Gradhiva
Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

20 | 2014
Création fiction

Le double drame de la création selon *Le Mystère Picasso* (1956) d'Henri-Georges Clouzot

The dual drama of creation according to Le Mystère Picasso *(1956) by Henri-Georges Clouzot*

Michèle Coquet

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/gradhiva/2865
DOI : 10.4000/gradhiva.2865
ISSN : 1760-849X

Éditeur
Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée
Date de publication : 1 octobre 2014
Pagination : 138-167
ISBN : 978-2-35744-074-6
ISSN : 0764-8928

Référence électronique
Michèle Coquet, « Le double drame de la création selon *Le Mystère Picasso* (1956) d'Henri-Georges Clouzot », *Gradhiva* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 01 mai 2019.
URL : http://journals.openedition.org/gradhiva/2865 ; DOI : 10.4000/gradhiva.2865

© musée du quai Branly

Le double drame de la création

selon *Le Mystère Picasso* (1956) d'Henri-Georges Clouzot

par Michèle Coquet

Le Mystère Picasso (1956) d'Henri-Georges Clouzot est la matérialisation cinématographique de la rencontre entre deux créateurs en pleine maîtrise de leur art. Dans ce film ambigu et contradictoire, fruit d'un délicat compromis entre cinéma et peinture, l'exécution des tableaux par le peintre se trouve mise en scène et enchâssée dans un récit de fiction sur la création élaboré par le cinéaste. Clouzot dresse de Picasso un portrait complexe où se mêlent différentes représentations stéréotypées de l'artiste, à la fois illusionniste et génie, pour lui adjoindre celle du héros créateur aux prises avec son œuvre et engagé dans un combat dont l'issue peut toujours être fatale. Dans la fiction de Clouzot, et sous l'œil de la caméra, s'invitent l'*accident* ou la *catastrophe*, autant de réalités événementielles constitutives de tout procès de production d'une œuvre.

mots clés
Héros, spectacle, suspense, accident, catastrophe

fig. 1
André Villers, tournage du *Mystère Picasso*, 1955. © ADAGP, Paris, 2014 – Cliché : Banque d'Images de l'ADAGP.
Le Mystère Picasso, un film d'Henri-Georges Clouzot. Production Gaumont, 1956.

Il existe désormais un nombre considérable de films montrant l'artiste au travail. Pas une rétrospective d'art contemporain, des années 1950 à nos jours, qui ne soit proposée au visiteur sans présentation de photographies et de courts métrages tournés dans l'intimité de l'atelier et lui dévoilant les bribes de gestes de fabrication, les instruments, les lieux ayant présidé à l'élaboration et à la naissance des œuvres. Ce qui était autrefois caché, ou n'était accessible qu'à quelques proches de l'artiste, fait maintenant partie d'une mise en scène publique, un mode récent d'appréhension qui implique que le spectateur ait connaissance du processus pour comprendre pleinement le résultat.

Cette transformation du regard et de la réception des œuvres suscitée par les pratiques artistiques contemporaines d'exécution et d'exposition a une histoire que l'on peut faire débuter au tournant des années 1950 et 1960. En 1968, dans un geste inaugural (qui avait de beaux jours devant lui), des artistes new-yorkais installés dans une zone de friches industrielles au sud de Manhattan, le futur quartier de SoHo, décident d'ouvrir les portes de leurs ateliers aux visiteurs, leur révélant le laboratoire de leurs expériences plastiques (Chevalier 2011 : 32-33). En 1970, le Whitney Museum of American Art organise une rétrospective de l'œuvre de Robert Morris, emblématique à la fois du postminimalisme américain et du *process art*, où les salles du musée sont transformées en atelier : les œuvres sont créées et fabriquées dans l'espace de l'exposition. Lors de leur élaboration et de leur installation,

alors qu'elles ne sont pas encore achevées, a lieu le vernissage auquel sont conviés les visiteurs (*ibid.* : 36).

Le coup d'envoi de telles manifestations et des conceptions de l'art qu'elles véhiculent est donné l'année précédente, à la fois au Whitney Museum of American Art, avec une exposition intitulée *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, et, en Europe, par Harald Szeemann. Ce dernier introduit ces nouveaux modes d'intellection des œuvres d'art nés outre-Atlantique, où les traces des actions et des intentions priment sur l'objet fini, en organisant à la Kunsthalle de Berne, dont il est le directeur, une exposition qui fera date dans l'histoire de l'art contemporain : *Quand les attitudes deviennent forme*. Pour l'occasion, la Kunsthalle est changée en un immense atelier où se retrouve l'avant-garde artistique américaine et européenne. L'atelier ouvre donc ses portes : le lieu de travail devient espace d'exposition, le musée ou la galerie, espaces de création. La porosité entre les lieux de vie, de création et d'exposition, et l'étirement des temporalités – l'inachèvement des œuvres, l'indétermination de leurs formes, la pérennisation de leur caractère éphémère (voir Morris 1968) – continuent aujourd'hui d'influencer les conceptions contemporaines[1].

L'ouverture, en 1968, des ateliers de Manhattan a été en grande partie préparée par les clichés (près de cinq cents) et les deux films réalisés durant l'été et l'automne 1950 par le photographe Hans Namuth dans l'atelier de Jackson Pollock. Le premier de ces deux films, tourné en noir et blanc, consiste en un plan-séquence de six minutes que Namuth décrit en ces termes :

> [Le film] montrait l'enchaînement de l'action – le commencement, la toile blanche, vide ; puis le départ hésitant, puis la coulée de peinture, du pot à la blancheur de la surface ; puis la pause, quand Pollock semble ne plus savoir continuer. Alors, il remue simplement la peinture dans le pot jusqu'à ce que, brusquement, il retourne au tableau sur le sol – et sa danse devient progressivement plus rapide, plus épuisante. Elle semble sans fin : la fièvre de la peinture s'empare de lui ; il y est à corps perdu, ses mouvements sont brusques, son rythme saccadé, puis le film s'arrête, simplement parce que c'est la fin de la bobine[2]. (Namuth 1978 : 9)

Le document est non seulement exceptionnel parce qu'il surprend le peintre dans l'intimité de la pleine action mais aussi parce qu'il révèle un mode entièrement nouveau de peindre : la toile, étendue au sol, n'est jamais touchée par le pinceau ou le bâton ; le peintre tourne autour d'elle de tous côtés, dessinant dans l'air des entrelacs de peinture visqueuse qui « planent au-dessus de la toile avant de s'immobiliser, puis d'y tomber – laissant une trace de leur passage » (*ibid.*). Pollock décrit en ces termes sa technique : « Avec la toile sur le sol, je me sens plus proche d'un tableau, j'en fais davantage partie. De cette façon, je peux marcher tout autour, travailler à partir des quatre côtés, et être dans le tableau, comme les Indiens de l'Ouest qui travaillaient sur le sable[3]. » (*Ibid.* : 101) **(fig. 2)** Ce film n'est pas seulement une reproduction de ce que la pellicule saisit d'un « moment de vérité » en peinture (Damisch 2008 : 74), mais aussi à son tour une œuvre visuelle,

1. Pour exemple, le contrat signé par Christian Boltanski avec un collectionneur australien. L'artiste lui ayant proposé « d'acheter sa vie en viager », celui-ci a installé des caméras qui filment nuit et jour ce qui se passe dans son atelier. Les images sont retransmises en direct dans sa propriété et constituent le corps de l'œuvre achetée à l'artiste.

2. La première projection du film eut lieu le 14 juin 1951 au Museum of Modern Art de New York.

3. Jackson Pollock racontait avoir vu des Indiens durant son enfance, lorsqu'il habitait avec sa famille dans la région de Phoenix, en Arizona. Il aurait alors observé des Navajos réalisant des peintures de sable. On peut se demander si, à l'instar d'autres peintres américains de l'expressionnisme abstrait qui se réfèrent également aux Indiens, il n'avait pas lu le récit d'enfance du peintre George Catlin, publié une première fois en 1861, *Life among the Indians*, dans lequel celui-ci évoque la rencontre qu'il fit avec un chasseur indien, dont on sait qu'elle fit naître en lui sa passion pour les cultures amérindiennes. Voir à ce sujet *Du Far West au Louvre : le musée indien de George Catlin*, *Gradhiva*, n° 3, 2006.

4. Une première expérience filmique de saisie de l'acte de peindre est réalisée par François Campaux en 1946 dans son court métrage *Henri Matisse*.

l'expression d'une relation « de reconnaissance et d'investigation réciproques que le cinéma et la peinture auront su en l'espèce nouer l'un avec l'autre » (*ibid.* : 73).

Dans la foulée, Namuth réalise à l'automne son second film, en couleurs, d'une durée de dix minutes. On y voit le peintre exécuter une première toile au sol puis une composition sur plaque de verre où il dispose de menus objets – boutons, ficelle, vis, formes découpées dans du treillis métallique… – qu'il intègre à un réseau de taches et de coulures. L'idée de peindre sur du verre lui a été soufflée par Namuth :

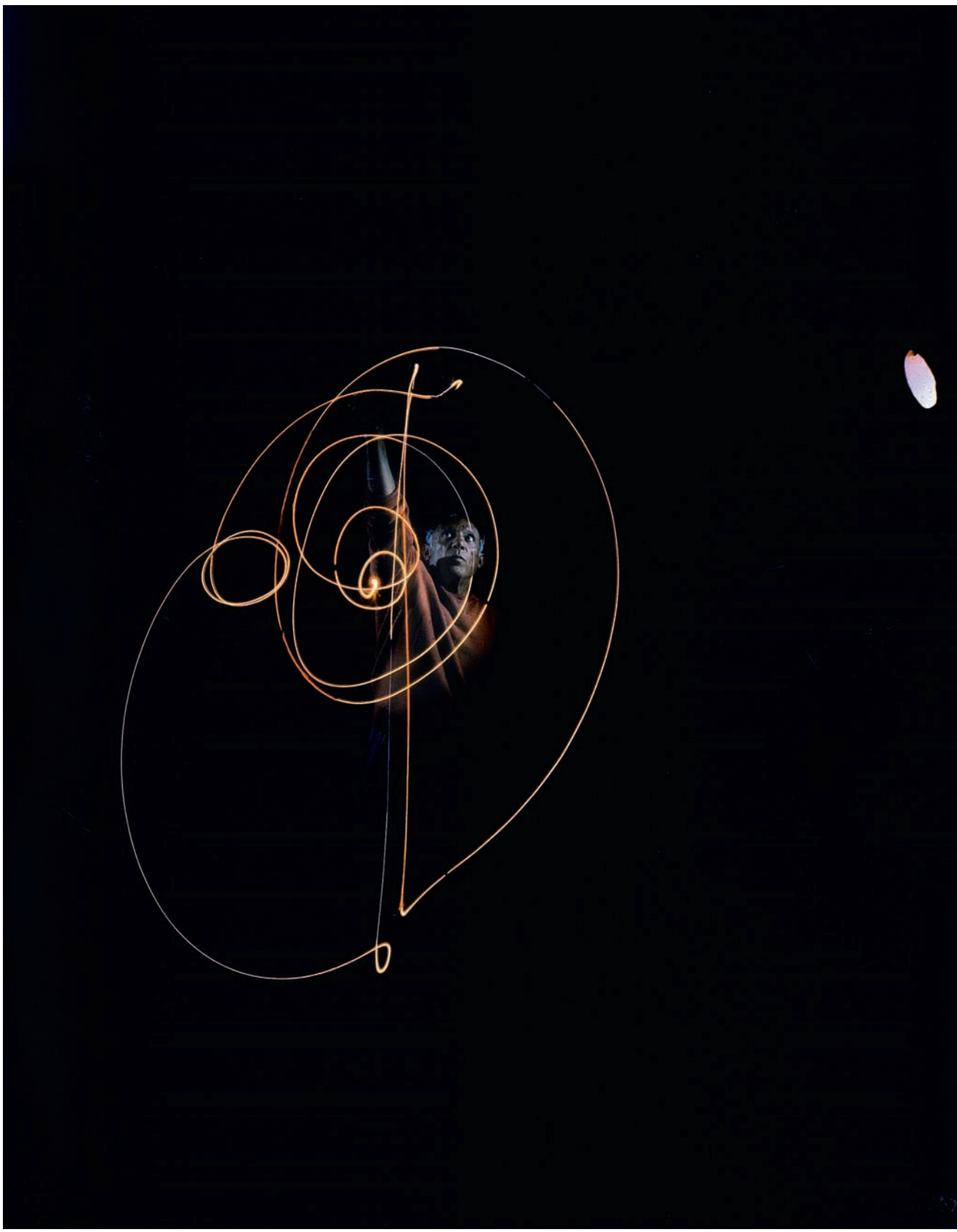
> Montrer le peintre en train de peindre n'était pas suffisant. Je voulais davantage ; je voulais le montrer *dans* la toile – venant vers vous – à travers le tableau. Mais comment ? Un soir, je trouvai la solution. Si Jackson acceptait de peindre sur du verre, je pourrais le photographier par en dessous. […] Après maints essais infructueux, je trouvai finalement comment je devais m'allonger sur le dos avec la caméra sur la poitrine, et le filmer juste au-dessus de moi. (Namuth 1978 : 10)

