

CHRISTIAN LHOPITAL,

## L'AVENTURE D'ÊTRE EN VIE

« *Maintenant le miroir est brisé, il est temps que les morceaux se mettent à réfléchir* » Ingmar Bergman. *L'Heure du loup*.

« *Je ne crois pas indispensable de chercher pour trouver.* »  
Eric Dolphy.

Manie compulsive ? Décongestion intérieure ? Distorsions douloureuses d'un imaginaire dévoyé ? Esprit de régression rageuse ? Non. Rien qu'un gigantesque appétit de formes né de ce que le poète Henri Michaux appelait *l'aventure d'être en vie*. En cela, les dessins de Christian Lhopital ne cessent d'étourdir, d'assommer, de fasciner. Ce champ magnétique instable dans lequel des formes prolifèrent, se redoublent, oscillent ou vibrent comme des diapasons, ne laisse ni l'œil ni la langue tranquilles.

Longtemps, le dessin a semblé un divertissement d'ilotes à nos contemporains, au mieux une forme ahurissante de courage. Le dessin, Christian Lhopital s'y emploie avec constance depuis 1976. À l'époque, stylo-bille et feuilles de cahier en main, il creuse sans le savoir le sillon d'un Sigmar Polke, élargissant le tour de ses dérélitions formelles.

Mais contrairement à Polke, Lhopital, pour nourrir sa discipline n'a aucun besoin de mort aux rats ou de crème dépilatoire. Le toxique de sa substance passe par l'affolement du regard. Un regard qui cherche où se placer dans cet espace aux horizons indistincts, structuré en trois niveaux de lecture sur la feuille.

Trois étages, trois paliers de regards. Cette hiérarchie scalaire me renvoie loin dans l'histoire. Je l'associe spontanément aux vases funéraires grecs ; à leurs compositions épiques disposées en registres superposés ainsi qu'on pratiquait la chose cinq siècles avant notre ère, à Milet, à Chios ou à Rhodes.

Pour Lhopital, le Grec serait plutôt l'erreur. La règle et le compas, la section d'or et les diagonales de cette clarté attique qui veulent restituer le monde en perspective n'ont aucune place dans sa pratique. Son étagement de plans n'a aucun rapport avec son précédent antique, mais il est indéniable que cette disposition graphique astreint l'œil à la mobilité, qu'elle sollicite son pouvoir de circulation, de franchissement et d'interférence. Elle pousse la rétine à tracer son chemin dans l'intervalle de scènes mouvantes qui ne représentent aucun lieu identifiable. Dans les séries de Lhopital, l'œil ne trouve ni lieu, ni rencontre fixés revenant à l'identique selon un rythme régulier pour fonder quelque chose comme une place reconnue...

\*\*\*

... Quel statut conférer à l'image lhopitalienne ? Son trait prend parfois l'éclat d'un rêve d'opium et il tomberait sous le sens d'évoquer à son endroit la violence d'expériences intérieures venues réveiller les ultimes demeures de la psyché.

Images imaginaires, *images inimaginables* ces représentations qui ne semblent pas pouvoir s'objectiver dans le réel ? Pourtant, le dessin chez Lhopital est aussi une entreprise spéculaire qui prend l'allure d'un transfert de la réalité au plus direct.

Dans son champ de vision, une forme devient subitement sensation et Lhopital multiplie sur elle ses prises de vue. Parce qu'un groupe d'adolescents dans une gare lui rappelle subitement un Caravage ; parce qu'une posture inédite redessine un enfant affairé à maintenir en place une poussette dans un bus en circulation, une machinerie mentale photo-optique se met en place. Dans l'inépuisable flux des lieux de passage, Lhopital épingle le réel, ces mouvements bruts de vie dérisoires ou éloquents qui éclaboussent puis s'immiscent en associations libres entre l'œil et la matière.

