hambourg, 122.
 Hartung, H., 30, 34, 103, 118, 135.

INDEX DES NOMS

- Hauert, R., 200.
 Haute-Egypte, art de la, 57.
 Haut Moyen Age, 128.
 Havre, le, 122, 137.
 Haye Sainte, la, 114, 115.
 Heckel, E., 74, 135.
 Heidegger, M., 26.
 Hélien, J., 30, 37, 40-41.
 Hellade, l', 179.
 Henry, C., 84.
 Herbin, A., 30, 33, 34, 118.
 Hérédia, J.-M. de, 269.
 Heurgon, A., 26.
 Himolaya, l', 191.
 Hofmann, H., 35.
 Hollande, l', 35, 233.
 Hommes d'Aujourd'hui, revue, 84.
 Homme-témoin, l', exposition, 37.
 Hospice de Villeneuve-lès-Avignon, 153.
 Miltberg, J., 272.
 Humblot, R., 37.
 Hundertwasser, 33.
 Huser, F., 249.
 Hyperréalisme, Hyperréalistes, 273.
- Iéna, conférence d', 105.
 Impressionnisme, Impressionnistes, 45, 51, 52, 164,
 165, 167, 242.
 Informel, art informel, 32, 35, 43, 103, 124, 243.
 Ingres, J.-A.-D., 139.
 Institut d'Optique, Paris, 24, 70, 236, 239.
 Invalides, musée des, Paris, 90, 208.

INDEX DES NOMS

Italie, 35, 166, 272.

Itten, J., 85, 135.

Jacquet, A., 273.

Jawlensky, A. von, 74.

Jérusalem, 176, 177.

Joliot, F., 24.

Joliot-Curie, I., 24.

Jorn, A., 231, 272.

Junod, P., 15, 44, 98, 173-174, 265, 268.

Kandinsky, W., 29, 30, 31, 33, 34, 74, 85, 103, 130,
135, 149, 227, 237.

Kanizsa, G., 156.

Kemeny, Z., 231.

Ketterer, coll., Stuttgart, 74.

Kirchner, E.L., 74, 135.

Klee, P., 29, 31, 85, 103, 105, 107, 135, 149, 174, 195,
198, 244, 253, 265.

Klein, Y., 273.

Kline, F., 35, 135.

Kokoschko, O., 135.

Kolos-Vary, S., 34.

Kooning, W. de, 35, 107.

Koufra, 208.

Kuenzi, A., 124-125.

Kunstamt Tempelhof, Berlin, 27.

Kunstmuseum, Bâle, 148, 182.

Kunstmuseum, Düsseldorf, 74.

Kupka, F., 29, 30, 34, 134, 166, 256.

Labisse, F., 33.

Lagronge, J., 37.

INDEX DES NOMS

- Lam, W., 32.
- Landesgalerie, Hanovre, 149.
- Lanskoy, A., 34.
- Lapicque, C., père, 23.
- Lapicque, C., 17, 41, 42-44, 54, 60, 66, 68, 81, 82-83, 90, 95, 106, 108, 110-112, 113-116, 136, 137, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 152, 160-161, 162-163, 168, 169, 170, 176, 184-185, 186-187, 190-191, 195, 203, 212, 213, 217, 217-218, 220, 221, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 245, 246-247, 252, 253, 257-258, 259, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268-269.
- Lapicque, L., 23, 24.
- Landsberg, P.L., 25.
- Lapoujade, R., 37, 272.
- Larianav, M., 29, 135, 166, 256.
- Lascault, G. 230.
- Lasne, J., 231.
- Lassaigne, J., 123, 137-138, 272.
- La Tour, G. de, 164.
- Laude, J., 230.
- Lautrec, L., 231.
- Lavaillette, 27.
- Le Corbusier, 30.
- Leduc, F., 34.
- Lefèvre-Desnoëttes, général, 114.
- Léger, F., 30, 34, 37, 75, 148, 149.
- Legueult, R., 37.
- Le Moal, J., 26, 31, 38, 45, 241.
- Lemoine, S., 21, 160.
- Léonard de Vinci, 52.
- Lescure, J., 21, 22, 26, 162, 252.
- Lévêque, J.-J., 27.
- Le Viste, famille des, 77.
- Lhota, A., 259.

INDEX DES NOMS

- Libération, 1a, 32.
 Librairie 73, Paris, 231.
 Lichtenstein, R., 272.
 Lido, 1e (Venise), 258.
 Limbourg, frères de, 49.
 Limoges, 39, 72.
 Lindström, B., 272.
 Lissojoux, figures de, 253.
 Lissitzky, E., 31, 85.
 Loeb, P., 27.
 Lorenzetti, les, 49.
 Lorjou, B., 37, 119, 122.
 Lorrain, C., 151, 164.
 Louis XII, 77.
 Louis XIV, époque de, 99.
 Lucas, R., 24.
 Lucas de Leyde, 164.
 Luxembourg, 122.

 Macke, A., 74, 149.
 Maconnais, 1e, 204.
 Magnelli, A., 29, 33, 34, 118.
 Maison des Jeunes, Bordeaux, 124.
 Malévitch, K., 29, 30, 34.
 Mallarmé, S., 267, 269.
 Malraux, A., 36, 58, 61, 136, 249.
 Manessier, A., 26, 31, 38, 45, 105, 122, 174, 241, 273.
 Manguin, H., 59, 74.
 Marc, F., 74, 149.
 Marcel, G., 25, 219.
 Marchand, A., 119, 122, 231.
 Marester, G., 120, 126.

INDEX DES NOMS

- Morey, E.-J., 134.
Marin, J., 149.
Marin, L., 230.
Marine Nationale, 147.
Marquet, A., 17, 26, 59, 60, 74.
Martinique, la, 73.
Maryan, 272.
Marzelle, J., 37.
Masaccio, 50.
Masolino, 50.
Masson, A., 30, 33, 102-103, 107, 135, 183.
Mathieu, G., 34, 35, 36-37, 118, 135, 231, 273.
Matile, H., 236.
Matisse, H., 32, 34, 37, 80, 95, 126, 127, 129, 224,
225, 227, 244, 245, 248, 249, 250, 259, 261.
Matta, R., 32, 103, 107, 272.
Maurelle, P., 127.
Mazars, P., 27.
Méditations, revue, 42.
Médium, revue, 42.
Merleau-Ponty, M., 140, 187 (n. 14).
Messagier, J., 135, 272.
Meuse, la, 72.
Meyerson, I., 24, 267.
Michaux, H., 102, 107, 273.
Michel, J., 27.
Minaux, A., 122.
Miro, J., 32, 33, 103, 107.
Moholy-Nagy, L., 31, 135, 149.
Mondar, H., 269.
Mondrian, P., 29, 30, 33, 34, 118.
Monet, C., 51.
Monary, J., 154, 273.

INDEX DES NOMS

- Moreau, G., 248.
 Moreni, M., 35.
 Matherwell, R., 35.
 Moyen Age, 48, 49, 75, 80, 170, 197.
 Mozart, W.-A., 198.
 Mueller, O., 74.
 Munch, J.E., 135.
 Munich, 122, 135.
 Münter, G., 74.
 Murnau, 74.
 Musée des Arts Décoratifs, Paris, 99.
 Musée des Beaux-Arts de Dijon, 21, 27.
 Musée de Cluny, Paris, 68, 76, 78.
 Musée du Grand-Palais, Paris, 249.
 Musée de Hambourg, 27.
 Musée des Invalides, Paris, 90, 118.
 Musée Kröller-Müller, Otterloo, 148.
 Musée National d'Art Moderne, Paris, 21, 27, 75, 122, 148, 149, 248, 250.
 Musée Pauchkine, Moscou, 148.
 Musée San Marco, Florence, 153.
 Museo Civico, Vicence, 153.
 Museum of Art, Philadelphie, 148.
 Museum of Modern Art, New-York, 148, 165-166, 182, 183, 198, 250.
 Museum Solomon R. Guggenheim, New-York, 148.
 Muybridge, major, 134.

 Nabis, les, 74.
 Nantes, 122.
 Napoléon, empereur, 114-117, 247.
 Nathan, P., 22, 27, 258.

INDEX DES NOMS

- National Gallery of Scotland, Edimbourg, 73.
 Naturalisme expressionniste, 37.
 Néo-dadaïsme, 33.
 Néo-Impressionnisme, Néo-Impressionnistes, 84, 130.
 Néo-plasticisme, 29, 34, 85.
 Nevers, 99.
 New-York, 35.
 Ney, maréchal, 114, 115, 116.
 Nairat, J., 231.
 Nolde, E., 135.
 Non-figuration, Non-figuratifs, 38, 45, 118, 199, 243.
 Normandie, 28, 58, 60, 66, 86.
 Nouveau Réalisme, Nouveaux Réalistes, 32, 227, 273.
 Nouveau Surréalisme. Nouveaux Surréalistes, 261, 273.
 Nouvelle figuration, 38, 43, 44, 226, 272.
 Novalis, 213 (n. 25).
- Oberstdorf (Allemagne), 22.
 Occident, 102.
 Océaniens, les, 39.
 Oedipe, 264.
 Olympe, 1', 47.
 Op Art, 32, 96, 135.
 Orphisme, 29, 135.
 Oubradous, F., 27.
 Oudot, R., 37.
 Ozenfant, A., 30.
- Palais Schifanoia, Ferrare, 153.
 Palazzoli, Dr, 26.
 Palladio, A., 160.
 Panofsky, E., 14, 49, 50.