Namuth conçoit ce film comme un « vrai » film pourvu d'un « commencement » et d'une « fin » : le montage obéit à cette charpente narrative minimale qui n'est pas sans contradiction avec la conception de Pollock pour qui « il n'y a pas d'accident, pas plus qu'il n'y a de commencement ni de fin » (*ibid.* : 101). Dans la seconde partie, grâce à la position donnée à la caméra, un autre point de vue est donc offert sur la réalisation de l'œuvre : l'effet de surface traversée résultant de la transparence du support provoque la sensation d'être *dans* le tableau, si ce n'est même, au fur et à mesure que celui-ci prend forme, de devenir le tableau que Pollock est en train de composer. Le choix de Morton Feldman pour composer la musique de la bande son concourt à l'élaboration de la signification que Namuth veut donner à son film : Feldman, ami de John Cage, appartient à l'avant-garde musicale des années 1950 qui rompt avec les traditions compositionnelles antérieures (l'harmonie en particulier) et, à l'instar de Pollock, expérimente de nouvelles techniques d'expression ouvertes au hasard et à l'aléatoire. Les photographies et les films de Namuth proposent un point de vue encore neuf sur l'acte de création en consignant son développement et sa réalisation en temps réel ; la brièveté de l'enregistrement, raisons techniques obligent, transforme quelques minutes de peinture en un événement où le spectateur a l'illusion d'accéder par effraction à la genèse d'une œuvre, le geste de l'artiste et la trace qu'il laisse y étant perçus comme les indices du travail de l'esprit qu'Henri-Georges Clouzot désignera explicitement, dans son film sur Pablo Picasso, comme « le mécanisme secret qui guide le créateur[4] ».

ci-contre

fig. 2
Jackson Pollock et Lee Krasner, 1950. Photographie de Hans Namuth © 1991 Hans Namuth Estate. Photo Albright Knox Art Gallery / Art Resource, NY / Scala, Florence. Pour l'œuvre de Jackson Pollock © ADAGP, Paris, 2014.

Au même moment, en avril 1950, de l'autre côté de l'Atlantique, Paul Haesaerts, réalisateur de films d'art, critique et portraitiste à ses heures, tourne à Vallauris *Visite à Picasso*, le premier film (vingt minutes) entièrement consacré à l'artiste. Haesaerts adopte lui aussi la solution de la plaque de verre. Ses intentions diffèrent toutefois profondément de celles de Namuth. Il ne s'agit pas pour lui de montrer le peintre *dans* sa toile et de provoquer, chez le spectateur, l'expérience de l'immersion comme mode d'intellection



de la peinture et de son élaboration, mais, par l'image animée, de restituer au geste de Picasso son mouvement. Le peintre trace, à l'aide d'un pinceau enduit de blanc, colombes, taureaux, faunes et jeunes danseuses nues sur une plaque de verre interposée verticalement entre lui et la caméra de telle sorte que, comme pour Pollock, le spectateur voie les expressions de son visage et son regard suivre les gestes de sa main : Picasso se prête en s'amusant à cette démonstration. Il s'agit bien en effet d'une « visite ».

La contemporanéité des films de Haesaerts et de Namuth ne relève sans doute pas tout à fait du hasard. En 1949, un autre visiteur s'est rendu à Vallauris, le photographe et cinéaste américain d'origine albanaise Gjon Mili, connu pour ses recherches visuelles sur la danse, qui prend une série de clichés de dessins exécutés par Picasso dans l'espace à l'aide d'une sorte de crayon lumineux. Les photographies sont immédiatement publiées dans *Life* puis exposées début 1950 à New York, au Museum of Modern Art (fig. 3). Haesaerts et Namuth en connaissaient certainement l'existence. L'expérience tient à la fois du jeu, pour Picasso, et de l'expérimentation, pour Mili, ses photos s'inscrivant dans la technique du *light painting* dont Man Ray aurait été l'initiateur dans les années 1930. Les images de Mili, de même que celles, animées, de Haesaerts, restituent l'acte de dessin et son mouvement par l'enregistrement sur la pellicule de sa trace lumineuse, l'appareil photo étant maintenu en pose longue. Derrière le dessin qui semble suspendu dans le vide apparaît le peintre dont les postures, quasi chorégraphiques, ne sont pas sans évoquer celles de Pollock dansant autour de sa toile.

Cinq ans après, en 1955, un film également entièrement consacré à Picasso et réalisé par Clouzot est tourné dans les studios de la Victorine à Nice. Prévu au départ pour être un court métrage, c'est en tant que film de quatre-vingt-dix minutes que *Le Mystère Picasso* reçoit en 1956 le prix spécial du jury au Festival de Cannes. Le film de Clouzot, tout en reprenant le projet de Haesaerts, est porté par une autre ambition. Le scénario imaginé par Clouzot et Picasso repose sur une intention précise, celle de faire un film de sensibilisation à l'art du peintre. Bien que ce dernier, alors âgé de près de 75 ans, soit depuis longtemps déjà un artiste internationalement reconnu et une incontestable figure médiatique, son art, paradoxalement, reste incompris du grand public. Dans l'esprit des deux hommes, ce film doit être populaire, montrer la grande virtuosité et le large éventail stylistique de l'artiste, enregistrer les différentes étapes présidant à la naissance d'une œuvre et révéler, comme le dit Picasso, « les tableaux les uns sur les autres comme ils se font ». Il est demeuré le seul long métrage consacré à Picasso au travail, dans lequel une vingtaine d'images (dessins à l'encre, peintures à l'huile), sont réalisées sous l'œil de la caméra. Clouzot expérimente techniquement et formellement : il utilise et juxtapose le noir et blanc, la couleur, l'écran normal et le format du CinémaScope[5]. L'équipe réunie autour de Clouzot est prestigieuse : Georges Auric, ami d'Igor Stravinsky, de Guillaume Apollinaire et d'Erik Satie, compose la musique. Claude Renoir, petit-fils d'Auguste et neveu du cinéaste, assure la prise de vue. Sa présence trouble le peintre : « Chaque fois que quelqu'un appelle Renoir, quel effet ça me fait, on ne peut pas savoir », confie-t-il (Bocquet et Godin 2011 : 305). Henri Colpi, qui travaille également pour Alain Resnais et Agnès Varda, en est le monteur.

5. Henri-Georges Clouzot recourut également à l'association du noir et blanc et de la couleur dans *L'Enfer*, film partiellement tourné en 1964 mais inachevé, où les scènes imaginées par le personnage principal, Marcel, sont tournées en couleur, tandis que les scènes de la vie réelle restent en noir et blanc. De la même manière, dans *Le Mystère Picasso*, les quelques minutes où l'on voit l'artiste et le réalisateur sur le plateau sont en noir et blanc, la couleur étant réservée aux œuvres. Matériellement, *Le Mystère Picasso* est un film en noir et blanc tiré sur une pellicule couleur (voir à ce sujet Bazin 1956 : 28). Ajoutons qu'il fut un échec commercial.

ci-contre

fig. 3
Gjon Mili, Picasso utilisant un stylo lumineux, Vallauris, 1949. Photo by Gjon Mili / Time & Life Pictures / Getty Images.

Le Mystère Picasso n'est pas seulement un film sur Picasso : il est la matérialisation cinématographique de la rencontre entre deux créateurs en pleine maîtrise de leur art. En juin, une première grande rétrospective[6] de l'œuvre du peintre est organisée au musée des Arts décoratifs de Paris. Clouzot, que la critique compare à Alfred Hitchcock, est un cinéaste accompli et prolifique, auteur du *Salaire de la peur* – qui a remporté en 1953 à la fois, à Cannes, le grand prix du Festival international du film (prédécesseur de la Palme d'or) et, à Berlin, l'Ours d'or du meilleur film. En 1952, la passion partagée de la corrida réunit les deux hommes à Nîmes où un ami commun, Luis Miguel Dominguin, doit toréer – passion qui inspira un temps à Clouzot l'idée de réaliser un film sur ce thème et de toréer lui-même. Se dessine alors le projet d'une possible collaboration cinématographique. Clouzot est à ce moment-là en plein tournage du *Salaire de la peur*, lors duquel il commence à peindre ou, plus précisément, à « "barbouiller" des cartons » (*ibid.* : 297). Il montre ses toiles à Georges Braque, dont il fréquente régulièrement l'atelier. Et également à Picasso. Au sujet d'une de ses natures mortes, celui-ci lui aurait alors dit : « Tes bouteilles, elles ne s'aiment pas. Il faut qu'elles s'aiment ! […] Si tu veux apprendre à dessiner, tu regardes ton sujet, tu fermes les yeux, tu fais ton dessin. Tu ne dessines pas en regardant. Tu regardes après. » (*Ibid.* : 297)

En 1955, Picasso reçoit des feutres-pinceaux et des encres de couleur qui traversent le papier sans bavure. La découverte du peintre concourt au dessein de Clouzot qui cherche alors à renouveler le film sur l'art :

> Démonter une œuvre en pièces détachées, agiter ces fragments au fond d'un sac, les en sortir pour les ajuster comme les morceaux d'un puzzle, peut relever de la boucherie, de la prestidigitation ; je doute que ce jeu puisse aboutir à la compréhension d'une toile. Cette fois, Picasso et moi nous sommes interdits toute espèce de découpage, dans les deux sens du mot. L'analyse des dessins et des toiles est une analyse chronologique, c'est la description du cheminement de la pensée d'un créateur. (Pilard 1969 : 100)

Clouzot installe donc Picasso derrière une cloison de bois et face à un chevalet sur lequel est tendue une feuille de papier, puis place l'objectif de la caméra de l'autre côté afin de faire apparaître l'image en train de se faire. Seuls les deux premiers dessins sont présentés dans le temps réel de leur exécution (entre cinq et six minutes). La réalisation du dessin inaugural est restituée dans l'ambiance sonore du moment, le bruissement du feutre sur le papier. Les suivants sont présentés sous la forme d'une succession d'états, alternant temps de réalisation et images fixes sélectionnées au montage. La seconde partie du film est dédiée à la réalisation de peintures à l'huile dans l'atelier cannois du peintre. Leur exécution s'accompagne de nouvelles contraintes, Clouzot ayant imposé le format étroit et long du CinémaScope. Il filme leur élaboration par à-plats successifs (modifiant au montage la durée réelle de leur réalisation). Entre les deux parties, une pause, où le spectateur peut enfin accéder à ce qui lui était caché : le dispositif du châssis et de l'écran de papier, le maître en train de peindre puis debout qui commente son travail, Clouzot et Renoir à côté de la caméra. Rien ne semble laissé au hasard : les dialogues sont écrits et récités,

6. Une rétrospective qui arrive tard dans la vie de l'artiste. Sa première exposition publique dans un cadre officiel n'eut lieu qu'en 1944 et dut être gardée par la police pour empêcher les jeunes miliciens pétainistes de décrocher les tableaux.

les rôles de l'artiste et de son metteur en scène – on aurait presque envie de dire son montreur – parfaitement réglés (fig. 1 , 4 et 5).