L'image fantasmagorique de Lhopital est induite. Elle nous vient d'une expérience visuelle immédiate. Elle ne nous invite pas à délirer, mais à percevoir. Au reste, il n'est pas impossible que certaines de ces images circulent réellement dans le corps social. C'est même probable. Certains monstres tracés par l'artiste n'ont pas de fermeture-Eclair dans le dos, preuve qu'ils sont bien réels, qu'ils tapissent quelque part l'inconscient optique du monde, et que la distinction sans relâche que nous maintenons entre réalité et imaginaire ne suffit pas toujours à les rendre invisibles.

Lhopital donc, tire à soi des images qui redoublent ou ne redoublent pas les apparences sensibles auxquelles elles ont été arrachées. Condensées sur une pointe d'épingle, elles produisent la commotion qui les fera surgir *mutantes* sur la feuille. Des mutantes issues d'un registre d'expérience où les notions d'« intérieur » et d'« extérieur » sont déposées au profit d'une perception du réel bien plus enveloppante. Des mutantes qui possèdent leur propre mode de fonctionnement à travers les relations formelles ou symboliques qu'elles entretiennent entre elles.

\*\*\*

... L'œil, la main, et puis les jambes. « *Les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis* » écrit Marcel Proust. Les jambes autant que la main favorisent le mouvement de la pensée et de l'imaginaire. En déambulant, les Péripatéticiens, élèves d'Aristote s'assurent que leur pouvoir d'abstraction gîte bien dans leurs pieds. « *Je n'écris pas qu'avec la main ; mon pied veut toujours être aussi de la partie* » déclare Nietzsche dans *Le gai savoir*. Il ne m'est pas indifférent d'apprendre que Lhopital reconnaît comme sien cet engrenement du corps et de l'esprit quand il avoue le besoin de se déplacer en allers-retour sur le trajet qui court de l'appartement privé à son atelier, dans cette contiguïté qui unit son espace intime.

Il arrive en effet qu'un dessin résiste, fasse de l'obstruction, ne se laisse pas conduire, un peu comme une ânesse rétive sur un replat entre falaise et précipice. Aussitôt, Lhopital s'en dessaisit et déambule. Que penser de ce mouvement de dépose, saisi au point désolé où l'artiste retrouve l'ordinaire de sa vie ? Et que se passe-t-il pour lui, si ce n'est l'épreuve d'une déprise, qui, en déchargeant la tension mentale accumulée, permet sur le long de mieux reprendre le fil perdu ? De quelque côté où je me place, la pratique artistique de Lhopital se découvre à moi tout entière vouée au mouvement.

Dans un dessin, au moment de tracer le premier trait sur la feuille, c'est le point de départ qu'il recherche, toujours plus décisif que celui de sa visée. Il lui importe de trouver le point où la ligne veut entrer.

Parfois, elle le sait d'elle-même, cette ligne qui ne néglige pas non plus de mourir. Où et comment finir ? Inévitablement la question revient à poser celle des bords qui tiennent le dessin. Comment cela se passe-t-il aux marges ? Les marges, Lhopital ne s'en laisse aucune, et ses angles ne sont tenus nulle part.

Il arrive que le trait poussé à l'état vif déborde comme une ultime bravade poursuit en roue libre, hors la feuille, sa propre vie déclenchée pour se continuer dans l'invisible.

Depuis 1999, Lhopital ne cesse d'accumuler les séries, serait-ce là le résultat d'une insatisfaction essentielle liée au possible achèvement de l'œuvre ?

Quoiqu'il en soit, l'œil s'arrime à elles comme sur un train pris en marche. DREAM-DRAME, longue bande sensible, défilement latéral de pellicule mentale, emprunte au cinéma un processus de fascination qui découle du mouvement et de la répétition. Ses dispositifs plastiques rappellent un certain art de filmer : goût du bougé, du flou, de la superposition ; scènes elliptiques nécessitant une focale courte ou longue, demandant à être vues en plan d'ensemble ou rapproché, en angles de plongée ou de contre-plongée, prêts à basculer vers vous ou à s'en éloigner...