INDEX DES NOMS

- Pantereator, 176.
- Paris, ville de, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 58, 60, 118, 119, 122, 166, 182, 190, 231.
- Paulhan, J., 245.
- Poz, O., 14, 105.
- Peintres d'Aujourd'hui, revue, 249.
- Peinture surréaliste en Europe, exposition, 231.
- Pelayo, O., 37.
- Péloponnèse, le, 179.
- Penrose, R., collection, Londres, 182.
- Perrin, J., 24, 25.
- Petlin, I., 272.
- Peverelli, C., 273.
- Pevsner, A., 30, 33.
- Piaubert, J., 34.
- Picabia, 32.
- Picasso, P., 17, 32, 34, 37, 58, 60, 64, 75, 91, 95, 129, 148, 149, 154, 186, 224, 227, 249.
- Pignon, E., 26, 31, 38, 107, 122, 139, 183.
- Pissarro, C., 51.
- Pistoletto, M., 273.
- Plancenoît, 114.
- Planson, A., 37.
- Platon, 44.
- Platte, H., 27.
- Plessis-lez-Tours, 211.
- Pluchard, F., 26, 121.
- Poliakoff, S., 34.
- Pollain, R., 27.
- Polleck, J., 35, 103, 107, 118, 135, 224, 273.
- Pompée, 169, 170.
- Pop Art, 32, 154, 272.

INDEX DES NOMS

- Past-Cubisme, 38.
 Pouget, M., 272.
 Poussin, N., 42, 151.
 Prampolini, E., 30.
 Pré-Colombiens, les, 39.
 Pré-Renaissance, Pré-Renaissants, 54, 68, 69, 128,
 164, 225.
 Proust, M., 39, 203.
 Prussiens, les, 114, 115.
 Purisme, 29.

 Quarton, E., 153.

 Ragon, M., 123, 124, 231, 272.
 Romart, Mme, 24.
 Rancillac, B., 273.
 Rauschenberg, R., 154, 272.
 Rayonnisme, 29, 30, 135, 166.
 Raysse, M., 273.
 Réalisme, 32, 37, 51, 272.
 Réalisme socialiste, 119, 178.
 Réalités Nouvelles, salon des, 33.
 Réalité poétique, groupe dit de la, 37, 119.
 Rebeyrolle, P., 272.
 Reichenbach, F., 260.
 Rembrandt, van R., 138.
 Rémus, 153.
 Renaissance, 28, 49, 54, 64, 69, 141, 153, 197, 223.
 Renaissance, espace de la, 51, 53, 69.
 René, D., 27, 118.
 Restani, P., 273.
 Revue de Métaphysique et de Morale, 42, 259.

INDEX DES NOMS

- Rewald, J., 84 (n. 35).
Reymond, M., 34.
Reynolds, J., 114.
Rhin, le, 72.
Riley, S., 135.
Rimbaud, A., 198, 261-262.
Riopelle, J.-P., 34.
Roberti, E. de', 153.
Robin, G., 38.
Rodin, A., 133, 134, 140, 270.
Rogers, S., 231.
Rohner, G., 37, 119.
Romains, les, 39.
Romantisme, Romantiques, 51, 68, 84, 133.
Rome, 168, 169, 176, 233.
Romulus, 153.
Road, O.N., 84.
Rosenberg, L., 29.
Rosenquist, J., 272.
Rotello, M., 273.
Rothko, M., 35.
Rouault, G., 34, 37, 61, 75.
Rauet, faïences de, 76, 80, 99.
Rauet, ville de, 81, 99.
Rousseau, J.-J., 39.
Rousseau, M., 26, 121.
Roussel, K.X., 74.
Roussel, J., 25, 159.
Rowe, C., 148.
Rubens, P.P. 133.
Ruskin, J., 98.
Russell, M., 135.
Russolo, L., 134, 198.

INDEX DES NOMS

- Saint-Exupéry, A. de, 25.
 Saint Jean-Baptiste, 177.
 Saint-Lambert, chapelle de, 114.
 Saint Paul, 259.
 Saint-Phalle, N. de, 273.
 Saint-Philibert de Tournus, 204.
 Saint Pierre, 259.
 Saint-Pol-Roux (Roux P., dit), 211.
 Sainte-Victoire, montagne, 216, 217.
 Salet, F., 77 (n. 25).
 Solles, 272.
 Salon des Indépendants, II^e, Paris, 237.
 Salon de la Jeune Peinture, Paris, 272.
 Salon de Mai, Paris, 272.
 Salute, église de la, Venise, 168.
 San Michele, Venise, 205.
 San Simeone, église de, Venise, 168.
 Sansavino, J. T. dit le, 160.
 Santa Maria dei Miracoli, Saranno, 197.
 Santa Maria Novella, Florence, 50.
 Sarrebruck, 231.
 Sartre, J.-P., 97.
 Saura, A., 107, 272.
 Scharf, W., 22, 27.
 Schlemmer, O., 31.
 Schmidt-Rattluff, K., 74, 135.
 Schneider, G., 34, 118.
 Schöffer, N., 136.
 Schreyer, L., 103.
 Schwitters, K., 30.
 Seconde guerre mondiale, 29.
 Sembat, M., 248.

INDEX DES NOMS

- Sérusier, P., 74.
 Service du camouflage, 24.
 Seuphor, M., 30, 118, 251.
 Seurat, G., 84, 238, 256.
 Severini, G., 134, 166, 198, 251, 256.
 Signac, P., 26, 84, 198, 249.
 Singier, G., 26, 31, 38, 45, 105, 241.
 Sisley, A., 51.
 Slutzky, R., 148.
 Société des Arts, Genève, 42.
 Société du Conservatoire, Paris, 198.
 Socrate, 44.
 Sodoma, 164.
 Sodome, 164.
 Solutréen, période du, 243.
 Sorbonne, La, 23, 24.
 Soto, 135.
 Soulages, P., 34, 129, 273.
 Soutine, C., 135.
 Spoerri, 273.
 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, 149.
 Staatliche Museen, Berlin, 74.
 Städtische Galerie, Munich, 75.
 Stöhl, N. de, 26, 34, 37, 122, 224, 272, 273.
 Steiner, R., 248.
 Stella, J., 30.
 Strasbourg, 208.
 Sud-Ouest, quotidien, Bordeaux, 124.
 Suprématisme, 29.
 Surréalisme, Surréalistes, 29, 30, 32, 33, 154, 181,
 183, 231, 272.

INOEX DES NOMS

- Tachisme, 32, 35, 43, 124, 224, 243.
 Taillandier, Y., 27.
 Tal Coat, P.J. dit, 31, 107, 272.
 Tanguy, Y., 32.
 Tate Gallery, Londres, 182.
 Tauber, S., 30, 33.
 Télémaque, H, 273.
 Témoignage Chrétien, revue, 178.
 Tériade, 249.
 Tiepolo, Giambattista, 133.
 Tinguely, J., 33, 273.
 Tintoret, dit le, 17, 133, 151, 197.
 Tisserand, G., 273.
 Tobey, M., 30, 35, 102.
 Tombe de Nakht, Thèbes, 197.
 Torcello (Venise), 258.
 Tarrès-Garcia, J., 30.
 Toulouse-Lautrec, H. de, 138.
 Tournier, A., 27.
 Trèves, 122.
 Turner, W., 51, 164, 168.

 Ubac, R., 35.
 Uccello, P., 50.
 Uhlig, H., 27.
 Ulysse, 219.
 Union des Arts Plastiques, Paris, 42, 136.
 Union pour la Vérité, réunion, 25.

 Valadan, S., 74.
 Valéry, P., 61, 109 (n. 21), 139, 168, 186, 215 (n. 29),
 218, 249, 262, 265.
 Vallotton, F., 74.

INDEX DES NOMS

- Vandenbrouck, 27.
Van Doesburg, T., 29, 31, 33, 34, 118.
Van Eyck, J., 49, 164.
Van Gogh, V., 5, 34, 53, 54, 80, 83, 129, 130, 135,
165, 215-216.
Vantongerloo, G., 30, 85.
Vasarely, V., 34, 96, 135.
Vasari, G., 50.
Vendôme, place, 31.
Vénétie, la, 160.
Veneziano, P., 153.
Venise, 162, 164, 168, 233.
Vénitiens, les, 197.
Véronèse, P., 151, 160.
Viera da Silva, H. 34, 273.
Vierge, la, 205.
Villa Barbaro, Maser, 160.
Villand et Galanis, 27.
Villeglé, J.M. de La, 273.
Villon, J., 26, 32, 34, 38, 148, 149.
Vingt peintres de tradition française, exposition,
31, 92, 231, 241.
Vlaminck, M. de., 74.
Vosges, les, 23.
Vuillard, E., 74.
- Wahl, J., 21, 25, 42, 219.
Walch, C., 26, 231.
Waldberg, P., 231.
Warhol, A., 272.
Waterloo, 113-117.
Watteau, A., 133, 138, 151, 216, 270.
Weimar, ville de, 31.

