

Lumière sur...

Charles Lopicque



Dès les recherches précoces sur la “dynamique” de la couleur, Lopicque (1898-1988) se faisait l’héritier d’un siècle qui voulut faire du mouvement et de l’expérience corolaire de la durée, un paramètre essentiel du renouvellement de l’art. Aux côtés de la musique, les arts décoratifs en furent l’un des adjutants.

Les toiles que peint Lopicque en 1939 marquent un tournant.

Réalisant une synthèse des techniques cubistes (ruptures de plans, perspectives multiples, transparence des corps) et de ses recherches théoriques sur le bleu et le rouge, - dont il trouve une confirmation dans la faïence rouennaise - le peintre renouvelle la représentation de l’espace. Dans des œuvres telles que *Christ aux épines*, une ossature bleue apparaît au premier plan, reliant les objets rapprochés et se détachant sur des fonds jaunes ou rouges. Ces peintures sont à l’origine de la construction non figurative de Bazaine, Le Moal, Manessier, Singier les années suivantes.

À partir de 1941, la grille se fait plus discrète et Lopicque adopte une perspective à points de vue complémentaires ; la lumière s’éclaircit. En 1946, Lopicque multiplie dans ses marines les entrelacs et les boucles, origines de la “figuration gestuelle” intensément colorée qui deviendra caractéristique de son œuvre. Cette gestualité tire son inspiration de la psychanalyse et de l’écriture automatique surréaliste. Le dessin définit un mouvement intérieur.



Ce graphisme synthétique est indissociable de la mémoire, rendue tangible par le mouvement. Lopicque fait ici référence à Bergson, pour qui le mouvement n’est pas une chose en soi, comme pour le futurisme et la chromophotographie qui décrivent un mouvement en le décomposant, mais la saisie d’un rapport entre des attitudes successives. L’espace est aussi durée. Ferme près d’un rocher fait partie d’une série de paysages sur le thème du promeneur. Grâce à la transparence (aucun plan n’arrête le regard) et à l’absence d’unicité de point de vue (qui immobiliserait la vision), le spectateur peut deviner la trace du déplacement, évoquée par les lignes rouges, équivalent visuel de la mémoire. Plutôt que l’image, qui maintient la passivité du regard, le signe excite l’activité mentale du spectateur et permet de restituer la dimension active que Bergson attribuait à la mémoire.



Assistant régulièrement au *steeple-chase* d'Auteuil, le peintre dessine en 1950-51 une série équestre à l'aide de traits continus, à travers laquelle il approfondit sa recherche sur le mouvement. Peintre de la marine à partir de 1948, deux escales en Algérie sont l'occasion de peindre l'Atlas saharien.

Le prix Raoul Dufy obtenu à la Biennale de Venise, est à l'origine de quatre séjours dans la ville et sa région, de 1953 à 1955. L'art baroque, essentiellement mobile, enthousiasme l'artiste.



Il peint des villas palladiennes, des jardins baroques, des frontons et façades d'églises. Par le jeu des couleurs, le cerne blanc, le point de vue rapproché et les directions de l'espace indiquées par les motifs (telles les marches d'escalier), la perspective classique - si réductrice et anachronique, selon l'artiste - est annulée. En 1953, une série avait fait alterner personnages historiques et mythologiques. Comme dans l'art médiéval mêlant saints et donateurs, fable et réalité, Lapicque ne différencie pas statues et touristes ; il convoque le passé dans le présent.



Lapicque entreprend ensuite une série de Couchers de soleil et de Nuits dans laquelle il met en pratique certains résultats de ses recherches scientifiques. Les halos multicolores des luminaires sont sensés témoigner de la déformation de la perception de la vision de nuit. Ils forment en outre des contrepoints sonores qui dynamisent la composition. Le peintre constate que le contraste de valeurs utilisé par

les peintres est infime par rapport à ce que l'on trouve dans la nature. Plutôt que l'ajout de blanc aux couleurs, il recourt aux pigments purs pour varier les valeurs (par exemple, cobalt, Prusse et turquoise pour le bleu).

Deux embarquements sur des avisos de la Marine Nationale incitent Lapicque à revenir aux thèmes des Manceuvres puis en 1959, à des compositions de Mouettes et à un ensemble épuré de Lagunes bretonnes. Fréquentant les parcs zoologiques et les ménageries, l'artiste peint en 1960-61 de nombreux portraits de Tigres, et en 1962 de Lions, qui le ramènent à ses souvenirs maghrébins. Le peintre joue délibérément de la valeur décorative des robes rayées, s'inspirant de l'exemple de la faïence et des tapisseries médiévales pour battre en brèche la distinction classique entre forme et fond.



En 1963, leur succèdent des Natures mortes, puis un voyage en Grèce suscite des évocations de paysages et de scènes mythologiques. Les thèmes abordés par Lapicque ne cesseront de se renouveler : paysages crépusculaires, série autour du tennis (1965) et de la musique (1966-1967), qu'il pratique. Il peint la Bourgogne (1970), des portraits imaginaires (1971-1972), des paysages d'Espagne (1973), de Hollande (1974), les châteaux de la Loire (1976-1977), des scènes de chasse (1978), des Hommages à Cézanne (1981), des marines et figures plus abstraites (1984-1986)...

Vitraux, émaux, cubisme, ont convaincu Lapicque des avantages du cloisonnement, de la transparence et de la multiplicité des points de vue pour combler les lacunes d'un espace réel dénué de présence, objectif prioritaire chez un homme qui, bien que croyant, ressent une difficulté d'être dont l'existentialisme s'est fait l'écho pendant et après la deuxième guerre mondiale.



1. Charles Lapicque, *Nature Morte*, photo Hugo Maertens, © ADAGP, Paris 2008
2. Charles Lapicque, *Le Baiser*, 1947, © ADAGP, Paris 2008
3. Charles Lapicque, *Ferme près d'un rocher* 1947, © ADAGP, Paris 2008
4. Charles Lapicque, *L'Invitation au bonheur*, © ADAGP, Paris 2008
5. Charles Lapicque, *Croiseur au mouillage de saint-Marc*, Photo : Michel Bourquin, © ADAGP, Paris 2008
6. Charles Lapicque, *Le Tigre des Ming*, 1961, © ADAGP, Paris 2008
7. Charles Lapicque, *Diane et Actéon*, 1978, © ADAGP, Paris 2008