
L'obscurité de la toile blanche

Dans *Le Mystère Picasso*, d'Henri Georges Clouzot (1955)

Françoise Marchand



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/183>

DOI : 10.4000/entrelacs.183

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2009

Pagination : 71-84

ISBN : 978-2-912868-69-5

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Françoise Marchand, « L'obscurité de la toile blanche », *Entrelacs* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/183> ; DOI : 10.4000/entrelacs.183

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

L'obscurité de la toile blanche

Dans *Le Mystère Picasso*, d'Henri Georges Clouzot (1955)

Françoise Marchand

1 - Le Mystère Picasso

- 1 1955, Clouzot s'interroge sur le processus créatif des artistes, sur ce « mécanisme secret qui guide le créateur dans cette aventure périlleuse¹. »
- 2 « Pour savoir ce qui se passe dans la tête il suffit de suivre sa main », c'est ce que fait le cinéaste dans « *Le mystère Picasso* »². Clouzot explique en préambule de son film qu'il est difficile de savoir ce qui se passait dans la tête de Rimbaud lorsqu'il écrivait *Le bateau ivre* ou de celle de Mozart lorsqu'il composait la symphonie *Jupiter* et que ce qui est impossible en poésie ou en musique l'est aussi en peinture. Pourtant, de nombreux manuscrits d'artistes (poètes, écrivains, musiciens...) montrent que le repentir³ n'existe pas qu'en peinture.
- 3 En suivant les ratures et les annotations dans les marges d'un manuscrit on peut suivre les transformations d'une œuvre. Ce que nous livre l'artiste n'est que l'aboutissement d'une série de balbutiements, d'incertitudes et, qu'il s'agisse d'un poème, d'une symphonie ou d'une toile ce qui est donné à voir ou à entendre n'est qu'un moment fugace dans l'esprit du créateur. Le moment où il a bien fallu dire, comme Picasso à la fin du film : « Eh bien, c'est fini ».
- 4 Le cinéaste ne connaît-il pas ce même genre d'hésitations, de doutes ? Le montage d'un film n'est-il pas le lent processus de divers états par lesquels il passe ?
- 5 Et si comme pour une toile, un film n'était qu'un moment fugace auquel il a bien fallu se résoudre, à un moment, à mettre le mot FIN ?
- 6 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.
- 7 Ce jeu paradoxal de l'ombre - les noirs - qui met en lumière c'est un peu la marque de fabrique du cinéaste⁴. Et durant tout le film il va mettre en lumière ce que Picasso passe

son temps à obscurcir. La toile blanche du peintre se confondant avec l'écran du cinéaste, la question de l'influence de l'un sur l'autre va se poser. Car si Clouzot s'interroge sur ce qui se passe dans la tête de Picasso, que se passe-t-il dans celle de Clouzot lorsqu'il filme le peintre ?

- 8 Mystère !
- 9 « Le rôle de la peinture pour moi n'est pas de peindre le mouvement. Son rôle est plutôt d'arrêter le mouvement. Il faut aller plus loin que le mouvement pour arrêter l'image. Sinon on court derrière. A ce moment-là seulement, c'est la réalité » écrit Picasso.
- 10 Ainsi, le repentir du peintre, loin d'être un regret, voire un rejet, n'est qu'une impulsion qui lui permet de prolonger d'une ou de plusieurs images - selon le nombre de repentirs - un mouvement esquissé précédemment. Le tableau final ne représentant que l'arrêt sur image d'une sorte d'histoire sans parole dont le montage plan par plan, s'est fait sous nos yeux. De la même façon on pourrait comparer le story-board d'un film et le travail du monteur qui coupe, assemble, colle, décolle, recoupe des rushes pour que l'ensemble d'une scène soit cohérent et ressemble à ce qu'il avait imaginé, au travail que fait le peintre qui passe par des croquis, des esquisses, puis qui reprend certains traits pour finir par repeindre dessus.
- 11 Pour donner à cette sorte de « work in progress » un véritable sens, l'analyse des séquences s'est faite en accéléré. Loin d'y perdre, la construction des œuvres et le montage s'en trouvent sublimés.
- 12 Dans *Le Mystère Picasso* cette suite de tableaux⁵ (ceux du peintre) et les différents plans (ceux du cinéaste) se superposent et en se confondant donne au film toute son énergie au point que l'on finit par se demander qui, de Picasso ou de Clouzot, cadre⁶ l'autre. La véritable énigme se tient là. Comment, ces deux personnalités, aussi tourmentées l'une que l'autre, aussi ténébreuses, vont-elles réussir à ne pas transformer un tournage en « une saison en enfer ».
- 13 Il suffit d'évoquer les titres des films de Clouzot pour avoir une idée de l'expression tragique, voire diabolique, qui est la sienne⁷. Quant à Picasso, des scènes de taumachie à Guernica, l'univers qu'il nous propose n'est pas moins violent et cruel. On peut le dire, les deux hommes ont le diable au corps. Mais leur force tient dans cette puissance vitale qui transforme - qui transmute pourrait-on dire tant ils sont énigmatiques - toute velléité de destruction en création.