INDEX DES NOMS

- Wellington, duc de, 114.
 Wesselmann, T., 272.
 Whitney Museum of American Art, New-York, 150.
 Wilde, O., 221, 258.
 Wölfflin, H., 133.
 Wals (A. O. W. Schulze, dit), 34, 35, 103, 273.
 Wright, Macdonald, 135.
- XX^e siècle, revue, 42.
- Yankélévitch, V., 25.
- Zack, L., 34.
 Zieten, H.E.K. Graf van, 114.
 Zodiaque, revue, 42.
 Zoo de Vincennes, Paris, 190.
 Zürich, ville de, 22, 27.

INDEX DES OEUVRES

- Angelico, F.,
Jugement dernier, le, 153.
- Angrand, C.,
Ligne de l'Ouest à sa sortie de Paris, la, 237.
- Anonymes,
Apocalypse d'Angers, tapisseries dites de l', 77.
Dame à la Licorne, tapisseries dites de la, 76 à 79.
Lazare et le mauvais riche, 68.
Scènes de la Vie seigneuriale, tapisseries dites
des, 7B.
Triomphe de Pompée, le, 170.
- Bozaine, J.,
Amoureux au printemps, les, 113.
Messe de l'Homme armé, la, 241.
Nature-morte devant la fenêtre, 240.
Objets par la fenêtre, 240.
Plongeurs, les, 113.
Verres, 240.
- Bernard, E.,
Adoration des bergers, 73.
Bretonnes dans la prairie verte, 73.
Crucifixion, 73
- Bosch, J.,
Charrette de foin, la, 253.
Paradis terrestre, le, 253.
- Braque, G.,
Natures-mortes, 149.
Portugais, le, 148.
- Cézanne, P.,
Baigneuses, 151.
Joueurs de cartes, 151.
Montagne Sainte-Victoire, la, 152, 242.
Pont de Maincy, le, 152.
- Dalouay, R.,
Disques simultanés, 165.

INDEX DES OEUVRES

- Fenêtres, les, 148.
Formes circulaires, 165.
Tour Eiffel, la, 148.
Ville de Paris, la, 148.
- Derain, A.,
Parlement de Londres, le, 165.
- Dubuffet, J.,
Empreintes, 261.
- Duchamp, M.,
Nu descendant un escalier, 134, 148.
- Dufy, R.,
Concerts, 199.
Hommages à Bach, 199.
Hommages à Mozart, 199.
Jazz mexicain, 199.
Musique militaire, 199.
Orchestres, 198.
Violon rouge, le, 199.
- Ernst, M.,
Grande Farât, la, 182.
Histoire naturelle, 182.
Les hommes n'en savent rien, 182.
Nymphe Echo, la, 182.
Piéta, ou la Révolution la nuit, 182.
- Estève, M.,
Ramée, la, 112, 246.
- Fahlström, O.,
Roulette, Peinture-jeu, 154.
- Fautrier, J.,
Ôtages, les, 33.
- Ferrari, G.,
Concert d'anges, 197.
- Gauguin, P.,
Lutte de Jacob avec l'Ange ou
Vision après le serman, 73.
- Giatto,
Saint François recevant les stigmates, 164.

INDEX DES OEUVRES

- Gleizes, A.,
Homme au balcon, 1', 148.
- Gantcharova, N.,
Lampes électriques, 256.
- Greca, E1,
Enterrement du comte d'Orgaz, 153.
- Gris, J.,
Nature morte au pot cylindrique, 148.
Vialon et guitare, 148.
- Hals, F.,
Banquet des Officiers du corps des archers de Saint-George, 207.
- Heckel, E.,
Hafen von Stralsund, 74.
Schiffe im Kanal, 74.
- Kandinsky, W.,
Peinture avec tache rouge, 149.
- Klee, P.,
Bateaux à voile, dessins, 253.
- Kupka, F.,
Disques de Newton, 256.
Etude pour Amorpho, 135.
Plans verticaux, 135.
Printemps cosmique, 256.
- Lapicque, C.,
Agape, 1, 178, 260.
Aix-en-Provence, 270.
Amants espagnols, les, 267.
Amour ou la mort, 1', 211, 267.
Apollon et Dionysos, 180.
Arès, 180.
Attaque aérienne, 1', 93, 254.
Attaque du Sénat par la division Leclerc, 247.
Attila, 130.
Aux Tribunes, 141, 143.
Avant le Triomphe, 177, 178.
Bacchus, 155.
Baiser, le, 106.
Baiser dans la banlieue, le, 102.

INDEX DES OEUVRES

- Bal, 1e, 267.
Bassin de Saint-Marc la nuit, 167.
Bataille de Waterloo, 1a, 38, 113-117, 143, 170, 247.
Bards du Trieux, les, 186.
Bouée à virer, 1a, (de 1946), 245.
Bouée à virer, 1a, (de 1952), 254.
Bugatti, 1a, 58, 64, 67.
Bull-Finch, 141.
Buveur, 1e, 61, 87, 88.
Calvaire breton, 102, 111, 112, 113, 246, 254.
Campagne romaine, 176.
Cap-Harniers, les, 263.
Capitaine et l'Enseigne, 1e, 266.
Cathédrale Aztèque, 214, 269.
Cathédrales mexicaines, 214, 269.
Cathédrale Olmèque, 214, 269.
Cathédrale Taltèque, 269.
Cathédrale Totonaque, 269.
Cathédrale Zapothèque, 214, 269.
Cézanne au travail, 271.
Cézanne peignant, 271.
Chapaize, 204, 205, 206.
Charles d'Aquitaine, 113, 125, 155, 159, 255.
Chasse au sanglier, 215, 270.
Chasse au Tigre, 191.
Chasses (de 1978), 203, 215, 217, 233.
Châteaux (de 1977), 203, 217, 233.
Châteaux en Espagne, 211.
Châteaux sur la Loire, 210, 212, 267.
Chemin de fer de Paimpol, 1e, 186.
Chenal de Saint-Marc la nuit, 164, 167.
Chevaux, 150.
Christ de Sacloy, 1e, 239.
Charal Mater Dolorosa, 201.
Choral pour la Pentecôte, 201.
Concerta pour trois pianos, 200.
Conspirateurs, 123.
Conversation sur le Tage, 267.
Conviction, 1a, 105.
Cormarans, les, 188, 263.
Coucher de soleil sur Burano, 168.
Coucher de soleil sur la Giudecca, 168.
Coucher de soleil sur les Doges, 168.
Coup de vent, 1e, 189, 267.
Danse, 1a, 61, 87, 88, 89, 238.
Danse macabre, 113, 247.
Demeures, les, 97, 101, 254.
Départ pour la chasse, 210, 267.
Dernier des Mahicans, 1e, 247.

INDEX DES OEUVRES

- Dernière leçon de Confucius, 1a, 191.
Destruyer en manoeuvre, 254.
Destruyers aux Régates, 254.
Deux masques, 102.
Diane et Actéon (de 1954), 160, 161.
Diane et Actéon (de 1978), 215, 270.
Dimanche aux Régates, un, 254.
Dionysos, 180, 264.
Eglise vénitienne, 163.
Eglises, 203, 233.
Embarquement pour Cythère, 1', 203, 216, 233, 270.
En Fuite, 263.
En garde, 267.
Ensevelissement d'un martyr, 177, 179, 196.
Epave ancienne en Hollande, 266.
Escadre, 1', 59.
Escale à Manalulu, 102.
Etudes de mer, 147.
Ferme bretonne (de 1969), 184.
Ferme bretonne (de 1976), 203, 209, 217, 267.
Ferme dans le Goëla, 210, 267.
Ferme en Ile-de-France, 97.
Figures armées (de 1939-1940), 57, 61, 90, 91, 92, 93, 101, 233, 239, 241, 254.
Figures (de 1943-1945), 101, 102, 113, 233.
Figures entrelacées (de 1947), 102, 112, 233.
Figures armées (de 1950), 93, 118, 119, 126, 130, 156, 233.
Figures (de 1953), 133, 155, 156, 159, 233, 254, 273.
Fronton des Gesuiti, 1a, 205.
Fuite de Saint Pierre, 1a, 177.
Funérailles de Leclerc, 208, 267.
Funérailles du Maréchal Foch, 59, 70, 234.
Fureur d'Ajax, 1a, 264.
Gengis Khan, 119.
Gesuiti, les, 205.
Galgotha, 1a, 202.
Grand Inquisiteur, 1a, 269.
Gratitude, 105.
Grimaldi, 119.
Guet-apens, 1a, 267.
Hamlet, 113.
Henri III, 119, 125.
Henriette d'Autriche, 58.
Hermès, 180.
Hommage à Cézanne, 203, 216, 233.

