

Transcr(é)ation



La cinéface, une problématique du mouvement, à l'extrême de la pensée

Cineface, a problematics of the movement, to the extreme of thought

Patrick Barrès

Volume 5, Number 1, 2024

De la toile à l'écran : de multiples « manières d'être »
From the canvas to the screen: Multiple "ways of being"

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1113885ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20539>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barrès, P. (2024). La cinéface, une problématique du mouvement, à l'extrême de la pensée. *Transcr(é)ation*, 5(1), 1–25. <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20539>

Article abstract

This study takes a dialogical approach to the relationship between painting and animated film in the work of French artist Robert Lapoujade. It explores the regimes of plasticity and the mechanisms of pictorial "cineface" - a concept introduced by the artist to describe the effects of movement in the space of painting - while exploring the modalities and aesthetic trappings of its transfer to animated shorts, enabling the transformation from cineface into cineplasticity.

© Patrick Barrès, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

La cinéface, une problématique du mouvement, à l'extrême de la pensée

PATRICK BARRÈS

Université Toulouse – Jean Jaurès

RÉSUMÉ

Cette étude aborde les relations entre la peinture et le cinéma d'animation dans l'œuvre de l'artiste français Robert Lapoujade, suivant une approche dialogique. Elle analyse les régimes de plasticité et les mécanismes de la « cinéface » picturale – un concept introduit par l'artiste pour décrire des effets de mouvement dans l'espace de la peinture – tout en explorant les modalités et les enjeux esthétiques de son transfert vers les courts-métrages d'animation, permettant ainsi la transformation de la cinéface en une cinéplastique.

Mots clés : *cinéma d'animation · peinture · plasticité · Robert Lapoujade · cinéface*

Introduction

Dans son ouvrage *Le Mal à voir* publié en 1951, Robert Lapoujade aborde le visage suivant ses traits multiples et son tissu d'expressions, le définissant comme une « cinéface¹ », un ensemble constitué de motifs plastiques et de rythmes visuels et organisé autour d'une animation de surface. Les portraits d'artistes, écrivains et philosophes proches de l'artiste, présentés lors d'une exposition à la galerie Pierre Domec en 1965², témoignent de cette recherche d'effets de mouvement dans la peinture, destinée à alimenter la tension entre les différents degrés d'abstraction et de figuration. La multiplication et la récurrence des signes graphiques, l'accumulation et le foisonnement des taches de couleur, qui assument le rejet de toute ligne de contour, de principe de centration et de stabilité de la composition, servent l'instauration de visages dans leur caractère expressif, des visages vibrants d'intensités, concentrés autour de traits saillants, animés d'une plasticité vive de rythmes graphiques et de modulations chromatiques. Les portraits de Marguerite Duras (1965) et de Catherine Lapoujade (1965) manifestent cette tension, avec des motifs graphiques et des ponctuations de couleur à effet dynamique favorables à l'affolement des traits du visage et aux troubles de son apparence, une apparence maquillée suivant les assauts de la couleur-fard (les rouges artifices des lèvres et des joues, la montée en puissance des vermillons et des ocres rouges dans les plis des vêtements).

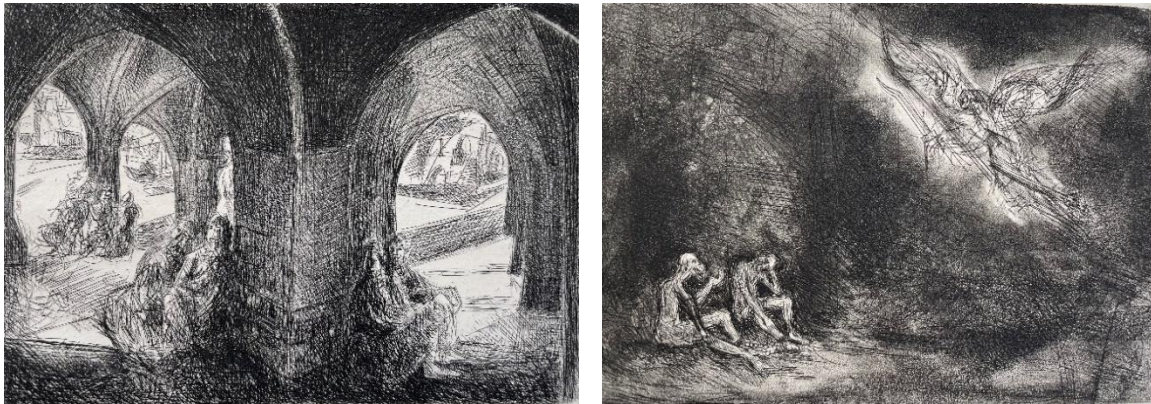


Lapoujade, Robert, *Catherine*, 1965

¹ Robert Lapoujade, *Le mal à voir*, Paris : Le messager boiteux de Paris, coll. « Écrits de peintre », 1951, p. 32.

² Le site de l'Association Robert Lapoujade présente une biographie de l'artiste, des corpus d'œuvres classés par mode d'expression et une liste des expositions individuelles et collectives. Il référence les écrits de l'artiste, des textes critiques, des entretiens et des témoignages (robertlapoujade.com).

Cette problématique s'est étendue à d'autres thématiques que le visage. Et elle a caractérisé la transversalité des recherches engagées par Lapoujade dans les différents champs de pratiques qu'il a investis, le dessin, la gravure, la peinture et le cinéma d'animation. Elle a concerné, dans la peinture, la représentation de personnages, de figures types, de corps confrontés à des agressions extérieures, de scènes de spectacle, de bataille et de foules en mouvement, ainsi que des motifs paysagers variés. Les illustrations du roman *Barabbas* de Pär Lagerkvist, réalisées par Lapoujade en 1954³, témoignent d'une approche problématique de la cinéface autour du trait gravé, entre les figures tressées ou plissées et les pièces de décor à la géométrie accidentée ou fortement texturées. Les courts métrages expérimentaux abordent d'autres constituants de la cinéface, une élasticité caractéristique d'une « animation sauvage⁴ », une plasmaticité entretenue par le processus métamorphique.



Lapoujade, Robert, gravures tirées de Lagerkvist, Pär, *Barabbas*, Paris : Les Bibliophiles du Palais, 1954, p. 33 et p. 115.

La cinéface se décline en une multitude de composantes et s'implique à toutes les étapes du processus créatif, une étape de conception attachée à un rapport au réel problématique, à un art de la déconstruction et à la recherche de nouveaux conducteurs, une phase expérimentale assortie au chaos en exercice, articulée autour d'expériences d'atelier renouvelées, ajustée à un processus d'invention continue et à l'instauration de nouveaux paradigmes esthétiques. La cinéface ouvre finalement à un « extrême de la pensée » (1971, p. 60), suivant les intentions de l'artiste, qui s'oppose aux injonctions de pouvoir et affronte un

³ Pär Lagerkvist, *Barabbas*, Paris : Les Bibliophiles du Palais, 1954.

⁴ Lapoujade emploie cette expression à propos du cinéma de Jacques Robiolles (« Robiolles, un cinéma sauvage », *Positif*, n°129, juillet-août 1971, p. 64-68).

