

**Pour la première fois une caméra dans un crâne
Henri-Georges Clouzot
filme le secret de la création**

Le mystère PI CASSO

PRINTEMPS 1955. Sur les collines de Super Cannes la nuit s'est lentement établie. Derrière les grilles hermétiques qui la protègent l'immense villa appelée « La Californie », au détour du chemin Costebelle, s'estompe parmi les palmiers et les fleurs. Tout sommeille. Tout sauf une lampe, sans abat-jour, qui darde une lumière crue dans une immense pièce à peu près vide, mais jonchée d'objets aussi bizarre qu'inutiles, de抓获ites merveilles ; au travers des immenses portes-fenêtres 1900 la lumière vient nicher tout un peuple immobile, en bronze, qui, dans le parc nouvellement acquis, a déjà composé un rigoureux désordre. La chèvre, le hibou, la tête géante, l'homme au mouton, la femme grosse, le crâne, profitent leurs silhouettes universellement illustres. Au-delà de leurs présences, il y a la mer. Picasso, ainsi qu'à l'accoutumée, veille.

Ce soir, la chance légendaire sourit encore une fois à l'enfant prodige devant qui soixante-cinq ans auparavant son père, professeur de peinture, abandonna, en hommage, la palette et les pinceaux.

Picasso baisse les yeux vers le sol que constellent les monceaux de lettres qu'il reçoit. Il reçoit aussi des cadeaux, étranges, biscornus, stupides même, de vieux amis, ou d'admirateurs anonymes du monde entier. Aujourd'hui, des Américains lui ont envoyé des flacons de nouvelles encres. Il regarde les flacons mystérieux. Les gitaines à demi fumées s'entassent dans les cendriers. L'immense maison se recueille dans le silence. Picasso ramasse les flacons d'encre. Il prend un bloc de papier, trempe un pinceau dans l'encre

et trace, avec une rapidité fulgurante, un dessin. Un profil de chèvre. C'est un dessin parmi des milliers. Cependant comme il observe toutes choses, Picasso l'observe. Il le détache du bloc, et soudain voici la miraculeuse évidence : le dessin a parfaitement traversé le papier. La tête de la chèvre est aussi exactement tracée au verso qu'au recto.

Picasso perçoit instantanément que quelque chose de capital vient d'arriver. Depuis dix ans, Henri-Georges Clouzot et lui projettent de faire un film « total » sur la peinture. Cela a toujours été impossible. A cause des insurmontables diffi-

ment, *graphein* : l'écriture. L'invention était destinée à reproduire en ombres et lumières l'écriture du mouvement. Mais on n'a dépeint que le mouvement du corps humain, des animaux ou des objets. Jamais le cinéma n'a pu montrer le mouvement de l'intelligence, de l'âme. Jamais il n'a engendré un film qui dévoile l'expansion de la pensée de l'artiste, toutes les démarches — brutes ou hésitantes, recueillies ou explosives — qui président à la naissance de l'œuvre d'art dans le cerveau d'un homme.

Ce que Picasso projette en ce soir solitaire, c'est cela, tout cela. Et même de faire remonter le cinématographe — au-delà du nom que lui donnèrent les frères Lumière — jusqu'à sa première appellation. Celle de la machine qui fut son premier ancêtre et que son inventeur, Duboscq, appela en 1851 le bioscope. Etymologiquement : l'instrument à regarder la vie.

Dès lors le sort en est jeté, par le graphisme en mouvement, il va reproduire la vie et sera le premier peintre de l'histoire du monde que l'on pourra voir créer non seulement dans l'espace, mais dans le temps.