2 - Le film

- 14 Car il s'agit bien d'un film ici, dont l'acteur principal est un artiste nommé Picasso⁸, les décors un studio de la Victorine à Nice, le réalisateur se nomme Clouzot, Claude Renoir est à la caméra, Joseph De Bretagne au son, Georges Auric assure les musiques et Henri Colpi le montage. Dès le générique il n'y a aucun doute possible puisque juste après la présentation (sorte de note d'intention de Clouzot) le film commence par : Filmsonor présente Pablo Picasso dans un film produit et réalisé par Henri-Georges Clouzot *Le Mystère Picasso*.
- 15 Picasso s'est pris au jeu et il s'amuse, Clouzot l'accompagne, lui donne la réplique. Aujourd'hui, on appellerait cela un jeu de rôle.

- 16 Picasso et Clouzot s'étaient déjà rencontrés dans les années 20, ils avaient depuis longtemps l'envie de faire un film ensemble. Au cours du printemps 1955, Picasso montre à Clouzot des stylos feutres et des encres spéciales qui ont la particularité de transpercer le papier sans baver. Le cinéaste vient de trouver le procédé essentiel de son futur film : « On pouvait filmer une toile à l'envers et assister ainsi, secrètement à l'œuvre en création ». Il faudra plusieurs semaines pour trouver, chez un fabricant grenoblois, du papier calque adéquat.⁹
- 17 Vingt tableaux vont naître sous nos yeux. Vingt histoires dont la narration interne nous permet de reconstituer l'univers de Picasso¹⁰, univers que Clouzot va ciseler, morceler, reconstruire et faire coïncider avec le sien. En fin scrutateur des âmes sombres Clouzot va fouiller, sonder, provoquer le peintre et maintenir la tension. Pour découvrir le secret, pour révéler le mystère le cinéaste n'hésitera pas à utiliser des subterfuges et même un rien de suspens. Ce faisant, il se révèle lui-même une nature inquiète, voire manipulatrice. L'âme de ces deux artistes vogue sur des territoires identiques et les images qu'ils produisent sont la manifestation d'un puissant désir de sublimation, un formidable besoin de création.
- 18 Le dispositif scénique est simple : un studio à peine éclairé, les deux compères sont face à face ; entre les deux, une toile dont l'espace, dès les premières traces de feutre, va se confondre avec celui de l'écran. Le regard est guidé par le son du feutre. Le trait apparaît, s'interrompt, reprend à un endroit inattendu. On est dérouté par un cheminement que l'on ne comprend pas et au final on se surprend à tendre l'oreille pour tenter de deviner la construction du tableau.
- 19 Dès le premier tableau apparaissent plusieurs éléments qui vont se répéter la plupart du temps tout au long du film.
- 20 Rien ne permet de deviner le point de départ du dessin
- 21 Le son du feutre guide notre regard
- 22 La logique de création nous est complètement inconnue
- 23 À un moment, tout bascule et Picasso s'acharne à recouvrir de noir ce qu'il avait laissé en blanc auparavant.
- 24 Homme de contraste, le peintre nous laisse ainsi découvrir ce premier mécanisme secret qui préside à son acte créateur : une formidable ambivalence qui l'entraîne en permanence sur un chemin qui va de la lumière à l'ombre.
- 25 Ce premier indice nous indique que la notion du temps n'est pas étrangère à la conception d'un tableau. Picasso n'essaie pas de fixer un moment de la vie du personnage qu'il est en train de peindre¹¹, il nous indique le temps que celui-ci a mis pour peindre son modèle. Ainsi nous avons deux tableaux en un qui concentrent sur une même toile le début et la fin de la journée (photogrammes 3, 4, 5).