Deux films en un

Lors de sa projection à Cannes, le film provoque un scandale et le public, partagé entre pro- et anti-Picasso, en vient presque aux mains (Favalelli 1997 : 45) ; quant à Clouzot, il reçoit des lettres d'insulte et même des menaces de mort (Bocquet et Godin 2011 : 317). La discorde qui entache l'accueil fait au film concerne également l'attribution de sa paternité. Qui en est véritablement l'auteur ? Comment convient-il de départager les responsabilités de Picasso et de Clouzot dans l'élaboration de cette œuvre cinématographique intitulée *Le Mystère Picasso* ? Les renommées de l'un et de l'autre rendaient quasi impossible, dans l'esprit du public, qu'ils aient renoncé à leur singularité de créateurs pour produire une œuvre commune mais à double face, puisque usant de deux médiums apparentés et concurrents, la peinture et le cinéma. Un cinéma qui n'est pas celui de Namuth, poursuivant un idéal de restitution objective de la réalité de l'acte de peindre, mais qui opère un détour évident par la fiction pour élaborer un point de vue sur la création. Cette ambiguïté est à tel point constitutive du film qu'elle en brouille en effet la lecture. Elle trahit les divergences qui animent les deux auteurs.

La formule introductive de Clouzot révèle la mission dont il charge son film : « Pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main », annonce-t-il. La dernière image, Picasso de dos dessinant à larges traits sa signature sur une grande feuille blanche, entérine le message[7]. À première vue, c'est donc Picasso qui emporte la mise, tant est forte la fascination que provoquent l'apparition et la disparition des figures sur le papier, les tâtonnements, les ratures et les reprises, et, à tout moment, la surprise. Celle-ci émerveille le spectateur après avoir enchanté le cinéaste et son directeur de la photographie, Renoir : « [Clouzot] et moi faisions des paris dès les premiers traits : une nature morte à la tête de mort ? Un animal ? Au fur et à mesure de notre travail, cela devenait de plus en plus passionnant. » (*Ibid.* : 306) Bien que reprenant les thèmes caractéristiques de ses différentes périodes – « le peintre et son modèle », « la femme qui dort », « la corrida » et ses scènes annexes, « les vanités », « les baigneurs sur la plage »… –, chaque trait et chaque dessin s'enchaînent en un développement imprévisible. « Tout le principe du film tient dans cette attente et cette surprise perpétuelle, écrit André Bazin. […] l'esprit cherche plus ou moins consciemment à deviner et à prévoir, mais toujours la décision de Picasso déroute totalement notre attente. On croit la main à droite et le trait apparaît à gauche. On attend un trait : surgit une tache ; une tache : c'est un point. » (Bazin 1956 : 25-26 ; voir aussi Coquet 2009a : 214)

Pour la société de production Filmsonor, *Le Mystère Picasso* était un film de Picasso produit et réalisé par Clouzot (Bernardac 1992 : 13). Tels étaient les termes du contrat. Sur les affiches, en revanche, le film apparaît comme une œuvre de Clouzot. De fait, l'équivoque fut présente dès la conception du film : Picasso aurait cherché à s'en approprier complètement l'élaboration en proposant à Clouzot de lui écrire le scénario, ce que ce dernier aurait évidemment refusé[8] (Bocquet et Godin 2011 : 299).

7. Ce plan est identique à celui par lequel débute le second film de Namuth : on y voit, par transparence, la main de Pollock apposant sur le verre sa signature.

8. Il est probable que le scénario du *Mystère Picasso* fasse partie du fonds d'archives léguées par Inès Clouzot, veuve du cinéaste, déposées en décembre 2013 à la Cinémathèque française et non encore dépouillées.

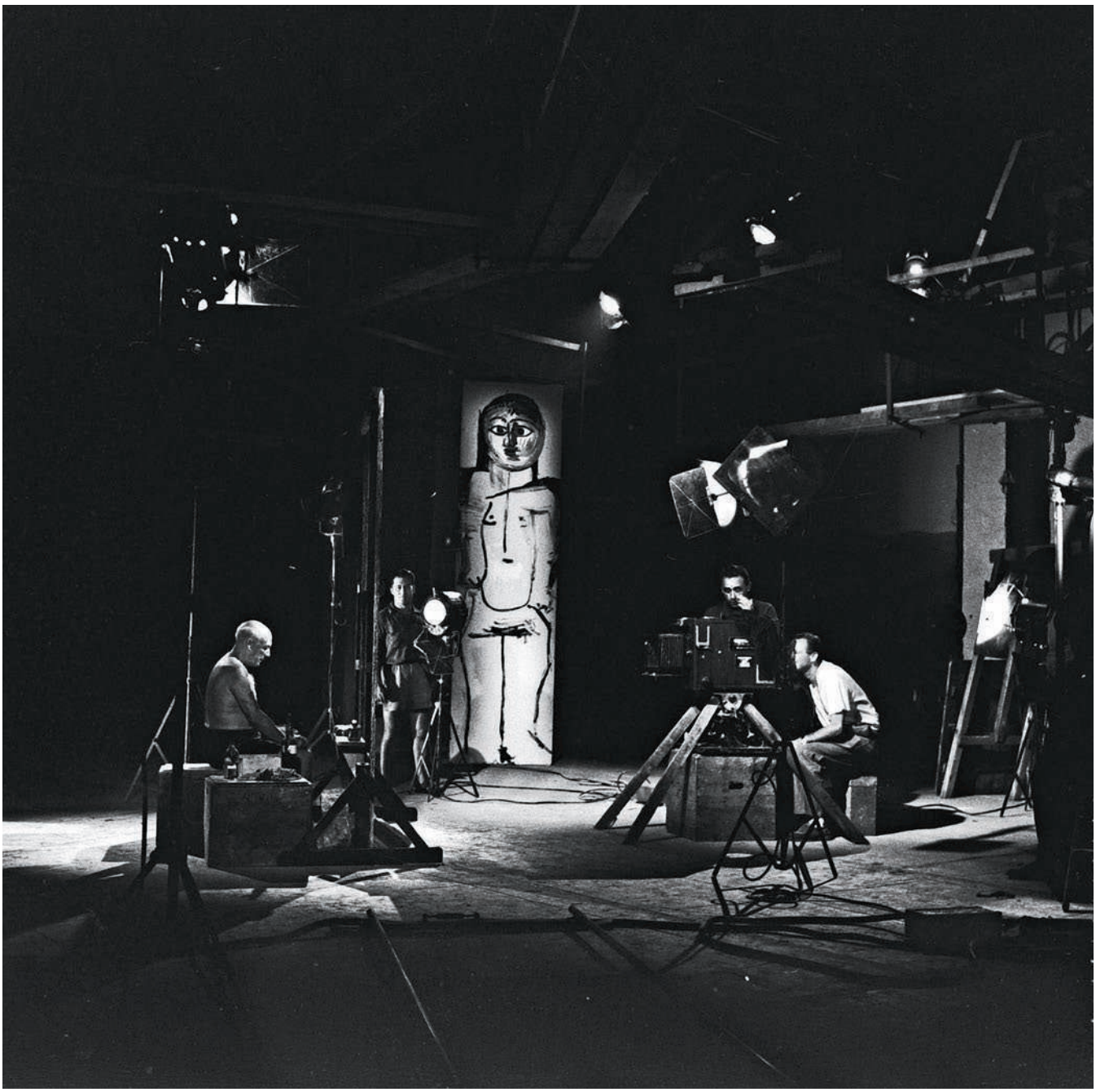


fig. 4
Le dispositif cinématographique pendant le tournage du *Mystère Picasso*, 1955. Photo d'Edward Quinn. © edwardquinn.com.
Le Mystère Picasso, un film d'Henri-Georges Clouzot. Production Gaumont, 1956.

Elle est confirmée dans la première partie par le dispositif scénique reproduisant ce que seraient les conditions de travail d'un peintre en atelier : on voit Picasso entouré de quelques œuvres, dont une posée sur un chevalet, placé de dos, assis sur une caisse de fortune et ceint du halo de fumée de sa cigarette, si bien que le spectateur a l'impression d'être introduit dans l'atelier du peintre. À l'intériorité créatrice de l'artiste à laquelle le cinéaste promet l'accès semble répondre, sur le plan cinématographique, l'intimité de son espace de travail. Illusion puisque celui-ci n'est en rien un atelier mais un plateau de tournage maquillé en atelier. L'atelier est ici un décor, au demeurant très dépouillé et bien différent de l'apparent désordre qui règne dans les véritables lieux de travail de Picasso. En revanche, la seconde partie, dédiée à la réalisation des peintures à l'huile produites dans l'atelier cannois, n'en montre rien.

La surprise – puis le suspense – est un des éléments constitutifs de la mise en intrigue élaborée par Clouzot pour maintenir éveillés et constants la curiosité et l'intérêt du spectateur. Il s'aide par ailleurs pour cela de « l'inadmissible musique d'Auric » (Bazin 1956 : 28), « vacarme populaire consternant de banalité tonitruante » (François Truffaut, *in* Bocquet et Godin 2011 : 322), associant castagnettes, percussions africaines et ensembles de cuivres. Effets de surprise et de suspense sont par ailleurs soigneusement orchestrés par le montage sur lequel Clouzot garde la main, reprenant à son compte la profession de foi d'Orson Welles : « La seule mise en scène d'une réelle importance s'exerce au cours du montage. » (Damisch 2008 : 85) Clouzot sélectionne dessins et toiles, en organise la succession, détermine le rythme et la durée de leurs apparitions :

> [Il avait] une vision très précise et il décidait seul l'ordre de passage des dessins et des toiles à l'écran. Picasso n'avait rien à dire, même si parfois il demandait innocemment ce que devenaient ses toiles et pourquoi certaines n'étaient pas incluses dans le film. Chaque jour, il y avait un tableau qui se faisait, parfois plus quand c'était de simples dessins. […] En projection, [Clouzot] était capable de s'apercevoir qu'il y avait une image en trop, il travaillait au dixième de seconde[9]. (Henri Colpi, *in* Bocquet et Godin 2011 : 310 et 315)

Le Mystère Picasso est en définitive une œuvre conçue à quatre mains, dans laquelle l'exécution par le peintre de ses tableaux est mise en scène et enchâssée dans un récit que Clouzot élabore tout au long du film, *son* récit de la création[10]. Les pages qui suivent proposent de faire le départ entre ce qui revient à l'un et ce qui est construction de l'autre.

Picasso selon Clouzot : de l'artiste de cirque au héros

En recourant aux ressorts narratifs du film à suspense – progression de la tension et dramatisation de l'acte pictural maintenant le spectateur dans l'incertitude de ce qui va suivre, puis dénouement –, Clouzot fait de Picasso un personnage, celui du créateur aux prises avec son œuvre. Non seulement il enregistre des états successifs de chacun des dessins et des peintures réalisés par le peintre, mais celui-ci devient le protagoniste principal d'un récit où l'acte de peindre est présenté comme une « aventure périlleuse », un combat dont l'issue peut toujours être fatale. Le prologue,

9. Le film posa par ailleurs des problèmes de montage particuliers. Voir la description plus précise du travail de montage par Henri Colpi (Colpi 1956 : 5-6).

10. « Seule la malveillance ou l'aveuglement peuvent donc faire soutenir que le film n'est pas de Clouzot, mais de Picasso. Il est certain, bien sûr, que le génie du peintre est au principe du film non seulement en sa qualité *a priori* de peintre génial, mais pour une foule de qualités particulières qui ont sans doute rendu matériellement possibles la conception et la réalisation du film. Ce n'est pourtant pas diminuer Picasso que de montrer la part créatrice décisive de Clouzot en tant que metteur en scène […]. » (Bazin 1956 : 28)

prononcé par le cinéaste, révèle à la fois le projet du film et sa propre conception du génie artistique. Le voici dans son intégralité :

> On donnerait cher pour savoir ce qui s'est passé dans la tête de Rimbaud pendant qu'il écrivait *Le Bateau ivre*, dans la tête de Mozart pendant qu'il composait la *Symphonie Jupiter*, pour connaître le mécanisme secret qui guide le créateur dans son aventure périlleuse. Grâce à Dieu, ce qui est impossible pour la poésie et la musique est réalisable en peinture. Il suffit de suivre sa main. Vous allez voir, c'est une drôle d'aventure que celle du peintre. Il marche, il glisse, en équilibre sur la corde raide. Une courbe l'entraîne à droite. Une tache l'entraîne à gauche. S'il rate son rétablissement, tout bascule, tout est perdu. Le peintre avance en tâtonnant comme un aveugle, dans l'obscurité de la toile blanche. Et la lumière qui naît peu à peu, c'est le peintre qui la crée paradoxalement en accumulant les noirs. Pour la première fois, ce drame quotidien et confidentiel de l'aveugle de génie va se jouer en public, puisque Pablo Picasso a accepté de le vivre aujourd'hui devant vous, avec vous.

