

Picasso au temps du DVD

Jean Larose

Volume 53, Number 216, Fall 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33163ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Larose, J. (2009). Picasso au temps du DVD. *Vie des arts*, 53(216), 84–85.

PICASSO AU TEMPS DU DVD

Jean Larose

PICASSO NE FINISSAIT PAS UN TABLEAU, IL DISAIT « JE LE LAISSE COMME ÇA. »

ON PEUT LE VOIR À L'ŒUVRE, GRÂCE À LA RÉÉDITION EN DVD DU FILM

PRODIGIEUX RÉALISÉ EN 1955 PAR HENRI-GEORGES CLOUZOT, *LE MYSTÈRE*

PICASSO. UN PROCÉDÉ INGÉNIEUX DE VERRE TRANSPARENT ET D'ENCRE SPÉCIALE

PERMET À CLOUZOT DE FILMER LA PEINTURE À MESURE QU'ELLE SE PRODUIT.

LA PLUPART DU TEMPS, LA TOILE, C'EST EXACTEMENT L'ÉCRAN, LE SPECTATEUR

JOUIT DU POINT DE VUE MÊME DU PEINTRE. CINÉMA PAR EXCELLENCE,

CINÉMA AU CARRÉ : IMAGE EN MOUVEMENT D'UNE IMAGE EN MOUVEMENT.

CLOUZOT PARFOIS COMPRIMANT LA DURÉE ACCÉLÈRE : IL A FALLU CINQ HEURES

À PICASSO POUR FAIRE LA « TÊTE DE CHÈVRE » QUE NOUS VOYONS SE FORMER

EN QUELQUES MINUTES. MAIS GRÂCE AU DVD, NOUS POUVONS REDONNER SES

CINQ HEURES À LA COMPOSITION OU LA FAIRE DÉFILER EN TRENTE SECONDES...

« Nous ne connaissions jusqu'ici, écrit André Bazin, que « des tableaux », sections verticales d'une coulée créatrice plus ou moins arbitrairement tranchée par l'auteur lui-même, par le hasard, par la maladie ou la mort. Ce que Clouzot nous révèle, c'est « la peinture », c'est-à-dire un tableau qui existe dans le temps, qui a sa durée, sa vie... »¹ C'est dire, s'agissant de ce film-là, que le DVD a fait plus que nous redonner une copie parfaite de l'original. En libérant le *Mystère Picasso* des limites de la salle obscure et du déroulement ininterrompu en un seul sens, il en accomplit la cinématographie, au sens propre. La possibilité de revoir les séquences à volonté, dans l'ordre ou le désordre, à l'endroit et à l'envers et, plus picassienne encore, celle de *capturer* des photogrammes d'une peinture en train de se faire, réalise au-delà de toute espérance le désir de Picasso de montrer sa fabrique, le désir de

Clouzot d'en saisir le *mystère*. Au centuple, ce qu'ils ont demandé au cinéma, c'est à nous maintenant que le DVD le donne.

Le film montre vingt-deux fois Picasso faisant une « peinture ». Vingt-deux tableaux ? Mais non, bien plus, une centaine, mille peut-être dont on peut légitimement se demander si ce sont moins des Picasso que les autres. Avec la capture de photogrammes, le DVD permet à chacun de pratiquer dans la « coulée créatrice » de Picasso, autant de « sections verticales » qu'il en désire. De chaque *état* auquel Picasso ne s'est pas arrêté, qu'il n'a pas voulu « laisser comme ça », on peut faire un Picasso, puisqu'un Picasso, c'est un *état* d'une œuvre que Picasso a « laissé comme ça » et signé. Picasso aurait-il laissé faire, s'il avait su ? Mais oui, Picasso gagne sur tous les tableaux... Montrer sa peinture en train de se faire, s'étonner avec tous de l'apparition de la peinture sur sa toile, c'est tout Picasso.

Assez tôt, il a daté exactement tout ce qu'il faisait, soi-disant afin de laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible. On peut ainsi le suivre sur des dizaines d'années, parfois jour à jour. Mais après le film de Clouzot, et maintenant le DVD qui fait mieux voir que ce film est révélation, qu'il s'y agit de *révélation*, c'est toute l'œuvre de Picasso, soixante-cinq ans de travail, qu'on peut se représenter comme un flux dont les œuvres signées ne sont que des *états*, des *sections verticales*, des *captures* – et qui importaient moins au peintre que le flux incessant. Sa prodigieuse fécondité s'explique aussi par le fait que, comme a dit Malraux, « son fameux *Je ne cherche pas, je trouve* exprime peut-être moins d'orgueil

que d'étonnement. »² Comme à ce peintre, dans Montaigne, auquel « il échappe parfois des traits de sa main, surpassant sa conception et sa science, qui le tirent lui-même en admiration et qui l'étonnent ».