A quelques kilomètres de là, Henri-Georges Clouzot se repose dans sa petite maison de Saint-Paul-de-Vence, haut perchée parmi les rocs et les oliviers. Picasso lui téléphone et l'informe de sa découverte. Leur vieux rêve va pouvoir être réalisé. Clouzot, dont le délassement favori est la peinture, bien qu'il déclare : « Je ne suis pas assez peintre pour détester la peinture des autres », sera en mesure d'enregistrer l'effort constant de Picasso dans sa quête du beau.

par Jean-Marc SABATHIER

cultés techniques. En effet, quand un peintre peint, la caméra le voit peindre d'abord et n'enregistre l'œuvre que secondairement derrière sa silhouette. Il faudrait que le spectateur demeure dans l'ignorance absolue du créateur et ne soit plus témoin que du jaiissement de l'œuvre. Cette encre, qui transperce le papier, est peut-être la solution.

En quelques secondes, Picasso vient de réinventer le cinématographe.

Lorsque, en 1895, les frères Lumière concurent cette technique, ils la baptisèrent d'un nom issu de deux racines grecques : *Kinéma* : le mouve-

Le vieux sorcier en short change les fleurs en poissons

Il prend l'avion pour Paris et s'attaque aux difficultés techniques subsistantes — rapports des couleurs des encres entre elles, fabrication de toiles-support idéales. Les semaines passent et d'immenses rouleaux prennent le chemin des studios de la Victorine à Nice.

Comme opérateur, Picasso et Clouzot engagent un homme qui a le sens inné de la peinture — Claude Renoir, petit-fils du grand peintre.

Tout est paré.

Il fait une chaleur écrasante. Au centre de l'immense studio condamné à tout visiteur, un gigantesque échafaudage se dresse, opaque et formant un mur infranchissable. Au centre de l'échafaudage, une fenêtre. Un assistant vient toucher cette fenêtre par une toile blanche. Picasso disparaît entièrement. Tout s'éteint : seuls s'allument les projecteurs implacables braqués sur la toile vierge. La caméra est en position. Clouzot, crispé comme le capitaine d'un navire en difficulté, tire continuellement sur sa pipe. Autour de lui, sa femme, Véra-Maya Picasso, fille ainée du peintre, Mme Jacqueline Roque, Claude Renoir et les machinistes. Tous regardent la toile derrière laquelle Picasso attend.

— Moteur, dit Clouzot.

Le film devait durer 10 minutes : il dure une heure et demie

Il n'a même pas eu besoin de dire : « Silence on tourne ! » Un silence de cathédrale est depuis longtemps établi.

Picasso est assis devant la toile incandescente. Seul. En short, torse nu. Brûlé par le soleil. Il est nerveux, tendu au paroxysme. Son regard de charbon vrille cette surface où il va devoir s'exprimer.

Il ne suppose pas qu'au cours de ce film destiné à dévoiler au monde entier son vrai visage — son vrai visage mental — il parcourra une à une toutes les étapes de sa pensée, tous les aspects de sa sensibilité.

Il perçoit seulement l'instant qui s'impose à lui avec violence. Il trace la première image qui se présente à son esprit. La toile crisse et les traits noirs apparaissent aux quatre coins de l'espace, brodent des arabesques toujours plus libres.

Une pause. Puis d'autres graphiques jaillissent sur une nouvelle toile. C'est un bouquet de fleurs. Puis des feuilles. Soudain les feuilles s'unissent aux fleurs. Deux courbes les cernent. L'une des fleurs devient un œil : c'est un poisson. Ce n'est pas encore fini, deux pattes surgissent, puis une tête : c'est une poule. Les fleurs sont devenues ses plumes.

Quelques coups de pinceau et à la poule se superpose un hibou. Ses yeux jaillissent de ce qui constitue les plumes de la poule. Le jour s'est transformé en nuit. La paix lumineuse en effroi.

Le second jour, Picasso regarde sur l'écran le résultat de la veille. Il comprend quelle éblouissante démonstration il vient de faire, et sa nervosité disparaît complètement. Il a conquis un nouvel art, et il y règne.

Le film devait durer dix minutes. Mais tout le monde commence à comprendre qu'au bout de vingt minutes on n'a pas encore exploré le dixième du génie créateur de Picasso.