3 - L'univers de Picasso

Les ateliers

- 26 *Premier tableau* - Scène 1 du montage : Un peintre et son modèle, nus.
- 27 *Deuxième tableau* - Scène 2 du montage : Deux messieurs observent une jeune femme assise en tailleur, ils sont nus tous les trois. La jeune femme semble ignorer les deux hommes en

face d'elle. Ces derniers, par contre sont terriblement concentrés sur le spectacle qui s'offre à eux. Dans ce tableau, après avoir dessiné au feutre noir, Picasso pose les couleurs (dans l'ordre : bleu, vert, rouge, marron et jaune) et celles-ci ont le même rôle que le noir du premier tableau. En accentuant les contrastes elles mettent en relief les silhouettes tout comme le jour qui décline.

- 28 La nudité des personnages, l'intensité du regard des hommes qui frôle le voyeurisme. Le regard lointain ou baissé des modèles féminins, tout nous indique des rapports où la confiance est de mise, la complicité essentielle et la sensualité palpable.

Les femmes

- 29 *Premier tableau - Scène 3 du montage : Le repos*
- 30 Picasso attaque par de grandes taches de couleur (bleu, vert, ocre) qui ne laissent rien deviner du thème. C'est lorsqu'il rajoute les traits noirs que l'on comprend : une femme dort sous un drap à pois jaunes.
- 31 *Deuxième tableau - Scène 15 du montage : La lecture*
- 32 Quelques traits à l'estompe qui se précisent pour nous montrer une femme nue, allongée dans une position nonchalante. Appuyée sur un coude, elle lit. A chaque coups de feutre le visage n'est plus le même. Une douzaine de femmes vont ainsi se métamorphoser sous nos yeux. Les formes, les expressions changent mais toujours cette même position et l'expression d'une immense concentration sur le livre. On pense à Verlaine : « Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant, d'une femme inconnue, et que j'aime et qui m'aime, et qui n'est chaque fois, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre et qui m'aime et me comprend ».¹²
- 33 *Troisième tableau - Scène 16 du montage : Le sommeil*
- 34 Allongée sur le dos une femme nue dort. Son sommeil est agité car à chaque reprise du peintre la position change. Comme dans un sommeil un peu agité elle plie et déplie ses jambes, elle les remonte vers elle, les croise, elle se retourne, se retrouve sur le ventre puis sur le côté. Dans des positions lascives on la devine abandonnée à des rêves érotiques. On imagine Picasso, observant sa compagne durant une sieste dans la chaleur d'un été provençal.
- 35 Les femmes sont ici observées dans des moments d'abandon. C'est toujours dans ces instants que la femme est le plus fidèle à elle-même. Picasso nous les montre ainsi libres, confiantes, universelles et fait transparaître par la même occasion son propre émoi. Il y a de la jubilation dans la contemplation de ces corps arrondis, du désir et au final un véritable amour.

Le cubisme

- 36 *Premier tableau - Scène 6 du montage: Les masques*
- 37 Droites, courbes, diagonales, superpositions, regards en amande aux longs cils, points, petits ronds et vifs aplats de noir pour donner du relief. C'est dans ce tableau que la marque Clouzot apparaît pour la première fois car dès que le tableau est achevé, il s'amuse à remonter le film à l'envers. Il y a un tel foisonnement de signes que le cinéaste remonte aux sources de l'inspiration et retrouve le point de départ, trois traits qui donnent au tableau une colonne vertébrale, une structure harmonieuse.