\*\*\*

... Choisir d'aller voir un film, entrer dans une salle obscure, et s'asseoir en face de l'écran. Dans le cas personnel de Lhopital, la pratique des salles obscures a été formatrice. Très tôt, à douze ans, un film semble l'avoir marqué durablement : "Les fraises sauvages" d'Ingmar Bergman dans lequel les horloges et les montres n'ont pas d'aiguilles parce que le temps dont il est question est tout autre chose que le simple décompte objectif des instants. Dans cette œuvre, le cauchemar crée le mouvement plus qu'il ne le fige. Cette façon de *road-movie* intérieur propre à Bergman, ce visible hors du temps qui n'hésite pas à déconstruire le fil de la narration pour fonder l'énigme, on les retrouve agissants dans les procédés plastiques de Lhopital.

Et quand ce dernier m'évoque un autre représentant illustre du septième art, c'est pour mieux louer les plans-séquences de Rainer W. Fassbinder où des héroïnes de mondes finissants s'agitent au travers de prismes fragmentés et de miroirs obliques. Mais Fassbinder est également homme de théâtre, capable en cela de renchérir à dessein sur l'artificialité d'une scène filmée qu'il peut outrer jusqu'au kitsch, à un point que l'adhésion sensible devient difficile et que, spontanément, l'œil recule.

Cette mise à distance voulue du regard comme réponse esthétique et politique du cinéaste au pouvoir de l'image.

À l'évidence notre artiste ne s'assigne aucune mission de représentation du réel ; n'empêche, ses dessins informent la réalité, se confrontent à son ébranlement, rendent quelque chose du siphon morbide où fuit toute tentative de régler la marche du monde.

Faut-il voir en Lhopital une filiation d'intention, de geste, vis-à-vis du réalisateur allemand ? Il me semble que son œuvre assume plutôt bien cette optique fassbinderienne de l'artiste en miroir du monde dans un monde qui tombe en morceaux...

\*\*\*

... en art, il se fait parfois des corrélations repérables dont l'unique vertu consiste à éclairer la communauté d'action de pratiques parfois très éloignées les unes des autres. Assez étrangement, la violence entropique de Lhopital me renvoie aux ébranlements plastiques de Steven Parrino. Le parallèle peut paraître forcé — aucune correspondance formelle en effet, entre son travail et celui de Parrino. Mais entre la brutalité organique des séries de Lhopital, leur crudité traumatique et la violence à froid que l'Américain fait subir à sa toile, le lien est une singulière puissance de perturbation déclinée selon des processus similaires : dégoût instinctif de l'acquis, opérations de décadage, de passage de la planéité au volume, de dislocation de sens et de contenu, de rupture de ton entre le grave et le léger, l'anodin et le profond ; enfin la tension tenue au fil du rasoir jusqu'à

l'effondrement de la forme qui nous renvoie à la connivence fatale entre crime et esthétique.

Chez Parrino, chez Lhopital, l'intelligence des combinaisons de formes témoigne d'une volonté d'élargir le cadre de l'art afin de changer l'être.

L'attitude iconoclaste commune aux deux artistes ne s'exerce qu'en apparence aux dépens de leur art. Les outrages que Lhopital fait subir au dessin, à sa pratique traditionnelle ne cesse jamais de lui être un hommage. Le violenter c'est reconnaître en lui le pouvoir de faire sens...

\*\*\*

... La constitution d'un espace *autrement vu* est peut-être bien la grande affaire de notre artiste ; un espace où la transparence de la forme suggère l'existence d'une réalité permutante.

Sous l'action du crayon, l'espace se libère et les intervalles et les vides deviennent des éléments agissants de la composition. Ils prennent parfois la forme de jeux de cache-cache entre figure et décor, d'anamorphoses et de palimpsestes. Modulé par d'autres rapports que les oppositions de surface et de profondeur, d'ombre et de lumière, de transparence et d'opacité, le graphisme de Lhopital rend des sensations doubles et son dessin nous devient peu à peu le lieu d'une mise en scène critique du vide.