Jacqueline Picasso raconte : « Quand ça marchait bien, il descendait l'escalier de l'atelier en disant : « Il en arrive encore ! Il en arrive encore ! »³ Qu'est-ce qui *arrive* ? Exemple entre mille : en octobre 1939, Picasso peint quatre têtes de moutons, (les 1^{er}, 4, 6 et 17 octobre). Isolons les deux premières :

Qu'est-ce donc, qui lui est *arrivé* ? On ne peut pas dire : en trois jours, il a évolué. Mais : il a changé de manière. Jusqu'à la fin de sa vie, Picasso a pratiqué toutes ses manières, pas comme des variations sur les tons divers d'une palette riche. Non. Plutôt par contrepoint, une suite de tableaux a son histoire dont les manières sont les époques consécutives et simultanées. Le temps de Picasso ressemble à celui du DVD... Le premier crâne arrive d'abord, déjà saisissant, crevant l'image, mais formellement presque un exercice d'école. Le second crâne vient *après*, peint par un Picasso qui répond ou s'affronte à celui qui a fait le premier, et qui pour cette confrontation use de la manière décharnée, cruelle, défigurative. De sa manière à *révélation* – non seulement ici révélation de l'horreur du crâne mais aussi révélation de la peinture elle-même. « Arrivée de toujours qui s'en ira partout » chantait Rimbaud (et ne dirait-on pas que *Génie* peint l'inépuisable fécondité de Picasso ?) En trois jours, quelque chose est arrivé de la peinture. « La peinture me fait faire tout ce qu'elle veut ».

Seize ans plus tard, le film de Clouzot, mais sur quelques heures, surprend des mouvements analogues



1-

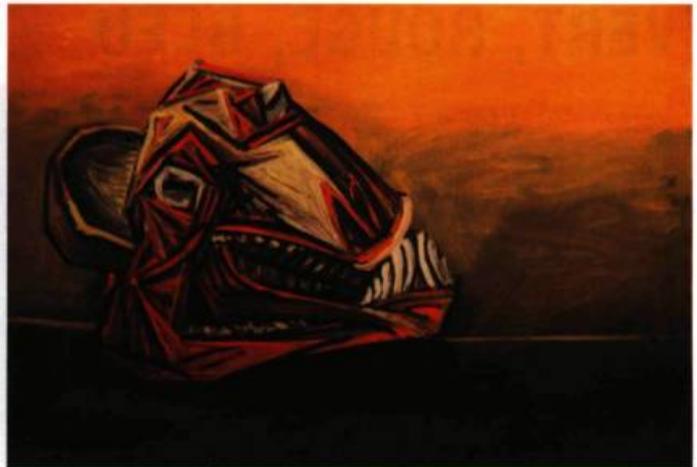
(la comparaison cloche, bien sûr, puisque les deux crânes de 1939 sont peut-être eux aussi les *laissés comme ça* d'un long travail que personne n'a filmé). Les premiers états de l'œuvre, on s'y retrouve, ça plaît, Picasso est si incroyablement doué pour plaire. Ça semble fini – mais il continue, il recommence! On dirait qu'il veut nous déplaire. On a changé de peintre. Souvent il ne restera que des ruines d'un état qui nous a plu. Un peintre se raille lui-même, en devient un autre qui lui déconstruit (le terme s'applique comme jamais) sa belle manière, lui enlaidit et lui ruine son beau Picasso pour – une proposition inattendue, stupéfiante, qui suspend un instant notre jugement, puis s'impose à notre admiration sidérée. Et parfois, il continue encore – et la fin ne sera pas une fin mais un « je le laisse comme ça ».

Regardons-le peindre *À la plage*. Au centre, deux personnages. Ils passent par une série d'avatars, c'est long, ils changent souvent mais pas beaucoup. Picasso en est là, sur la première des six images que j'ai capturées. Il n'est pas content, il dit que ça ne va pas. Tout d'un coup, deuxième photogramme, Picasso change de manière pour son couple. Sur le troisième, encore. Enfin, sur le dernier photogramme, Picasso a tout repris du début, sur une toile neuve, « maintenant que je sais où j'en suis... ».