- 38 *Deuxième tableau* - Scène 7 du montage : Personnages et cheval
- 39 Même principe que précédemment mais sans le montage à l'envers. Tableau très contrasté qui semble partir dans tous les sens mais dont le résultat révèle une architecture extrêmement élaborée.
- 40 *Troisième tableau* - Scène 8 du montage: Le diable
- 41 Fleurs qui se transforment en nageoires de poisson, le poisson devient un coq sur lequel apparaissent des yeux, l'ensemble se termine sur une face de diabolotin tout noir. C'est dans cette scène que le dispositif de création du cinéaste et du peintre se côtoie. La toile blanche comme un trait d'union entre deux imaginaires. Lieu où s'inscrit le cheminement d'une pensée, celle de Picasso, et où se devine déjà celle de Clouzot.
- 42 Cette scène 8 est d'une grande importance car, contrairement à ce qui s'est passé depuis le début, le montage se fait en alternance. Champ et contre champ de deux regards. Clouzot a prévu dès le départ, il ne reste que 150 m de pellicule, autrement dit, Picasso n'a que 5 minutes pour réaliser son dessin. Durant toute la prise les hommes vont se parler. Réputé pour son art du suspense Clouzot joue sur la fébrilité, il allume une pipe sur laquelle il tire en permanence, il regarde sa montre, prévient Picasso du temps qui passe, gros plan sur Picasso, retour sur Clouzot, gros plan sur le métrage qui défile, Clouzot accentue la tension en prévenant le peintre qu'il ne lui reste que 45 secondes. Les gros plans et les plans moyens s'accélèrent, la tension monte. La scène se poursuit par un gros plan de Clouzot : « Attention, je coupe, arrête-toi ! », retour en très gros plan sur le regard de Picasso. Plan final, retour sur le tableau.
- 43 A tout ceux qui considère le cubisme comme un assemblage incohérent de traits et de formes, ces trois tableaux apportent la preuve que rien n'est fait au hasard, que la construction d'un tableau s'appuie sur une observation fine de la structure rythmique d'un modèle et que pour exprimer l'harmonie de son sujet le peintre ne peut s'appuyer que sur ce qui fait son équilibre : la rigueur.

Les natures mortes

- 44 *Premier tableau* - Scène 10 du montage : L'aubergine et le pot
- 45 Une aubergine, une assiette, un saladier, une plante verte...
- 46 *Deuxième tableau* - Scène 11 du montage : La cafetière et les oignons
- 47 Une table, un pot, des oignons, un coin de rideau...
- 48 Plans très courts où domine essentiellement une parfaite maîtrise de la couleur.
- 49 *Troisième tableau* - Scène 14 du montage : collage
- 50 Assemblage de papiers collés, ajouts de peinture. Grands aplats de noir, le tableau s'obscurcit. La table, au départ lumineuse, prend des teintes de début de soirée.
- 51 Il y a du Matisse chez ce Picasso-là. Les couleurs, la simplicité, le rayonnement et quand il peint une cafetière on sent le café qui fume. « Il faudrait pouvoir mettre côte à côte tout ce que Matisse et moi avons fait en ce temps-là. Jamais personne n'a si bien regardé la peinture de Matisse que moi. Et lui, la mienne... »¹³

Les personnages

- 52 *Premier tableau* - Scène 9 du montage : Personnages sur une terrasse
- 53 A gauche, une femme. Au centre, un toréador. A droite, un clown. Entre le toréador et le clown et assise en tailleur par terre, une femme. D'abord, les silhouettes au feutre noir puis les aplats de couleurs. Ambiance de fête pour rencontre improbable entre des personnages que l'on retrouve dans toute l'œuvre du peintre. Les femmes sont à moitié nues, les deux hommes regardent celle de gauche avec les mêmes expressions que les deux peintres du tableau 2 (les ateliers)
- 54 *Deuxième tableau* - Scène 12 du montage : Scène de cirque
- 55 Un cheval, un clown, un homme sur la gauche (personnage récurrent de vieillard nu avec une barbe, tout comme le clown est toujours petit et gros), une femme, nue, assise en tailleur sur le dos du cheval et une autre debout sur la droite.
- 56 On pourrait voir dans ces deux tableaux une sorte de libération des fantômes qui hantent l'univers du peintre et dont le travail effectué avec Clouzot permet l'expression à la fois trouble et joyeuse. Il y a également un soupçon de voyeurisme dans ces personnages qui dévoilent leur nudité sans aucune raison. Une volonté de prendre l'érotisme comme un jeu charmant auquel il faut se livrer de temps en temps.
- 57 Le tournage s'interrompt à cette scène. Picasso rejoint Clouzot à côté de la caméra. Le peintre semble s'amuser mais l'expérience ne le satisfait pas, il voudrait aller plus loin. Il se trouve « extérieur » et propose d'aller « au fond de l'histoire », il faudrait dit-il « risquer tout ». Clouzot trouve cela dangereux. Réponse de Picasso : « Ça va être très dangereux, c'est ça que je cherche ».