- Hommage à Frans Hals, 207, 266.
Hommage à Palestrina, 58, 65, 200, 234, 273.
Hommage à Véronèse, 161.
Homme à la mer, un, 189, 263.
Homme au gant, 1', 58.
Immersion d'une offense, 268.
Intérieur des Frari, 162.
Invalides, les, 208, 267.
Invitation au bonheur, 1', 161.
Invitation au voyage, 216, 270.
Isolateurs, les, 59.
Jardins baroques, 161.
Jeanne d'Arc traversant la Loire, 91, 92, 93, 239, 240, 241.
Jeune femme aux Régates, 102.
Lagunes bretonnes, 186.
Lancelot (1950), 130.
Lancelot (1953), 155.
Leçon d'anatomie, la, 246-247.
Luxure, la, 113.
Maison normande en automne, 112.
Mancir en Bourgogne, 204, 266.
Marcassin, le, 215, 270.
Marine en Hollande, 207, 266.
Matinée d'un Seigneur, la, 191.
Mer, 181, 184, 233, 244.
Messie, Le, 214, 270.
Meurtre Renaissance, 211, 267.
Meute en week-end, la, 270.
Mission accomplie, 211, 267.
Montagne Sainte-Victoire, la, 217.
Mort de Cézanne, la, 270.
Mort de Pompée, 169, 171, 172, 179, 193, 196.
Mort d'un cheval, la, 144.
Mouettes, les, 186, 187, 188.
Mouettes et goélands, 263.
Moulin près de Plaubazlanec, 112, 123, 246.
Mozart au clavecin, 61, 87, 88, 89, 200.
Musique, 181, 184, 233.
Nappes et serviettes, 59, 70, 86.
Narrow escape, a, 270.
Nature-morte ou flacon de cristal, 59.
Naufrage, le, 244, 245, 263.
Nuit romaine, 176.
Nuit sur la lagune, 164, 167.
Nuit vénitienne, 163.
Oedipe demandant l'Hospitalité, 180, 264.
Oiseaux de mer, les, 263.
Orage sur Bréhat, 186.

INDEX DES OEUVRES

- Orage sur Lanmodez, 246.
Ostie, 173, 175.
Passion selon Saint Mathieu, 1a, 201.
Pâtre d'Olympie, 1e, 179.
Patrocle, 102.
Pavois, 1e, 59, 234.
Paysage, 268.
Paysage dans le Maconnais, 266.
Paysage dans les Mants d'Arrée, 112, 246.
Paysage en Hollande, 266.
Phare des Héaux, 1e, 157.
Phoebus, 155.
Piste perdue, 1a, 215, 270.
Port de Loguivy, 1e, 91, 92, 241.
Port de Paimpol, 1e, 59, 69.
Port de Saint-Tropez, 1e, 58.
Parte-bannière, 1e, 266.
Partière de wagon, 59.
Portrait de Molière, 247.
Portrait de Nelson, 58, 65, 234.
Portrait du Duc de Nemours, 130.
Portrait d'un roi de France, 102.
Portraits imaginaires, 204, 261.
Poséidon en Hollande, 266.
Possédés, 1es, 247.
Paste de Transformation, 1e, 59, 66, 67, 68, 235.
Première jaute, 119.
Printemps vicentin, 160.
Prise de Ma-Kong par l'Amiral Courbet, 61, 71, 76, 87, 89.
Quetzalcoalt, 155, 255, 273.
Récifs, 102, 244.
Régates (de 1946), 102, 111, 113, 233, 244, 245, 253, 254.
Régates (de 1951-1952), 125, 136, 146, 150, 155, 157, 233, 244, 253, 254.
Renaissance française, 267.
Renard pressé, 215, 270.
Rencantre, 1a, 105.
Rendez à César..., 176, 179, 196.
Rendez-vous, 1e, 270.
Rendez-vous d'Aix-en-Provence, 1e, 216, 271.
Retour de la pêche, 1e, 244, 245.
Retour de l'émigré, 1e, 212, 213, 268.
Retour d'exil, 213, 268.
Retour du pèlerin, 1e, 213, 268.
Rivière du Muît, 1a, 141.
Rivière des Tribunes, 1a, 140.
Roi Arthur, 1e, 155.

INDEX DES OEUVRES

- Romantisme, 268.
Route à Ploubozlanac, 59.
Route d'Argos, 1a, 179.
Route dans le Charolais, 266.
Route de Nappour, 1a, 192, 264.
Rubans et Bobines, 59, 70, 71, 76, 86, 89, 234.
Sainte Catherine de Fierbois, 91, 92, 93, 239, 241.
Sainte-Victoire, 1a, 270.
San Zaccaria sous la lune, 162.
Saut de la Rivière, 1e, 141, 142.
Seigneurs de la Jungle, 1es, 193.
Série équestre, 38, 133, 254.
Série nautique, 133.
Service de cristal, 1e, 59.
Si l'amour a des ailes, 268.
Sillon de Talbert, 1a, 157, 159.
Sommeil du Pâtre, 1e, 191.
Sonate au printemps, 1a, 200.
Sous l'équateur, 263.
Steeple-chase, 126.
Suite en ré, 1a, 201.
Taillefer, 119.
Torass Bouiba, 255.
Tennis, 181, 194, 233.
Terre et la mer, 1a, 210, 267.
Thérèse d'Avila, 214, 270.
Thermes de Carocolla, 1es, 173.
Tigre dans la Jungle, 191.
Tigre de l'Ordos, 1e, 191.
Tigre des Ming, 1e, 192.
Tigre royal, 125.
Tigres, 181, 184, 264.
Tirynthe, 179.
Tombeau de Palladio, 160.
Tombeau d'une patricienne, 161.
Taurinus, 204, 206.
Trio, 1e, 202.
Tristes confidences, 105.
Triton, 155.
Ulysse et Poséidon, 264.
Vallée de Chevreuse en été, 1a, 96.
Venise, 125, 233.
Vie d'un Tigre, 191.
Villa vénitienne, 160.
Village en Bourgogne, 204, 266.
Villas vénitiennes (série des), 157.
Violoniste, 1e, 58.
Vocation maritime, 1a, 92, 93, 94, 239, 254.

INDEX DES OEUVRES

- Voie Appienne, la, 173, 175, 176.
Vue de Cluny, 266.
Vues de Rome, 176.
- Larianav, M.,
Rayon bleu, le, 256.
- Léger, F.,
Fumeurs, les, 148.
Nace, la, 148.
- Le Moal, J.,
Châtaigniers, 241.
Vent monte, le, 241.
- Lucas de Leyde,
Loth et ses filles, 164.
- Macke, A.,
Vitrine éclairée, 149.
- Marc, F.,
Chevreuil dans la forêt, 149.
- Marin, J.,
Variations sur Brooklyn, 150.
- Manessier, A.,
Couronne d'épines, la, 241.
Homme à la branche, l', 241.
- Masaccio,
Trinité, la, 50.
- Masson, A.,
Bataille de poissons, 183.
Tableaux de sable, 102, 183.
- Matisse, H.,
Atelier rouge, l', 250.
Poissons rouges et sculpture, 250.
- Monory, J.,
Meurtre no 10/1, 154.
- Mueller, O.,
Nu debout sous les arbres, 74.
- Münter, G.,
Kandinsky am Tisch, 75.
- Picasso, P.,
Corrida, 130.

INDEX DES OEUVRES

- Demoiselles d'Avignon, les, 92, 153.
Fauteuil rouge, la, 75, 129.
Femme à la guitare "Ma Jolie", 148.
Femme qui pleure, la, 91.
Guernica, 91, 130, 154.
Horta de Ebre, paysages de, 92.
Mandoline et guitare, 129.
Nature-morte au guéridon, 75.
Pichet et compotier, 75.
Portrait d'Ambroise Vollard, 148.
Rêve, la, 75.
Trois Musiciens, les, 129.
- Pignon, E.,
Combats de coqs, 139.
- Quarton, E.,
Couronnement de la Vierge, 153.
- Roberti, E. de',
Triomphe de la luxure, 153.
- Rouault, G.,
Fuite en Egypte, la, 75.
Songe creux, 75.
Tête de Christ, 75.
- Russolo, L.,
Musique, 198.
- Schmidt-Rottluff, K.,
Selbstbildnis mit Einglas, 74.
Tannen vor Weissem Haus, 74.
- Severini, G.,
Expansion sphérique de la lumière, 256.
Hiéroglyphe dynamique du bal Tabarin, 198.
- Singier, G.,
Nuit de Noël, la, 241.
- Sodoma,
Saint Sébastien, 164.
- Uccello, P.,
Batailles, 50.
Construction de l'Arche, 50.

