Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

11 | 2013

Des catégories à l'œuvre

De l'écran au tableau, I

Transformations

From the Screen to the Picture, 1 – Transformations

Éric Brunier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3178>

DOI : 10.4000/imagesrevues.3178

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Éric Brunier, « De l'écran au tableau, I », *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, document 5, mis en ligne le 29 décembre 2013, consulté le 31 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3178> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3178>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

De l'écran au tableau, I

Transformations

From the Screen to the Picture, 1 – Transformations

Éric Brunier

Aujourd'hui, attaché au tableau

- 1 Aujourd'hui, le nom de Picasso s'est attaché à une version prétendue innovante d'un modèle de voiture autant qu'à une œuvre qui aura marqué le XXe siècle. Outre la notoriété de l'artiste, ce qui semble avoir convaincu le fabricant automobile à s'acheter le nom du peintre tient à la campagne publicitaire qui aura accompagné le lancement de cette version. Dans celle-ci on voyait des robots, dont les articulations et la mobilité suggéraient un caractère humain, peindre les carrosseries du nouveau modèle ramené à une simple ossature. Tout un pan de la production de Picasso, celui des têtes animales, des crânes, des squelettes se trouvait mobilisé par la publicité. Celle-ci voulait nous faire croire que l'on puisse

- s'écrier devant les réalisations de l'automate, « c'est du Picasso », un peu comme s'exclament, mais chacun lui donnant une connotation différente, l'enfant ou le badaud abusé devant un gribouillage. Sur la chaîne de montage d'une usine flambant neuf, le travail de la peinture s'était automatisé et le nom « Picasso » en devenait le symbole substituant une voiture au tableau. Néanmoins une certaine boucle se refermait enserrant trois « conquêtes » de l'art moderne. Ainsi l'efficacité, si ce n'est commerciale, du moins symbolique, de la publicité reposait sur une lecture de l'art moderne et de ses innovations. Celle-ci porte sur trois points : d'abord l'introduction en 1912 par Braque et Picasso du papier collé, c'est-à-dire, pour en reprendre le mot à Tzara, de la réclame dans la peinture¹; ensuite, le cinéma qui, après la seconde guerre mondiale surtout, a donné l'espoir que l'on puisse voir le peintre au travail ; enfin, l'œuvre de Picasso elle-même, dans la mesure où elle serait, comme une chaîne de montage, une répétition automatique. Chacune de ces innovations constitue en soi un thème dont on pourrait raconter l'histoire : la relation entre la publicité et l'art moderne mettrait en lumière le rôle que joua le cubisme, d'abord avec les pochoirs puis le papier collé ; le peintre vu au travail est le thème récurrent d'un imaginaire de la création, auquel le cinéma par le défilement de l'image a conféré un surcroît de réalité aux témoignages sur lesquels cet imaginaire repose ; enfin l'histoire de l'automatisme dans l'art moderne croiserait la mise au jour par Freud de l'inconscient et de certains de ses mécanismes, le mouvement surréaliste et la mise en place sur le plan industriel de l'automatisme au travail.
- 2 Or il se trouve que le *Mystère Picasso*² tourné par Clouzot entre juillet et septembre 1955 au studio de la Victorine à Nice noue ces fils selon sa logique propre. On sait que le film, dont le projet remonte entre les deux hommes à 1953, est devenu possible quand Picasso a reçu des feutres dont l'encre traversait le papier. On pourra voir ce qu'il dessine ou peint sans le voir lui, comme acteur, expérience qu'il avait eue avec le film *Visite à Picasso*³ réalisé par Hassaerts en 1950 dans lequel on le voit peindre sur une plaque de verre et qu'il n'a pas voulu renouveler. Par une longue séquence pré-générique *Le Mystère Picasso* nous introduit à son dispositif et à son ambition. Dans

un décor qui ressemble plus à un entrepôt déserté qu'à un atelier, où dans une semi-pénombre quelques halos de lumière éclairent deux dessins et un chevalet de dos, on voit Picasso, en short et débardeur, cigarette à la main, d'abord assis sur une caisse, se lever pour aller contempler les dessins épinglés à des planches de bois faisant office de pan de mur, ensuite se diriger vers le chevalet où une toile vierge l'attend. On le voit enfin saisir un feutre et se mettre à dessiner alors que finit le commentaire de Clouzot.

- 3 À la différence de ce que peuvent induire les paroles de Clouzot, pour qui « ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il est possible de le savoir, il suffit de suivre sa main », la caméra ne filmait quasiment jamais la main de Picasso, préférant de sa position à l'avant du tableau, enregistrer les traces que celle-ci laisse sur le support et que la projection par la suite reproduira, en augmentant considérablement la taille, sur l'écran de cinéma. Clouzot et Picasso se seront entendus sur un dispositif fondé sur l'opacité de l'écran. Durant tout le temps du film où l'on voit cet écran blanc filmé plein cadre, nous ne doutons pas qu'il s'agit de Picasso en train de peindre ou dessiner, même si on ne le voit pas directement. C'est donc moins la main, invisible, qui est filmée, que son travail et cela selon un système qui relève clairement de la métonymie. Toute l'introduction aura servi à rendre possible cette relation du tableau de peinture et de l'écran de cinéma, dont l'analogie conduit à des conséquences multiples à la fois sur le plan symbolique et pratique qui font tout le ressort du film. Soit la question : qu'est-ce qu'un film peut montrer du tableau, moins de l'objet que de l'idée ? Comment peut-il à la fois en traduire la valeur, en produire le témoignage, en montrer le travail ?