« certain triomphe de la pensée⁵ ». Elle affirme un positionnement critique au regard du paradigme de la représentation, de la réduction de la figure au seul figuratif, de l'asservissement du modelé au modèle. Dans ce sens, la cinéface ne constitue pas seulement le schème plastique d'une œuvre visuelle ou le motif d'une métamorphose filmique, elle caractérise une démarche de création. Lapoujade insiste sur sa conduite créatrice dans *Le Mal à voir*, en précisant que « l'esprit se meut d'abord dans l'informe » et que celui-ci initie le processus de mise en forme d'où émerge une « loi » ou une « structure » (1951, p. 32-33). Le documentaire *Une leçon de peinture* de Jean-Noël Delamarre⁶ (1991) fournit un exemple de ce cheminement, dans une séquence où l'artiste commente l'acte de peindre qu'il effectue en direct devant la caméra. Il insiste sur l'indétermination qui précède le travail de peinture, sur son attention au « moindre rien », aux signes plastiques improvisés dans le feu de l'action qu'il articule aux données figuratives qui occupent son esprit, ici un nu. Il expose les premiers gestes, qui consistent à « délayer » la peinture sur la palette et à se saisir du pinceau dans un « équilibre fragile », à « attaquer » la surface de la toile avec nervosité et la « toucher » en même temps « par le plus délicat », à essuyer avec un chiffon, puis « faire glisser des variations de couleurs » et enfin laisser percer à partir de ces « dessous de peinture » de discrets traits de figure⁷. La démonstration de peinture, associée à un vocabulaire choisi, explicite les tensions à l'œuvre. Celles-ci concernent toutes les instances poïétiques qui rythment le travail de peinture et accompagnent cette lutte avec les émergences figuratives, les lâcher-prises et les reprises en main, les affleurements et les coups francs, les marques accidentelles et les foyers, les charges de matière et les repentirs, l'imprégnation ou la fugacité du coloris. La cinéface, attachée à ces différents moments de crise et suivant l'intrication entre ses différentes « faces », face à soi-même, face-à-face avec la peinture en train de se faire et face au monde des images toutes faites, les images à faire tournées vers le monde enfin, devient un concept opératoire.

Le passage de la peinture au cinéma n'est pas référé à une linéarité de parcours. Les recherches picturales et cinématographiques sont complémentaires, elles se nourrissent l'une l'autre. Et ces relations entre peinture et cinéma

⁵ Robert Lapoujade, *Les mécanismes de fascination*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1955, p. 41.

⁶ Jean-Noël Delamarre, *Une leçon de peinture*, C.A.D. productions/INA, 1991, 36 min.

⁷ Jean-Louis Ferrier, dans un texte rédigé en 1960, dédié aux « mécanismes de signification » de Lapoujade, renseigne cette ligne de conduite créatrice au moyen d'une belle proposition : « Lapoujade ne vient jamais de la figuration : IL Y VA ; et, par le fait, il porte toujours celle-ci à un certain degré de signification » (« Lapoujade ou les mécanismes de signification », *Les Temps modernes*, n°179, mai 1961, p. 1224).

accroissent la complexité problématique de la « synthèse des arts⁸ » que recherche l'artiste. Dans le documentaire *Le rêve inachevé des mémoires de Don Quichotte* (1981) de David Carr-Brown, Lapoujade déclarait que c'est avec son court métrage *Enquête sur un corps* réalisé en 1959, qu'il a « découvert la démarche du peintre » et « qu'il a commencé à se poser très nettement le problème de l'abstraction en peinture ». Dans ce même documentaire, il ajoute que le cinéma et la peinture sont à même, mais avec des moyens différents, d'opérer des rythmes visuels sur le modèle de la cinéface. Celle-ci caractérise le processus métamorphique des films de peinture animée. *Trois portraits d'un oiseau qui n'existe pas* (1963) et *Vélodrome* (1963) révèlent une tension continue entre les sursauts figuratifs et les brouilles plastiques passagères, soutenue par les modulations couleurs internes au plan et par les saccades visuelles qui les animent. La cinéface se fait multiple dans *Foules* (1960), jusqu'à l'excentrique, développant des mouvements de contraction et de dispersion des foules, d'agrégation et de dislocation des corps, de sédimentation et de liquéfaction des matières, associés à la valse d'images hétéroclites et aux volte-face de tous les signes suivant le jeu des métamorphoses et le libre cours des métaphores.

La cinéface investit les différents champs de pratiques de Lapoujade, en éclairant plus particulièrement le tissu de relations entre peinture et cinéma d'animation sur banc-titre. Elle se tourne alors vers des tensions dialogiques, entre la dissolution et la continuité des traits figuratifs, entre l'écart de conduite et la carte des multiplicités et des connexions. Elles réfèrent aux décentrement et aux dérives de tous les signes plastiques, ainsi qu'aux affolements visuels picturaux et aux spasmes cinématographiques éprouvés par les corps esquissés, entre grimace et extase, entre écorchure vive et constellation érotique, entre corps à corps et catapulte. La cinéface devient ensuite, dans le passage de la peinture au cinéma d'animation, cinéplastique. Celle-ci est introduite par les transgressions opérées sur tous les composants filmiques, le photogramme, le plan et le montage. Elle est soutenue par la modulation des éléments plastiques, par les mouvements complexes et la diversité des rythmes créés. La cinéface recoupe enfin la quête d'un « inévu⁹ », identifiée par l'artiste comme une approche renouvelée de l'art et de la relation au monde, une recherche engagée à partir de la mise en relation de

⁸ David Carr-Brown, *Le rêve inachevé des mémoires de Don Quichotte*, Conseil audio-visuel mondial pour l'édition et la recherche, Centre national de la recherche scientifique - Audiovisuel, 1981, 38 min.

⁹ Cette quête de l'inévu est abordée dans plusieurs écrits de l'artiste (« La liberté de l'artiste », *Les Lettres nouvelles*, n°59, avril 1958, p. 525 ; 1971, p. 60).

différents plans de réalité et de l'investissement d'une « inter-réalité », selon ses mots, portée par une conscience humaine, sociale et politique.

Ces différentes dimensions de la cinéface, que nous détaillerons dans les pages suivantes, recoupent finalement une approche transversale et ouverte de l'œuvre de Lapoujade, attentive aux lignes de force et aux lignes de fuite, aux dimensions multiples et aux directions mouvantes, aux connexions et aux ramifications, ainsi qu'aux cartographies émergentes. Cette approche est en proximité avec les propositions formulées par Gilles Deleuze et Félix Guattari, dont notre analyse emprunte des trajectoires de pensée et des notions. Elles sont considérées comme des voies d'analyse et des entrées pertinentes pour alimenter notre enquête sur la production artistique plurielle et interconnectée de Lapoujade. Ces termes sont convoqués ici, une fois la cinéface desserrée des référents de la théorie de la Gestalt auxquels l'attache Lapoujade dans sa proposition initiale, en vue de définir, à partir d'un concept à plusieurs faces ou reconfiguré en plateaux, une nouvelle voie d'accès à son œuvre, un chemin d'exploration des relations entre peinture et cinéma, entre les expériences plastiques et figurales de la peinture et l'orientation expérimentale du cinéma. La cinéface résiste à tout modèle dominant. Nous retrouvons ici une exigence revendiquée par Lapoujade dans ses aventures créatrices et dans ses réflexions. Son texte sur « La liberté de l'artiste » (1958) en concentre les traits, comme nous le verrons plus loin dans notre étude.