Les corridas

- 58 *Premier tableau* - Scène 4 du montage : L'arène
- 59 Picasso plante d'abord le décor en couleur puis ajoute des petites silhouettes noires : un picador, un taureau et le toréador. La scène est vue en plongée, comme du haut des gradins.
- 60 *Deuxième tableau* - Scène 5 du montage : Mort d'un toréador
- 61 D'abord le taureau, puis un toréador renversé sur le dos, entre les cornes de l'animal. Taches rouges sur le corps de l'homme et celui de la bête, la muleta pend au bout de la main du toréador. La scène s'assombrit, dans les gradins apparaissent les visages des spectateurs où l'on devine l'effroi. Unis dans une violence inouïe le corps du taureau et celui du toréador se confondent à l'instant où Picasso arrête l'action comme le temps semble s'arrêter lorsque de la foule monte un cri de terreur. La mort est là.
- 62 *Troisième tableau* - Scène 13 du montage : Tête de taureau
- 63 La tête du taureau se métamorphose avec une rapidité qui laisse deviner une fin imminente. Le squelette de la tête apparaît en alternance avec des aplats de rouge en arrière-plan. L'animal souffle et de ses naseaux jaillissent des gouttelettes. La tête est réduite à l'état de crâne, le cou est décharné, le rouge envahit de plus en plus l'arrière-plan et le tableau se fixe sur un jeu d'ombres et de lumières montrant la mort de l'animal dans sa tragique durée.

- 64 Picasso aura mis 5 heures pour réaliser ce tableau. Lors d'une exposition, un spectateur n'y verra qu'un taureau mort, nous, nous avons assisté à son agonie.
- 65 *Quatrième tableau - Scène 17 du montage : Mort d'un toréador*
- 66 Un taureau et un toréador renversé sur son cou. Le tableau s'assombrit peu à peu et au fur et à mesure que le noir s'étend sur la toile le visage du toréador devient de plus en plus blanc. Son œil s'agrandit dans une expression de stupeur d'autant plus inquiétante que la tête du taureau devient de plus en plus noire. Puis le mufle de l'animal se tord, la tête se redresse et les jambes du toréador au préalable fixées dans un mouvement d'envol retombent brusquement. Enroulé dans sa muleta comme dans un linceul celui qui voulait défier la bête s'aperçoit à son dernier instant qu'il est bien fragile.
- 67 *Cinquième tableau - Scène 18 du montage : Mort d'un taureau et du toréador*
- 68 Quelques traits, beaucoup de noir, et une seule tache rouge sur le sol de l'arène. La tête du toréador touche presque le sol tant son corps est renversé sur celui de l'animal. Ce dernier a l'épée plantée dans le cou. Au dernier moment, des visages apparaissent dans les gradins. Simples silhouettes qui semblent médusées par ce qu'elles voient. Cris silencieux, masques de la mort.
- 69 Les scènes se déroulent sous nos yeux comme elles se déroulent dans le souvenir de Picasso. L'assemblage des couleurs fait monter la tension comme une clameur dans la foule. Aficionado, Picasso trouvait dans les arènes l'équivalent de ce qui se passe sur ses toiles : un combat entre des idées tantôt lugubres, tantôt joyeuses. Un espace où l'on passe souvent sans transition de l'ombre à la lumière, de la vie à la mort. Car c'est toujours ainsi que se terminent ces spectacles : par la mort d'un des protagonistes. Dans le premier tableau Picasso plante le décor puis il nous montre que chacun à son tour joue sa vie. Le montage en alternance de Clouzot accentue ce principe : au combat, un coup on perd, un coup on gagne.