INDEX DES OEUVRES

- Van Eyck, J.,
Polyptique de l'Agneau mystique, 164.
- Van Gogh, V.,
Café, le soir, 1e, 165.
Enclos au soleil couchant vu de l'asile de Saint-Rémy, 165.
Route aux cyprès, 1a, 165.
Soir d'Été, 1e, 215.
- Veneziano, P.,
Dormition de la Vierge, 153.
- Villon, J.,
Jeune femme, 1a, 148.
Soldat en marche, 59.
- Vlaminck, M. de,
Arbres rouges, 1es, 74.
- Watteau, A.,
Embarquement pour Cythère, 1', 216, 270.

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

- 1898 Naissance le 6 octobre à Theizé (Rhône) d'une famille originaire des Vosges. Petite enfance à Epinal.
- 1900 Premier séjour en Bretagne, près de Paimpol, au lieu même où il retournera chaque année.
- 1903 Commence l'étude du piano.
- 1909-1917 Habite Paris. Etudes secondaires. Pratique le dessin au Lycée puis dans les académies libres. Continue les études musicales et aborde la pratique du violon. En été, s'initie à la navigation à voile, croisières sur les côtes bretonnes.
- 1917-1919 Mobilisé dans l'artillerie de campagne. Y acquiert une bonne connaissance des chevaux. Ecole d'Artillerie de Fontainebleau puis montée au front comme aspirant. Croix de guerre 1914-1918.
- 1919-1920 Entre à l'Ecole Centrale à Paris. Manifeste un intérêt très vif pour les projections et les perspectives utilisées dans le dessin industriel (machines, architectures). Premières peintures à l'huile (paysages près de Caen).
- 1921-1924 Ingénieur dans la distribution d'énergie électrique; dirige un secteur près de Lisieux (Calvados) où il assure la construction et l'exploitation de lignes à haute tension, puis est appelé au Bureau d'Etudes techniques, à Paris, où il s'installe en 1924. Peint le dimanche (paysages et marines). Membre de la Charale Sine Nomine.
- 1925 Rencontre Jeanne Bucher qui l'encourage et le soutient. Recherches plastiques sous l'influence à la fois du Cubisme et des études poursuivies à l'Ecole Centrale sur les différents modes de projection dans l'espace. Peint l'Hommage à Palestrina, La Bugatti.
- 1926 Rencontre Jacques Lipchitz et Pierre Chareau avec qui il se lie d'amitié. Peint Le Poste de Transformation.
- 1928 Abandonne la carrière d'ingénieur pour se consacrer à la peinture (Portière de wagon, La Jetée de l'Arcouest).

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

- 1929 Exposition particulière à Paris, Galerie Jeanne Bucher; paysages et natures mortes transposées mais en contradiction flagrante avec les différentes tendances alors reconnues (L'Escadre, Le Port de Paimpol, Le Service de cristal).
- 1930 Début de la pratique du tennis.
- 1931-1935 Les difficultés nées de la grande crise déterminent Lapique à accepter un poste de préparateur à la Faculté des Sciences qu'il conservera jusqu'en 1943. Entreprend des recherches scientifiques sur la vision des couleurs au Laboratoire de Physique de la Sorbonne qui l'amènent à renverser la loi classique d'échellonnement des couleurs dans l'espace. Peint abondamment, soit sur le motif, soit d'imagination, imprégnant ses travaux artistiques de la rigueur des expériences de laboratoire. Entreprend une étude scientifique sur les contrastes de valeurs. (Funérailles du Maréchal Foch, Rubans et Bobines, Vue de Ploubazlanec, Le Port de Paimpol, Le Pavois, Prise de Makong par l'Amiral Courbet). Fréquente assidument dans les musées et chez les antiquaires les oeuvres artistiques anciennes : enluminures, vitraux, tapisseries, émaux, faïences. Communications aux réunions de l'Institut d'Optique : "Les contrastes adoptés par les peintres et ceux de la nature" (éd. de la Revue d'Optique, 3e réunion, 1934), et "Le Rouge et le Bleu dans les Arts" (ibid., 4e réunion, 1935).
- 1936 Rencontre le philosophe Gabriel Marcel qui l'invite à des séances de discussion et lui fait connaître Jean Wahl; point de départ de réflexions philosophiques et esthétiques. Recherches scientifiques sur l'apparence étoilée des points lumineux. Communication aux réunions de l'Institut d'Optique : "Déformation des images rétiniennes par les irrégularités optiques de l'oeil" (éd. de la Revue d'Optique, 2e réunion, 1936). Peint Mozart au clavecin.
- 1937 Exécute pour le Palais de la Découverte à Paris cinq grandes décorations murales. L'une d'elles, "La synthèse organique" (10 x 10 m) lui vaut une médaille d'honneur à l'Exposition Universelle de 1937.
- 1938 Thèse de doctorat ès sciences physiques : "L'optique de l'oeil et la vision des contours". Intéret pour les arts africains et précolombiens. Renouveau de l'intérêt pour la musique; aborde la clarinette, le

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

basson, le trombone et le cor d'harmonie. Pratique ce dernier instrument dans les ensembles amateurs pendant dix ans. Peint La Danse. Premières sculptures, en granit.

- 1939 Tournant capital dans le cheminement plastique, au terme des études de laboratoire des années 30 : emploi de l'ossature bleue - tantôt figurative, tantôt abstraite - au premier plan, laissant voir des fonds jaunes ou rouges. Il réalise ainsi une fusion personnelle de l'espace éclaté du Cubisme et du rythme scandé des vitraux anciens. Peint ainsi une série de figures et de paysages d'imagination : Figure armée, Le Part de Loguivy.
- 1939- Mobilisé au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Chargé des études sur la vision nocturne en avion et le camouflage, en collaboration avec le Professeur Holweg et Antoine de Saint-Exupéry.
- 1940 Débauche et invasion de la France. Démobilisé, peint - selon sa tendance nouvelle bleue et rouge - plusieurs tableaux d'expression patriotique (figures armées et marines) : Jeanne d'Arc traversant la Loire, Sainte Catherine de Fierbois, La Vocation maritime.
- 1941 Sort de l'isolement artistique dans lequel il travaillait depuis dix ans et participe à l'exposition "Vingt peintres de tradition française", Galerie Braun à Paris. Son œuvre récente, jusque là inconnue, retient l'intérêt du public et des artistes. Par sa profonde originalité, elle marque fortement plusieurs peintres. Exposition particulière, à la Galerie Jeanne Bucher (œuvres de 1939 à 1941).
- 1942 Importante exposition de groupe à la Galerie Friedland : Bazaine, Estève, Lopicque, Lhote, Pignon, Tal Coat. Série de compositions à perspectives multiples combinées à des recherches de transparence (Ferme en Ile-de-France).
- 1943 Bref séjour en Bretagne. Reçoit un contrat de la galerie Louis Carré et abandonne son poste de préparateur à la Faculté des Sciences. Peint le Cheval de bataille, La Roque-Baignard, Le Mur des disparus.
- 1944 Suit avec ferveur les différentes phases de la libé-

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

ration de Paris. Peint, dans l'exaltation de la délivrance, certaines opérations militaires : Attaque du Sénat par la Division Leclerc, La Libération de Paris.

- 1945 Eté : séjour en Bretagne. Le retour tout attendu sur le littoral paimpolais déclenche une série d'œuvres sur la mer, les bateaux et leurs mouvements (Le Moulin à marée, Demeure à Bréhat). Abondante production de dessins, gestuels et d'imagination, à base d'entrelacs.
- 1946- Suite de la série des marines et des régates, où
1947 Lopicque développe le système des boucles (Les Régates, Les Récifs). Série de figures entrelacées, de paysages bretons (L'Etreinte, Les Adieux, Ferme en Bretagne). Exposition particulière Galerie Louis Carré, Paris.
- 1948 Première conférence au Collège philosophique (que vient de fonder Jean Wahl) : "Espace de la peinture et espace de la nature". Cette conférence sera suivie de quelques autres dans les années à venir. Nommé peintre du Département de la Marine (il le restera jusqu'en 1966); participe à ce titre à des manœuvres, au large de Brest, sur un escorteur léger. Nouveaux paysages bretons (Calvaires, Moulin près de Ploubazlanec). Nombreuses études d'anatomie; dessins et toiles laissent deviner, par transparence, le squelette. (Danse macabre, La Luxure).
- 1949 Visite approfondie du champ de bataille de Waterloo (Belgique), suivie d'une peinture transposant d'une manière très précise le combat de 1815 : La Bataille de Waterloo. Eté: Achat d'un bateau, le "Flying Fox"; navigue sur les côtes de Paimpol et Bréhat et participe à des régates locales. Assiste, comme peintre de la Marine, à des exercices de tir à la mer sur le croiseur "Emile Bertin" au large de Toulon. Etudes de mer, gouaches et lavis.
- 1950 Publie un article "Sur l'espace, le corps, le temps et la peinture" dans la revue "Deucalion", éditions de la Bocconnière, Neuchâtel, no 3, 1950.
- Hiver et printemps : les armures du Musée des Invalides sont le prétexte à une grande série de peintures dites "Figures armées" (princes et rois de France ou

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

conquérants barbares) : Henri III, Portrait du Duc de Nemours, Attila, Lancelot.