Si des rapports de réversibilité apparaissent discrètement entre vides et pleins c'est que la forme ne naît pas d'une contrainte exercée sur l'espace, que celle-ci est rarement une volonté d'annexion du plein sur le vide, mais un résultat négocié avec lui.

Cette acceptation du visible aux conditions du vide installe une perception de l'espace plus ouverte et plus fluide qui rend la vision poly-oculaire. Avec Lhopital, la soumission des différents ordres de l'univers à un point de vue unique n'est simplement pas possible.

\*\*\*

... De nouveau sous la correspondance affective des signes, la tentation naît de confronter les formes de Lhopital à cette littérature des écrivains du sentiment populaire de la vie. Un volume vous tombe sous la main, et c'est Henry Miller qui parle, Louis Calaferte, ou bien Charles Bukowski, ou pourquoi pas Alain Jaubert. Refermant le volume de n'importe lequel d'entre eux, le lecteur a quelque chance de saisir la valeur d'expérience des situations de passage qu'ils traduisent et que la main de l'artiste retrace d'un point à un autre dans l'hésitation et les coups de sang.

Pas "littéraires" pour autant les séries de Lhopital. Bien trop browniennes pour ne pas vouloir échapper à la linéarité du récit. Mais il s'en faut de peu qu'elles ne déploient la latitude de développement psychologique propre au roman ou à la saga.

Leur corpus iconographique fait qu'un motif donné est rarement isolé ; sa proximité avec d'autres, sa récurrence, le rythme de son développement, son recul éventuel, sa disparition ou ses zones de diffusion permettent de mettre en valeur des régularités narratives fortes. Une tendance évidente est celle de la danse, du cabaret, de la revue ; un univers de légèreté qui se confronte ou se croise à un autre, pesant, fait de solitude, d'effondrement, de déréliction complète.

La circulation symbolique de l'ensemble n'est pas si éloignée de l'Horacio Quiroga des *Contes d'amour, de folie et de mort*, du Malcolm Lowry *d'Au-dessous du Volcan*, du Céline du *Voyage au bout de la Nuit* et de *Guignol's Band*.

Entre Lhopital et Céline, le dialogue est plutôt assidu. Il n'est que de voir certaines figures de *Dream-Drame* s'avancant dans leur débrillé fangeux comme un seul lexique

de la maladie, évoluant au milieu de toxines invisibles, déployant tout le spectre des fièvres, délires, prurits, spasmes, convulsions, états maniaques... Dans ce climat variqueux, dans ce règne panique de la saturation, du dégoût atrabilaire et des licences hallucinatoires, le docteur Destouches, médecin hygiéniste, ange exterminateur du microbe assassin, tiendrait volontiers le compte scrupuleux des atteintes. L'œil fixe encore son attention sur des ponctuations rosâtres qui plombent en nombre les corps des personnages où s'en émancipent. Elles sont une perturbation supplémentaire apportée au regard, un refus délibéré de la couleur de se laisser cerner par la forme. Sous un angle clinique, on peut toujours les lire comme un rappel symptomatique du *mal des ardents* qui provoquait brûlures, catalepsies et hallucinations ; un mal médiéval dû à l'ingestion de l'ergot de seigle dont Matthias Grünewald a marqué à jamais son retable d'Issenheim avec un réalisme saisissant. Connaissant l'intérêt de Lhopital pour ce chef-d'œuvre du Musée d'Unterlinden, le lien ici n'est peut-être pas complètement fortuit.