La cinéface, une traversée du chaos

Dans le travail pictural et cinématographique de Lapoujade, la catastrophe consiste en un rejet des clichés, des données figuratives et des instances narratives, du système compositionnel de l'espace du tableau, des logiques du plan et du montage cinématographique. L'artiste en fait une démonstration dans plusieurs de ses films, avec la mise en scène critique d'images photographiques empruntées à des magazines de presse ou de mode, et avec l'insertion de courtes séquences réalisées en prises de vues réelles. Dans *Foules*, les images multiplient et dispersent les référents, tout en instaurant, au moyen de ces dehors, de nouvelles figures, ambiguës, abstraites ou hybrides, teintées de ce qui bruit à l'écran. Ce film met sur le même plan et accorde entre elles, en mobilisant les ressorts d'une « animation cassée¹⁰ » selon l'artiste, les matières, les images et les figures dessinées. Les matières ne sont pas inertes, leur agitation traduit le frémissement, le grouillement ou le crépitement visuel, introduisant le bruit de fond d'un rassemblement

¹⁰ C'est en ces termes que Lapoujade qualifie un cinéma d'animation alternatif à l'animation classique, lors de sa présidence du Festival d'Annecy en 1965 (France Inter, 19 juin 1965).

humain. Les images ne sont pas stériles, elles entretiennent le trouble, décentrant le sujet ou le surlignant, en introduisant au passage quelques notes humoristiques. Elles érotisent les plans : un trait surréaliste caractérisé par le soubresaut et les convulsions d'un nu féminin, appuyés par un rire sarcastique, à séquences répétées ; une image pornographique et ses dérivés. Elles répliquent ou détournent les scènes suggestives relatives aux mouvements de foule, avec des cadrages serrés sur des groupes humains, des visages en gros plan superposés à la foule. Elles combinent un visage grimaçant et des visages féminins empruntés à des journaux de mode. Elles référencent d'autres images, avec un portrait de Sartre, avec des photographies d'archives représentant des heurts entre policiers et manifestants, Pie XII, la cour royale d'Angleterre en tenue d'apparat au balcon du palais de Buckingham. Elles fonctionnent comme des éléments de décor pour les figures animées ambigües, avec l'arc de triomphe de la place de l'étoile à Paris en bonne place : un homme au garde à vous, sur la tombe du soldat inconnu, fait le salut militaire ; un homme en fait le siège ; un homme se suicide, puis éclate en mille morceaux.

La cinéface introduit le trouble, elle fait du trouble un opérateur, un motif de décomposition et de mise en travail de la figure. Les portraits réalisés par Lapoujade en 1965 soutiennent l'expressivité du visage, ils intègrent une dissolution de la ligne de contour au profit d'une multiplication des accents graphiques et des motifs couleurs. Lapoujade élargit ce fonctionnement à d'autres sujets éprouvés par les mêmes régimes plastiques. La cinéface assure l'extension du visage au paysage. Lapoujade réunit dans ses créations picturales et cinématographiques tout un lot d'objets visagifiés, qui s'accommodent au fil du temps d'un renoncement au visage et d'une montée en puissance des intensités, suivant des opérations de percée, de recouvrement, d'étirement et d'étoilement. Ces multiples résultent d'un travail en profondeur dans les espaces de la peinture et du plan, d'une exploration à front renversé des couches et des combles, des flux et des saccades, avec un creusement des écarts et une saturation des champs, avec une absorption par le vide et l'anéantissement dans le trop-plein. Ces mutations du visage au corps, du corps à la foule, puis à l'espace plastique tout entier se vérifient dans l'évolution de ses activités de peintre et de cinéaste artiste, les deux pratiques ne cessant d'interagir. Du tableau *Femme nue couchée* de 1955 et des portraits peints en 1965 au *Nu féminin* de 1971, des *Cavaliers sur une plage* et de la *Cavalcade* de 1982 à la *Bérézina* de 1985-86 et *La mer étincelante* de 1987-1990, des cinéfaces des films *Enquête sur un corps* et *Mise à nu* (1968), autour des enveloppements successifs et des développés du corps, aux pas de gymnastique et aux gesticulations du personnage sur son tapis à motifs informes dans

Vélodrome, Lapoujade transforme la cinéface en rhizome, en un bloc de traits multiples connectés où s'affrontent les sursauts du visage et les tressaillements du corps, les grappes humaines et les vibrations de l'espace plastique et les saccades cinéplastiques, et où se redistribuent finalement les relations entre peinture et cinéma. Ces films mettent la peinture et le film à nu, une peinture brute et une animation sauvage dans *Foules*, une peinture en strates et une animation en saccade rythmique dans *Mise à nu*, une peinture en bruit de fond et une animation à pas cadencé dans *Vélodrome*.



Lapoujade, Robert, *Femme nue couchée*, 1955 ; *Cavalcade*, 1982



Lapoujade, Robert, *Mise à nu*, 1968 (2'24'')

Lapoujade adopte avec la cinéface le fonctionnement diagrammatique décrit par Deleuze dans son essai sur la peinture de Francis Bacon et dans son

*Cours sur la peinture*¹¹ ; dont l'édition récente (préparée par le philosophe David Lapoujade, fils de l'artiste) invite à une nouvelle lecture, dans laquelle nous retrouvons l'intérêt du philosophe pour les œuvres de Paul Klee et de Paul Cézanne (que Lapoujade partage avec lui) et qu'il réunit autour de situations de catastrophe. Deleuze explore dans la pratique de Bacon, et à l'appui des propos mêmes de l'artiste, les luttes en cours dans son travail de peinture (comme dans toute création picturale), la lutte avec le cliché ou l'ombre, avec « les données pré-picturales » (2023, p. 67), avec « les données figuratives et narratives » (*Ibid.*, p. 73), la lutte avec les formes et avec les codes, au profit d'une « catastrophe » ou d'un « chaos-germe », un « lieu des forces ou diagramme » (*Ibid.*, p. 83), défini comme « une zone de nettoyage qui fait catastrophe sur le tableau » (*Ibid.*, p. 45) et qui devient opératoire, « possibilité de fait » (*Ibid.*, p. 52).

Lapoujade, à propos de la peinture de Cézanne, souligne le travail de la touche de couleur qui « se fait tache » et « se donne comme accident » (1955, p. 100) afin d'échapper à la vision et au modèle. Ces notations sont en proximité avec les relevés de Deleuze relatifs à la poïétique picturale de Bacon, avec les marques premières accidentelles considérées comme des traits « non représentatifs, non illustratifs, non narratifs » (2002, p. 100) instaurateurs d'un nouveau monde. La cinéface s'inaugure par une catastrophe qui acte le rejet des protocoles, des codifications liées au processus instaurateur et des clichés. Elle constitue un équivalent du diagramme de Francis Bacon, selon les rapprochements établis par Deleuze : « établir dans le tableau un diagramme d'où va sortir l'œuvre [...] et ce diagramme est exactement comme un Sahara, d'où va sortir le portrait » (2023, p. 45). Il complète par cette citation de Bacon : « Faire le portrait si ressemblant, bien qu'il semble contenir les distances du Sahara » (*Ibid.*, p. 45). La cinéface se comprend, à l'appui de cette référence, comme une instance chaos d'origine et un opérateur de l'œuvre en train de se faire, par lesquels le portrait se défait et se redéfinit, gagne ses identités graphique et chromatique, son rythme propre. Elle accompagne l'acte de peindre, comme celui d'animer en peinture. De la peinture à la peinture animée se rejoue ainsi le diagramme de la cinéface. L'activité s'engage sur ces deux terrains de pratiques, avec ses virtualités et ses potentiels, rapportés aux mêmes impulsions créatrices, mais nourris par des expérimentations spécifiques. Du tableau au banc-titre, Lapoujade adopte de nouveaux matériaux et engage de nouvelles opérations plastiques. Il puise dans les combles de son atelier des ressources pour ses films, des matières brutes, des papiers découpés,

¹¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2002 ; Gilles Deleuze, *Sur la peinture*, Édition préparée par David Lapoujade, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2023.

des images photographiques. Les opérations concernent les expériences plastiques conduites sur la surface en travail sous la caméra. Dans les peintures, l'effacement, le recouvrement, la fragmentation et la répétition assurent le processus d'altération des données figuratives immédiates. Dans le passage du chaos en œuvre au chaos composé, ces mêmes opérations favorisent l'émergence d'unités figuratives discrètes, en interaction avec les charges plastiques. Dans les films, ces opérations sont intégrées à une animation métamorphique, que Lapoujade problématise en faisant de la transformation une traversée même du chaos.