Tandis que se déroule la bande son, une vue du plateau en noir et blanc et en clair-obscur dévoile à l'image un Picasso seul, contemplant deux dessins à l'encre épinglés sur un panneau de bois. Le prologue achevé, les cuivres et les percussions de la composition d'Auric donnent le départ du film.

François Truffaut a comparé la mise en scène de l'artiste au travail par Clouzot à un numéro de « caricaturiste de music-hall » (*ibid.* : 322), une critique que ne peut que confirmer l'introduction concoctée par le cinéaste. En effet, Clouzot, endossant le vêtement d'un Monsieur Loyal[11], évalue le courage de l'acrobate à l'aune des dangers et des risques qu'il encourt : les expressions « aventure périlleuse », « en équilibre sur la corde raide », « rate son rétablissement », dépeignent l'artiste en funambule. L'annonce de l'existence d'un secret – celui du « mécanisme » qui « guide le créateur » – et la promesse de sa révélation, mais aussi le recours insistant aux oxymores – l'« aveugle de génie », la lumière qui naît de l'accumulation des noirs… – composent les éléments d'une rhétorique du spectaculaire ayant pour protagonistes le personnage « Picasso » et ses œuvres. Le premier de ces oxymores, « l'obscurité de la toile blanche », évoque même sur le mode métaphorique le sable de la piste circulaire du cirque qu'éclairent les projecteurs[12]…

Ce faisant, Clouzot entérine le point de vue de nombre de ses contemporains pour qui la célébrité de Picasso se fonde sur son extrême virtuosité, qui relèverait davantage de la prouesse technique que de la compétence artistique. Il sait et peut tout faire, ce que montre le film où son œuvre prend les dimensions étroites d'un catalogue : traités dans la gamme diversifiée des styles inventés par l'artiste, du dessin classique au trait inspiré du XIXe siècle à la figuration géométrique, des papiers collés à la forme éclatée associant vue de face et vue de profil, dessins et peintures se suivent à l'écran. Le grand public accepte mal les libertés qu'il prend avec la figure humaine et la grande peinture – Vélasquez, Goya, Zurbarán, Manet,

11. Ce qui est décrié par Truffaut fut goûté par d'autres. Ainsi André Chastel : « Il y a là un jeu endiablé, un sublime de cirque, qui ne déplaît pas à Picasso. » (*in* Bernadac et Breteau-Skira [dir.] 1992 : 62) Et encore : « Le public – à qui l'ouvrage est destiné – croira sans doute un instant reconnaître un de ces dessinateurs de music-hall qui font rire par la silhouette et l'allusion. » (*Ibid.*)

12. L'emphase du ton et ce qu'il dénotait déplut à l'époque à Brassaï. Picasso ne fut certainement pas dupe non plus et ses relations avec Clouzot, après la sortie du film, se distendirent. Selon sa fille Maya, le tournage fut surtout pour lui un moment festif, une récréation : « Clouzot tentait de l'emmener aux rushes et papa disait : "Mais je n'en ai rien à foutre !" » (Bocquet et Godin 2011 : 309)

Ingres… –, la façon dont il malmène à plaisir ce que son compatriote Joan Miró nommait le « côté imbécile » de la peinture pour en extraire la substance novatrice de son œuvre :

> Il a fait un bilan de toute l'histoire de l'art, et cela nous a permis à la génération qui vient après de parler avec beaucoup plus de largesse d'esprit, de liberté, il avait pris, si vous voulez, le côté imbécile de la peinture […]. Il a peut-être fermé les portes aux types impuissants, aux types faibles, mais tant pis pour eux. Les types faibles, les types impuissants, ça ne nous intéresse plus. Mais pour les personnes, pour les types qui avaient quelque chose dans le ventre pour ainsi dire, il leur a ouvert toutes les portes[13].

Même si, sur le plateau, les conditions ne sont pas celles de l'atelier qui, seul, offre l'isolement nécessaire au véritable travail de création, le film dévoile cependant certaines manières de faire de Picasso. Combinant « instantanéité et expérience », Picasso, selon les termes de Werner Spies, dessine suivant différentes techniques. Dans certains cas, il trace sans ordre apparent sur la feuille des lignes qui organisent progressivement la composition de l'image en l'approchant de tous côtés, une image qui évolue sans cesse et où le spectateur cherche à reconnaître des formes et à anticiper, en vain, les transformations à venir : Picasso « travaille partout à la fois ». « Très vite, le point est atteint où l'on ne peut plus parler de l'achèvement d'une image, mais de la destruction d'un équilibre existant au profit d'un autre. » (Spies 2011a [2008] : 99-100) Au nombre de ses techniques d'exécution, il y a aussi celle, multiséculaire chez les artistes, consistant à commencer ses dessins non par le tracé des grandes lignes de la composition, mais par un détail – le pied d'une acrobate, le profil d'un personnage, l'encolure d'un cheval… – de telle sorte que l'image semble progressivement naître de ce détail même[14]. L'artiste commente ce procédé au sujet d'autres réalisations : « Je suis parti d'un point : une vis de la cuirasse du chevalier, et j'ai continué autour. La même chose pour *La Guerre et la Paix*, je suis parti d'un petit rond, le point au centre de la roue… » (Picasso 1998 : 174)

La révélation des procédés graphiques et picturaux utilisés par Picasso pour composer ses toiles, pour instructive soit-elle, n'en contribua pas moins à nourrir encore l'incompréhension dont son œuvre était victime depuis le cubisme. Ainsi dans *Combat* : « Clouzot démonte la mécanique de Picasso, rend évidents les trucs plutôt que la sincérité, braque le projecteur sur l'art de la déformation en partant de la forme pure, le goût du canular et la plaisanterie gratuite. » (Bocquet et Godin 2011 : 322) Les techniques de dessin, comme celle qui consiste à partir d'un détail, semblaient relever dans ce cadre d'une invention ingénieuse au service de la facilité plutôt que d'une construction née d'un travail de réflexion ; elles sont au cœur de la « mécanique » ici dénoncée, réduisant le savoir-faire de l'artiste à des tours de passe-passe. Clouzot sacrifie à certains des stéréotypes qui définissent depuis l'Antiquité et la Renaissance la figure de l'artiste, qu'il soit ou non de génie : personnage ambivalent aux pratiques volontiers illusionnistes et trompeuses, parfois associé à l'artiste de foire (Kris et Kurz 2010 [1934] : 105). Un extrait du dialogue confirme cette posture :

13. Propos de Joan Miró extrait du film de Frédéric Rossif, *Pablo Picasso, peintre* (1981), cité dans Bernardac et Breteau-Skira (dir.)1992 : 39.

14. Cette technique rendit célèbre un peintre maniériste de la seconde école de Fontainebleau, Martin Fréminet (1567-1619), qui avait coutume, dit-on, d'exécuter sans dessin préalable « un pied, une main, une tête, jetés comme au hasard sur la toile, le tout devenant, à la fin, une figure entière » (Kris et Kurz 2010 [1934] : 96).

Henri-Georges Clouzot : Alors, en noir ou en couleur ?
Pablo Picasso : En couleur. C'est plus drôle.
H.-G.C. : Qu'est-ce que tu fais ?
P.P. : N'importe quoi.
H.-G.C. : Comme d'habitude ?
P.P. : Mais attends, tu vas voir, je te réserve une surprise.

Dans un article extrêmement polémique publié dix années plus tard, et qui s'inscrit dans une longue tradition de dénigrement de l'œuvre de Picasso, Jean Clair[15] a livré la quintessence des arguments invoqués par le grand public et une partie de la critique, dont lui-même, pour condamner le peintre et son œuvre, perçue comme la manifestation du « déclin d'une culture » : « La responsabilité de Picasso tient en cela : au lieu d'avoir comme un Braque […] tenté de réagir contre la crise pour finalement instaurer un nouvel ordre et une autre beauté, d'avoir incarné le désordre et favorisé l'agonie pour inoculer à l'art actuel son goût immodéré du néant » (Clair 1967).

Le portrait qu'élabore Clouzot ne se réduit cependant pas à cette représentation moqueuse et désinvolte de l'artiste. Celle-ci évolue lors de la séquence des dialogues qui scinde le film en deux ainsi que durant la seconde partie. Conformément au modèle du film populaire, l'artiste devenu héros y défie l'adversité : celle inhérente à la pratique même de son art – le tableau dont il ne parvient pas à maîtriser la composition –, et celle du cinéma qui impose ses durées et son tempo. La virtuosité s'y mue en performance, que des qualités morales socialement reconnues comme la ténacité ou l'endurance, celles que l'artiste doit démontrer face à l'œuvre à bâtir, viennent investir positivement. « On pense que tu as fait cela en deux minutes, dit Clouzot regardant une peinture à l'huile. – En fait, combien de temps y ai-je travaillé ? – Cinq heures. »

L'art de Picasso, mais la proposition de Clouzot intéresse la création artistique en général, est ainsi décrit comme relevant d'une pratique associant savoir-faire technique et connaissance de l'histoire de l'art, que trois ingrédients essentiels à la valorisation de l'acte artistique, le courage, l'endurance et la vitesse, doivent hisser à la hauteur de la performance, voire de l'exploit : un type d'action non exempte de danger, qu'annonce dans le prologue l'expression « aventure périlleuse », constitutif de la singularité du personnage héroïque. Durant l'intermède qui marque la transition entre la première et la seconde partie du film, les termes auxquels recourent Picasso et Clouzot précisent encore cette définition.

P.P. : Mais on pourrait faire de la peinture à l'huile comme je fais dans l'atelier tous les jours. […]
H.-G.C. : Ça va être très dangereux, ça.
P.P. : Très dangereux, c'est ça que je cherche.
H.-G.C. : Bon alors, dans ce cas-là, il ne faut pas te priver. Alors, vas-y.

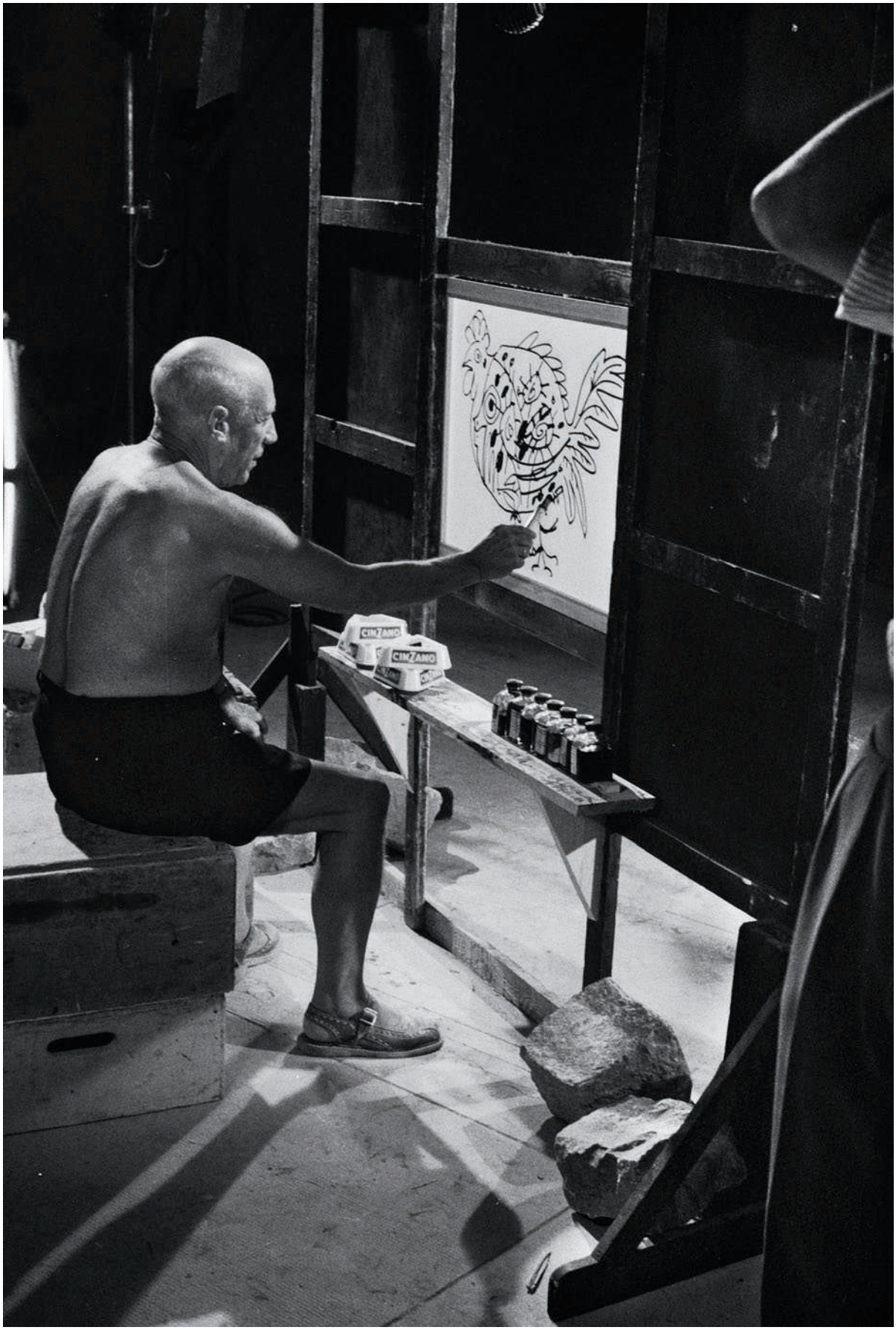
Et encore, à la fin du film :

P.P. : Ça va mal, ça va très mal, ça va très, très mal. Tu t'inquiètes, hein ? Tu as tort de t'inquiéter, parce que ça peut finir encore plus mal.