Clouzot veut aller plus loin. Encore plus loin. Jusqu'au bout. Le studio est tapissé de dizaines d'œuvres engendrées à un rythme infernal. Un soir, un machiniste pensif hoche la tête : « Il en a encore fait pour 15 millions aujourd'hui. »

Cela ne suffit pas. Depuis 1881, la caméra que Picasso a dans la tête a tout vu, tout enregistré, et elle entend maintenant projeter pour que la caméra mécanique d'en face enregistre l'intégralité de ce tout.

Clouzot, maintenant, réclame la couleur. Il a compris que ce film fera autorité pendant un siècle. Sans relâche. Maya nettoie les godets et les pinceaux. Son père n'a cure de rien, pas même de la fatigue extrême qu'il s'inflige. Il parcourt tous les mythes, tous les thèmes de toute sa vie. Les corridas sanglantes, les natures mortes savamment orchestrées, somptueuses, les baigneuses paisibles, tout cela se succède à une frénétique cadence. Tout le monde est éprouvé, mais le feu d'artifice continue, l'infinie conjugaison des lignes et des couleurs. Picasso, face à face avec ses pinceaux et sa toile, est un roi nègre dont les peuples seraient des nuages.

De temps à autre, Georges Auric, chargé de composer la partition du film, vient d'Hyères aux studios. A chaque visite, il entend Clouzot lui dire :

— Il faudra dix minutes de plus.

Il croyait avoir à faire une sonatine, il finira par une symphonie. Cela, loin de le gêner, l'enchantait, car jamais partition n'illustra images aussi pures.

Pendant les rares jours de repos qu'il s'accorde, Picasso va se baigner à la Garoupe.

A 11 heures du matin, délaissant son musée d'Hispano-Suisse millésimées dont il n'a jamais pu se résoudre à se défaire, il emprunte une 11 CV Citroën grise, et, par les chemins compliqués qui vont de Cannes au cap d'Antibes, se dirige vers cette plage rongée par le soleil. Là, des heures durant, il se baigne, scrute et pense à ce film dont le progrès et la signification l'obsèdent.

Aussi proposera-t-il inmanquablement à Clouzot de le couronner par une fresque : la plage de la Garoupe. Les dimensions normales de la fresque correspondant à celles du cinémascope, il faudra l'intervention de celui-ci. Cette fresque monumentale, Picasso veut la peindre à l'huile. La « fenêtre » perméable aux encres ne servira plus de rien. Il faudra donc que l'artiste, de minute en minute, peigne, puis se retire de devant la toile le temps que la caméra enregistre le progrès de l'œuvre. Désormais, pendant dix jours, il s'assiera, se levera, s'écartera et se rassiera plus de cent fois par heure. La caméra enregistrera pour la première fois au monde toutes les étapes de la genèse d'une œuvre. Toutes les toiles qui se cachent derrière une peinture fine. Il faudra plus de 3.500 coupures.

Il évoque le temps où son chat allait voler des saucisses pour lui

PICASSO ne peint que ce qu'il voit. Ce qui l'entoure. Mais il ne le voit pas, il en a la vision. Une vision synthétique, indélébile dans sa mémoire.

En voyant Picasso devant sa toile, dit Clouzot, j'ai compris que le noir est la couleur des peintres et que le blanc n'est que l'obscurité.

Maintenant, le vieux sorcier s'est emparé de l'huile et des pinceaux. La baigneuse est née. Elle ressemble étrangement à la petite porteuse de fleurs qu'il peignit au début du siècle. Mais elle s'anime bientôt, se féminise. Car Picasso pressent qu'un homme ne saurait tarder à la rejoindre. Le couple : ce mythe immense qui han-

tait le jeune homme miséreux, qu'un chat particulièrement habile venait ravitailler dans sa mansarde en saucisses dérobées au charcutier du coin. Mais le couple ne peut longtemps évoquer la hiératisme triste de l'époque bleue. Il faut que sa joie explose en lignes et en formes comme explosa, à la naissance du cubisme, celle des « Demoiselles d'Avignon ».