Le cadre serré, une manière de gros plan

- 4 Le cadrage serré en une manière de gros plan choisi par Clouzot ne nous donne rien à voir d'autre que le support quand Picasso peint. Nous voyons une peinture faite sur l'écran. L'un des effets immédiats du dispositif inventé par Clouzot est de rendre palpable l'écran lui-même et de faire moins de l'acte de peindre, que du tableau, un spectacle pour le cinéma comme il l'est pour l'observateur sur la cimaise d'un musée ou d'une galerie. Bazin dans son article « Un film bergsonien : *Le Mystère Picasso*⁴ » repère avec justesse que l'une des opérations dans le film qui assure ce statut est l'animation temporelle liée à l'engendrement des formes dénué, j'y insiste, de toute médiation. Pour en reprendre la comparaison à Bazin, tout se passe comme dans une certaine tradition du dessin animé initiée par Émile Cohl où la vie repose sur « le changement du dessin lui-même ou plus exactement sur sa métamorphose⁵. » Le film donne à voir l'aventure d'une ligne ou d'une forme en perpétuel changement créant ainsi un suspense, rendant possible une dramaturgie là où jusqu'alors il n'y avait eu que témoignages documentaires dans les films sur l'art. Clouzot, suivant en cela certaines pratiques des dessins animés, accélérera la transformation des formes à l'écran, toutefois sans toucher à la vitesse de défilement des images, par le seul recours au montage, accroissant l'effet d'une vie propre, d'une génération spontanée de la forme. Une seconde opération est liée à l'opacité de l'écran. Là où la transparence du verre confère à l'artiste un statut d'acteur, ici l'opacité du voile jeté entre le peintre et la caméra tend à nous faire croire à la possibilité d'une peinture sans corps, c'est-à-dire sans manipulation. La feuille de papier tendue sur un châssis devient par le film un plan tout à la fois géométrique et temporel dans lequel trouve à s'inscrire la transformation.

- 5 Cependant la métamorphose, si l'on entend par là quelque chose de plus que le changement ou la vie des formes, n'est dans le film ni l'illusion d'un automatisme autonome et mécanique comme cela se voit dans certains dessins animés, ni le jeu gratuit d'un peintre avec la crédulité du spectateur n'en déplaît à certains critiques⁶. Ni ce qui se passe à l'écran (les formes apparaissant et se transformant), ni l'enregistrement continu de Picasso en train de peindre n'auraient suffi à rendre compte de ce qui est au principe de la transformation. Il y faut la bande son et le film dans le film. Les rares dialogues présents dans le film servent trop bien le propos pour qu'on ne puisse penser qu'ils ont été si ce n'est écrits, au moins scénarisés. Un échange entre le peintre et le cinéaste concerne la durée (la longueur de pellicule) qu'il reste au premier pour faire un nouveau tableau. Avec les cent-cinquante mètres restant (soit environ cinq minutes), Picasso « réserve une surprise » au cinéaste et ce sera une séquence de transformation de fleurs en poisson, du poisson en poule et de la poule en tête de faune, filmée tantôt par transparence tantôt sur le côté. L'enregistrement par la caméra frontale s'arrête afin que Picasso prépare ses encres pour mettre la couleur et Clouzot lui annonce qu'il lui reste deux minutes. Une autre caméra nous montre aussi Clouzot et Claude Renoir, le petit-fils du peintre, chef opérateur durant le tournage. Outre que durant cette séquence nous voyons deux champs absents de l'écran pictural, le minutage porte le suspens à son comble. Un nouvel arrêt et il ne reste plus que huit secondes pour terminer la peinture. L'angoisse, que l'on sent monter du côté de Clouzot, nous nous mettons à la partager, alors que Picasso, maître du jeu, affiche une grande impassibilité. La peinture est terminée à temps ou dans la bonne longueur de pellicule. Ce morceau contre la montre que Truffaut n'aimait pas beaucoup et qu'il comparait « à un numéro de cirque au milieu d'un concert⁷ » révèle le lien singulier de la durée et des mètres dans un film et insiste donc sur la qualité de défilement de l'image. Par ailleurs, par la durée approximativement équivalente entre celle annoncée et celle de la séquence au final, on saisit bien la mécanique réaliste de Clouzot. On voit là, le moment le plus « réalisé » du film, là où Picasso et ses prouesses deviennent acteurs.
- 6 Un peu plus tard, un second dialogue entre le peintre et le cinéaste dénonce de nouveau l'illusion produite par le montage cinématographique :
- « – Picasso : Il faudrait aller au fond de l'histoire. Il faudrait risquer tout, voir les tableaux les uns sur les autres comme ils se font.
 - Clouzot : C'est-à-dire que tu veux montrer tous les tableaux...
 - Picasso : (de concert avec Clouzot) Qui sont sous le tableau.
 - [...]
 - Clouzot : Ça va être très dangereux ça.
 - Picasso : Ça va être très dangereux. C'est ça que je cherche. »
- Suit une séquence assez longue où l'on voit peu à peu une tête de chèvre apparaître puis se transformer sur l'écran. Bien que la technique demeure celle de l'encre filmée en transparence, il y a moins de mouvement et on saute d'un stade du tableau à un autre. A la fin, le dialogue reprend :
- « – Clouzot : Il y a une chose qui m'embête c'est que le public va croire que tu as fait ça en dix minutes.
 - Picasso : J'ai travaillé combien de temps ?
 - Clouzot : Cinq heures.
 - Picasso : Eh bien ! Maintenant tout le monde le sait. »
- 7 On comprend à travers ces dialogues que pour ce film Picasso a en tête l'idée de montrer le processus de transformation à l'œuvre dans la réalisation du tableau et qu'il a l'intelligence du cinéma, notamment du montage, pour y parvenir. Il se peut même