La Garoupe

- 70 *Premier tableau - Scène 19 du montage : Une journée à la plage*
- 71 On est au bord de la mer. La plage avec ses baigneurs, sa terrasse de café, les bateaux, le ski nautique. C'est le début de la journée, le ciel est très lumineux, près de nous une femme attend. Une colline sur la gauche, avec un village dont les ombres s'agrandissent au fur et à mesure que le ciel s'assombrit. La jeune femme attend toujours. Des ombres apparaissent, disparaissent au gré du passage des nuages. Un avion passe dans le ciel. Dans l'eau les baigneurs vont et viennent et sur la plage des personnages partent, sont remplacés par d'autres.
- 72 Un homme arrive derrière la jeune femme, enfin ! Elle a tant attendu, elle l'enlace. Sur la gauche le village entre dans l'ombre pendant que sur la droite il reste un peu de lumière. Quand on est face à la Méditerranée, l'est est à gauche, l'ouest à droite. Celui qui observe la scène est resté discret, peut-être à la terrasse du café. Le couple semble discuter. L'ombre s'étend sur la partie droite, la mer devient grise, il n'y a plus personne dans l'eau. Peu à peu la nuit gagne. La femme regarde brusquement ailleurs, querelle d'amoureux ? Les corps se rapprochent, s'éloignent, semblent se battre, à moins qu'ils ne dansent ? Savent-ils ce qu'ils veulent ?

- 73 Picasso modifie sa technique, il donne l'impression de chercher le matériau qui serait le plus adéquat à la situation. Des papiers collés apparaissent, les corps se déstructurent. « Ça va mal, très mal » dit le peintre ! Et en effet cela va mal ! Dans le couple, dans la technique de Picasso. Il y a une sorte de chaos sur la toile. L'ombre, la nuit, les étoiles, la lune et même des étoiles filantes se disputent le ciel. Le couple se rapproche, réconciliation ? Puis de nouveau tout éclate. « Tu voulais du drame, et bien tu l'as » dit Picasso qui finit par tellement recouvrir sa toile de noir que l'on devine à peine ce qui s'y trouvait auparavant.
- 74 Brusquement le peintre crie : J'arrache tout ! Picasso a-t-il voulu interrompre un conflit qu'il était incapable de résoudre ? Cette double notion du conflit - celui du couple sur la toile et celui de Picasso - oblige l'artiste à interrompre une démarche qu'il devine vouée à l'échec. Echec d'une relation amoureuse ? Echec de l'artiste à se sortir d'un parti pris esthétique et narratif ?
- 75 Puis le peintre reprend la construction du tableau et par là même la suite de l'histoire : « Ça fait tout de même du progrès précise-t-il à Clouzot. Maintenant que je vois à peu près où j'en suis, je vais prendre une toile neuve et je recommence tout. »
- 76 Au bout de 10 jours de travail et 3500 prises Picasso stoppe net son travail.
- 77 *Deuxième tableau* - Scène 20 du montage : Un moment à la plage
- 78 Quelques taches de couleur, un couple enlacé qui danse, une colline sur la gauche, à droite une silhouette fait du ski nautique, de la terrasse du café un personnage regarde la scène et quand Picasso s'arrête, tout n'est qu'harmonie, lumière. Un moment magique, comme un moment de bonheur vécu un jour au bord de la mer.
- 79 Picasso a mis 14 heures pour réaliser ce tableau. Si Clouzot n'avait pas eu cette idée étrange de comprendre la démarche créatrice du peintre, qui saurait ce qui s'est passé dans sa tête pour en arriver là ? Le dernier tableau nous livre une version très apaisée du cheminement de sa pensée. Mais par combien de noirs tourments n'est-il pas passé pour fixer cet instant lumineux ?
- 80 1955 : Picasso vient d'emménager à La Californie à Super-Cannes avec Jacqueline Roque¹⁴. Elle dresse autour de lui des barrières et dans leur villa des cerbères éconduisent les visiteurs. On pourrait voir dans ces deux tableaux de la Garoupe comme la métaphore d'une relation ombrageuse. Tout va mal, très mal disait Picasso mais une fois l'orage passé il y a la douceur, le calme et la volonté de s'apaiser.
- 81 *Le mystère Picasso*, pendant les 78 minutes que dure le film, n'est pas simplement la retranscription d'une série de toiles peintes par Picasso, un énième film sur le peintre¹⁵, mais l'aboutissement d'une œuvre commune où les différentes phases de l'œuvre en construction se confondent et où le « mystère » se déroule sous nos yeux pour finir sur un plan dont l'esthétique relève de Clouzot mais dont la construction ressemble à s'y méprendre à une toile de Picasso.
- 82 L'osmose s'est produite entre les deux artistes et de cet atelier partagé ne pouvait sortir qu'une œuvre unique, un arrêt sur image qui reflète le talent des deux hommes.
- 83 Des jeux d'ombres et de lumière de Clouzot au sol y sombra¹⁶ de Picasso, jamais l'obscurité n'aura été aussi lumineuse.