Les jours se succèdent. Dans les instants où l'on ne tourne pas, Picasso, tout à sa frénésie, construit avec de vieux morceaux de bois des centaures géants, en peuple le studio, et, le soir, il repense tout ce qu'il a exprimé pendant le jour.

Quand le peintre s'écroule, la fresque de la Garoupe est terminée

Le couple, au centre de la fresque, évoque maintenant l'époque sculpturale. Les énormes constructions qu'il voulut et ne put éléver face à la mer en hommage à elle, il y a trente ans, sur les falaises de Super-Cannes.

La caméra de Clouzot et Claude Renoir enregistre les métamorphoses de l'œuvre. Sans se lasser, Picasso gratte, efface, transforme.

Le soleil disparaît, puis resurgit sous la forme d'une tête de nageur, au centre. Ce couple, maintenant isolé, absent, peint en style néo-classique, dans une bacchanale blanche au centre d'un rectangle noir. La mer de plus en plus envahit l'espace. Les architectures premièrement tracées ont disparu. Maintenant, Picasso sait que c'est « vraiment » la plage. Chaque jour, il la regarde et puis transcrit la perception dernière. Il la recrée. Le couple est devenu semblable aux arlequins mathématiques de l'apogée du cubisme. Picasso peint jusqu'au vertige et, à 2 heures du matin, sous la pluie, sortant du studio, il allume une gitane bien méritée. La lucarne du briquet dévoile alors son sourire de triomphe.

La fresque de la Garoupe est presque achevée. Des centaines de tableaux se sont substitués l'un à l'autre, que personne n'aurait soupçonné si la caméra n'avait impitoyablement sanctionné leur naissance. Après quatorze heures consécutives d'efforts, Picasso est pris d'un violent malaise.

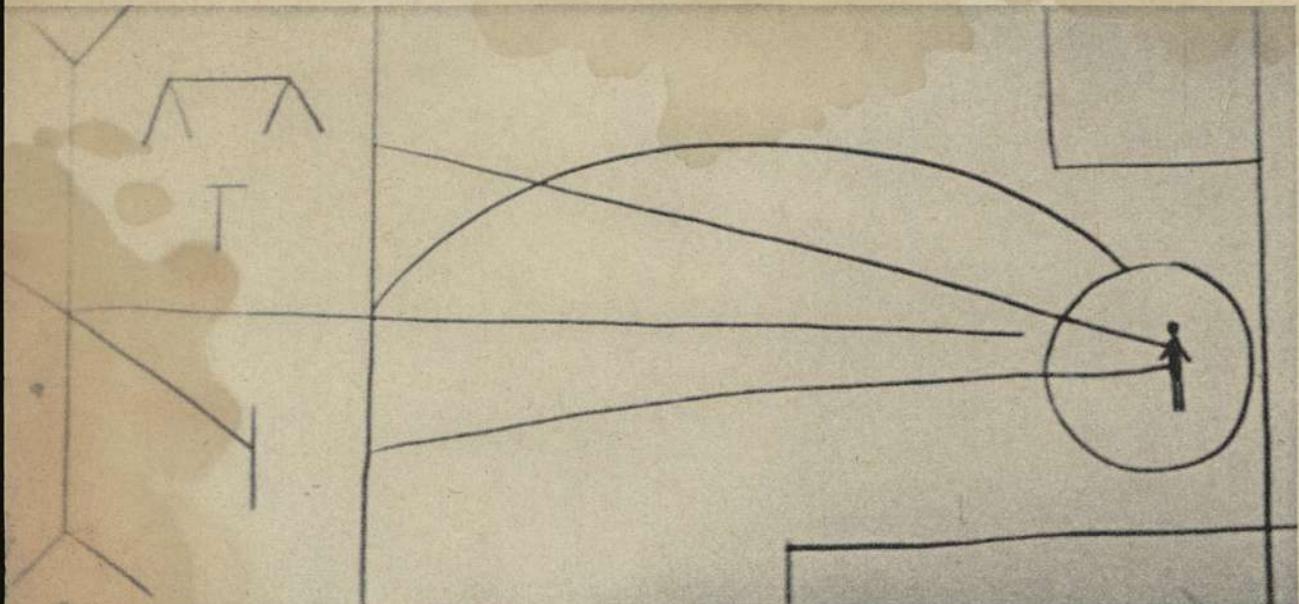
— Soutenez-moi, je vais tomber, dit-il.
Cette fresque est finie.