15. Directeur du musée Picasso de 1989 à 2005.

ci-contre

fig. 5
Une étape dans la création d'un dessin, tournage du *Mystère Picasso*, 1955. Photo d'Edward Quinn. © edwardquinn.com.
Le Mystère Picasso, un film d'Henri-Georges Clouzot. Production Gaumont, 1956.


CINZANO
CINZANO

Le «mystère» de la création ne devient donc accessible à l'image cinématographique, et par-delà au spectateur, qu'en tant qu'il est, avant tout, action risquée. Picasso recourt d'ailleurs à ce terme: il faudrait «risquer tout». Une action qui n'est pas celle que filme Namuth, «partition d'un rituel insolite» où le peintre «swingue» au-dessus de sa toile (Spies 2011b [2008]: 54), bien que Pollock, de son côté aussi, ait décrit l'espace de la toile comme une «arène» au centre de laquelle le peintre combat et se débat avec les éléments, matériaux, instruments, mains, pieds, jambes et intentions; le corps et la main de Picasso sont, on y reviendra, quasi absents du film. Pour Picasso en effet, peindre n'est pas sans danger. Le ratage n'est jamais loin et les tableaux n'atteignent que rarement, aux yeux de leur auteur, un état satisfaisant. Dans le film, l'interprétation du risque en création est tout entière contenue dans sa relation au temps, qui relève du défi. Les adversaires du peintre imaginés ici par Clouzot sont les impératifs techniques du cinéma sous le rapport de la mesure métrique du temps.

H.-G.C.: Qu'est-ce qui reste dans l'appareil?
Claude Renoir: 150 mètres.
P.P.: Ça me suffit. […]
H.-G.C.: Bon alors, écoute, on s'entend bien. S'il arrive quoi que ce soit, tu coupes. De mon côté, s'il arrive quoi que ce soit, je coupe. Parce qu'il y a très peu de pellicule. Attention, tu es prêt?
P.P.: Oui.

La caméra est placée derrière Picasso de telle sorte qu'on le voit dessiner, torse nu, durant quelques minutes. La musique a laissé place au crissement du feutre sur le papier. Puis la caméra repasse derrière l'écran de papier. Picasso disparaît de nouveau.

H.-G.C.: Il y a une minute et demie de passée. Tu t'arrêtes dès que le noir est fini.
P.P.: Oui… Eh bien, c'est fini.
H.-G.C.: Coupez!
P.P.: Eh bien, je prépare mes encres.
H.-G.C.: Fais-le vite, hein!

Picasso prépare ses encres, Renoir attend derrière la caméra, Clouzot allume une cigarette.

P.P.: Ça va.
H.-G.C.: Attention, hein! Il te reste deux minutes pour la couleur. Moteur! Ça tourne!

La caméra cadre en gros plan le visage de Picasso.

H.-G.C.: Tu as déjà une demi-minute de passée… Tu n'as plus que quarante-cinq secondes.
P.P.: Oui, eh bien, j'aurai le temps… Encore un petit peu, hein?
H.-G.C.: Oui, mais dépêche-toi, j'ai un peu triché.
P.P.: Quoi?
H.-G.C.: J'ai un peu triché pour te laisser du temps…

La caméra cadre en gros plan le tachymètre mesurant la vitesse de défilement de la pellicule.

H.-G.C. : Huit secondes.
P.P. : Ça va, ça va…

Clouzot regarde sa montre. Plan sur les techniciens du plateau, plan sur le visage de Picasso.

P.P. : Il faudrait de l'encre. Alors, arrêtez un peu.
H.-G.C. : Attention ! Je coupe ! Arrête-toi. Arrêtez ! Tu me diras quand tu seras prêt.
P.P. : Alors, je suis prêt.

Gros plan sur les numéros du tachymètre qui défilent.

H.-G.C. : Ça tourne !

Le tachymètre toujours.

H.-G.C. : Attention, je coupe, arrête-toi. Coupez ! Six mètres fixes, tournez !

Gros plan sur le regard de Picasso. Le dessin est fini.

Cette séquence fait aujourd'hui sourire. Elle révèle cette manie de Clouzot qui irrita en leur temps les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague, tel Truffaut : « Et le rythme ! L'obsession de Clouzot est de gagner partout des secondes. Il a la hantise des trous, qu'il faut absolument meubler, comme au théâtre. » (Truffaut 1957 : 21) Donner au peintre pour adversaire la succession des secondes et des mètres a cependant deux conséquences, dont l'une majeure dans l'économie du film. D'un côté, Clouzot continue de dresser un portrait de l'exercice auquel se livre Picasso en forme de numéro de cirque et, ce faisant, à tricoter une manière de suspense nécessaire au mouvement général du film et à sa coloration « populaire », la question implicite offerte au spectateur demeurant : le peintre va-t-il réussir à achever toiles et dessins, malgré l'antagonisme du temps mesuré par l'impitoyable tachymètre ? De l'autre, Clouzot nous fait assister à la lutte des forces de la création picturale où œuvrent, malgré l'extraordinaire dextérité du peintre, l'indécision, l'improvisation et le vagabondage de la main que l'esprit ne parvient pas toujours à retenir, contre celles d'une création cinématographique où à la fois l'instrument technique (le tachymètre) et ce au nom de quoi cette mécanique intransigeante opère, l'exacte mesure de la durée, agissent comme une force coercitive.

Courage, endurance, risque, défi, exploit, drame composent un cocktail de valeurs et d'actions auquel Clouzot a déjà recouru dans des œuvres précédentes, en particulier dans *Le Salaire de la peur* (1953) – « une épopée dont l'accent majeur porterait sur le courage », avait-il précisé avant le tournage (Pilard 1969 : 98). Au volant d'un des deux véhicules chargés de nitroglycérine, Mario (Yves Montand), jeune aventurier cynique, et Jo

(Charles Vanel), héros humilié et consumé par la peur, interprètent les gammes morales de la cruauté, de la lâcheté, de l'humiliation et du courage.

Il y a loin bien sûr entre le transport de nitroglycérine et la production de dessins et de tableaux par Picasso. Clouzot fait pourtant appel à quelques procédés identiques pour construire le suspense. S'inscrivant dans une tradition expressionniste, les scènes nocturnes du *Salaire de la peur*, où seule la lumière de la cabine éclaire les visages et les regards des deux conducteurs fixant la route, doivent être rapprochées des éclairages du plateau du *Mystère Picasso* jouant sur les effets de contraste entre la lumière et l'obscurité, où l'image de l'iris noir et dilaté du peintre est souvent mise à contribution ; Clouzot choisit, on s'en souvient, lorsque le peintre et lui-même apparaissent sur l'écran, de ne pas recourir à la couleur. Picasso semble n'avoir travaillé que de nuit. Et surtout, le cinéaste use d'instruments comparables de mesure, là l'indicateur de vitesse du tableau de bord, signifiant au spectateur tant l'allure à laquelle est censé rouler le camion que le péril auquel s'exposent les conducteurs : ils doivent affronter au crépuscule et de nuit une piste dégradée par un relief en tôle ondulée, où il convient d'accélérer pour ne pas en ressentir les effets. Confronté aux plans alternés sur le compteur et le pied du conducteur collé aux pédales – accélération, décélération, freinage –, le spectateur en vient à conduire avec Montand et Vanel de la même manière qu'il tente de dessiner avec Picasso. Semblable au tachymètre du *Mystère Picasso*, mais à un degré majeur, le compteur a pour fonction de donner la mesure visualisée de la progression de la tension dramatique et de l'intensité de l'action se déroulant sur l'écran, et, partant de là, de la valeur de l'exploit en voie d'accomplissement **(fig. 6a, b, c, d, e et f)**.

Les films de Clouzot relèvent d'un cinéma réaliste où la fiction se nourrit si intimement du réel qu'elle en sollicite ou en provoque parfois l'intrusion dans la narration. Clouzot était connu pour la façon qu'il avait de tyranniser et de harceler ses acteurs (et ses techniciens), ce que Truffaut stigmatisa dans un article critique publié dans *Les Cahiers du cinéma* en 1957 intitulé « Clouzot au travail ou le règne de la terreur », et même de les mettre physiquement ou psychiquement en danger. Citons à ce sujet le cas exemplaire de Brigitte Bardot. Dans *La Vérité* (1960), film de procès inspiré d'un fait réel, l'actrice joue le rôle d'une jeune femme, Dominique Marceau, jugée aux assises tant pour le meurtre de son amant que pour ses mœurs libres au regard des normes de ses contemporains. À la fin du film, de retour dans sa cellule, elle se suicide en se tailladant les veines avec des éclats de miroir. Bardot a décrit dans ses mémoires la violence du comportement de Clouzot à son égard durant le tournage. Par exemple, s'étant mise à rire lors d'une scène où elle était censée pleurer, Clouzot la gifle devant tout le monde, gifle qu'elle lui rend immédiatement – événement que la presse populaire s'empresse de commenter. En guise de représailles, celui-ci lui écrase alors ses pieds nus du talon de ses chaussures. Elle éclate en sanglots, il filme immédiatement ses larmes. La tension vécue sur le plateau et l'emprise qu'exercent sur l'actrice tant Clouzot, par son travail quotidien de sujétion, que le personnage qu'elle doit incarner trouvent un exutoire cathartique dans la dernière scène du film, tournée dans la salle d'audience, où Bardot, transfigurée, crie le désespoir de son personnage face aux jurés et au public :

ci-contre de gauche à droite et de haut en bas

fig. 6a, b, c, d, e et f
Photogrammes du film *Le Salaire de la peur*, Henri-Georges Clouzot, 1956, DR.
a. Tournage de nuit dans le camp de Saliers.
b. La cabine du camion. Yves Montand et, au volant, Charles Vanel.
c. Pied de Montand sur la pédale.
d. Compteur de vitesse.
e. Sur la piste.
f. Montand et Vanel.