Cette traversée admet des conduites à l'aveugle. L'intérêt pour les matériologies et pour les manipulations est fondé sur l'engagement physique, sur la prise en main de tous les composants du chantier de fabrique de la peinture et du film d'animation, au détriment des fondamentaux de la culture visuelle. De la peinture à la peinture animée, s'affirme une continuité des épreuves physiques. Les coulées d'encre et les traînées de peinture deviennent dans le flux cinématographique des sillages, les matières se transforment en foulées sèches ou visqueuses. Ces motifs accompagnent le mouvement continu du film, à rythme saccadé ou heurté, et le développement métamorphique de tous les signes. Ils favorisent, suivant leurs variations, le double jeu d'esquisse et d'esquive de la figure. Lapoujade façonne, avec ces ressorts, un espace plastique où bouillonnent les signes plastiques et brouillonnent les traits de figure. La figuration ne cesse d'interférer avec la plasticité, elle s'y noie et elle y puise de nouvelles ressources. Et l'abstraction est envisagée comme une manière d'interagir avec le monde ou de faire monde. Dans ses créations visuelles et cinématographiques, Lapoujade sature l'espace de signes graphiques et de touches de couleurs, qu'il transforme en lignes de force au sein d'un espace plastique animé de flux intenses et de fuites en tout genre, où se confrontent et s'affolent tous les signes en présence, les traits de figure pris dans la masse et les traits de pure plasticité (attachés aux motifs rythmiques dans *Sujet abstrait* réalisé en 1954, issus des textures foisonnantes dans les séries picturales des *Émeutes* ou des *Foules*, rapportés aux formes éclatées et aux matières en décomposition dans le film *Foules*). Ces différents signes s'associent autour d'un même régime de densité plastique, qui admet une variété ou une hétérogénéité de composants. Cette plasticité provoque une réduction des données figuratives à des foyers de tension ou à quelques éclairs, entraînant l'émergence de brèves figuratives considérées comme des brèches dans un espace all-over sursaturé.



Lapoujade, Robert, *Sujet abstrait*, 1954 ; *Mai* 1968, 1968

Avec la cinéface, les attendus compositionnels sont rejetés au profit des lignes de force et des points de friction, au profit d'un désordre travaillé par la modulation des accents graphiques et des taches de couleur, ainsi que par les rythmes plastiques et visuels, chacune de ces composantes agissant elle-même comme une instance critique. Dans la peinture *Portrait de l'oiseau qui n'existe pas* (1963), les traits de figure demeurent tapis dans le trop-plein des charges plastiques. Ils consistent en des suspens figuratifs pris dans la scansion des éléments graphiques et le rythme des taches colorées. Le film *Trois portraits d'un oiseau qui n'existe pas*, réalisé deux ans plus tard en 1965, accentue cette dynamique, en faisant de la scansion, de la modulation et de la saccade les vecteurs d'arythmies visuelles et de pulsations rythmiques. Les battements d'ailes et les coups de griffe des oiseaux bataillent avec le remous des taches de couleurs et le crépitement des matières. Dans ce film, les mouvements internes au trait et à l'image sont inséparables du travail de la couleur. Lapoujade coloriste définit un espace propre à la couleur, auquel l'oiseau dans chacune de ces réalisations prête ses plumes. De la peinture au film, les taches de couleurs deviennent traînes de couleurs, les modulations couleurs des modules rythmiques. Cette plasticité assure la continuité de mouvement caractéristique de la cinéface, de la peinture au cinéma, du mouvement suggéré au mouvement déployé, de l'animation de la surface picturale au bloc d'intensités visuelles métamorphiques de la séquence animée. Le film prolonge ainsi la veine catastrophique de la peinture. Échapper au strict figuratif revient à privilégier des motifs plastiques qui touchent au nerf du dessin, de la gravure ou de la peinture, des motifs stimulants pour le regard du spectateur et de la spectatrice. Dans ses créations picturales et cinématographiques, Lapoujade donne la priorité aux motifs couleurs. De la peinture *Portrait de l'oiseau qui n'existe pas* au film, les segments graphiques et les taches colorées en répétition ou en surcharge dans l'espace de la peinture deviennent, dans les séquences filmiques, un ballet de traces mémoires et de tracés bruts, coordonnés autour d'un coloris instable ou fuyant. La peinture et le film travaillent avec ces marques et ces manques. Ils visent l'affect, ils éveillent le désir. Nous saisissons dès lors ce qui

palpite et bat dans ces réalisations, laissant murir le coloris à partir de son chaos d'origine. La cinéface fait rougir le *Portrait de l'oiseau qui n'existe pas*, confusément ; elle signe les fards du film *Trois portraits d'un oiseau qui n'existe pas*, pour le spectacle. De la peinture au film, les rougeoiements et les fards surgissent sur fond de grisaille, des noirs et des blancs en bataille, des ombres et des lumières, un bleu nuit dans la peinture, des couleurs bitumeuses dans le film. Ces couleurs opèrent à l'excès, aux niveaux de l'espace plastique et de l'espace du visible. Les assauts répétés des touches de couleur dans la peinture et les retouches à couteaux tirés ou papillonnantes dans le film, associés à une soustraction progressive des signes de figuration, introduisent des rythmes effrénés ou heurtés, des rythmes qui affolent le regard du public. Dans la peinture, les noirs et les blancs investissent l'espace entre surface et profondeur. Dans le film, ils crèvent l'écran, ils provoquent un éblouissement ou le noircissent en lui donnant une profondeur. La peinture et le film, dans plusieurs de ses séquences, focalisent sur des zones blanches, considérées comme des points aveugles de l'image, des foyers éclatants de lumière dans lesquels se consomment tous les signes de représentation. Les marques noires, dans la peinture, restaurent quelques traits de l'oiseau, le corps en repli, avec tout juste un frémissement d'ailes. Elles l'ancrent dans les profondeurs cachées, elles visent une dramaturgie de la noirceur. Dès la toute première scène du film, les plages noires font planer son ombre, jusqu'à la confusion de la forme avec son fond, jusqu'à l'absorption de l'oiseau dans l'opacité noire de la matière et de l'écran. Lapoujade touche ici à l'une des problématiques de la peinture animée, la possibilité de faire interagir les médiums de la peinture et du cinéma, de projeter sur l'écran les pigments et les signes de la peinture, d'instaurer avec le mouvement une nouvelle entrée vers le chaos.

Tensions dialogiques

La figure ou ce qui en subsiste fusionne avec l'espace en formation. Elle se définit comme un constituant ou un produit de l'espace plastique. Elle imprègne l'espace de ses altérations, de ses ambiguïtés et de ses métamorphoses. Tout réside dans l'imbrication des charges plastiques et des traits de figure, qui tiennent au jeu ininterrompu des tours d'esquisse et d'abandon de la figure, s'exprimant à travers une confrontation à fleurets mouchetés ou à couteaux tirés entre ces différents signes. La distinction s'établit en fonction du traitement plastique et des techniques utilisées. Dans la peinture *L'adolescente* (1957), Lapoujade adopte la voie dialogique d'une dissolution et d'une continuité des signes figuratifs. L'œuvre prend forme entre ces deux pôles complémentaires, celui de l'épreuve physique de la fragmentation ou de l'éclatement de la figure jusqu'à sa dispersion, et celui d'un développé à géométrie variable de toutes ses faces ou de leur

multiplication jusqu'à saturation. Le public saisit ce fonctionnement en accueillant les perturbations visuelles suscitées par la pulsation vive de cette cinéface. Cette dialogique est soutenue par les systèmes graphiques qui animent la surface : les segments droits et les lignes polygonales, les courbes et les contre-courbes, qui ont pour fonction de dissoudre la figure, et les ponctuations plus ou moins régulières disséminées sur toute la surface, qui se révèlent comme des indices de représentation. Les motifs dynamiques (lignes brisées, courbes et contre-courbes) affolent le regard, alors que les signes ponctuels (courts segments en pointillé, semis) l'ancrent dans des zones locales où s'identifient par fragment des traits à peine distinctifs du corps, l'ébauche d'un visage, d'une main, d'un pied, de quelques articulations et modelés. Le jeu consiste, suivant les tensions entre les arêtes vives, les coups de griffe et les foyers de contraction, à dérober et à reconfigurer le corps, à opérer le battement ou le spasme nécessaire à la découverte de son expression, celle d'un corps tout à la fois écorché et constellé. C'est un point sur lequel insiste Lapoujade. Dans le documentaire *Une leçon de peinture*, il détaille le travail de peinture, à l'occasion d'un exercice effectué devant la caméra, où s'entremêlent les épanchements graphiques, les traînées de couleur et les ponctuations figuratives ; un exercice qu'il commente en ces termes :