De même que Jean-Sébastien Bach aurait pu, toute sa vie, varier, fuguer, conjuguer à tous les modes le même thème. Picasso aurait pu peindre et repeindre à l'infini la même toile. C'est le privilège exclusif des plus grands parmi les plus grands créateurs. Bach n'acheva jamais l'art de la fugue : la mort écrit pour lui le silence final.

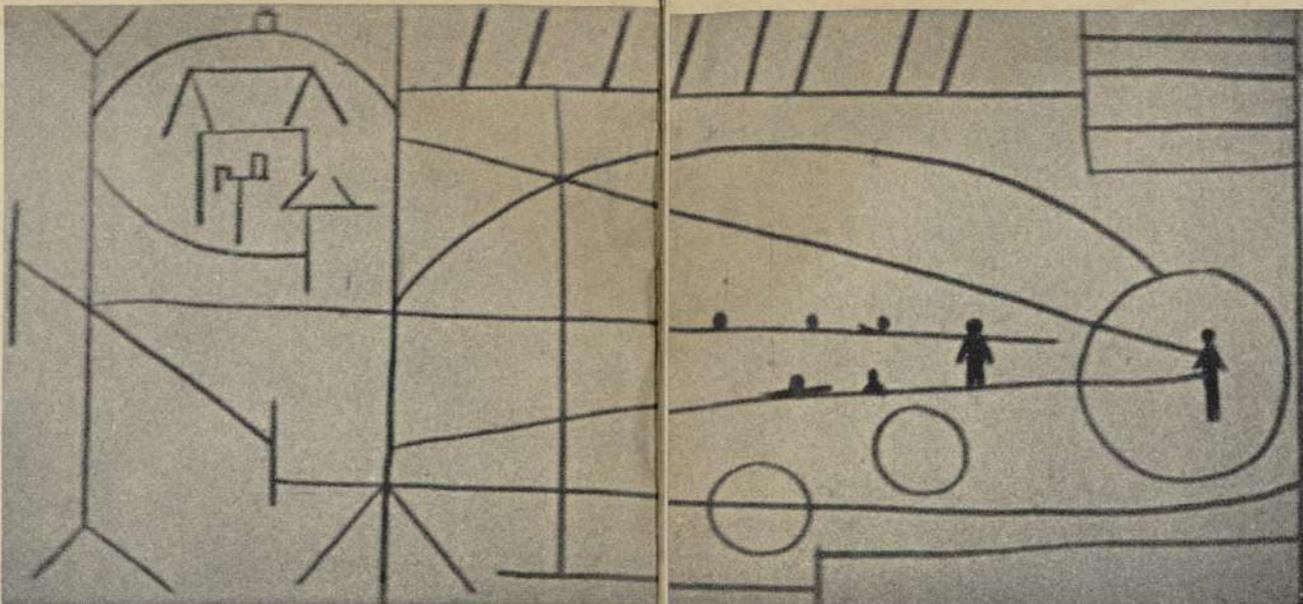
Picasso achèvera sa fresque. C'est-à-dire qu'il l'abandonnera soudain, telle quelle, et que, prenant une nouvelle toile, il repartira à zéro. Mais dans un néant riche de la substance de tout l'univers préconçu. Et, le onzième jour, en deux heures, issue de quelques trapèzes irréguliers de couleurs vives, plaqués autour de l'axe noir d'un pied de parasol, une nouvelle fresque jaillira, immense et claire, peuplée de nageurs, de skieurs nautiques, orientés à gauche sur le couple dansant sa joie, à droite sur la silhouette d'une femme aimée entourée de fruits et de palmes, tandis qu'au loin un soleil sort de l'eau avec un grand sourire.