EXPLOSIVES

30
20
40
10
50
0
60

> Je les regardais, ceux-là, qui me jugeaient parce que j'osais vivre ! Puis ma voix s'éleva. Cassée, rauque, puissante, je leur dis ce que j'avais à leur dire à tous. Ma force venait de mes entrailles, je vibrais, je jouais ma tête, ma vie, ma liberté. Je pleurais, brisée par les larmes, ma voix hoqueta mais je continuai jusqu'à la fin et tombai assise, la tête entre les mains, en proie à une véritable crise de désespoir. Il y eut un moment de silence puis Clouzot cria « Coupez ! » Alors, toute la salle du tribunal m'applaudit, les figurants pleuraient, les juges étaient émus, les jurés impressionnés. […] J'étais vidée, à bout, mais c'était réussi. J'avais gagné. Bien sûr, on ne recommença pas. (Bardot 1996 : 274)

La crise de désespoir jouée par Bardot durant cette scène fut d'autant plus convaincante qu'elle faisait écho à certains faits regardant sa vie privée. La suite des événements inciterait même à suggérer une forme d'identification de l'actrice à son personnage. Le tournage de *La Vérité* s'achève en août. Bardot fait alors une grave dépression et tente, en septembre, de mettre fin à ses jours en se taillant les veines. Elle est absente en novembre lors de la première projection du film.

Clouzot n'a pas choisi Bardot par hasard ; au-delà du fait qu'il aime à tourner avec des acteurs connus, il construit le personnage de Dominique Marceau en le greffant sur l'image publique provocante de Bardot. Par ailleurs, il est probable que, fidèle à son projet de cinéma réaliste tirant en partie sa puissance narrative d'un quotidien transféré à l'écran, il ait poussé la jeune femme à puiser dans les drames de sa vie personnelle les émotions nécessaires à la construction de son personnage. Une telle intimité des registres du fictionnel et du réel se retrouve dans *Le Salaire de la peur*. Elle ne concerne pas les acteurs mais les décors du film, montés dans l'ancien camp de détention du hameau de Saliers, en Camargue, mis en place par le régime de Vichy pour y « sédentariser » les populations nomades. Dans le très grand dénuement de baraques sans eau ni électricité conçues sur le modèle des habitations camarguaises aux murs chaulés et aux toits de chaume, sept cents Tsiganes y furent enfermés durant la guerre. Certains de ces bâtiments sont visibles dans le film. En 1952, le camp d'internement peut être transformé en bourgade tropicale en vertu d'un accord passé entre Clouzot et l'administration communale qui stipule qu'à la fin du tournage il doit le faire entièrement raser. Il n'en reste rien aujourd'hui, si ce n'est un mémorial érigé en 2006.

L'inclusion du réel dans la fiction cinématographique, qui accroît et légitime la véracité et la profondeur dramatique du récit, n'est pas propre aux œuvres de Clouzot, et on en relève des traces dans d'autres films français réalistes des années 1950 et 1960. Ainsi dans *Le Trou* (1960) de Jacques Becker, histoire d'une évasion de la prison de la Santé, également reprise d'un fait réel, l'un des acteurs, ancien détenu ayant participé à cette aventure, joue son propre rôle. Dans *La Bataille d'Alger* (1966) de Gillo Pontecorvo, racontant la lutte qui opposa en 1957 militants du FLN et parachutistes français pour le contrôle de la casbah, Yacef Saâdi, ancien combattant du FLN et chef de la résistance urbaine d'Alger, y joue là aussi, son propre rôle.

Picasso selon Picasso – Du drame mué en catastrophe

Picasso n'échappa pas complètement aux règles contraignantes du cinéma épique tel que le conçoit Clouzot – et à ses conséquences. En ce mois d'août caniculaire de 1955, les conditions de tournage épuisantes par les heures passées sur le plateau sous la chaleur des projecteurs (dix à quatorze heures de suite certains jours) conduisent le peintre à un extrême degré de fatigue et l'envoient bientôt à l'hôpital pour malaise cardiaque. Françoise Giroud, qui assiste au tournage, apporte ce témoignage : « Pour mener jusqu'au bout une tête de taureau, je l'ai vu se lever et se rasseoir soixante-dix-huit fois en deux heures. » (Bocquet et Godin 2011 : 310) Picasso joue donc, lui aussi, le jeu, mais n'en est pas victime ; il en est maître, à part égale avec et contre Clouzot. Picasso n'est pas Bardot. Certains mots du dialogue qu'il engage avec le cinéaste relèvent de son lexique et de son éthique propres : par exemple, le *risque* et le *drame*. « Il faudrait aller au fond de l'histoire. Risquer tout », dit-il. Puis, alors qu'il ne parvient pas à conduire à terme une composition : « Ça va mal, ça va très mal, ça va très très mal[16]. Tu t'inquiètes, hein ? Tu as tort de t'inquiéter, parce que ça peut finir encore plus mal. Pourquoi fais-tu cette tête-là ? Tu voulais du drame, eh bien, tu l'as. » Comme l'a justement noté Spies, le film de Clouzot « porte bien plus sur l'impossibilité de peindre que sur l'artiste lui-même » (Spies 2011a [2008] : 279).

L'effet de catalogue thématique et stylistique provoqué par la succession des dessins à l'encre sur l'écran de papier et des huiles n'oblitère pas, nous l'avons vu, les principes régissant la manière d'œuvrer de Picasso qui demeure la matière principale du film, en deçà et au-delà du récit conçu par Clouzot, principes relevés tant par Renoir et Bazin que par Chastel : « Jamais les avances, les reculs, les obstinations, les impasses, les accidents heureux ou malheureux du travail, n'ont pris tant de relief. La manière de travailler de Picasso, qui reprend et envenime sans fin son ouvrage, s'y prêtait magnifiquement. » (Chastel 1992 [1956] : 63) Impossible, bien sûr, de « savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre » lorsqu'il œuvre ; « pas un trait, pas une tache de couleur qui n'apparaisse – *apparaître* est bien le mot – imprévisible » (Bazin 1956 : 25), provoquant de fait une « surprise perpétuelle » (*ibid.*). Le mot *surprise* fait aussi partie du vocabulaire picassien, comme l'attestent les dialogues du film. Mais l'effet de surprise prend une autre dimension durant les dernières minutes. L'habileté de prestidigitateur du peintre n'en est plus la cause. Picasso introduit dans la fiction de Clouzot l'« accident », en tant que réalité événementielle constitutive de tout procès de production d'une œuvre, qui prend alors le visage d'un ratage. L'*accident* appartient également à son lexique : « Les accidents, essayez de les changer – c'est impossible. L'accidentel révèle l'homme. » (Picasso 1998 : 81) L'*accident*, pour Picasso, offre à l'artiste l'aspérité de l'imprévu qui survient dans le déroulement du travail et ouvre à autant de gestes picturaux possibles. D'autres peintres ont évoqué la fonction heuristique de son apparition, tel, à plusieurs reprises, Francis Bacon :

> Il y a toujours, me semble-t-il, en peinture, et peut-être est-ce comme ça dans les autres arts, une part de maîtrise et une part de surprise […] ce que je nomme accident, cela n'a rien à voir avec l'intervention d'une inspiration, celle dont on a doté pendant si longtemps les artistes. Non, c'est quelque chose qui provient du travail lui-même

16. « Exclamation torturée » qui « correspond au principe même de sa façon de travailler », commente Werner Spies (2011a [2008] : 102).

> et qui surgit à l'improviste. Peindre résulte en définitive de l'interaction de ces accidents et de la volonté de l'artiste ou, si l'on veut, de l'interaction de quelque chose d'inconscient et de quelque chose de conscient. Mais vous savez, les choses ont l'air assez claires quand on en parle, mais ce n'est pas du tout comme cela que ça se passe lorsqu'on est sur la toile. Là, on ne sait pas où l'on est, vers où l'on va et surtout ce qui va se passer. On est dans le brouillard[17]. (Bacon 1996 [1992] : 71)

Construction, déconstruction et reconstruction, telles sont les étapes du processus de réalisation d'un tableau que le cinéma, grâce au montage, nous rend accessible en une version d'à peine quinze minutes qui condensent quatorze heures de travail. *Les Baigneurs à la plage de la Garoupe*[18] représentent une scène dans laquelle Picasso éprouve toutes les difficultés à trouver un équilibre entre les différents éléments qu'il veut faire figurer, retravaillant l'ensemble à maintes reprises.

> Au moment où je fais le tableau, je pense à un blanc et j'applique un blanc. Mais je ne peux continuer à travailler, penser et appliquer un blanc ; les couleurs comme les traits suivent la mobilité de l'émotion. Vous avez vu le croquis que j'ai fait d'un tableau avec toutes les indications de couleurs. Qu'en reste-t-il ? Pourtant le blanc que j'ai pensé, le vert que j'ai pensé sont dans le tableau ; mais pas à la place prévue, ni dans la quantité pensée. Naturellement on peut faire des tableaux par morceaux rapportés et bien concordants, mais on a manqué le *drame*[19]. (Christian Zervos, *in* Picasso 1998 : 32)

Cette œuvre, qui a nécessité trois mille cinq cents prises, révèle de façon éclatante la manière dont Picasso pense l'acte de peinture. Il ne conçoit pas que le procès de réalisation d'un tableau ait une fin. Un tableau par définition n'est jamais fini parce qu'il porte en lui tous les tableaux à venir ou qui auraient pu surgir lors de son élaboration et ont été abandonnés en chemin. Picasso dit un jour à son ami Jaime Sabartès :

> As-tu quelquefois vu un tableau terminé ? Pas plus un tableau qu'autre chose. Malheur à toi, quand tu diras que tu as terminé… Terminer une œuvre ? Achever un tableau ? Quelle bêtise ! Terminer veut dire en finir avec un objet, le tuer, lui enlever son âme, lui donner la *puntilla*[20], « l'achever », comme on dit ici, c'est-à-dire lui donner ce qui est le plus fâcheux pour le peintre et pour le tableau : le coup de grâce. (*Ibid.* : 164)

Un tableau n'est jamais fini parce que l'action de peindre engage – un engagement existentiel – celui qui la conduit dans une *bataille* livrée sur le terrain de la peinture et avec ses armes – lignes, traits, taches, couleurs, textures, formes, figures –, qui n'a pas seulement pour adversaire l'œuvre, mais est aussi celle de la vie contre la mort ou ce qui, pour Picasso, en serait la manifestation euphémisée, la paresse : « Les pommes de Cézanne, c'était aussi une peinture de bataille. Une ligne, une couleur, un tableau, une perpétuelle bataille. L'esprit aime la paresse, le temps tourne sans nous, et nous sommes souvent en retard. » (À André Verdet, *in ibid.* : 174)

17. En revanche, Pollock, on s'en souvient, nie toute incidence de l'accident dans le processus de réalisation de l'œuvre, l'événementiel entrant en contradiction avec une pensée de l'action de peindre conçue comme un continuum. Le hasard y est un non-événement.

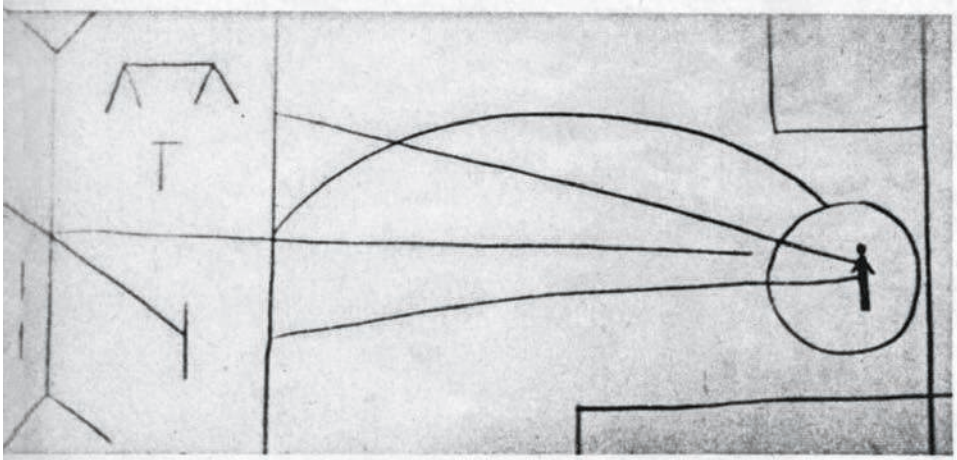
18. Le tableau du film de Clouzot a préparé la réalisation de diverses œuvres. En particulier celle des sculptures en assemblage de planches composant la série des *Baigneurs* conçue en 1956 et, en 1957, celle d'une autre toile intitulée *Les Baigneurs à la Garoupe*, qui peut être regardée comme l'aboutissement des recherches précédentes sur ce thème.