Automne : les chevaux, les concours hippiques, les courses d'obstacles à Auteuil deviennent le sujet central de ses préoccupations picturales axées sur le mouvement. Il s'y intéresse depuis 1949 et cette passion aboutit à une longue suite de toiles étalées sur les années 1949 à 1951 : Avant le départ, Aux Tribunes, Le Saut de la rivière, Le Bull-Finch.

- 1951 Participe comme peintre de la Marine à des manoeuvres d'escadre en Méditerranée, sur le croiseur "Emile Bertin", Escadre en Afrique du Nord, notamment à Alger. Se rend à Biskra en traversant les plateaux de l'Atlas (Paysage dans l'Atlas saharien).
- 1952 Série d'oeuvres maritimes : régates, navires de guerre, paysages marins. Nouvelle interprétation de la mer, du mouvement. Développement de la transparence, à travers les voiles notamment (La marée basse, Les Régates, Destroyers aux régates, Un dimanche aux régates).
- 1953 Chevalier de la Légion d'Honneur à titre militaire. Figures héraldiques et mythologiques à ossature blanche (Charles d'Aquitaine, Condé, Quetzalcoatl).
Été : Séjour en Bretagne. Peint l'accumulation de golets du Sillon de Talbert. Reçoit le prix Raoul Dufy de la Biennale de Venise, consistant en une bourse de voyage dans cette ville. Il y fera quatre séjours échelonnés de 1953 à 1955. Conférence au Collège philosophique : "A propos des Voix du Silence" d'André Malraux. Allocution à l'Union des Arts Plastiques : "Hommage à Raoul Dufy".
- 1954-1956 Séries d'études puis de peintures sur les villas palladiennes dans la campagne de Vénétie (Villa vénitienne, Diane et Actéon, Hammage à Vérone, Jardin baroque), puis sur Venise et sa lagune, sur le miroitement de l'eau, les couchers de soleil et les feux nocturnes (Coucher de soleil sur les Doges, Nuit sur la lagune, Bassin de Saint-Marc la nuit). Série d'intérieurs d'églises, de façades, de frontons. Admiration particulière pour les Baroques (Les Gesuiti, Intérieur des Frari, San Zaccaria sous la lune, Nuit vénitienne). Article dans la revue XXe siècle : "Voix sans issue" (no 4, janvier 1954).

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

- 1956 Conférence au Collège philosophique : "Sur les rapports de l'Art et du Monde". Article dans la revue Esculape : "Apprentissage et spontanéité" (février 1956). Table ronde au "Cercle ouvert", le 20 avril, en compagnie de Jean Wahl, André Chastel, l'Abbé Morel, sur le thème : "Figuration et non-figuration". Automne : série de paysages bretons d'une facture nouvelle, influencée par les séjours vénitiens (L'ORAGE sur Bréhat, Le Chemin de fer de Paimpol, 1957).
- 1957 Pâques : séjour à Rome, à l'origine d'une première série de peintures : vues de Rome et de sa campagne, grandes compositions inspirées par l'Histoire (La Mort de Pompée, Ostie).
- 1958 Travaille jusqu'à l'été sur les impressions romaines. (Rendez à César... Vue de Rome, Nuit romaine). Publie, aux éditions Grasset, les Essais sur l'Espace, l'Art et la Destinée, recueil des principaux articles et conférences de 1935 à 1957. Automne : deux embarquements sur des avisos de la Marine Nationale pour des exercices au large de Brest. Nouvelle série de navires de guerre à la mer : Manoeuvres de nuit, Manoeuvres au large de Brest.
- 1959 Suite de la série des Manoeuvres; série des Mouettes, des Lagunes bretonnes, du Phare des Héaux.
- 1960 Officier des Arts et Lettres. Rétrospective au Musée des Beaux-Arts de Nantes "Hommage à Charles Lapicque". Reprise des thèmes romains : sujets nocturnes inspirés par la vie des martyrs chrétiens et des héros légendaires (La Fuite de Saint Pierre, Avant le triomphe, L'Ensevelissement d'un martyr).
- 1961 Etudes de fauves au zoo de Vincennes et séries de peintures sur les tigres, libres dans un paysage de jungle (La Matinée d'un seigneur, A quoi rêvent les tigres, Le Tigre des Ming) ou affrontés à l'homme (Chasse au tigre, La Route de Nagpour, Le sommeil du père). Intérêt pour la tapisserie : fait réaliser par des particuliers des panneaux au petit point sur les canevas qu'il dessine puis prépare des cartons pour les ateliers d'Aubusson. Gravures pour "Appareil de la terre" de Jean Folloin.
- 1962 Série de peintures sur les Lians, puis sur les Déserts.

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

- 1963 Série de peintures sur le thème des friandises et des confiseries, associées le plus souvent à un décor Louis XV : Nature morte aux chocolats, Invitation à la gourmandise. Avril : voyage en Grèce. Longues visites des sites et des monuments les plus célèbres de l'Attique et du Péloponnèse qui lui inspireront une suite de paysages grecs et de scènes mythologiques : Le Pâtre d'Olympie, Apollon et Dionysos, Oedipe.
- 1965 Série de peintures sur le Tennis, sport qu'il pratique depuis trent-cinq ans. Paysages, diurnes ou crépusculaires, suscités par des promenades d'hiver en banlieue (Crépuscule à la lisière d'un bois).
- 1966 Série de peintures sur la Musique : La Sonate au printemps, Le Concerto pour trois pianos, Choral Mater Dalarasa. Illustrations pour les "Bijoux indiscrets" de Diderot, "Temps présumés" de Paul Chaulot, "CLXXXI proverbes à expérimenter" de Jean Guichard-Meili, "O et M" de Charles Estienne.
- 1967 Suite de la série musicale : La Suite en Ré, Le Quatuor, La Passion selon Saint Mathieu. Production abondante de figures dessinées. Grande rétrospective au Musée National d'Art Moderne à Paris.
- 1968 Série de peintures sur le Golgotha.
- 1969 Retour pictural au thème de la mer : série de marines inspirées par un été très venteux, évauquant parfois les temps épiques de la marine à voile (Le coup de vent, Les Cap-Horniers). Série des Fermes bretonnes. Retour à la sculpture (éléments métalliques assemblés par des boulons : Richard Coeur de Lion; ou matière plastique : L'Anachorète). Cette production, destinée à l'édition, se poursuit de 1969 à 1972.
- 1970 Quelques Hommages à Boudin. Paysages bourguignons (Mandir en Bourgogne) et compositions synthétiques sur Tournus et Chapaize.
- 1971-1972 Série de "portraits imaginaires" à la gouache puis à l'huile (Le roi Lear, Carmen). Abondante production de dessins de Figures de fantaisie qu'il poursuit les années suivantes.

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

- 1973 Paysages d'Espagne, à la suite d'un voyage de quelques jours en Castille (l'Escorial).
- 1974 Paysages de Hollande (Marine en Hollande, Epave ancienne en Hollande) et peintures en Hommage à Frans Hals, à la suite d'un bref voyage.
- 1975 Voyage à Vézelay : série de La basilique imaginaire. Série des Invalides, des Fermes bretonnes.
- 1976 Inauguration de la Donatien Granville à Dijon. Une salle est consacrée à Lopicque.
- 1976-1977 Paysages et scènes "historiques" inspirées par les Châteaux de la Loire (Le Départ pour la chasse, Le guet-apens, Mission accomplie, L'amour ou la mort) et par l'art espagnol du Nouveau Monde (Cathédrale Aztèque, Cathédrale Zapathèque).
- 1978 Paysages imaginaires avec personnages (Le Retour de l'émigré, Les amants espagnols). Scènes de Chasses, librement inspirées de celles du XVIIIe siècle : Diane et Actéon, Chasse au sanglier, Renard pressé.
- 1979 Reçoit le Grand prix national de la peinture.
- 1979-1980 Série de L'Embarquement pour Cythère, libre adaptation d'après Watteau.
- 1980 Mai : bref voyage à Aix-en-Provence : série de Montagnes Sainte-Victoire, d'Homages à Cézanne.