On attaque, on reprend et, petit à petit, couche après couche, jour après jour, à la dixième couche, je commence à avoir un travail préalable. Mes dessous sont amenés [...]. Je vais pouvoir atteindre à l'épiderme de la peinture. Sur des dessous pareils, avec des animations délicates, mettre encore plus en évidence cette écriture de corps. Je peux avoir un petit point ici. Ce pied est subjuguant, des signes pourront mieux le manifester. La chevelure, c'est-à-dire l'écriture chevelure [...]. Une fois encore, les expressions sont inépuisables.

Cette dialogique est poussée à l'extrême dans les scènes dynamiques de courses de chevaux, de mouvements de foule ou de batailles réalisées dans les années 1980, comme en témoigne *La grande bataille* (1981).



Lapoujade, Robert,
La grande bataille,
1981

Mais ces systèmes graphiques ont aussi pour objectif de provoquer une sensation de mouvement. Il s'agit là d'une autre fonction de la cinéface, corrélée à la dialogique de la dissolution et de la continuité des signes figuratifs, caractéristique d'une dialogique de l'écart et de la carte. Les lignes brisées et les traits multiples, constitutifs d'écarts de conduite, parce qu'ils concourent à l'expression du mouvement, orientent le parcours du regard du spectateur et de la spectatrice vers la perception tactile d'un fragment de corps figuré. Lapoujade détaille ce point dans *Le mal à voir*, en attachant cette saisie tactile à des « glissements ininterrompus » (1951, p. 42) du regard sur le support de lignes discontinues ou d'arabesques. Ces glissements correspondent, selon ses termes, à « un itinéraire à suivre sur une carte » (*Ibid.*, p. 42). La peinture *L'adolescente* le manifeste. Avec le film d'animation *Enquête sur un corps*, réalisé en 1959, il prolonge cette voie de recherche dans le champ cinématographique. Le film est issu d'une capture en prises de vues réelles d'un corps féminin nu, modèle de l'artiste. L'exploration du corps avec la caméra et sur la table de montage, par la conjugaison et la régulation des différents motifs, lui permet d'atteindre une « surréalité » du corps selon son expression, soit une carte ouverte à toutes les explorations, changement d'états et connexions.



Lapoujade, Robert, *Enquête sur un corps*, 1959

Lapoujade ajoute que cette synthèse, pour s'opérer, nécessite le recours à des écarts. Il souligne ce nœud problématique dans le documentaire *Une leçon de peinture* : la figure reconfigurée et transfigurée « apparaîtra et réapparaîtra dans une continuité, à la condition que je fasse bien les écarts ». Le propos rejoint ici les propositions formulées dans *Le mal à voir*, au sujet de la synthèse formelle : une synthèse réalisée au moyen d'une continuité « jalonnée [...] par une succession de lignes » (1951, p. 42). Le film assure la mise en défaut de la représentation réaliste stricte. Elle la met en chavire suivant le chahut du corps, suivant ses mouvements

de bascule sans queue ni tête. Elle en altère les traits suivant la surimpression des images et la démultiplication des silhouettes, aux prises avec les modelés en clair-obscur. L'écart met en éclat toutes les pièces serties dans le processus de la représentation. Il déstabilise les schèmes de composition classiques, déjoue les relations hiérarchiques entre les composants de l'espace, rompt la relation codifiée entre la forme et le fond, brouille les lignes de contour. Il devient enfin le motif rythmique de l'œuvre en cours, le vecteur d'approches obliques de l'espace et plurielles du corps, le moteur de la continuité en train de se faire, de la synthèse en train de prendre forme. Dans ce film, les écarts tiennent à la multiplication des prises (prises de vue) et au jeu des reprises (montage) lors du chantier de création. Elles intègrent les variations continues qui en résultent lors de la projection, ajustées à des tempos eux-mêmes variés, manifestées par des rythmiques fluides et saccadées, jamais stabilisées. Les écarts réunissent autour d'un plis-sur-plies voluptueux, considéré comme la marque esthétique et la donne érotique du film, les ondulations intimes et les lignes de fuite du corps, le trait distinctif et la note informe passagère, usant de tous les artifices, tels que les énonce Lapoujade à propos du film : « champ-contrechamp, effet de montage, glissé, travelling, coulée ».

De la cinéface à la cinéplastique

Dans ses écrits sur l'art, Lapoujade décrit les sensations visuelles engendrées par les signes d'appels, par les animations de surface et les rythmes. Il insiste sur le « vibrato » (1951, p. 42) produit par les animations. Le rythme tient lui-même du mouvement, des mouvements attachés au geste de l'artiste et à la geste qui l'accompagne, initiés par la catastrophe. Il résulte du mouvement générateur de l'œuvre et de ses « multiples possibles » (1955, p. 58), du mouvement des composants eux-mêmes, des matières inertes et des éléments plastiques, du passage enfin du « mouvement vécu » (le « tracé originel », dans sa résolution formelle et son mouvement contenu) au « mouvement suggéré » (une réalité expressive autonome, informée par des « traces rythmiques »), selon la démonstration de Lapoujade dans *Les mécanismes de fascination* (1955, p. 64-65). Il consacre à la question du mouvement un chapitre entier dans chacun de ses deux essais sur l'art, « Le mouvement et la construction » dans *Le mal à voir*, « Animation et mouvement » dans *Les mécanismes de fascination*. Il définit dans ces mêmes pages la formule plastique de la cinéface qu'il applique à ses créations picturales, faisant de celle-ci une cinéface plastique : l'irrégularité des éléments formels, la variation du trait gravé, la succession de la ligne de dessin et la modulation de la touche de couleur, ces motifs assurant tous la continuité de mouvement. Mais ces opérations ne concernent pas seulement les animations internes au champ de la surface

peinte, elles caractérisent aussi les modes d'enchaînement, de combinaison et de transformation des unités qui composent le film d'animation, qu'il s'agisse d'un photogramme, d'un plan ou d'une séquence.

La succession de la ligne de dessin témoigne d'un art du mouvement travaillé avec « la graphie du geste, sa limite, sa vitesse, sa décomposition », et autour d'une fonction de « catalyseur » destinée à résoudre synthétiquement le « graffito embrouillé¹² » du premier jet et à projeter, à partir de là, des éléments de signification, selon les notes de l'artiste. Les successions et les variations graphiques deviennent alors des problématiques spatiales. Lapoujade y parvient dans ses gravures et ses dessins enlevés des années 1950-1960, qui rompent avec le classicisme des dessins à la pointe d'argent de 1948-49. C'est notamment le cas dans la gravure *Émeute* (1961), qui traduit l'affrontement des corps dans un milieu hostile au moyen de taches étirées à résurgences figuratives et de réseaux de hachures croisées en motifs de surface, coordonnés entre eux autour d'une même vibration optique. L'œil est excité par le foisonnement des traits hachurés qui saturent le champ et par le grouillement du noyau des corps informes en expansion. Il est aux prises avec les forces centripètes et centrifuges qui les animent au plan de la synthèse visuelle, ne lui offrant aucun répit. Cette œuvre pourrait constituer la partition graphique de séquences animées du film *Foules*. Cette réflexion est portée par l'engagement de l'artiste à mettre en dialogue les différentes formes d'expression artistique, à les fédérer autour de dénominateurs communs, aux niveaux poétique et esthétique, toujours en phase avec ses recherches théoriques. La cinéface du visage que Lapoujade définit à propos de la peinture devient au cinéma le « froissement singulier d'un visage qu'aucun détail ne précise » (nous transposons ici les termes de son étude relative au cinéma de Fellini). Le court métrage *Mise à nu* offre, dans plusieurs séquences, des versions animées, démultipliées à l'extrême, des silhouettes du film *Enquête sur un corps*.