19. C'est moi qui souligne.

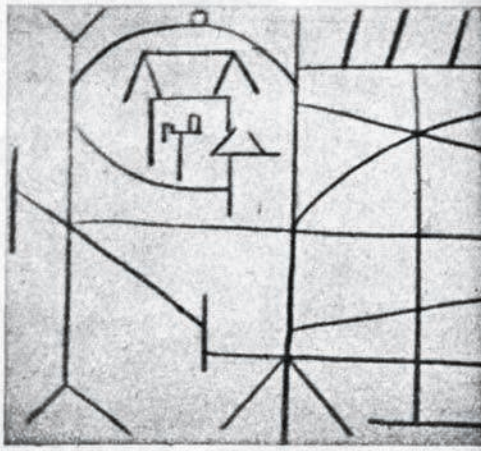
20. Dans la corrida, l'ultime coup de poignard porté au taureau lorsque l'estocade ne l'a pas déjà tué.

La *bataille* constitue la forme que prend l'acte de peindre lorsque la peinture, pour reprendre une proposition de Gilles Deleuze énoncée dans son grand livre sur Bacon, tente « de rendre visibles des forces qui ne le sont pas » (Deleuze 1989 : 57). « Capter » ces forces exclut par définition la « concordance » pour privilégier l'action qui, pour Picasso, est par nature *dramatique* ; l'œuvre ne peut donc jamais être finie puisqu'elle se confond avec la vie même, destruction, transformation et reconstruction relevant d'un seul mouvement. « Pour moi, peindre un tableau c'est engager une action dramatique au cours de laquelle la réalité se trouve déchirée. Ce drame l'emporte sur toute autre considération. L'acte plastique n'est que secondaire, en ce qui me concerne. Ce qui compte, c'est le drame de l'acte lui-même, le moment où l'univers s'échappe pour rencontrer sa propre destruction. » (Rapporté par Françoise Gilot, *in* Picasso 1998 : 118-119) Et encore : « Auparavant les tableaux s'acheminaient vers leur fin par progression. Chaque jour apportait quelque chose de nouveau. Un tableau était une somme d'additions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions. Je fais un tableau, ensuite je le détruis. Mais à la fin du compte rien n'est perdu ; le rouge que j'ai enlevé d'une part se trouve quelque part ailleurs. » (Rapporté par Zervos, *in ibid.* : 31) C'est donc au spectacle de cette *somme de destructions* que nous convient Picasso et Clouzot dans la séquence finale.

Picasso commence par une composition au trait. La plage occupe les deux tiers droits du tableau, une vue de village figurant sur le tiers restant gauche. À la charnière des deux parties, une silhouette féminine. Tant la plage que le village subiront de multiples transformations. La composition est compartimentée en petites surfaces que Picasso peint les unes après les autres. Le noir envahit bientôt tout, puis l'apport de blanc éclaircit l'ensemble. Le nombre des figures humaines augmente puis diminue. La succession des états révèle qu'au cœur de l'espace de la toile et de la bataille qui s'y livre se dresse la silhouette de la baigneuse ; c'est ce point nodal qui fait l'objet de toute l'attention du peintre et à partir duquel il réorganise sans relâche le reste de la composition : ses proportions sont revues à plusieurs reprises. Puis à la baigneuse est accolé un baigneur. Le couple en vient à occuper toute la hauteur du tableau avant d'être de nouveau réduit. Le peintre adopte plusieurs styles, géométrique, schématique, gestuel, réaliste… qui, progressivement, en viennent à coexister dans le tableau en s'annihilant les uns les autres. Il s'ensuit un effet général de saturation formelle et chromatique. Première tentative de rupture avec ce qui était en cours par le recours à une autre technique : Picasso prend des morceaux de papier qu'il appose sur la toile, occultant en partie la peinture. Y sont esquissées au trait noir, réduites à des signes, quelques figures. Il recommence à peindre par-dessus. De nouveau, confusion, saturation, quasi-implosion. Le drame que constitue la peinture en acte est dévoilé dans toute son intensité, point culminant et paradoxal du film qui s'achève sur ce constat : « Et puis au fond c'est ça que je voulais montrer. La vérité surprise au fond du puits […]. C'est très mauvais. J'arrache tout. […] Maintenant que je vois à peu près où j'en suis, je vais prendre une toile neuve et je recommence tout. » Le dernier état du tableau propose une synthèse épurée de toutes les étapes précédentes, où demeurent perceptibles les difficultés rencontrées au cours de son élaboration. Le peintre n'a pas réussi à vaincre ce contre quoi il s'est battu : la fragmentation de l'espace de la toile en petites scènes

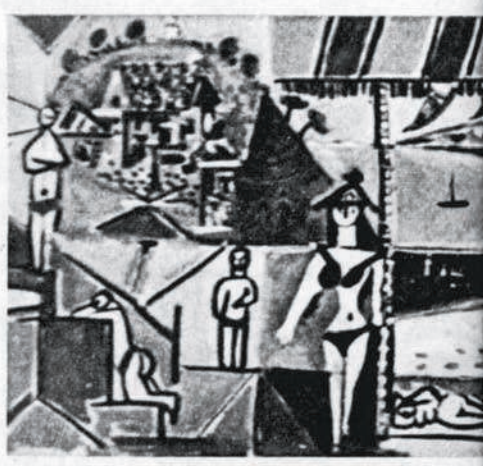


SUR UNE TOILE AU FORMAT CINEMASCOPE LES PREMIERS TRAITS DE PICASSO NAISSENT DEVANT LA CAMERA.



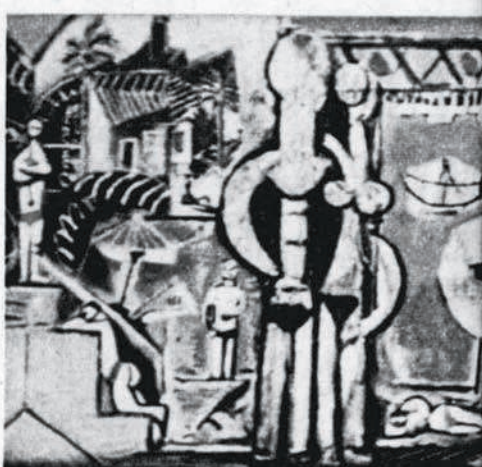
DEVANT LE SOLEIL, UN SKIEUR NAUTIQUE. LE PAYSAGE SE PRÉCI

L' « ECHAFAUDAGE » EST INSTALLÉ. PICASSO ABANDONNE LE FUSAIN POUR LE PINCEAU. LE TABLEAU S'ANIME.



QUELQUES TOUCHES DE COULEURS VIVES ET LES PERSONNAGES SE

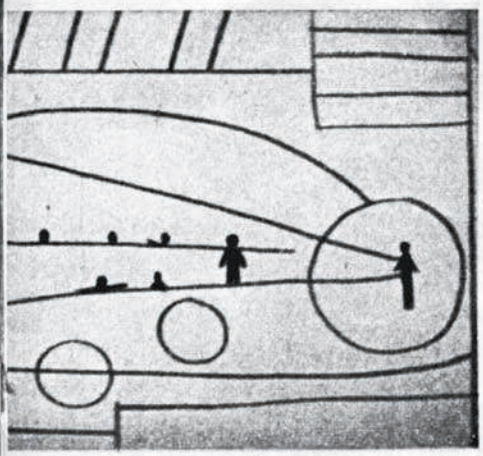
UN HOMME A REJOINT LA BAIGNEUSE. LE TABLEAU S'EST SCINDÉ EN TROIS SCÈNES ET DEVIENT UN TRYPTIQUE.



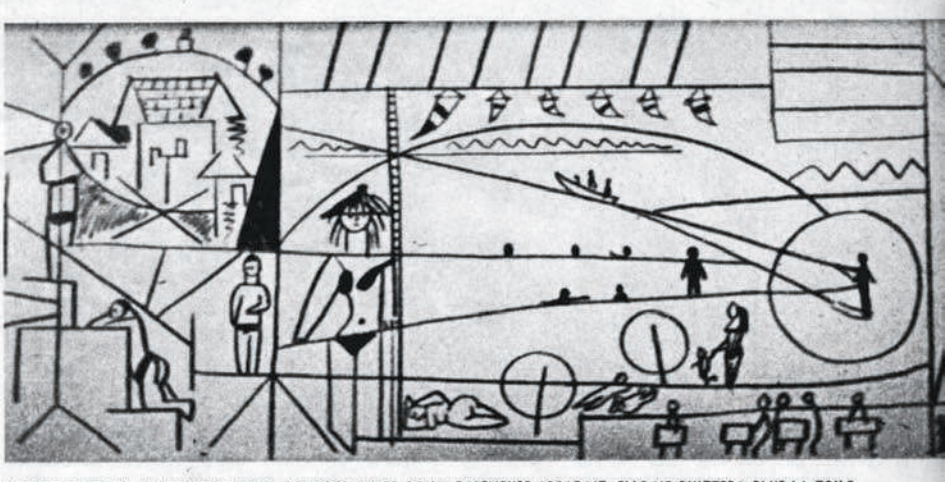
LE SKIEUR EST EN MER. LE SOLEIL REAPPARAIT AU CENTRE. LE

PICASSO

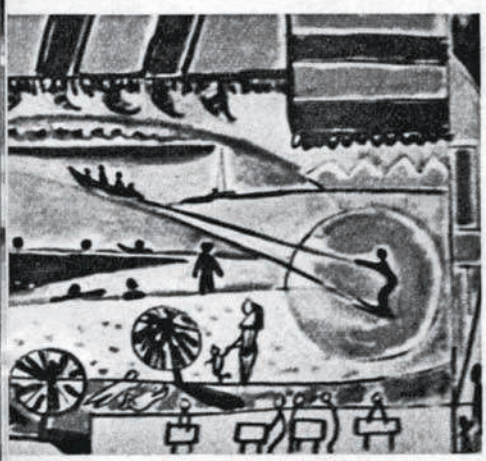
Le Cinémascope surprend et explique les métamor



SE. DE NOUVEAUX PERSONNAGES SE SILHOUETTENT SUR LA MER.



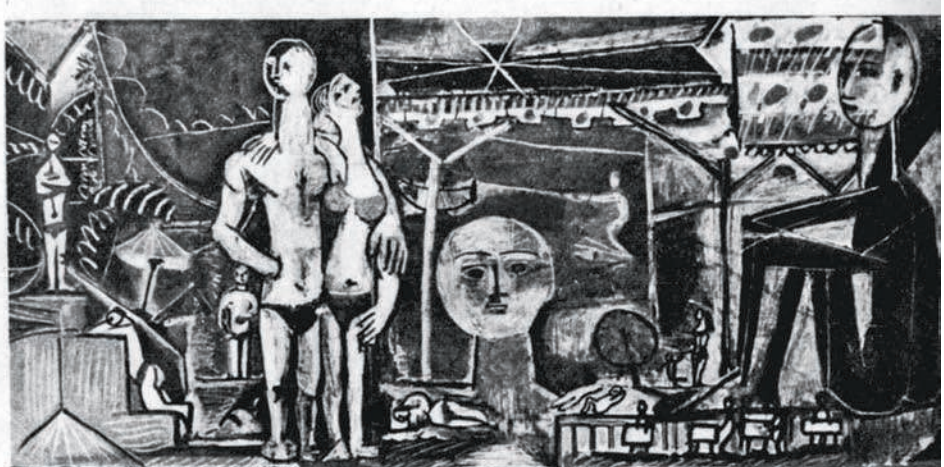
L'HEURE DU BAIN. LA PLAGE S'ANIME. LE PERSONNAGE DE LA BAIGNEUSE APPARAIT. ELLE NE QUITTERA PLUS LA TOILE.



METTENT A VIVRE : LE SKIEUR PLIE LES JAMBES POUR S'ELANCER.

LE COTE GAUCHE DE LA TOILE SE CONSTRUIT. LE SOLEIL A DISPARU. LA BAIGNEUSE FAIT UN SIGNE D'APPEL.

COUPLE RAPPELLE LA PERIODE DES « DEMOISELLES D'AVIGNON ».



LE PAYSAGE S'ESTOMPE AU PROFIT DES PERSONNAGES ET DU SOLEIL, QUI PREND DE PLUS EN PLUS FIGURE HUMAINE.

phoses d'un tableau : " La plage de la Garoupe "

VOIR PAGES SUIVANTES

juxtaposées – les figures de baigneurs que relient des aplats de couleurs – au détriment de la composition d'ensemble. Et pourtant, c'est par cette toile que se clôt le film (fig. 7)[21].