que ceci ait été prévu avant le début du tournage, tant le film montre une complicité entre les deux hommes sur ce point. Néanmoins, Clouzot est plus au service du peintre qu'il n'est lui-même dans la réalisation d'un projet cinématographique. Ainsi n'a-t-il pas fait le film de dix minutes qu'il avait initialement prévu. Bientôt, ce dernier ne suivra plus la réalisation d'une peinture dans la continuité de son déroulement, une telle chose n'étant possible que pour une œuvre réduite au graphisme, et il la montrera par sauts brusques, nappe par nappe. On touche là, dans la différence des moyens entre le cinéma et la peinture pour montrer la transformation, à un point de divergence sur la conception que la peinture et le cinéma induisent de l'écran.

Ces quelques plans Picasso

Figure 1

Edward Quinn, *Durant le tournage du Mystère Picasso*, Nice, studio de la Victorine, 1955.

- 8 Dans ces quelques plans durant lesquels on entend Picasso et Clouzot dialoguer, il arrive que l'on voit l'énorme caméra chargée d'enregistrer de manière immobile et exclusive la peinture en marche. Sur une photographie de Quinn (Fig. 1) dont le point de vue est transversal au face à face entre le peintre et la caméra, il n'est pas jusqu'aux imposants montants du chevalet au derrière duquel Picasso se tient qui ne suggèrent ceux d'un échafaud donnant à la scène un caractère d'exécution capitale. Les quelques tableaux de tauromachie que Picasso réalisa au cours du tournage ne vont pas sans insuffler l'idée que le peintre, s'il n'était conscient d'être dans un combat qu'il livrait au cinéma, était au moins saisi par l'enjeu et, bien que l'issue en soit incertaine, il était capable de se représenter le rôle qu'il y jouait.

Figure 2

Albrecht Dürer, *Femme nue, de dos, avec une draperie*, 1495, Musée du Louvre. Lavis gris repris à la plume. H 31,8, L 21,1 cm.

Figure 3

Albrecht Dürer, *Femme nue, de dos, avec une draperie*, 1495, Musée du Louvre. Verso, plume, encre noire. H 31,8, L 21,1 cm.

- 9 Dans le film, la caméra est un point fixe (une lentille) grossi à la taille d'un écran, que des points, des lignes, des taches viennent animer. À voir comme un tableau progresse, il est clair qu'une architecture d'ensemble simultanément à une évolution de la forme guident la réalisation de l'artiste que celui-ci soit peintre ou cinéaste. Toutefois, de l'un à l'autre, la différence dans la réalisation ne touche pas à ce que l'un, le peintre, aurait affaire à l'imaginaire qu'il s'agit de projeter sur l'écran du tableau, quand l'autre ne serait concerné que par le réel qu'il s'agit d'enregistrer, d'autant que, si pour le film, la réalisation du tableau, ses étapes successives telles qu'elles apparaissent, sa genèse, se prêtent à en devenir la matière, il n'en va pas de même pour le tableau dont la durée de réalisation d'un film ne saurait être la matière picturale. Le réel dont, d'un médium à l'autre, chacun peut se prévaloir tient à la fonction de l'écran, qui entre cinéma et peinture, opérera dans un sens si ce n'est opposé, au moins différent. Le film, tel que Clouzot nous le montre, se borne à enregistrer les phénomènes qui se passent devant son œil et à les restituer de la façon la plus neutre possible, certes en coupant au montage ce qui pourrait nous indiquer des choix de mise en scène. L'écran, surface opaque et scintillante sur laquelle le film sera projeté est totalement occulté et tend à devenir ce verre dépoli sur lequel l'image de la chose à filmer vient se refléter et que l'on voit dans l'œil du viseur. Quand Clouzot dit qu'il filme « par transparence », il ne s'agit pas seulement de décrire le phénomène de l'encre visible des deux côtés de la feuille et où s'inversent la droite et la gauche, il vise une chose, la peinture, « l'acte créateur » selon ses termes, par l'idéalité de l'écran. L'écran cinématographique, ce voile, selon une dialectique bien connue, montre en dissimulant, dissimule pour mieux montrer, dialectique que n'ignoraient pas la peinture et le dessin et qui, nous dit