La cinéface cinématographique vise plus largement de nouvelles réalités issues de l'interférence des images, « quelque chose comme une fuite ou un vertige », précise-t-il encore à propos de Fellini (1971, p. 59-60). Selon cette perspective, nous pouvons rapprocher ce qui se joue dans la gravure *Émeute* et dans les séquences du film *Foules*, la transformation de l'affrontement des marées humaines ou de la progression d'un corps à corps en un espace impétueux, soutenu par un rythme haletant. La cinéface opère dans *Émeute* et dans toute la

¹² Lapoujade caractérise en ces termes le travail graphique dans « Le signe et la signification » (*Médiations*, n°2, 1962, p. 87).

série des peintures de foules, des années 1960 jusqu'aux années 1980, ainsi que dans les séquences animées du film *Foules*, ses ressorts ayant pour fonction de donner à l'espace sa plasticité et aux traits de figure une plasmaticité, faisant jouer entre elles l'élasticité de l'espace et les changements d'états ou les métamorphoses de la figure. Cette complexité spatiale est aussi investie par les modulations chromatiques et par ce qu'elles développent au plan des coloris. Le coloris constitue l'un des motifs de la traversée du chaos, en référence aux débats qui ont animé l'Académie Royale de peinture et de sculpture à la fin du XVII^e siècle et aux propositions théoriques de Roger de Piles du début du XVIII^e siècle. La philosophe et historienne de l'art Jacqueline Lichtenstein les commente, en précisant qu'en vision rapprochée le coloris se définit comme « un vrai chaos de toutes les matières », alors qu'à distance il traduit « l'effet du tout ensemble¹³. » Il permet de capter, suivant ce toucher de l'œil, « ce qui bouge, ce qui est instable, trop fin ou trop délicat, tout ce monde du divers et de la qualité sur lequel la main n'a pas de prise » (1989, p. 181). Les peintures de Lapoujade instaurent une perception critique. L'artiste revient sur ce point dans ses écrits. De la couleur-matière travaillée par la touche de peinture à la couleur spatialisée ou au coloris saisi par le toucher de l'œil se distribuent différents régimes d'instabilité, un grouillement des unités de matière et une fugacité du coloris, qui ne cessent d'affoler le regard. Il traduit avec ces procédés des variations atmosphériques ou climatiques. Celles-ci sont à l'œuvre dans ses peintures paysagères, telles que *La mer étincelante* qui réfléchit et absorbe le ciel dans le rayonnement et le trouble de ses eaux, et dans des films d'animation comme *Foules* qui transforme les fumées des gaz lacrymogènes en nuées.



Lapoujade, Robert, *La mer étincelante*. 1987-1990

¹³ Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1989, p. 239.

Dans ses films de peinture animée, l'artiste cinéaste exprime « l'effet du tout ensemble » du coloris, au travers des flux et différents rythmes qui les conduisent, des saccades et des battements. Avec le coloris filmique, ce sont les flux qui s'animent plutôt que les plans, créant ainsi les ondes de choc de l'expérience esthétique. Le court métrage *Trois portraits d'un oiseau qui n'existe pas* fait se succéder, dès les premières séquences, des espaces dans lesquels s'épanouissent des jaunes flamboyants, des bruns bitumeux, des blancs sales et des noirs d'encre, en rythmes saccadés, heurtés ou hachés. Ces espaces accompagnent les métamorphoses de l'oiseau. Les flux amplifient, avec leurs coloris et leurs rythmes propres, la plasmaticité de l'oiseau, ils l'amènent ailleurs. Ils transforment les battements d'ailes en pulsations. Le flux de couleur dispose alors d'une fonction narrative. Dans *Trois portraits d'un oiseau qui n'existe pas*, les flux de couleurs en rythme deviennent papillotements de lumière et fluctuations lumineuses. Elles traduisent des éclosions, des dispersions, des contaminations, des échappées ou des anéantisements, plein ciel ou pleine terre, des courants, des remous et des tremblements, et plus seulement le vol lourd d'un oiseau, sa mise à mort ou sa mue.

La problématique de la cinéface a évolué, avec les courts métrages de la période 1959-1968 réalisés en prises de vues réelles puis au moyen de matières, d'images, de dessins et de peintures animés, vers une cinéplastique vertige. En phase avec les propositions d'Élie Faure relatives à la cinéplastique, à une plasticité éprouvée selon ses termes « plus complètement que la peinture, puisqu'un rythme vivant et sa représentation dans la durée la caractérisent¹⁴ », Lapoujade expérimente différents rythmes, des pulsations irrégulières, des spasmes et des convulsions. Ces rythmes sont liés à l'hétérogénéité des ingrédients, à la plasticité en exercice, à l'enchaînement d'images martyres (des images toutes faites, images clichés, images de presse photographiques ou images publicitaires, malmenées, trahies ou travesties) et aux incongruités et courts-circuits qui en résultent au plan narratif, au travers d'une narration elle-même reléguée, démultipliée ou diffractée. Il adopte finalement ici la pratique du « montrage », qu'il repère dans les mécanismes de transgression des films de Fellini¹⁵ (1971, p. 53-60). La déroute de la narration se manifeste par une continuité heurtée dans *Trois portraits d'un oiseau qui n'existe pas*, inquiétée dans *Prison*, contrariée à l'excès dans *Foules*, à tiroir dans le film de marionnettes *Un comédien sans paradoxe* (1974). Des clignements d'yeux et des flashes lumineux introduisent le film *Prison*. Ils consistent en un « mal à voir »

¹⁴ Élie Faure, *Fonction du cinéma*, Paris : Éditions Gonthier, 1963, p. 25.

¹⁵ Gilles Deleuze cite la notion de *montrage* de Lapoujade dans *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 59.

nécessaire pour traverser le mur de la prison ou atteindre ce qui le brouille, le perce ou le fissure, suivant le tumulte à rythmes cadencés ou hachés, dépourvu de logique narrative, d'images variées, d'images fantômes et traînes nostalgiques, d'images spectacles (les gesticulations d'un homme de loi à la tribune), de plans intimistes et de prises sur un quotidien de rue (un pas de danse et un pas de deux, des corps en lutte, en chavire, en tourbillon ou en fuite, en flux cinématographiques ou en saccades photographiques), de masques et de pluies d'étoiles. Les brèves figuratives de la peinture deviennent dans ces films des brèves narratives, celles-ci constituant l'un des traits de « l'animation cassée » que problématise Lapoujade dans ses films d'animation expérimentaux.