EXPOSITIONS PARTICULIERES

- 1929 Galerie Jeanne Bucher, Paris (peintures).
- 1941 Galerie Jeanne Bucher, Paris (peintures de 1939 à 1941).
- 1947 Galerie Louis Carré, Paris (peintures de 1943 à 1947).
- 1949 M. Van Geluwe, Bruxelles (peintures).
- 1949 Galerie Denise René, Paris (peintures de 1939 à 1949).
- 1950 Galerie Birch - Denise René, Copenhague (peintures).
- 1951 Galerie Denise René, Paris (peintures de 1950 et 1951).
- 1952 Galerie - Librairie La Hune, Paris (La Mer, Dessins).
- 1953 Galerie Ex-Libris, Bruxelles (peintures).
- 1953 Galerie Galanis, Paris (peintures de 1952 et 1953).
- 1954 Galerie-Librairie de la Cité, Brest (La Mer, dessins).
- 1956 Galerie Galanis, Paris (Venise, peintures).
- 1956 Galerie Benador, Genève (peintures).
- 1958 Galerie Villand-Galanis, Paris (peintures de 1957 et 1958).
- 1959 Galerie Villand-Galanis, Paris (La Figure, dessins).
- 1960 Galerie Albert Loeb, New-York (exposition rétrospective).
- 1960 Musée des Beaux-Arts, Nantes (exposition rétrospective).
- 1960 Galerie Villand-Galanis, Paris (peintures de 1958 à 1960).
- 1961 Galerie Lefèvre, Londres (peintures).
- 1961 Galerie Villand-Galanis, Paris (exposition du livre "Appareil de la Terre").
- 1962 Kunsthalle, Berne (exposition rétrospective).
- 1962 Städtische Galerie, Munich (exposition rétrospective).
- 1962 Galerie Villand-Galanis, Paris, (Les Chevaux, dessins).
- 1962 Musée de Grenoble (exposition rétrospective).
- 1962 Musée de la Maison de la Culture, Le Havre (exposition rétrospective).
- 1962 Galerie Grosshennig, Düsseldorf (peintures).
- 1963 Galerie Villand-Galanis, Paris (peintures de 1961 et 1962).

EXPOSITIONS PARTICULIERES

- 1963 Galerie Villand-Galanis (La Mer, dessins).
- 1963 Musée de la Ville de Trèves (exposition rétrospective).
- 1963 Musée de l'Etat, Luxembourg (exposition rétrospective).
- 1964 Musée Folkwang, Essen (exposition rétrospective).
- 1964 Musée de Hambourg (exposition rétrospective).
- 1964 Galerie Villand-Galanis, Paris (tapisseries).
- 1965 Musée de l'Athénée, Genève (peintures, dessins, tapisseries).
- 1965 Galerie Villand-Galanis, Paris (peintures de 1963 et 1964).
- 1965 Galerie Louis Carré, Paris (peintures de 1939 à 1947).
- 1966 Galerie Jacques Dubourg, Paris (peintures de 1951 à 1964).
- 1967 Kunstamt-Tempelhof, Berlin (exposition rétrospective de dessins).
- 1967 Musée National d'Art Moderne, Paris (grande exposition rétrospective).
- 1967 Neue Galerie, ZÜRICH (dessins, aquarelles et peintures).
- 1967 Galerie Ketterer, MÜNICH (exposition rétrospective de dessins).
- 1968 Galerie Jacques Dubourg, Paris (La Musique).
- 1969 Galerie Jacques Dubourg, Paris (La Mer).
- 1969 Musée Municipal, Brest (exposition rétrospective).
- 1969 Galerie Vestart, New-York (lithographies, gouaches, sculptures).
- 1970 Neue Galerie, (Dr Peter Nathan et Walter Scharf) ZÜRICH (peintures).
- 1970 Musée Toulouse-Lautrec, Albi (exposition rétrospective).
- 1970 Galerie Vincence Kramáře, Prague (exposition rétrospective).
- 1970 Galerie Verrière, Lyon (peintures, lithographies).
- 1971 Galerie Antoñono, Caracas (peintures).
- 1971 Galerie Renée Laporte, Antibes (lithographies).
- 1971 Galerie Verrière, Paris (tapisseries, sculptures, lithographies).
- 1972 Galerie Jacques Dubourg, Paris (oeuvres récentes).

EXPOSITIONS PARTICULIERES

- 1972 Neue Galerie Dr Peter Nathan, Zürich (gauaches).
- 1973 Galerie Balanci-Graham, Paris (aquarelles récentes).
- 1973 Galerie Renée Laparte, Antibes (dessins récents).
- 1974 Galerie Balanci-Graham, Paris (peintures récentes).
- 1974 Galerie André Pacitti, Paris (peintures récentes).
- 1974 Musée de Privas (80 lithographies).
- 1974 Galerie Perspective 88, Liège (lithographies et dessins).
- 1975 Galerie Diagram, Nice (dessins).
- 1975 Galerie Balanci-Graham, Paris (aquarelles récentes).
- 1976 Galerie Balanci-Graham, Paris (peintures récentes).
- 1978 Cabinet des dessins du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidau, Paris (dessins).
- 1978 Galerie Nathan, Zürich (peintures de 1940 à 1970).
- 1978 - Exposition itinérante en France et à l'étranger, organisée par le Centre Georges Pompidau, Musée National d'Art Moderne, comprenant 41 peintures et 109 lithographies.
- 1981
- 1979 Musée des Beaux-Arts, Dijon (exposition rétrospective).

OUVRAGE ET PRINCIPALES PUBLICATIONS DE CHARLES LAPICQUE

Essais sur l'Espace, l'Art et la Destinée, préface de Jean Wahl, Grasset, Paris 1958. Ce livre rassemble les principales conférences et publications du peintre, de 1935 à 1957.

L'Art et la Mort, conférence au Collège philosophique, publiée in : Revue de Métaphysique et de Morale, no 3, Paris 1959.

Actualité de Poussin, avant-propos au Colloque Nicolas Poussin, Paris, 21 septembre 1958, publié par les Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1960.

Dialogue avec Jean Guichard-Melli, in : Jean Guichard-Melli, "La peinture aujourd'hui", Bibliothèque de l'Homme d'action, Paris 1960.

Rendons à la Science..., in : revue Arts, lettres, spectacles, musique, no 805, Paris, 18 janvier 1961.

Présence et Peinture, conférence au Club 44 à La Chaux-de-Fonds, 7 décembre 1961, publiée in : revue Médiations, no 4, Paris, hiver 1961-1962.

Cinq textes inédits, in : catalogue de l'exposition Lopicque, Kunsthalle, Berne 1962.

Si la Culture est dans l'Espace, in : revue La Brèche, no 2, mai 1962.

En illustrant Follain, in : revue Pour l'Art, no 87, Louvaine-Paris 1962.

Vitrail et tachisme, in : Le Figaro littéraire, Paris, 5 mai 1962.

L'Art et l'Image, conférence au Collège philosophique, publiée in : Revue de Métaphysique et de Morale, no 2, Paris 1963.

Hommage à Picasso, in : Revue de Métaphysique et de Morale, no 2, Paris 1967.

Peinture et Tapisserie, in : La Galerie des Arts,
no 74, Paris, juillet 1969.

Figuration et détachement, in : revue Etudes, Paris,
novembre 1969,

La nourriture des Apôtre, in : revue Etudes, Paris,
novembre 1969.

Entretien avec A. Parinaud, sur l'espace, le temps et
le sens de la création, in : La Galerie des Arts, no
79, Paris, 1er novembre 1969.

Pourquoi des sculptures, in : catalogue de l'exposition
Lopicque, Galerie Verrière, Lyon 1970.

Textes inédits, in : Catalogue raisonné de l'oeuvre
peint et de la sculpture, Mayer, Paris 1972.

LIVRES ILLUSTRÉS PAR LAPICQUE

Jean Fallain, "Appareil de la terre", illustré de gravures sur bois en cauleurs; Editions Galanis, Paris, 1961.

Charles Estienne, "O et M", roman, illustré de lithographies; Editions du Soleil Noir, Paris 1966.

Paul Chauot, "Temps présumés", illustré de lithographies; Editions du Syrinx, Paris 1966.

Jean Guichard-Meili, "CLXXXI proverbes à expérimenter", illustré de gravures sur bois; Editions Galanis, Paris, 1966.

Denis Diderot, "Les Bijoux indiscrets" (traduction allemande), illustré de dessins à la plume; Propylean Verlag, Berlin 1966.

OUVRAGES SUR L'OEUVRE DE LAPICQUE

Lapicque, par Jean Lescure, Flammarion éditeur, Paris 1956.

Les dessins de Lapicque, tome I : La Figure. Texte de Charles Estienne, Editions Galanis, Paris 1959.

Les dessins de Lapicque, tome II : Les Chevaux, Texte de Jean Guichard-Meili, Editions Galanis, Paris 1962.

Les dessins de Lapicque, tome III : La Mer. Texte de Jean Lescure, Editions Galanis, Paris 1964.

Lapicque, catalogue raisonné de l'oeuvre peint et de la sculpture, par Bernard Balanci, précédé d'une étude critique de Elmina Auger; Editions Mayer, Paris 1972.

FILM SUR L'OEUVRE DE L'ARTISTE

Lapicque, par François Reichenbach. Texte d'Elmina Auger. Court métrage en couleurs. 1966. Diplôme d'honneur au Festival de Locarno.

TITRES ET DISTINCTIONS

Croix de guerre 1914-1918.

Ingénieur de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures, 1921.