Chateaubriand, poussa l'artiste à voiler ses modèles pour aboutir au beau idéal⁸. Le Louvre possède un curieux dessin de Dürer⁹ (Fig. 2) fait d'un lavis gris repris à la plume sur lequel on voit une femme nue de dos, le bras droit levé appendu à une hampe de laquelle tombe un tissu remontant sur son épaule gauche. Au revers de ce dessin, Dürer n'aura pas résisté au plaisir de dessiner la même femme vue de face, la draperie ne voilant pas sa nudité ainsi que la vue de dos le laissait présager et son bras gauche passé derrière le dos (Fig. 3). En plus de la dimension légèrement voyeuriste qu'introduit un tel jeu, cette reprise par Dürer d'un corps déjà réalisé, méthode dont il était coutumier et dont il se servit à plusieurs reprises lors de ses études de proportion, souligne à la fois la recherche d'une ligne idéale, dite ingresque et l'aspect incisif du trait, que signale Damisch dans son *Traité du trait*¹⁰. Le mettant en regard avec un dessin de Picasso représentant *Les Trois Grâces* « d'allure[s] faussement néoclassique[s] » Damisch insiste sur la différence du tracé dans la « feuille » de Dürer, d'une face à l'autre, le dessin du verso suivant les contours du corps de la femme « d'un trait continu ». Ainsi l'écran, pour ce qui est du dessin si ce n'est de la peinture, cette feuille, il s'agit bien moins d'en nier l'existence que d'en jouer afin de montrer même ce que l'on ne saurait voir. L'écran cache moins qu'il ne crée une profondeur dans laquelle trouve à s'inscrire un corps, et dans le dessin de Dürer, cette vue de dos est bien un corps de femme tel que le peintre le voyait et l'imaginait et non une silhouette ou un mannequin, effet obtenu dès le recto du dessin par la force suffisamment suggestive de la pose, des effets d'ombre sur la draperie, d'ombre de la draperie sur la cuisse et de modelé. Si la mise à nu du modèle a lieu sur le verso, c'est qu'elle était déjà inscrite et visible, quoi que dérobée au regard, dès le recto. Picasso aussi aura recours à de tels procédés qui de la feuille font la chair même des corps qu'il dessine, comme on le voit dans un dessin fait autour du *Meneur de cheval nu*¹¹, où la réserve blanche du papier sous le tracé ouvert des cuisses du cavalier est aussi la courbure du dos de la monture (Fig. 4). La réalisation de cette peinture, qui selon Barr faisait paraître les gardiens officiels de la tradition grecque tels Ingres et Puvis de Chavanne, vulgaires ou faibles, fut aussi pour Picasso l'occasion d'une alternance habillé et nu.

Figure 4

Pablo Picasso, *Cavalier vu de dos*, Paris, 1906. Fusain sur papier gris ; 46,6 x 30,4 cm. Coll. Mr & Mrs John W. Warrington, Cincinnati.

- 10 Pour autant ces performances graphiques qui assimilent une surface à un contenant dans lequel le volume d'un corps pourra prendre place, reposent en partie sur la perspective dans la mesure où c'est elle qui nous fait voir une verticale en profondeur. Comme l'a maintes fois répété Damisch la perspective n'est pas « chose du passé » et le dispositif inventé par Clouzot lui doit beaucoup. Ainsi la situation du film, le tournage avec ses décors, ses appareils, ses spectateurs ne va pas sans évoquer de célèbres « scènes de perspective » : celles de Dürer, dont quatre gravures ont montré que la vue perspective est transversale, et que l'écran, pour ce qui est de la peinture, s'intercale entre le peintre et le modèle ; la scène des *Ménines* peinte par Vélasquez qui aura ramené la séance de pose à un spectacle de cours, l'*Atelier* de Courbet où le « modèle » devenu muse du poète aura rejoint le peintre de ce côté de la toile, enfin les innombrables variations du peintre et de son modèle de Picasso, parmi lesquelles le peintre, dans un geste plein d'exubérance se « représentera » peignant directement sur le modèle.
- 11 Pour ce qui est de la construction perspective, la fonction dévolue à l'écran, à ce voile qu'Alberti avec ses amis avait l'habitude d'appeler intersecteur¹² et dont il recommandait l'usage en cela qu'il donnait d'une part une plus grande assurance dans le report par le trait de la taille des surfaces que le peintre voulait représenter, d'autre part, mais au fond condition *sine qua none* de la réalisation de la première, qu'une fois mis les premiers repères, l'œil du peintre vint à se situer au même endroit en vérifiant que ces repères n'aient point bougés, cette fonction donc de stabilité, sera assurée par la caméra qui sans bouger enregistrera la progression des peintures. Colpi raconte que cette stabilité posera des problèmes au montage, puisqu'il s'agira de coller deux

séquences temporellement discontinues mais dont le plan est rigoureusement identique. Il convient alors de masquer le saut dû à la coupe et à la collure afin qu'il ne soit pas visible lors de la projection. La solution nécessitera l'invention d'une colleuse spéciale¹³. Cette fixité de la caméra ne fait au fond que traduire spatialement la stabilité du tournage du film et de sa projection. Celle-ci est au principe du cinéma, ce qui, plus que les appareils, caméra et projecteur, le fonde en tant que tel sur le plan technique et logique, et qui fut rendue possible par l'utilisation du *film*, ce support transparent en celluloïd perforé sur les côtés pour en permettre l'entraînement régulier¹⁴.