La cinéface, la quête de l'inévu

À la fin de son livre *Les mécanismes de fascination*, Lapoujade prolonge la poïétique picturale par une réflexion sur la fonction expressive de l'abstraction, et plus largement sur le jeu référentiel, affirmant ici la finalité de son travail de peinture. Le public épris de liberté sollicite le tissu d'expression du langage pictural avant même toute quête d'une « figuration-noyée » : « l'on ne peut simplement saisir, faire usage de communes mesures : prendre ne suffit pas, il faut sur-prendre » (1955, p. 122-123). La « sur-prise » consiste en une saisie de la réalité picturale, qui relaie le travail de l'artiste engagé dans la « formation d'un langage plastique » et dans la recherche de nouveaux « moyens de prise sur le réel » (*Ibid.*, p. 37-38). Elle donne accès aux réalités sociales et politiques du monde. La « sur-prise » constitue ainsi un nœud d'articulation entre différents plans de réalité. Elle agit comme cinéface. Celle-ci ne se résume pas à un schème plastique interne à l'œuvre, elle n'est plus admise comme une catastrophe inaugurale, mais plutôt comme un motif d'instauration et de mise en relation de différents plans de réalité. À ce titre, elle approfondit la dialogique de l'écart et de la carte exposée plus haut. Cette piste de recherche rejoint une hypothèse que propose Dominique Chateau, en lien avec les thèses d'Étienne Souriau au sujet de l'instauration, sur la cohabitation de plusieurs modes au sein d'une même œuvre filmique. Il avance la « possibilité d'œuvres où narration et abstraction se rencontrent, se concurrencent, s'amalgament. Des films où la narration vacille dans sa représentation, ou bien d'autres où la présentation de configurations et d'événements plastiques esquisse une narration¹⁶ ». C'est une ligne revendiquée par Lapoujade dans son travail de création et dans ses propositions théoriques, qui présuppose la rupture du clivage entre peinture figurative et peinture abstraite, entre cinéma narratif et cinéma

¹⁶ Dominique Chateau, « Étienne Souriau : une ontologie singulière », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°19, 2017, p. 41.

abstrait. Cela constitue un préalable à l'investissement des plans de réalité dans leur diversité et dans toute leur complexité. Son texte sur le cinéma de Fellini nous fournit une clé. Il s'agit, avec le « montage », d'attacher les rencontres, les concurrences ou les amalgames à ce qui les manifeste et les dynamise, c'est-à-dire au flottement, au vertige, au vacillement ou au glissement, selon ses propres termes (1971, p. 59), d'un mode, d'une dimension ou d'un point de visée vers un autre, puis vers autre chose. Cette complexité caractérise le fonctionnement de la cinéface, définie alors comme un ensemble dynamique « composé d'une série de brèves » en « inter-réalité » (*Ibid.*, p. 59-60). Elle ne renvoie à aucune logique narrative, elle s'appuie sur l'enchaînement d'entités autonomes et assure l'interférence des différents plans de réalité qui leur sont associés, au profit d'une nouvelle réalité. Le « montage » constitue ici une autre facette de la cinéface.

La cinéface investit cette « inter-réalité » au moyen de plusieurs formes de référence, l'exemplification, l'expression et la représentation. Le film *Foules* exemplifie la capacité des grains de matière de s'éparpiller et de se répandre sur le plan de travail, d'imprégner de ses substances physiques le photogramme, de donner une matière au plan et d'opacifier l'image. Avec la combinaison de morceaux de papier et de photographies découpées dans des magazines, Lapoujade introduit la problématique de la fragmentation, une opération qui vise, avec ses motifs de rupture, à reformuler le travail de composition et à nourrir la pratique du « montage ». Par la voie métaphorique, les plans matériologiques et fragmentaires instancient le mouvement des foules. Dans le texte qu'il consacre à l'exposition « Émeutes, Triptyque sur la torture, Hiroshima » de la galerie Pierre Domec en 1961, Jean-Paul Sartre revient précisément sur cette articulation entre les données matérielles, les conduites créatrices, les composants plastiques et le « non-figurable » de la foule, en pointant le « système de références » que le peintre adopte pour suggérer les masses humaines en révolte. Il reconnaît dans la « levée des matières » la « matière mouvante¹⁷ » de la foule. Il souligne ainsi l'engagement de l'artiste à expérimenter les moyens matériels et plastiques, et à pratiquer les foules, c'est-à-dire les « éprouver » plastiquement et politiquement. Lapoujade fait ici du grouillement, de la fragmentation et des épreuves physiques et plastiques une expérience de la foule, attachant au film un triple enjeu poétique, esthétique et politique. Dans ce film, le recours à un tel système de références lui permet d'articuler ces différentes visées. L'expression, quant à elle, rejoint le

¹⁷ Jean-Paul Sartre, « Le Peintre sans Privilèges », *Lapoujade, peintures sur le thème des Émeutes, Triptyque sur la torture, Hiroshima*, catalogue de l'exposition de la galerie Pierre Domec, Paris, 10 mars – 15 avril 1961, p. 17. Sartre appelle « métamorphose » ce passage des déterminants plastiques vers le « sens ressuscité » donné à ces plans.

fonctionnement de l'exemplification métaphorique. L'artiste la mobilise en vue d'associer les opérations plastiques, les transformations opérées et les altérations générées, les unités plastiques en développement et les rythmes produits, mais aussi les coloris en formation, à l'agitation des foules, au choc des combattants et aux corps meurtris. La représentation, enfin, participe de ce même processus. Elle consiste, dans les pratiques picturale et cinématographique de Lapoujade, à relier des unités brèves figuratives et plus largement tout ce qui survient aux unités-mondes en train de se faire, et de les projeter vers des réalités du monde.

Cette ouverture recoupe les recommandations de l'artiste et les analyses des philosophes et écrivains préfaciers de ses expositions de peintures. Sartre présente Lapoujade comme « le nouveau peintre des foules », qui « ne peut incarner leur présence qu'en refusant de les figurer ». Il ajoute qu'il donne « aux foules une matière mouvante mais rigoureusement unie au sein de la dispersion. L'unification des particules désintégrées réalise un au-delà : l'unité explosive des masses » (1961, p. 76). La « sur-prise » ou la prise sur le vif milite pour la quête de cet « au-delà ». La cinéface nous offre ici une piste méthodologique, qui consiste à explorer l'œuvre de Lapoujade sous toutes ses faces, comme autant de questions ouvertes, comme autant de voies d'accès à cet au-delà. Dans les séries picturales thématiques des années 1950 (*L'enfer et la mine*, *Émeutes*) et dans le film *Foules*, les développements en clair-obscur, les grains de matière ou les grappes humaines, au travers d'une expressivité à entrées multiples, sont à visée politique. Dans les peintures de *L'enfer et la mine* (1952)¹⁸, dans les épreuves picturales et gravées des *Émeutes* ou dans ce film, la cinéface convoque les faces contre terre, des faces aux horizons bouchés manifestées par la matière grouillante et les trous noirs (dans *L'enfer*), par les visages altérés ou noyés dans les scarifications de la surface ou les sédimentations de matière (dans la série des *Émeutes*), par les corps bâtons en interférence avec des surfaces fissurées (dans les scènes de lutte du film *Foules*). Elle appelle les faces liquides suggérées par les épanchements de matière visqueuse en couches superposées ou en prises de vues réelles dans plusieurs séquences de *Foules*, les faces minérales traduites par les corps pétrifiés dans la gravure *Émeute* ou par la plasticité signifiante des peintures de *L'enfer et la mine*, marquées par « l'opposition de la roche et de la chair » selon le critique Jean-Louis Ferrier (1961, p. 1221), les faces climatiques ou les faces tournées vers le ciel dans les scènes d'affrontement du film, avec les lancées de gaz lacrymogène. Ces éléments, attachés aux signes d'opacité de l'image ou du plan, caractérisent « l'inter-réalité » qu'explore l'artiste. Ils définissent les pôles de cet au-delà et

¹⁸ Dans le catalogue de l'exposition *L'enfer et la mine*, Robert Lapoujade souligne la « portée humaine » de ces peintures (*L'enfer et la mine*, Galerie Arnaud, 1952, p. 7).

dessinent la carte de ces unités-mondes. Lapoujade met en concours, avec ces faces-mondes rapportées aux charges plastiques, aux traces incertaines et aux figures ambiguës, différentes manières de faire des mondes et de se connecter au monde. Cet au-delà correspond enfin à l'« inévu » que l'artiste écrivain définit à la fin de son texte sur les « réalités échouées » de Fellini, et qu'il a conceptualisé dans son article des *Lettres nouvelles* (1958, p. 528) treize ans plus tôt. Il s'agit d'un monde composé de brèves, aux dimensions multiples et aux références croisées, qui invite à repenser son rapport au monde, un monde dans lequel le cinéaste s'implique et nous implique suivant les injonctions d'une prise de vue, d'une « sur-prise » et d'une prise de conscience. La quête de l'inévu se traduit dans le travail de création par l'invention, et elle s'offre au public curieux comme un chemin de découverte. C'est finalement à partir du rejet du « déjà vu¹⁹ » (1951, p. 30), des savoirs constitués et des représentations éculées, et suivant cette quête d'une « inter-réalité », que s'accomplissent les projets esthétique et politique de Lapoujade, une percée vers « l'inévu d'une époque » (1958, p. 528) sous couvert d'une « conscience sociale » (*Ibid.*, p. 531), selon ses termes, à laquelle concourent, sans rapport de hiérarchie et au travers de leurs multiples, la peinture et le cinéma.