NOTES

1. Toutes les phrases en italique sont de Clouzot et sont extraites du film.
2. Le premier film entièrement consacré à Picasso et au processus créateur est celui de Paul Haeserts, *Visite à Picasso*, tourné en 1950. Comment filmer l'artiste au travail et le dessin en train de se faire sans buter sur le dos et la main du peintre ? Haeserts résout le problème par la transparence. Picasso dessine au pinceau sur une vitre interposée entre lui et la caméra. Ce procédé permet de voir et le dessin et la main, c'est-à-dire le geste, le mouvement du corps de l'artiste et ainsi approche le processus créateur. Dans *Le mystère Picasso*, la technique n'est pas la même puisque l'on ne voit, dans la quasi-totalité des plans qu'un support, blanc, sur lequel apparaît ce que Picasso est en train de peindre.
3. Changement apporté, correction faite en cours d'exécution d'un tableau à la différence du "repeint" fait après coup soit par l'auteur soit par un restaurateur - *Le petit Robert* - Edition 2007
4. Qu'on se souvienne de ce passage remarquable du *Corbeau* (1943) où le docteur Vorzey (interprété par Pierre Larquey) impulse un mouvement de balancier à une lampe devant le docteur Germain (Pierre Fresnay). La lampe qui éclaire alternativement les deux personnages permet au docteur Vorzey de dire : « Où est l'ombre, où est la lumière, où est le bien, où est le mal ? »
5. Aux débuts du cinéma, un spectacle, ou un film, était découpé en « tableaux ».
6. « Cadrer » n'est pas qu'un terme de cinéma c'est également un terme de tauromachie qui signifie « immobiliser le taureau avant de l'estoquer ».
7. *Le Corbeau*, *L'assassin habite au 21*, *Le Salaire de la peur*, *Les Diaboliques*, *Les Espions*, etc.
8. D'après Maya Picasso, la fille du peintre, la rémunération de Picasso a posé un problème insurmontable au producteur du film Georges Lourau. Devait-il lui accorder au un pourcentage sur les recettes ou le payer au cachet ? Il a finalement obtenu un pourcentage sur les recettes - José-Louis Bocquet et Marc Godin, Clouzot cinéaste, 2002, Horizon illimité.
9. José-Louis Bocquet et Marc Godin, Clouzot cinéaste, 2002, Horizon illimité.
10. 2 ateliers de peinture, 3 représentations de femmes, 5 scènes de corrida (dont un taureau seul) 3 tableaux cubistes, 3 natures mortes, 2 scènes à plusieurs personnages (dont le même clown), et 2 scènes de plage (la Garoupe).
11. En l'occurrence dans cette première scène un peintre en train de peindre son modèle.
12. Paul Verlaine, *Mon rêve familial*, Poèmes saturniens, 1866
13. Pierre Daix, *La vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, 1977. Cité en introduction du catalogue de l'exposition Matisse Picasso, Galerie du Grand Palais, septembre 2002-janvier 2003
14. Françoise Gilot (la mère de Paloma et Claude) l'a quitté 3 ans plus tôt.
15. Entre 1930 et 1991 plus de 190 films lui seront consacrés.
16. Lors d'une corrida, le prix des places n'est pas le même selon que l'on se trouve du côté soleil (*sol*) ou du côté de l'ombre (*sombra*).

AUTEUR

FRANÇOISE MARCHAND

Maître de Conférences, Université de Toulouse II site de Figeac