- 12 Perspective de la caméra, son œil unidirectionnel enregistre les soubresauts de la peinture se faisant, dont la complexité et la mobilité n'en deviennent que plus apparentes. L'une au moins des propriétés du cinéma que l'historien de la perspective comme « forme symbolique » avait identifié doit à la lumière de ce film être renversée. Si l'œil du spectateur est mobile c'est moins par identification avec l'objectif du viseur, qu'avec le mouvement du crayon sur la feuille¹⁵. À cette stabilité de la caméra, et donc de l'écran cinématographique, il convient d'ajouter deux autres propriétés, l'une liée à la métamorphose – la caméra transforme ce qu'elle montre – l'autre à l'intensification de la vue, notamment par le gros plan. Ces deux aspects sont aussi présents dans la peinture cubiste. On a pu arguer, comme l'ont fait Léger et Aragon¹⁶, de ces deux aspects pour prétendre au réalisme, du cinéma pour le premier, de la peinture, notamment cubiste, pour le second. Pourtant, il semble bien qu'à première vue, le cinéma, permettait au tableau, dans le temps même où le défilement des images se stabilisait, de produire une autre modalité de la métamorphose. Au registre, cette fois, de l'imaginaire, l'écran que la peinture montre, se conçoit plus comme ce bloc-notes magique dont parle Freud sur lequel une trace se répartit en deux systèmes : l'une en surface, effaçable, l'autre en profondeur, inconsciente, constitutive du souvenir¹⁷. Sur cet écran la vision prend forme par accumulation, par recouvrement successif et par intermittence. Ainsi, du film au tableau, l'écran, bien qu'il occupe une même place, joue un rôle différent : il est l'extension et l'expression d'un point fixe, un œil gonflé et dilaté, pour le premier, aux sens exacerbés, l'œil écran comme le nommait Deleuze, alors que dressé devant le peintre l'écran fait obstacle à toute visée qui le nie et fait de chaque image où il apparaît l'équivalent d'un souvenir. Quant au principe de la métamorphose ici à l'œuvre, s'il est bien du ressort du dessin et de la peinture, il n'en relève pas moins d'une logique spatiale fondée sur la proximité des formes entre elles, sur leur voisinage et sur le caractère topologique de l'écran comme cela se voit dans nombre des séquences du *Mystère Picasso*.

Logique : entre cinéma et peinture

- 13 Au fur et à mesure du film, la logique différente entre cinéma et peinture ne fera que s'exacerber. Comme le faisait remarquer Bazin dans son article, toutes les séquences de film dans le film sont en noir et blanc alors que lorsque l'on voit le tableau plein écran, le film est en couleurs. Cette différence redouble celle qui existe entre la couleur naturelle du monde et celle, artificielle, de la peinture¹⁸. Plus sûrement encore, parce que de manière moins ostensible que la ruse du plein écran, ce partage des rôles entre le film et la peinture contribue à imposer l'idée que le cinéma occupe la place du réel quand le tableau est à celle de l'imaginaire.

- 14 Dans les œuvres qu'exécute Picasso durant le film, il est difficile de faire la part entre celles qui relèvent de l'art dit graphique et celles qui sont de la peinture. Cette difficulté à trancher ne provient pas d'un problème technique ou de qualité dans l'exécution mais renvoie de manière plus axiomatique au refus du partage classique entre dessin et peinture chez Picasso et de manière plus générale dans l'art moderne. Leur combinaison est même devenue la logique du tableau. La compréhension du problème se trouve du côté de l'écran et de l'idée qu'il impose, la technique cinématographique permettant en cette affaire d'y voir justement un peu plus clair. Trois séquences du film permettent de prendre l'ampleur du phénomène.
- 15 Lors de la réalisation de la tête de chèvre, le motif est rapidement esquissé. Ce qui va se modifier ce sont les couleurs dont le ton, la touche, les effets varieront. L'encre, de manière étonnante, surtout dans le dispositif de transparence qui est celui de ce film, opère par variations et l'écran est par moments envahi de taches tactiles plutôt que par le délié des couleurs que l'on attendrait d'une encre. Cependant, c'est avec cette œuvre, que la métonymie par laquelle le tracé valait la main à la base du film, touche à sa fin. Lors des séquences suivantes Clouzot filmera en cinémascope des tableaux sur lesquels Picasso travaille avec de la peinture à l'huile comme quand il est « dans l'atelier » tout en gardant le parti pris de ne pas montrer le peintre devant le chevalet, c'est-à-dire dans le même espace que celui du spectateur devant l'écran. La première séquence dans ce nouveau format commence par une suite de photogrammes où dans chacun d'eux un nouveau morceau de papier peint apparaît qui semble posé de manière aléatoire sur le support. Ensuite apparaît petit à petit une nature morte, la peinture couvrant en partie les morceaux de papiers peints. Sans que rien ne vienne expliciter les nouvelles modalités de réalisation, à la fois celles du peintre et celles du cinéaste, ces papiers épinglés sur le tableau écran mettent fin à la fiction d'une double face de la peinture. La nature morte sera suivie par la réalisation d'un *Nu couché* qui se trouve actuellement dans les collections du Musée Picasso. Là, cette fois, la technique mêle fusain, papier épinglé et peinture. Suivent d'autres tableaux jusqu'à la séquence finale où l'on voit la réalisation de *La plage à la Garoupe*¹⁹. Alors que l'on suit l'évolution du tableau dans ses nombreuses variations, reprises, ratages, on entend Picasso dire qu'il ne « s'occupe plus de cinéma, ni de rien » et qu'il va « essayer avec des morceaux de papier ». On voit alors apparaître des feuilles de papier blanc sur lesquelles il y a un dessin. La recherche, aventureuse, se poursuit. Par le passé, Picasso a déjà eu recours à des papiers collés, qui sont comme autant d'emplâtres sur un paysage, pour couvrir des pans entiers de toile. On l'entend ensuite dire « Ça va mal. Ça va très mal. Ça va très très mal. [...] Et puis au fond c'est ce que je voulais. Montrer la vérité surprise au fond du puits. » Peu après, il déclare qu'il arrache tout. Enfin, on l'entend dire qu'il voit maintenant ce qu'il veut faire, il prend alors une nouvelle toile, recommence tout et très rapidement l'œuvre apparaît. Cette séquence comme celle où se fait le *Nu couché*, montre une suite d'hésitations, d'incertitudes. Elle entre en tension avec la première partie du film et de manière assurément volontaire.
- 16 Picasso n'aimait pas travailler en présence d'observateurs. Néanmoins on possède quelques témoignages de personnes qui l'ont vu à l'ouvrage et qui, toutes, louent la sûreté de son trait et sa spontanéité²⁰. L'autre aspect mis en avant dans la pratique de Picasso, qui apparaît de manière plus tardive, complétant et s'opposant à la maîtrise est la vitesse. Parmelin, s'appuyant sur des propos de Picasso, soutient la thèse que la vitesse l'autorise à « ni se conformer à lui-même, [...] ni céder à certaines habitudes