J.-M. S.

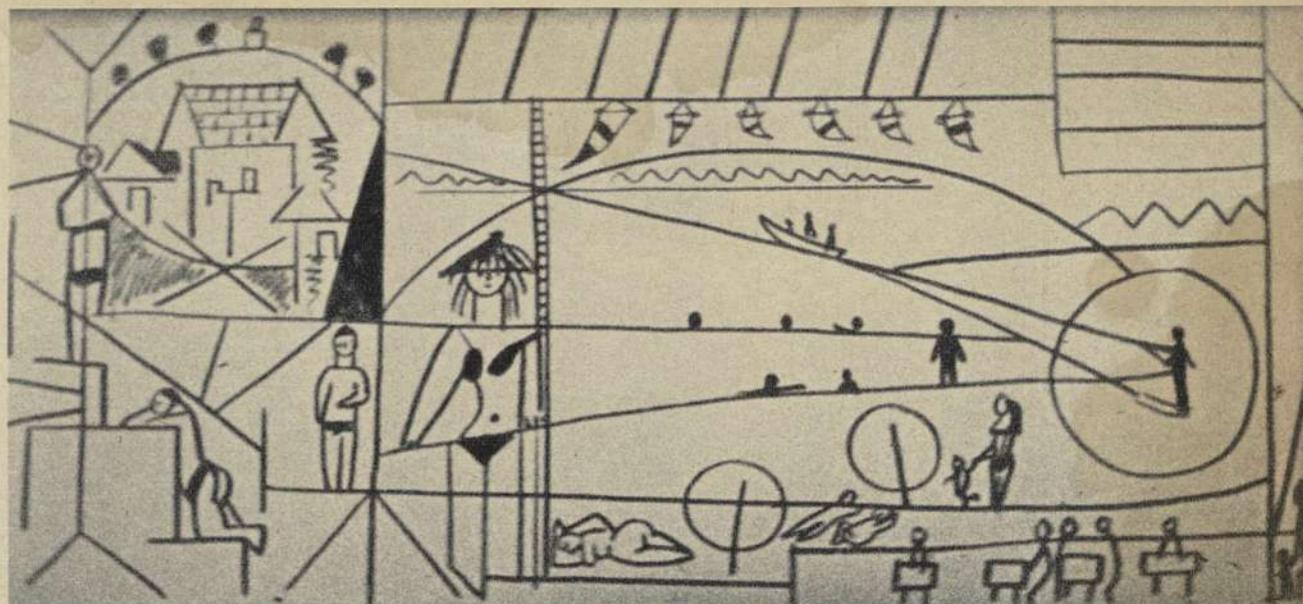




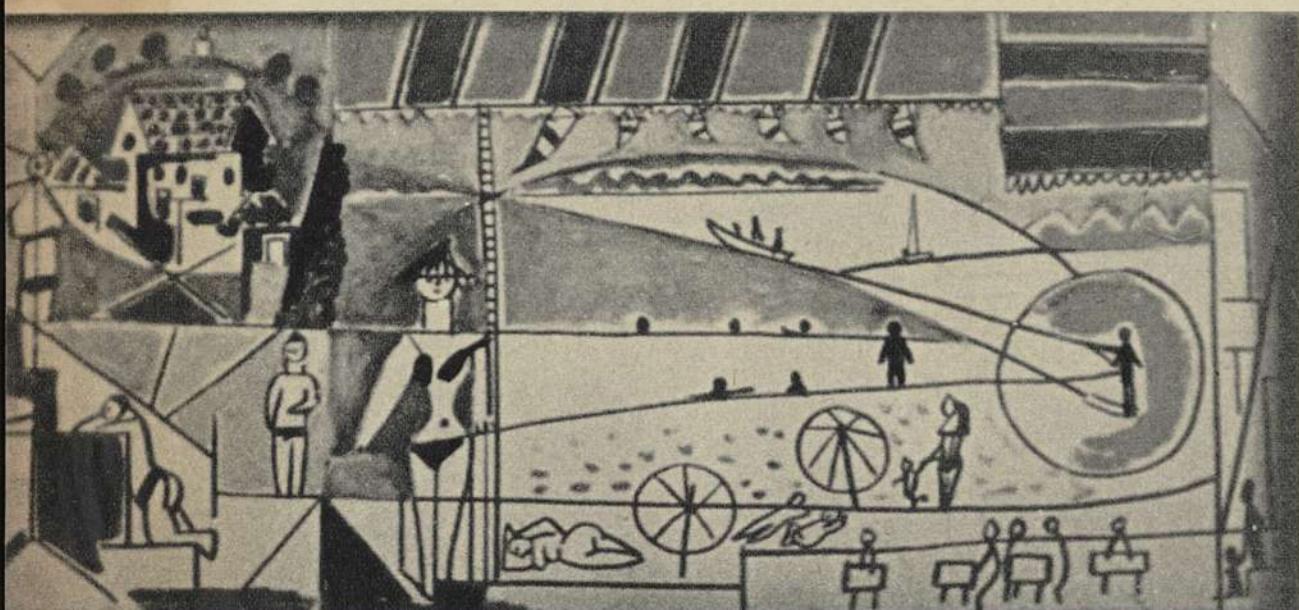
SUR UNE TOILE AU FORMAT CINEMASCOPE LES PREMIERS TRAITS DE PICASSO NAISSENT DEVANT LA CAMERA.