\*\*\*

... De Grünewald à Fela Anikulapo Kuti, il y a loin. Mais après l'albertisme\*, après John Cage, après que Pierre Boulez révéla chez Paul Klee la pulsation graphique comme équivalent visuel des cadences musicales, l'idée s'est finalement répandue que la musique tient un rôle plastique évident, qu'elle influe et impulse les procédés narratifs. Les sons, leurs capacités combinatoires et les effets psychiques qu'ils produisent servent de modèle transposable à d'autres matériaux. Pour un peintre, un dessinateur, la puissance d'évocation d'une phrase mélodique est un *modus operandi* comme un autre. L'atelier de Lhopital résonne parfois de l'afro-beat de Fela, de la trompette de Don Cherry, des mélodies hypnotiques de John Coltrane, ou d'un trio pour violons et piano de Mauricio Kagel et Alfred Schnittke. Au reste, quelques-uns des dessins de DREAM-DRAME sont annotés au dos de titres empruntés à Eric Dolphy — « *Bee vamp* » ou bien « *In the blues* ».

Dans l'exagération bouffonne, dans cette imbrication de plans, dans ce redéploiement de la forme par bourgeonnements qui la caractérise, la ligne graphique de Lhopital à d'évidentes dispositions à la pop psychédélique, au punk viscéral et au free-jazz.

« *Ce qui compte avant tout, c'est d'improviser et de jouer jusqu'à ce que l'inspiration cesse. Et si l'inspiration cesse au milieu d'un solo, la reprendre au point où elle a commencé spontanément, afin de la laisser «vivante»* ». (Dolphy) Lhopital ne s'y prend pas autrement dans l'exécution d'un dessin chaque fois que ses pleins, ses creux, ses intervalles, ses arrêts, ses reprises unissent ce qu'ils devraient déchirer. Chaque fois qu'une hésitation structure la forme qu'elle semblait préalablement briser. Quelle autre motivation au geste de dessiner, que la curiosité envers la phrase qui va surgir, envers ce qu'elle va signifier du visible ? Christian Lhopital fait de son dessin une opération incalculable. C'est là toute l'implacable rigueur d'une œuvre qui s'engendre d'elle-même à force d'ébauches et de repentirs, de déprises et de reprises...

\*\*\*

... À perpétuer le principe de la série, développant à l'infini d'innombrables variations de couleur, de formes, d'effets, d'impact autour d'une même trame, Lhopital risque-t-il de tourner au procédé en favorisant une systématique fatale à son dessin ? Je crois assez à une vérité de la répétition dans les arts ; il me semble qu'en éprouvant la main, elle libère l'esprit ; et que les jours passant, elle finit par donner une dextérité, une souplesse d'exécution qui noie l'hésitation et l'anxiété. Par là, elle pousse l'artiste à ne jamais

borner son chemin. Le plus signifiant chez Lhopital est que cette sûreté de geste ne soit pas troublée par la plus petite intention de bien faire de mal faire, ou de défaire. On trouve chez lui cette oscillation de bateau ivre qui accepte l'indécidable, intègre l'accident et l'aléa. De là, une grande liberté de formes couplée à une capacité de renouvellement non moins considérable. La main décide de la vision à venir avant que l'image mentale soit formée. Elle devient ce différentiel subtil qui pousse l'artiste à un détachement et une concentration extrême à la fois, jusqu'à atteindre un point de jonction où harmonie et monstruosité ne cessent plus d'être vues séparément. Chez Lhopital, la puissance d'inscription use du postulat baudelairien qui voit la beauté comme résultante d'une déviation, d'une forme de dissonance qui contient en germe et suggère une destruction possible. Chez Lhopital l'accidentel tire le beau de sa stagnation glaciale et le rudoie dans un mouvement où le grotesque et le délié s'identifient à la justesse...

\*\*\*

... En revanche, là où un distinguo est fermement établi c'est entre hommes et femmes. Entre eux, la partition des genres est respectée. S'il fallait parler d'une typologie des sexes dans l'œuvre de Lhopital, nous dirions que les hommes appartiennent aux catégories du rigide et de l'empesé, du méditatif ou de l'halluciné. Leurs poses mêlent jusqu'à l'insupportable, l'angoisse et le désir. Ils traînent de l'anxiété sourde et cette *acedia* qui va si bien avec la hantise sexuelle. Au pire, ce sont des écrabouillés, de la viande perdue, fumante encore, comme d'avoir été explosée au lance-roquette.