“modernes”²¹. » La vitesse et non le mouvement²² devient un enjeu important pour Picasso, un élément de la composition et le cinéma, le fait de peindre durant le tournage du film non le cinéma comme art auquel Picasso s'intéressait très peu, au même titre que les variations sur les tableaux de maître qu'il a commencé en 1954 avec *Les Femmes d'Alger*, fournit l'occasion de nouvelles expériences.

- 17 Bazin, orienté qu'il est par la volonté d'imposer la notion de « réalisme temporel » voit *Le Mystère Picasso* comme un film sur la peinture et non comme un ensemble de tableaux ; de ceux-ci il perçoit la continuité et non la succession des états²³.
- 18 Pour le cinéma, la vitesse ce sont les vingt-quatre images par seconde du défilement de la bobine. Comme le fait remarquer Bazin, Clouzot ne touche pas à cette règle parce qu'elle aurait cassé le contrat du naturalisme cinématographique. La vitesse, ou pour mieux dire le rythme, au cinéma correspond au rythme de l'œil. Et si *Le Mystère Picasso* est truffé de coupures, c'est que la main picturale est plus lente que l'œil du cinéma. Le montage doit aussi être compris comme un certain rapport au rythme de l'œil.
- 19 L'œil va plus vite que la main, telle est la loi qui justifie le montage et discrédite l'intérêt du suivi d'un tracé. Merleau-Ponty en son temps avait été impressionné par une séquence du film de Campaux sur Matisse « où l'on voit le peintre tracer au pinceau une ligne d'apparence décidée, en temps réel, aussitôt suivie de la reprise du même plan au ralenti, lequel donne tout à voir des tergiversations, des atermoiements, des scrupules de la main²⁴ ». Pris par le témoignage du film, par ce qu'il se borne, certes faussement, à montrer, on en vient vite à conclure que dans le suspens de la main, l'œil vole vers le concept. La compréhension qu'a Picasso de cet épisode est au fond assez peu différente de celle de Merleau-Ponty. Il dira : « La peinture est chose de l'intelligence. [...] l'action de l'intelligence est visible dans le film sur Matisse, lorsqu'on regarde Matisse dessiner, hésiter, puis commencer à exprimer sa pensée avec une touche assurée²⁵. » Encore une fois la certitude visuelle, « l'intelligence » et la « pensée » dit Picasso l'emportent sur l'hésitation manuelle. C'est en vertu de ce principe que le peintre peut s'autoriser au repentir où il s'agit bien dans une tentative nouvelle de la main de corriger une ligne afin que la forme corresponde à une attente de l'œil, attente dont on doit saisir qu'elle relève plus d'un effet, d'une expressivité que de l'imitation d'un objet qui serait placé sous ses yeux. L'hésitation, le tremblement peuvent exister chez le peintre, mais ils ne sont pas du monde du tableau.
- 20 Avec la réalisation de *La Plage à la Garoupe* le film prend un tour dramatique qui inquiète Clouzot. Cependant, non seulement Picasso s'en sort – ce qui ne pouvait aller autrement puisque, comme on l'a dit, dans le tableau l'assurance de l'œil l'emporte toujours sur l'indécision de la main, condition structurelle à ce qu'il y ait ce que l'on appelle tableau – mais un autre spectacle que celui de la dextérité s'est montré. Il s'agit dans ces plans de voir « le tableau sous le tableau » comme l'ont dit Picasso et Clouzot c'est-à-dire une logique de la transformation. Il s'avère que cette logique vient après celle du tracé et du dessin, qu'elle est moins un suspens comme l'étaient les séquences derrière l'écran, et l'on assistera à un dénouement, fut-il dramatique, plutôt qu'à la résolution d'une enquête. D'entendre Clouzot s'en inquiéter nous indique qu'entre le peintre et le cinéaste l'itinéraire vers la vérité suit des trajets différents. Certainement Clouzot avait-il en tête un cheminement lent, inexorable et sans brusque retour en arrière conforme à la successivité des images et à la trame narrative du film. Quant à Picasso il n'a que faire, comme il le dit ni « du cinéma », ni « du public », et il peut donc opérer dans une épaisseur, dans des strates ou sur des plans différents et de manière

simultanée. Il y a de cette équivocité dans la métaphore qu'utilise le peintre pour parler de l'impasse dans laquelle se trouve le tableau à un moment.

- 21 Le film de Clouzot ne suffit plus ici à rendre compte de ce qui se passe dans cette logique de la transformation dans laquelle sera entré Picasso, où il se sera laissé entraîner peut-être en raison même de ce qu'impose le tournage d'un film. Les nombreux arrêts, les poses afin que les étapes du tableau soient fixées, installant le peintre dans un autre dans un autre rapport au temps et au rythme de la peinture, à sa vitesse. Avec le papier collé, comme « dans l'atelier », se trouve intégré un tiers dans le couple jusqu'alors formé par la caméra et l'écran. Avec celui-ci et pour paraphraser le titre d'un article de Monod-Fontaine la « lenteur en peinture » fait son entrée sans qu'aucune ruse au montage ne puisse en accélérer le mouvement. Le film deviendra une succession de plans fixes où plus rien ne s'anime même de l'intérieur, une suite de photogrammes comme autant de nappes de peinture ou de couches sans que rien ne soit tout à fait irréversible. Comble de ce déplacement, le montage lui-même aura lieu sur le tableau. Le papier collé, en imposant un nouveau dispositif de tournage, montre alors, de l'écran translucide, tout le caractère fictif et la limite. Quant à la réalité du tableau, différente du dispositif de la perspective, elle semble insaisissable aux moyens qui sont ceux du cinéma.