Bibliographie

Chateau, Dominique, « Étienne Souriau : une ontologie singulière », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°19, 2017.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2002.

Deleuze, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

Deleuze, Gilles, *Sur la peinture*, Édition préparée par David Lapoujade, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2023.

Faure, Élie, *Fonction du cinéma*, Paris : Éditions Gonthier, 1963.

Ferrier, Jean-Louis, « Lapoujade ou les mécanismes de signification », *Les Temps modernes*, n°179, mai 1961.

Lagerkvist, Pär, *Barabbas*, Paris : Les Bibliophiles du Palais, 1954.

¹⁹ L'artiste oublie « tout ce qu'il sait d'un objet pour, tout d'un coup, le poser étrange et étranger à lui. Le monde est une organisation inconnue et merveilleuse qu'il découvre non plus en spectateur passif, mais en spectateur actif, c'est-à-dire en *spect-acteur* » (1951, p. 30).

Lapoujade, Robert, « Du montage au “montrage” », *L’Arc*, n°45, 2^{ème} trimestre 1971.

Lapoujade, Robert, « La liberté de l’artiste », *Les Lettres nouvelles*, n°59, avril 1958, p. 525.

Lapoujade, Robert, *Le mal à voir*, Paris : Le messager boiteux de Paris, coll. « Écrits de peintre », 1951.

Lapoujade, Robert, « Le signe et la signification », *Médiations*, n°2, 1962.

Lapoujade, Robert, *L’enfer et la mine*, catalogue d’exposition, Paris : Galerie Arnaud, 1952.

Lapoujade, Robert, *Les mécanismes de fascination*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1955.

Lapoujade, Robert, « Robiolles, un cinéma sauvage », *Positif*, n°129, juillet-août 1971.

Lichtenstein, Jacqueline, *La Couleur éloquente*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1989.

Sartre, Jean-Paul, « Le Peintre sans Privilèges », *Lapoujade, peintures sur le thème des Émeutes, Triptyque sur la torture, Hiroshima*, catalogue d’exposition, Paris : Galerie Pierre Domec, 1961.

Filmographie

Carr-Brown, David, *Le rêve inachevé des mémoires de Don Quichotte*, Conseil audiovisuel mondial pour l’édition et la recherche, Centre national de la recherche scientifique - Audiovisuel, 1981, 38 min.

Lapoujade, Robert, *Un comédien sans paradoxe*, 1974, 14 min.

Delamarre, Jean-Noël, *Une leçon de peinture*, C.A.D. productions/INA, 1991, 36 min.

Lapoujade, Robert, *Enquête sur un corps*, 1959, 15 min.

Lapoujade, Robert, *Foules*, Service de la Recherche, Office national de Radiodiffusion-Télévision française, 1960, 12 min.

Lapoujade, Robert, *Mise à nu*, Production Roger Leenhardt, Service de la Recherche, Office national de Radiodiffusion-Télévision française, 1968, 8 min.

Lapoujade, Robert, *Trois portraits d'un oiseau qui n'existe pas*, Roger Leenhardt, Service de la Recherche, Office national de Radiodiffusion-Télévision française, 1963, 7 min.

Lapoujade, Robert, *Vélodrome*, Service de la Recherche, Office national de Radiodiffusion-Télévision française, 1963, 11 min.

Gravures

Lapoujade, Robert, *Émeute*, 1961.

Lapoujade, Robert, gravures tirées de Lagerkvist, Pär, *Barabbas*, Paris : Les Bibliophiles du Palais, 1954, p. 33 et p. 115).

Peintures

Lapoujade, Robert, *Bérézina*, 1985-86.

Lapoujade, Robert, *Catherine*, 1965.

Lapoujade, Robert, *Cavalcade*, 1982.

Lapoujade, Robert, *Cavaliers sur une plage*, 1982.

Lapoujade, Robert, *Femme nue couchée*, 1955.

Lapoujade, Robert, *L'adolescente*, 1957.

Lapoujade, Robert, *La mer étincelante*, 1987-1990.

Lapoujade, Robert, *La grande bataille*, 1981.

Lapoujade, Robert, *Marguerite Duras*, 1965.

Lapoujade, Robert, *Nu féminin*, 1971.

Lapoujade, Robert, *Portrait de l'oiseau qui n'existe pas*, 1963.

Lapoujade, Robert, *Sujet abstrait*, 1954.

Crédits

Lapoujade, Robert, *Catherine*, 1965, © collection particulière

Lapoujade, Robert, gravures tirées de Lagerkvist, Pär, *Barabbas*, Paris : Les Bibliophiles du Palais, 1954, p. 33 et p. 115). © Les Bibliophiles du Palais

Lapoujade, Robert, *Femme nue couchée*, 1955, © collection particulière

Lapoujade, Robert, *Cavalcade*, 1982, © collection particulière
Lapoujade, Robert, *Mise à nu*, 1968, © Production Roger Leenhardt
Lapoujade, Robert, *Sujet abstrait*, 1954, © collection particulière
Lapoujade, Robert, *Mai 1968*, 1968, © collection Guy Renou
Lapoujade, Robert, *La grande bataille*, 1981, © collection particulière
Lapoujade, Robert, *Enquête sur un corps*, 1959, © Production Robert Lapoujade
Lapoujade, Robert, *La mer étincelante*, 1987-1990, © collection particulière

Biobibliographie de l'auteur

Patrick Barrès est professeur des universités en arts appliqués, arts plastiques à l'université Toulouse – Jean Jaurès, membre du laboratoire LLA-CRÉATIS. Ses travaux portent sur les pratiques expérimentales, sur les expériences poïétiques et esthétiques d'artistes plasticiens, dans les champs des arts visuels, du cinéma et des pratiques environnementales. Ils interrogent les relations critiques entre œuvre et discours, et abordent les modalités et les enjeux d'une poïétique du discours en art. Il a publié *Le cinéma d'animation. Un cinéma d'expériences plastiques* (L'Harmattan, 2007) ; *Expériences du lieu : paysage, architecture, design* (Archibooks, 2008) ; *Défier le film. Le cinéma d'animation de Robert Breer* (Somme toute, 2022). Il a dirigé ou codirigé plusieurs ouvrages sur le cinéma d'animation et le cinéma, tels que *Georges Schwizgebel, peintre et cinéaste d'animation* (L'Harmattan, 2012) ; *Les expériences du dessin dans le cinéma d'animation* (L'Harmattan, 2016, avec Serge Verny) ; *Du noir dont procèdent les figures* (Presses Universitaires de Strasbourg, 2023, avec Sophie Lécole Solnychkine). Il codirige la revue *Gradalis. Carnets de Topoïétique* (Editions Passages), avec Sophie Lécole Solnychkine. Il est également artiste plasticien, peintre et sculpteur, auteur de carnets d'artiste.