La séquence finale occupe une place bien déterminée dans la structure d'ensemble du *Mystère Picasso* : sur le mode pictural, elle répond en contrepoint au prologue. Au numéro de funambule que l'on attend du peintre, où l'évocation de sa chute toujours possible a pour fonction d'installer le suspense (« S'il rate son rétablissement, tout bascule, tout est perdu », annonce Clouzot), celui-ci riposte par une mise en scène de ce que constitue la *catastrophe* en peinture lorsque, pour paraphraser Bacon, la volonté et l'intention du peintre ne suffisent plus à maîtriser la multiplication des accidents ni les effets de leur soudaineté. La grandeur du film de Clouzot surgit de cette bataille perdue, de cette *étreinte du chaos.* Deleuze a décrit ce processus chez Bacon. Il existe deux manières dont le tableau peut échouer, écrit-il, visuellement ou manuellement :

> On peut rester empêtré dans les données figuratives et l'organisation optique de la représentation ; mais on peut aussi rater le diagramme[22], le gâcher, le surcharger tellement qu'on le rend inopératoire […]. Il n'y a pas de peintre qui ne fasse cette expérience du chaos-germe[23], où il ne voit plus rien, et risque de s'abîmer : effondrement des coordonnées visuelles. […] Le peintre affronte là les plus grands dangers, pour son œuvre et pour lui-même. C'est une sorte d'expérience toujours recommencée, chez les peintres les plus différents : « l'abîme » ou la « catastrophe » de Cézanne, et la chance que cet abîme fasse place au rythme ; le « chaos » de Paul Klee […]. De tous les arts, la peinture est sans doute le seul qui intègre nécessairement […] sa propre catastrophe, et se constitue dès lors comme une fuite en avant. Dans les autres arts la catastrophe n'est qu'associée. Mais le peintre, lui, passe par la catastrophe, étreint le chaos, et essaie d'en sortir. (Deleuze 1989 : 95-96)

Le film de Clouzot, parce qu'il en garde les traces visuelles, restitue à la catastrophe sa dimension tangible.

Objet singulier, hybride et contradictoire que ce film où les rapports du cinéma et de la peinture sont façonnés par la tension qui oppose le cinéaste au peintre. Forçons le trait : pour l'un, le drame de la création relève d'un héroïsme de carton-pâte, pour l'autre, de l'imminence d'une catastrophe bien réelle. La musique d'Auric, figurative et anecdotique, entretient le malentendu tout au long du film. Picasso, face à la dernière toile, travaille ; il est, comme le disait Henri Matisse, « enchaîné à l'ouvrage ». « J'ai fait corps avec la peinture comme une bête avec ce qu'elle aime », ajoutait encore ce dernier (Matisse 1972 : 35).

Contrairement à ce qu'annonce le prologue, le spectateur n'a que peu l'occasion de suivre, visuellement, la main du peintre à l'ouvrage. Notons au passage que le prologue est trompeur. Clouzot, volontairement, appâte son public et ce qu'il annonce n'est pas toujours ce qui se produit. La main de Picasso apparaît deux fois, rapidement, durant les deux

21. L'échec de cette dernière toile a déjà été relevé. La raison invoquée en était le format horizontal allongé du CinémaScope avec lequel Picasso n'était pas familier (Katz 2005 : 45-46).

22. Le terme est celui qu'utilise Bacon. Il désigne « l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs » (Deleuze 1989 : 95).

23. Pour Bacon et suivant l'interprétation quasi cosmologique de Deleuze, le diagramme, en tant qu'ensemble d'éléments formels et chromatiques, intéresse le travail préparatoire qui, tout en appartenant pleinement à la peinture, précède l'acte de peindre lui-même. Il peut comporter des esquisses mais être aussi « invisible et silencieux ». Il est à la fois « germe d'ordre et de rythme » et « un chaos, une catastrophe » (Deleuze 1989 : 95).

double page précedente

fig. 7
Neuf états de *La Plage de la Garoupe*, scène finale du film, transcrit en deux toiles de format CinémaScope. Reproduits dans *Paris Match*, n°362, 17 mars 1956.
© Succession Picasso, 2014
Photo © Paris Match / Scoop.

premières minutes et trente minutes après le début du film. Nous sommes loin de Namuth qui prend comme matière première de ses images le corps de Pollock en plein exercice de peinture. Ce qui peut sembler à première vue paradoxal ne l'est pas. Le regard que porte Clouzot sur la création artistique demeure en partie fidèle à un point de vue hérité du XIX^e^ siècle. Si l'atelier, en tant que lieu de gestation et de réalisation des œuvres, peut être montré, les gestes du travail eux doivent demeurer dissimulés pour que perdure le mythe du génie créateur mentionné dans le prologue. Les gestes s'effacent donc derrière les œuvres qui, elles seules, témoignent du processus dont les conditions de réalisation restent mystérieuses. Clouzot les cache pour accroître l'effet de surprise et répondre au désir d'émerveillement du public, tout en faisant croire à leur révélation. À la différence du document de Namuth, *Le Mystère Picasso* ne nous montre pas comment travaille le peintre : à la fin du film, nous n'en savons que bien peu sur la manière dont il approche physiquement la toile, les mouvements de recul et d'avancée face à elle, sur le rythme et la vitesse des gestes, sur les taches, les salissures, le mélange des pigments. Non pas que le film de Clouzot ne dise rien à ce sujet. Comme nous l'avons vu, l'observation attentive de la réalisation de certains dessins ou huiles permet de reconstituer en partie les étapes et les modes d'attaque de la feuille de papier ou de la toile. Mais Picasso disparaît de l'écran. Pour que s'installe le récit imaginé par Clouzot et laisser place au spectacle de la naissance des œuvres, il fallait, selon lui, que leur créateur s'efface. Ce dernier objecta en affirmant la « vérité » de la *catastrophe* en peinture.

CNRS
LAHIC-IIAC
michele.coquet@cnrs.fr

Bibliographie

Le double drame de la création. Par Michèle Coquet

Bacon, Francis

1996 [1992] *Entretiens avec Michel Archimbaud.* Paris, Gallimard (« Folio »).

Bardot, Brigitte

1996 *Initiales B.B.* Paris, Grasset.

Bazin, André

1956 « Un film bergsonien : *Le Mystère Picasso* », *Cahiers du Cinéma* 60 : 25-28.

Bernardac, Marie-Laure

1992 « Picasso et même le cinéma », *in* Bernardac et Breteau-Skira (dir.) 1992 : 11-17.

Bernardac, Marie-Laure et Breteau-Skira, Gisèle (dir.)

1992 *Picasso à l'écran.* Paris, Centre Georges-Pompidou-RMN.

Bocquet, José-Louis et Godin, Marc

2011 *Clouzot cinéaste.* Paris, La Table ronde.

Chastel, André

1992 [1956] « Autour du *Mystère Picasso*. Une analyse aiguë et sans précédent de l'artiste au travail », *in* Bernardac et Breteau-Skira (dir.) 1992 : 62-63.

Chevalier, Pauline

2011 « De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre », *Nouvelle Revue d'esthétique* 8 : 31-39.

Clair, Jean

1967 « Contester Picasso », *La Nouvelle Revue française* 170 : 356-361.

Colpi, Henri

1956 « Comment est né *Le Mystère Picasso* », *Cahiers du cinéma* 58 : 2-9.

Coquet, Michèle

2009a « Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre », *in* Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor (dir.), *Cannibalismes interdisciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent.* Paris, INHA-musée du quai Branly : 213-226

2009b « Picasso ou l'enfance en boucle », *Gradhiva* 9 : 55-73.

Dagen, Philippe, Mandelbaum, Jacques et Azimi, Roxana

2012 « À vendre l'infernale collection Clouzot », *Le Monde*, 30 novembre.

Damisch, Hubert

2008 *Ciné Fil.* Paris, Seuil (« La librairie du XXIe siècle).

Deleuze, Gilles

1989 *Francis Bacon. Logique de la sensation.* Paris, Seuil (« L'ordre philosophique »).

Favalelli, Max

1997 « 1956. Le silence de la honte », *Cahiers du cinéma*, 20 avril, hors-série : 45-48.

Heinich, Nathalie

1995 *Harald Szeemann, un cas singulier. Entretien.* Paris, L'Échoppe.

Katz, Stéphanie

2005 « La double temporalité de l'image », *Zeuxis* 18 : 43-46.

Kris, Ernst et Kurz, Otto

2010 [1934] *La Légende de l'artiste. Un essai historique*, trad. de l'allemand par Laure Cahen-Maurel. Paris, Allia.

La Critique hostile à Picasso

2000 Paris, Jannink.

Lebovici, Élisabeth

2005 « Harald Szeemann, l'artiste et le commissaire », *Libération*, 21 février.

Matisse, Henri

1972 *Écrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann (« Savoir »).

Morris, Robert

1968 « Anti Form », *Artforum* VI (8) : 33-35.

Namuth, Hans

1978 « Photographier Pollock », *in L'Atelier de Jackson Pollock*. Paris, Macula : 5-11.

Picasso, Pablo

1998 *Propos sur l'art*, Marie-Laure Bernardac et Michael Androula (éd.). Paris, Gallimard (« Art et artistes »).

Pilard, Philippe

1969 *Henri-Georges Clouzot*. Paris, Seghers.

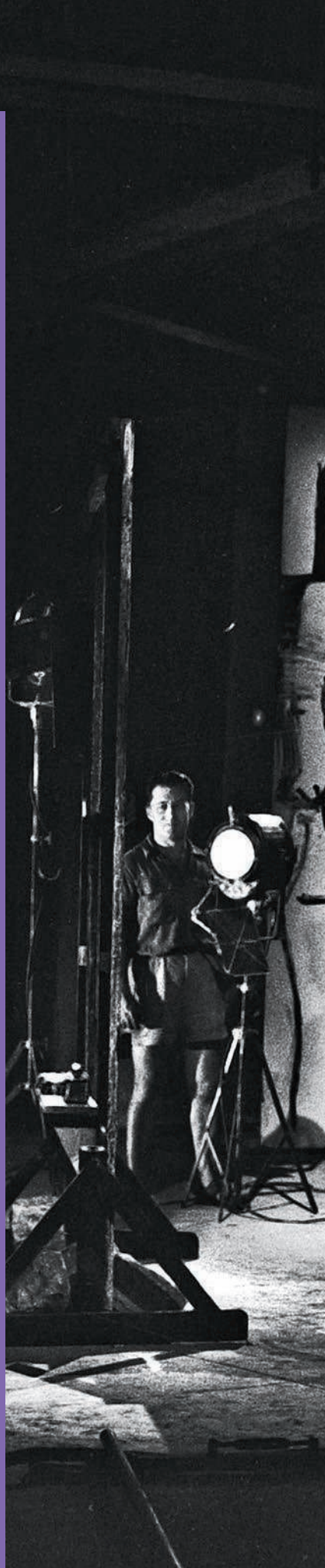
Spies, Werner

2011a [2008] *Un inventaire du regard. Écrits sur l'art et la littérature*, vol. V, *Le Continent Picasso*, Thomas W. Gaehtgens avec la collaboration de Dorian Astor et Maria Platte (éd.), trad. de l'allemand par Jeanne Étoré et Bernard Lortholary, Olivier Mannoni *et al.* Paris, Gallimard.

2011b [2008] *Un inventaire du regard. Écrits sur l'art et la littérature*, vol. VIII, *Entre action painting et op art*, Thomas W. Gaehtgens avec la collaboration de Dorian Astor et Maria Platte (éd.), trad. de l'allemand par Daniel Mirsky, Sacha Zilberfarb et Claire de Oliveira. Paris, Gallimard.

Truffaut, François

1957 « Clouzot au travail ou le règne de la terreur », *Les Cahiers du cinéma* XIII (77) : 18-22.



page 138 et ci-contre
Le dispositif cinématographique pendant le tournage du *Mystère Picasso*, 1955, détail. Photo d'Edward Quinn. © edwardquinn.com. *Le mystère Picasso*, un film d'Henri-Georges Clouzot. Production Gaumont, 1956.