NOTES

1. « Aucun phénomène de la vie moderne n'a gagné autant d'étroits rapports avec l'esprit que cet étrange monstre : la réclame », Tristan Tzara, « Le papier collé ou le proverbe en peinture », *Cahiers d'art*, 6^{ème} année, 1931, n°2, p. 61-64, repris dans *Œuvres complètes*, t. 4, 1947-1963, Paris, Flammarion, 1980, p. 357-360.
2. Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso*, France, 1956, 90'.
3. Paul Haesaerts, *Visite à Picasso*, Belgique, 1950, 20'.
4. André Bazin, « Un film bergsonien : *Le Mystère Picasso* », *Cahiers du cinéma*, n°60, juin 1956, p. 25-28, repris dans M.-L. Bernadac et G. Breteau-Skira, *Picasso à l'écran*, Paris, 1992, éd. R.M.N. et Centre Georges Pompidou, p. 68-71.
5. *Ibid.*, p. 70.
6. Voir, par exemple, ce qu'écrit Paule Sengissen : « Picasso a-t-il voulu bluffer le public ? Clouzot a-t-il voulu bluffer Picasso ? », cité dans J.-L. Bocquet et M. Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, Dragoon, 2002, p. 93.
7. François Truffaut cité dans *op. cit.*, p. 93.
8. François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, (1802), 2^{ème} partie, livre 2, chap. XI : « Ainsi, à mesure que la société multiplia les besoins de la vie, les poètes apprirent qu'il ne fallait plus, comme par le passé, peindre tout aux yeux, mais voiler certaines parties du tableau. Ce premier pas fait, ils virent encore qu'il fallait choisir, ensuite que la chose choisie était susceptible d'une forme plus belle, ou d'un plus bel effet dans telle ou telle position. Toujours cachant et choisissant, retranchant ou ajoutant, ils se trouvèrent peu à peu dans des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus parfaites que la nature : les artistes appelèrent ces formes le beau idéal. On peut donc définir le beau idéal l'art de choisir et de cacher. »

9. Albrecht Dürer, *Femme nue, de dos, avec une draperie*, 1495, Musée du Louvre, reprod. dans *Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique*, cat. d'expo., Paris, R.M.N., 1991, p. 45.
10. Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, R.M.N., 1995, p. 69.
11. *Le Meneur de cheval nu*, 1906, Huile sur toile, 221x131, Museum of Modern Art, New York.
12. « *quel velo, quale io tra i miei amici soglio appellare interseguazione* », Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, (1436), Paris, Seuil, 2004, p. 238.
13. Henri Colpi, « Comment est né *Le Mystère Picasso* », *Cahiers du cinéma*, n° 58, avril 1956, repris dans *Picasso à l'écran*, op. cit., p. 62-67.
14. « Cameras, projectors and peep show machines were useless without images and images required film – a flexible, durable photo-sensitive material capable of recording a great number of images rapidly and with accuracy and clarity », Paul C. Spehr, « Witch Came First ? Cinema and the Invention of Celluloid », *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, sous la dir. d'André Gaudreault, Catherine Russel et Pierre Véronneau, éd. Payot Lausanne, 2004, p. 119-147, p. 143.
15. « Ici aussi [comme au théâtre] le spectateur occupe un siège fixe, mais seulement physiquement, non comme sujet d'une expérience esthétique. Esthétiquement, il est en perpétuel mouvement, son œil s'identifiant à l'objectif de la caméra, qui change sans cesse de distance et de direction. » Erwin Panofsky, « Style et matériau au cinéma », trad. franc. dans *Cinéma. Théorie, lectures*, textes réunis et présentés par Dominique Noguez, *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 47-60, p. 50.
16. « Le cinématographe fait cette révolution de nous faire voir tout ce qui n'a été qu'aperçu. [...] Le seul fait de projeter l'image qualifie déjà l'objet, qui devient spectacle. » Fernand Léger, « La roue », repris dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard (Folio), 1997, p. 58. Aragon à propos de Picasso : « Ce qui fait le caractère si singulier de ce peintre [...] c'est sa dépendance de la réalité. [...] Picasso est le poète qui a introduit le premier, où Cézanne avait mis une pomme, un paquet de tabac. [...] Ces bouchons de caoutchouc qui se tortillent aux bouteilles de nature mortes plus récentes et qu'on achetait au Bazar de l'Hôtel-de-ville sans les voir : Picasso ne les avait pas encore peintes », Louis Aragon, *Picasso. Deux périodes : 1900-1914 & 1950-1954*, Paris, Maison de la pensée française, 1954, p.4-5. Pour Léger, la différence entre le cinéma et la peinture moderne depuis Cézanne, c'est que le premier relève d'un « réalisme visuel », quand la seconde est un « réalisme de conception », distinction qui doit beaucoup à Apollinaire qui en son temps l'avait introduite pour saisir le cubisme dans sa nouveauté.
17. « Ainsi le bloc-notes magique ne fournit-il pas seulement une surface réceptrice toujours réutilisable comme le tableau d'ardoise mais aussi des traces durables de l'inscription de l'inscription comme un bloc-notes ordinaire », Sigmund Freud, « Note sur le "Bloc-notes magique" » (1925), repris dans *Résultats, idées, problèmes*, 2, p. 119-124, p. 122.
18. Bazin écrit : « Dès lors, pour rendre spectaculairement évident et sensible le mode d'existence imaginaire ou esthétique de la couleur sur la toile, par opposition aux couleurs de la réalité, il faudrait pouvoir créer une coloration au second degré, porter au carré le rouge ou le bleu », *art. cité*, op. cité, p. 71.
19. *La plage à la Garoupe*, 0,90 m x 1,90 m, collection particulière.
20. Pour les témoignages de Picasso au travail, celui-ci de Raynal à propos des œuvres faites durant la *période bleue* : « Je lui en ai vu peindre plusieurs. Il semblait tellement pénétré de son action qu'il paraissait comme s'incarner dans les sujets qu'il peignait. Armé, parfois, de petits bouts de pinceau, il avait l'air de tirer des lignes du carton ou de la toile comme avec une pince, et tout le dessin suivait docilement sa main : on eût dit qu'il le tenait en laisse. » Maurice Raynal, *Picasso*, Genève, Skira, 1953, p. 28. Celui-ci de Sabartès à propos d'une œuvre murale réalisée au *Zut* en 1901 : « Sur le mur, le trait surgit avec une telle spontanéité qu'il semble relever de l'hypnose, comme si les lignes accusaient sa présence en obéissant à l'appel de sa volonté. » Jaime Sabartès, *Picasso. Portraits et souvenirs*, Paris, Carré et Vox, 1946, p. 87. Puis à propos d'une