Si l'homme est ce *vulgum pecus* cerné par le crayon comme une constipation de l'être, la femme est autrement vivante. Certaines femmes pleurent, d'autres sourient comme des mères avec une mansuétude renseignée, d'autres sont des passantes, d'autres des pythoisses en ébullition ; d'autres avec leurs talons hauts, leurs glissades, leurs sourires de caoutchouc ont le genre sale de *girls* de Casino de troisième zone. Contrairement aux hommes, elles chutent rarement, mais ne semblent pas toujours à ce qu'elles font. Un peu ailleurs, ces poules en flottaison qu'on imagine débauchées du *Whoopee Club*, singeant maladroitement dans leurs atours de majorettes, le *Teese-o-Rama* de la belle Dita\*. Il arrive même que leurs seins soient des visages.

Entre femmes et hommes l'exclusion semble prononcée. Un écart est marqué, répression affective ou inhibition de contact qui travaille au corps ce cabaret des passions humaines. En observant telle scène de *Dream-Drame*, une ballade me revient de François Villon et Charles d'Orléans qui la murmuraient presque au même moment — « *Je meurs de soif auprès de la fontaine* ». À croire que l'homme et la femme ne réclameront jamais la même eau.

*Alone together* sont l'homme et la femme des séries de Lhopital, — *Seul et ensemble* — pour reprendre ici un standard de Dolphy. En les observant je comprends mieux l'intérêt de leur auteur pour Jean-Claude Brisseau, le réalisateur des *Anges exterminateurs* qui assume clairement l'existence d'une différence de fond entre les psychés masculine et féminine. Au reste, bien des femmes de Lhopital m'ont semblé parfois une illustration d'un propos d'Annie le Brun selon lequel chaque fois qu'une femme se maquille, elle affronte et tente de résoudre la contradiction (et la tension insupportable) entre la misère de sa réalité et l'absolu érotique qu'elle voudrait être.

Il arrive que Lhopital représente cet aveu. L'attention portée au détail capable de tout révéler d'un corps ; ses failles, ses tics, sa vie animale de corps en jeu, de corps *joué*, tout cela rejoint la chorégraphie, les problématiques de la chorégraphe Pina Bausch par exemple, quand elle s'empare des situations d'incompréhension et de séduction entre les sexes...

\*\*\*

... Mais un corps ne se résume pas toujours aux limites de l'anatomie médicale. Entre femmes et hommes, le crayon de Lhopital sème des esprits follets, pas nécessairement angéliques... créatures spectrales, reliquats grotesques d'un paganisme de peluche, homoncules aux sourires morts, entités zoomorphes qui empruntent aux félins, aux lapins ou aux primates des attitudes de guet, d'hébétude ou de gaudriole...

À les voir, on se souvient que la doctrine des génies un jour a rempli toute la terre. À les observer se dédoubler dans les intervalles, passer d'un intérieur à l'extérieur, d'un corps à l'autre et réciproquement, on devine que les altérations humaines n'ont pas pour origine exclusive les affections physiques, le placard à liqueurs ou l'acide en buvard. On se met à penser *possédés* et les mots, les cris, les avertissements d'Antonin Artaud cognent à la vitre avec cette idée d'une action corruptrice qui de toute éternité minerait ce foutu monde où nous sommes.

Sans doute DREAM-DRAME représente-t-elle l'enfer sur terre puisque invariablement la jouissance se lie au chagrin et à la perte ; la tension à la catatonie, la suggestivité ordurière au désir insatisfait et à l'effondrement oculaire. Certaines séries particulièrement âpres de Lhopital reviennent à contempler la Gorgone épinglée comme un papillon sur une planche. Pour autant, l'humour est rarement absent de ce chaos. Ici, l'œil suspecte une volonté de calembour devant des corps acéphales aux têtes flottant comme des ballons de baudruche, retenues au tronc par les artères ophtalmiques. De telles images s'insinuent au sortir de l'atelier, inexprimées, obstinées, pressantes, contre lesquelles la pensée se débat et cherche ses mots, le temps d'un petit noir au comptoir du bistro le plus proche. Là, pressant une paupière du plat de la main, l'image m'est venue d'une poule qui picore un melon d'eau fracassé. Il arrive donc qu'un dessin déborde au-delà des marges et se continue dans la cafetière.