« Les manières successives de Picasso se suivent comme les accès dans la rage. La création de Matisse ou Chagall s'élabore par les mêmes voies que celle de Piero della Francesca ou de Rembrandt. L'étage à

construire s'appuie sur les étages construits. Picasso seul veut remplacer le prochain étage par une échelle ou par une balançoire – et s'envoler? »⁴ Dans la succession des états du tableau, il se produit un changement qui n'est plus de correction, d'amélioration, mais d'assaut contre... Picasso s'irrite contre une forme qui s'obstine à revenir, contre lui-même retenu par une manière, contre sa propre maîtrise ou son propre désir de plaire. Saut, envol, élévation brutale de la température, il casse, passe, il traverse – transgression après quoi ce qui est *arrivé* n'est plus seulement un autre tableau, mais un autre art!

Qu'on revoie la suite des œuvres de la première moitié de 1907. Sur quelques mois, changement remarquable. Mais il manque toujours un bout pour comprendre comment Picasso a bien pu en arriver à l'organisme nouveau qui s'appelle *Les Demoiselles d'Avignon*. Saut, envol, élévation brutale de la température, combustion, mise à feu, explosion – l'allégorie de la coulée convient moins à Picasso créant que celle de la guerre (ou de la dialectique). Comme à celle de la vie vers la forme humaine, il nous manque un chaînon à l'évolution de Picasso vers *les Demoiselles*. Le film de Clouzot, qui montre tout, montre qu'en fait, ce chaînon, on ne peut pas le connaître rien qu'en regardant. Serait-ce cela, le *mystère*? Quelque chose manque à la révélation. La révélation du film est que le chaînon manquant, c'est le déchaînement de la peinture. Son déchaînement d'elle-même



2-

– héritage, manières, métier – peinture connue toute, aimée, répudiée.

Bien sûr, 1907, c'est l'année de l'art nègre (et l'époque des drogues, il y aurait tant à dire...).

« Les Nègres, ils étaient des intercesseurs. Contre tout; contre des esprits inconnus, menaçants. Je regardais, j'ai compris: moi aussi, je suis contre tout. Moi aussi, je pense que tout, c'est inconnu, c'est ennemi! Tout! pas les détails! les femmes, les enfants, les bêtes, le tabac, jouer... Mais le tout! J'ai compris à quoi elle servait, leur sculpture, aux Nègres. Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants. J'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée affreux, avec des masques, des poupées peaux-rouges, des mannequins poussiéreux. *Les Demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes: parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui! »⁵

Pas facile pour nous, cette révélation que *tout* est ennemi. La plupart des livres sur Picasso ne parlent que d'art, de combat d'art. Comme si on savait bien ce que ça veut dire, *contre tout*... On a donné plusieurs noms (certains sont de lui) à son déchaînement: confrontation avec, massacre de, transcription de, colère contre; on dit que le peintre a rompu avec, a réglé son compte à, s'est mesuré à, qu'il a violé, métamorphosé en annexant, approfondi – mais *sans jamais recommencer* – le Greco, Rembrandt, Velázquez, Delacroix, Derain, Matisse, Poussin, Rouault,

1- Picasso
Crâne de mouton, 1^{er} septembre 1939
Huile sur toile

2- Picasso
Crâne de mouton, 4 septembre 1939
Huile sur toile

Chagall, Grünewald, Manet, Chardin, Goya, les sculptures nègre, romane, pascuane et mexicaine, les tableaux naïfs, la peinture préhistorique.⁶ Et ça continue. Peut-être l'humanité ne sait-elle pas encore ce qui lui est arrivé, qui s'appelle Picasso. □

¹ André Bazin, *Un film bergsonien: le mystère Picasso*, Cahiers du Cinéma, no 60, juin 1956. Repris dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, 1999, p.193.

² Malraux, p.34

³ Citée par André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Gallimard, p.72.

⁴ Malraux, p.25.

⁵ Malraux, p.19.

⁶ Une des grandes expositions de l'année, *Picasso et les Maîtres*, tenue successivement à Paris et à Londres, a illustré matériellement la difficulté ne serait-ce que de définir le problème, ou l'intérêt, ou la crise présentée par la confrontation de Picasso avec ses « maîtres »: à Paris, les œuvres de Picasso et celles des maîtres sont accrochées côte à côte. À Londres, prétendument pour ne pas réduire l'exposition *to a spot-the-difference-style competition*, on les présentera séparément. *Picasso et les Maîtres*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, du 8 octobre 2008 au 2 février 2009 (le Louvre présente en même temps ses *Transcriptions des Femmes d'Alger*, de Delacroix, et le Musée d'Orsay celles du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet); Londres, National Gallery, *Picasso: Challenging the Past*, du 7 février au 7 juin 2009.