peinture murale faite dans le local de Sabartès *Calle del Consulado* à Barcelone en 1904 : « Le fait est qu'il ne détache pas les yeux du mur ; il perd tout contact spirituel avec ceux qui sont près de lui. On dirait qu'une force occulte conduit sa main et l'anime à suivre avec l'extrémité du pinceau quelque clair sentier qu'il peut seul apercevoir... Le pinceau ne quitte pas le mur où la ligne qu'il laisse ne paraît pas naître d'une intention, mais sortir du mur même, y marquer une trace. », *ibid.*, p. 104. Sur la spontanéité voir un article de Zervos qui fait de celle-ci un moyen pour Picasso de garder le contact avec le réel, cf. Christian Zervos, « Les dernières œuvres de Picasso », *Cahiers d'art*, n°6, 1929.

21. Hélène Parmelin, *Secrets d'alcôve d'un atelier. Notre Dame de Vie*, Paris, cercle d'art, 1966, p. 72. On trouve en reproduction dans ce livre l'intégralité des œuvres réalisées au cours du tournage du *Mystère Picasso*.

22. Hélène Parmelin, *Secrets d'alcôve d'un atelier. Notre Dame de Vie*, Paris, cercle d'art, 1966, p. 72. On trouve en reproduction dans ce livre l'intégralité des œuvres réalisées au cours du tournage du *Mystère Picasso*.

23. Bazin écrit : « Mais seul le cinéma pouvait résoudre radicalement le problème, faire passer les approximations du discontinu au réalisme temporel de la vision continue, donner enfin à voir la durée elle-même. » Puis, plus loin : « Littéralement, ici il ne se passe rien, rien du moins que la durée de la peinture... », *art. cité, op. cité*, p. 71. S'il parle du tableau c'est comme durée.

24. Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, R.M.N., 1995, p. 69. Le film, *Signes*, est de François Campaux, 1950. Maurice Merleau-Ponty aborde ce plan dans « Le langage indirect et les voix du silence », *Les temps modernes*, volumes 7 et 8, numéros 80 et 81, juin-juillet 1952, repris dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 49-104.

25. Le propos de Picasso est rapporté par Alexander Liberman, « Picasso », *Vogue*, New York, 1^{er} novembre 1956, p. 132-134, trad. partielle dans M.-L. Bernadac et A. Michael, *Picasso. Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 81-82 (passage cité p. 82).

RÉSUMÉS

Le Mystère Picasso, le film que Clouzot réalisa avec le peintre, déploie dans sa logique l'art moderne dont le nom Picasso est le symbole. Ainsi, le tableau comme écran diaphane devient le spectacle d'une transformation sans corps, le lieu d'une génération spontanée des formes sur l'écran blanc du cinéma. Toutefois ce serait compter sans la bande son et le film dans le film qui en démontent le mécanisme illusionniste.

Le Mystère Picasso, the movie that Clouzot directed with the painter, displays this modern art that has Picasso as a name and logic. So, the canvas as a translucent screen enact the show of a transformation without body, the place of shapes spontaneous generation' over the white screen movie. However, it would be without counting on the soundtrack and the movie in the movie, who dismantle the illusionistic machine.

INDEX

Mots-clés : écran, tableau, transformation, réalisme, temps, durée, perspective, Picasso, Clouzot

AUTEUR

ÉRIC BRUNIER

Professeur de lettres modernes, doctorant au Centre de Recherche Art et Langage (CRAL). Il mène un travail de recherche sur les relations, au sein du tableau, entre le trait, la couleur et la surface (travail sur Lucio Fontana, le cubisme). Par ailleurs il s'intéresse au discours du tableau dans la peinture classique (Poussin). Il a organisé plusieurs expositions d'art contemporain avec le Casino Luxembourg - Forum d'Art Contemporain.