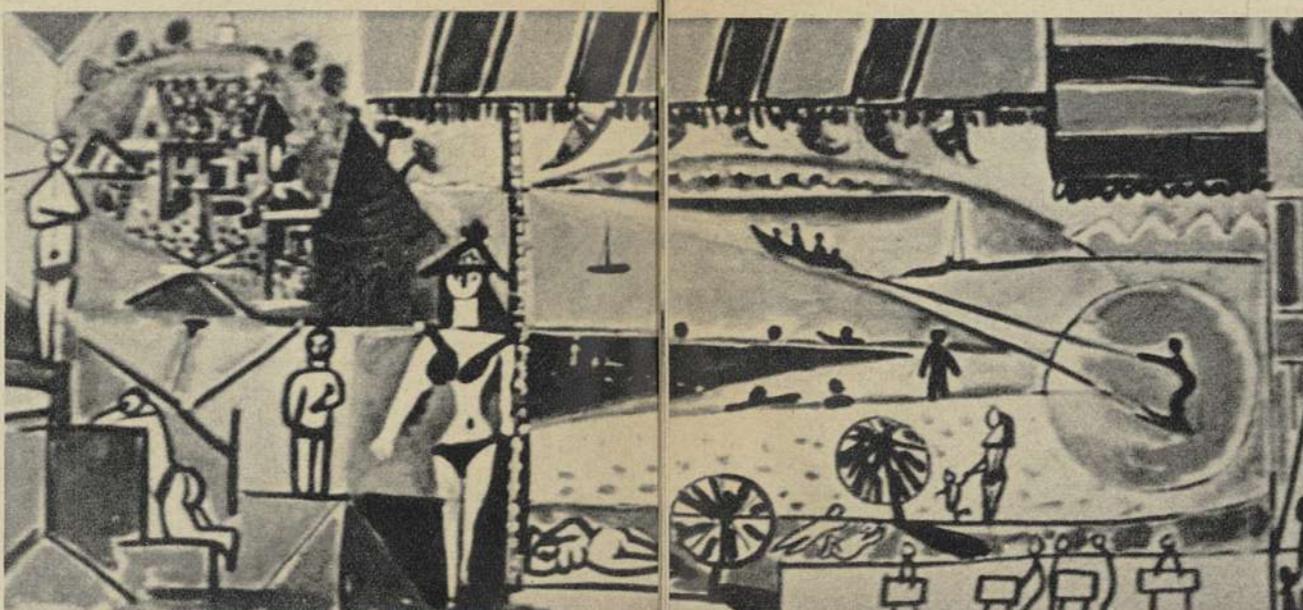
DEVANT LE SOLEIL, UN SKIEUR NAUTIQUE. LE PAYSAGE SE PRECISE. DE NOUVEAUX PERSONNAGES SE SILHOUETTENT SUR LA MER.