\*\*\*

... Nous venions d'évoquer cette mode grandissante des parcours touristiques à vocation culturelle et leur effet pervers sur le regard. La Sainte-Victoire par exemple, parcours-type de cette volonté de vouloir confirmer une vérité de la peinture par le paysage. On l'a pourtant assez dit que la peinture n'est pas dans le sujet, qu'elle est en priorité son propre sujet. C'est navrant ce type d'opération de soustraction du sens, navrant de voir comme tout commence et finit dans la Communication de façon à éviter l'art. À l'inverse, j'avais pu noter comme l'art parvient à s'imposer dans les situations les plus rétives à son apparition. Dans les Yucca Mountain du Nevada, d'éminents sémioticiens se sont battus avec le problème de construire un langage iconographique, capable dans trente mille ans de faire comprendre à nos hypothétiques descendants, le danger radio-actif persistant de nos sites d'enfouissement de déchets nucléaires. Au final, ils n'ont rien trouvé de mieux que d'en revenir au dessin, art préhistorique s'il en est. Leur conclusion systématise des figures qu'on croirait d'extraction lhospitalienne, faite de têtes hallucinées et piaffant comme des poneys au milieu de cercles dansants.

Je ne sais si la sémiotique retient l'attention de Lhopital, mais la peinture elle, est l'objet d'une sollicitation constante. La peinture comme transmission pluriséculaire de vérité, Lhopital en perpétue quelque chose à sa manière hors-cadre. L'ironie d'un Goya n'est jamais bien loin de cette revendication muette en peluche qu'il dévoile parallèlement à ses séries comme autant de chimpanzés, castors, pingouins, cigognes ou dauphins auxquels l'artiste fait subir une plongée verticale dans la peinture. De cette immersion baptismale, les peluches ressortent uniformément blanches à l'exception des yeux qu'il rend à leur noirceur d'origine après le bain. La peinture ne noie pas le regard.

\*\*\*

... sur la table de l'atelier se sont maintenant les étapes d'une métempsycose hurlante, un furieux transfert de psychismes en mode horizontal ; un sublime qui tient la balance égale entre l'effroi et le désir, entre la farce noire et l'extase... La vitalité du dessin de Lhopital, les possibilités de langage figuratif qu'il déploie, ses expressions simultanées d'éclatement et de fusion, ses effets de bombe à fragmentation continueront longtemps d'incendier les fusibles et court-circuiter les pensées. Son dessin ne traduit aucun relâchement, s'avère au contraire le lieu d'une tension où convergent dans le vertige l'énigme du désir et de la douleur qu'il foudroie en la creusant ; et puis cette liberté du geste, sa profonde irrévérence qui reconnaît dans le difforme une force contemplative unique, un mode secret du visible qu'aucun bord n'interrompra plus.

Malek Abbou, in *Dream-Drame*, avril 2007, éditions Fage

\* Sous l'influence des deux traités d'Alberti, « De re aedificatoria » et « Della statua e ella pittura » de nombreux peintres de la Renaissance italienne divisent les surfaces de leur tableau d'après un calque auditif, qui est celui des intervalles musicaux, octaves quintes et quarts, appelés alors *diapasons*, *dia pentes* et *diatessarons*. Botticelli usera de cette transposition dans la composition de ses œuvres plus célèbres.: « Le printemps » et « la naissance de Vénus ». ndla

\* *the London cabaret scene* (ndla)

\* cf : Dita Von Teese, effeuilleuse notoire.(ndla)