Médaille d'Honneur pour cinq décorations au Palais de la Découverte, Paris 1937.

Docteur ès Sciences, Paris 1938.

Prix Raoul Dufy, Biennale de Venise, 1953.

Peintre du Département de la Marine, de 1948 à 1966.

Officier de la Légion d'Honneur, 1966.

Commandeur des Arts et Lettres, 1966.

Grand prix national de la peinture, 1979.

ENTRETIENS DE L'AUTEUR AVEC CHARLES LAPICQUE

- 1er entretien : avril 1972, Neue Galerie, Zürich.
- 2e : 29 novembre 1975, à la Galerie Balanci-Graham (aujourd'hui disparue), 56 rue de Verneuil, Paris.
- 3e : 13 décembre 1975, à l'atelier de Lopicque, Paris.
- 4e : 17 janvier 1976, à l'atelier de Lopicque.
- 5e : 14 février 1976, à l'atelier de Lopicque.
- 6e : 30 avril 1976, à l'atelier de Lopicque.
- 7e : 1er mai 1976, chez Elmina Auger.
- 8e : 21 mai 1976, chez Elmina Auger.
- 9e : 22 mai 1976, à l'atelier de Lopicque.
- 10e : 11 juin 1976, à Dijon, lors de l'inauguration de la Donation Gronville.
- 11e : 10 octobre 1977, à l'atelier de Lopicque.
- 12e : 11 octobre 1977, chez Elmina Auger.
- 13e : 12 octobre 1977, à l'atelier de Lopicque.
- 14e : 5 avril 1978, à l'atelier de Lopicque.
- 15e : 26-27 octobre 1978, à la Galerie Nathan à Zürich et à l'hôtel Sonnenberg, Zürich.
- 16e : 9 décembre 1978, à l'atelier de Lopicque.
- 17e : 10 décembre 1978, chez Elmina Auger.
- 18e : 6 mai 1979, à l'atelier de Lopicque.
- 19e : 4 janvier 1980, à l'atelier de Lopicque.
- 20e : 5 décembre 1980, à l'atelier de Lopicque.

TABLE ANALYTIQUE

<u>Table des matières :</u>	7
<u>Avant - propos :</u>	9
<u>Introduction :</u> <u>Approche méthodologique</u> : raisons de cette étude; écueil de tout discours sur l'art; expérience esthétique et perspective historique; l'intention originelle; les écrits du peintre; point de vue du créateur et distance critique.	11
<u>Approche de l'artiste</u> ; état de la recherche; sources.	19
<u>Chapitre I :</u> <u>Situation historique : le milieu social et culturel, le contexte artistique.</u>	23
Jeunesse de Lopicque dans un milieu scientifique. Etudes d'ingénieur. Préparateur à la Faculté des Sciences. Relations et fréquentations.	
Le développement de l'art contemporain en France dans l'entre-deux-guerres jusqu'en 1950, Les Peintres de Tradition française en 1941, Irruption de l'art abstrait. La tradition et l'avant-garde figurative. Attaques contre la peinture figurative, réactions et polémique. Lopicque se tourne vers la Figuration.	
<u>Chapitre II :</u> <u>La notion d'espace et son évolution dans la peinture.</u>	47
Espace de la nature et espace, fictif, de la peinture. Evolution de la notion d'espace dans la peinture, des Pré-Renaissants à l'aube du XXe siècle. Elaboration du système perspectif, Son dépassement par trois novateurs, Cézanne, van Gogh et Gauguin.	

- Chapitre III** : Des premières oeuvres aux Figures armées de 1939. 57
 Les influences subies. L'orientation du jeune peintre. Sa formation scientifique. Les premières oeuvres. Esquisse du système futur de la grille (Le Poste de Transformation). L'influence du Cubisme; limites de l'espace classique. Un exemple de distorsion spatiale. Etude des valeurs (Rubans et Bobines). Influence des émaux champlévés, le cloisonnement (aperçu historique). Influence des tapisseries dites de La Dame à la Licorne, des faïences de Rouen; une découverte capitale sur les propriétés du Rouge et du Bleu. La relation Art et Science, les écrits de peintres. Une synthèse : le système de la "grille" à ossature bleue (Figures armées), de 1939).
- Chapitre IV** : Des Figures de 1939 aux Figures de 1950. 93
 Perspectives multiples et transparence (La Vocation maritime). Mouvements divers et interprétations mouvantes (Les Demeures). Un curieux découpage de l'espace (faïences de Rouen "à la pagode"). L'expérience du dessin gestuel (aperçu historique) et l'expression du vécu; le signe à la recherche de son sens (Le Baiser, Figures entrelacées, La Mer, Les Régates). Interpénétration des formes, le tracé du parcours (Calvaires bretons). La perspective rapprochante (La Bataille de Waterloo). L'audace dans l'emploi de la couleur et la critique. L'apicque n'est pas l'héritier des Fauves. Valoristes et coloristes. La couleur comme expression de l'espace (Figures de 1950).

- Chapitre V : Séries équestre, nautique, Figures de 1953. 133
 Expression du mouvement (aperçu historique) par le dessin de mémoire, glissements dans l'espace, perspectives diverses (Concours hippiques). Développement de la trajectoire, transparence (aperçu historique), invitation au dynamisme (Régates). La référence à Cézanne. Les ruptures de l'espace pictural (aperçu historique). Cloisonnement et ossature blanche, individualité de la couleur (Figures de 1953).
- Chapitre VI : Séries vénitienne, ramaine et grecque. 159
 L'attrait du baroque, sa mouvance, son foisonnement : contrastes et ruptures de l'espace (Villas vénitienes). Formes picturales de la lumière (aperçu historique). Figuration de la lumière mystique (Eglises vénitienes), du flux lumineux structuré (Chenal de Saint - Marc la nuit), du flamboiement salaire (Couchers de soleil sur Venise). Simultanéité dans la remémoration, juxtaposition de temps (La Mort de Pompée) et de mondes différents (Rendez à César...). Les infléchissements de sens, l'organisation abstraite, la destination figurative. Espaces-liaisons (L'Ensevelissement d'un martyr), espace des dieux (Apollon et Dionysos, Oedipe).
- Chapitre VII : Mer, Bretagne, Tigres, Tennis et Musique : variété de thèmes, variations d'espaces. 181
 Le mode d'élaboration : deux processus presque contraires. La démarche des Surréalistes. Conception et réalisation sont contemporaines. Ambiguïté de l'espace (Lagunes bretonnes). Structuration de l'espace céleste (Mauettes) et de la mer (Le coup de vent). Interpénétration d'espaces réels et imaginaires (Tigres). Cloisonnement, fragmentation de l'espace et contre-formes (Tennis). Le thème musical (aperçu historique). Espaces multiples et intérieurs de la Musique.

<u>Chapitre VIII :</u>	<u>Eglises, Fermes, Châteaux, Chasses, Embarquements pour Cythère et Hommages à Cézanne : maîtrise de tous les espaces, peinture de la mémoire et de l'imaginaire.</u>	203
	Espace de la pensée; le gestuel apte à débusquer des réalités cachées. Espaces intérieurs et extérieurs (<u>Tournus et Chapaize</u>). L'exécution immédiate (<u>Série hollandaise</u>). Espaces bausculés (<u>Les Funérailles de Leclerc</u>), espaces fluides et transparents (<u>Fermes bretonnes</u>) espaces équivoques et imaginaires (<u>Châteaux sur la Loire</u>). Intention et réalisation se fondent dans l'opération créatrice. L'Abstrait rendu figuratif (<u>Chasses</u>), scènes du XVIIIe siècle rajeunies (<u>L'Embarquement pour Cythère</u>). Le thème s'organise en cours d'élaboration (<u>Hommages à Cézanne</u>).	
	La notion de présence, principe spirituel de l'œuvre, est-elle définissable ?	
<u>Conclusion :</u>	Etude centrée sur l'expression de l'espace et sur la démarche créatrice de Lopicque. Les techniques expressives du peintre. Le gestuel lié à l'imaginaire. L'Abstraction comme moyen, la Figuration pour fin. La place de Lopicque dans l'art contemporain. Créer, c'est s'accorder une liberté illimitée.	223
<u>Notes :</u>		229
<u>Bibliographie :</u>		275
<u>Index des noms :</u>		299
<u>Index des œuvres :</u>		327

<u>Éléments biographiques :</u>	339
<u>Expositions particulières :</u>	347
<u>Principales publications de C. Lopicque :</u>	350
<u>Livres illustrés par Lopicque :</u>	352
<u>Ouvrages sur l'œuvre de Lopicque :</u>	352
<u>Film sur l'œuvre de Lopicque :</u>	353
<u>Titres et distinctions :</u>	353
<u>Entretiens de l'auteur avec Lopicque :</u>	354
<u>Table analytique :</u>	355

Achévé d'imprimer
en juin 1981
sur les presses
de l'Imprimerie Paul Attinger SA,
à Neuchâtel

Imprimé en Suisse