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



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

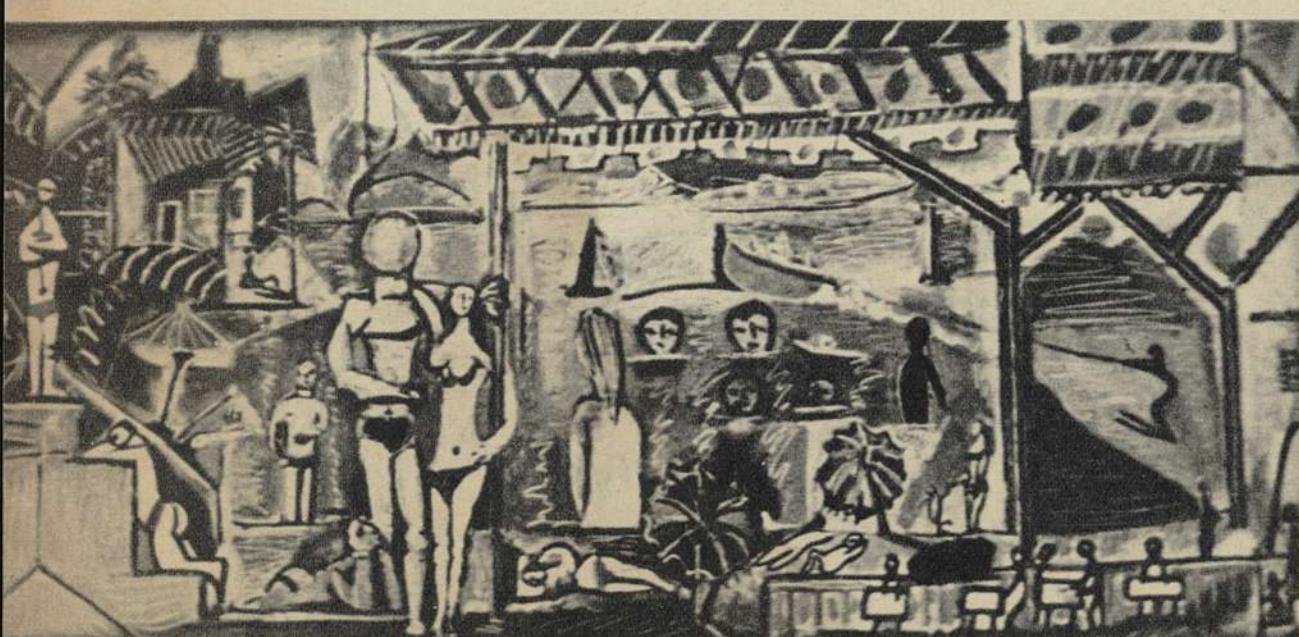


QUELQUES TOUCHES DE COULEURS VIVES ET LES PERSONNAGES SE

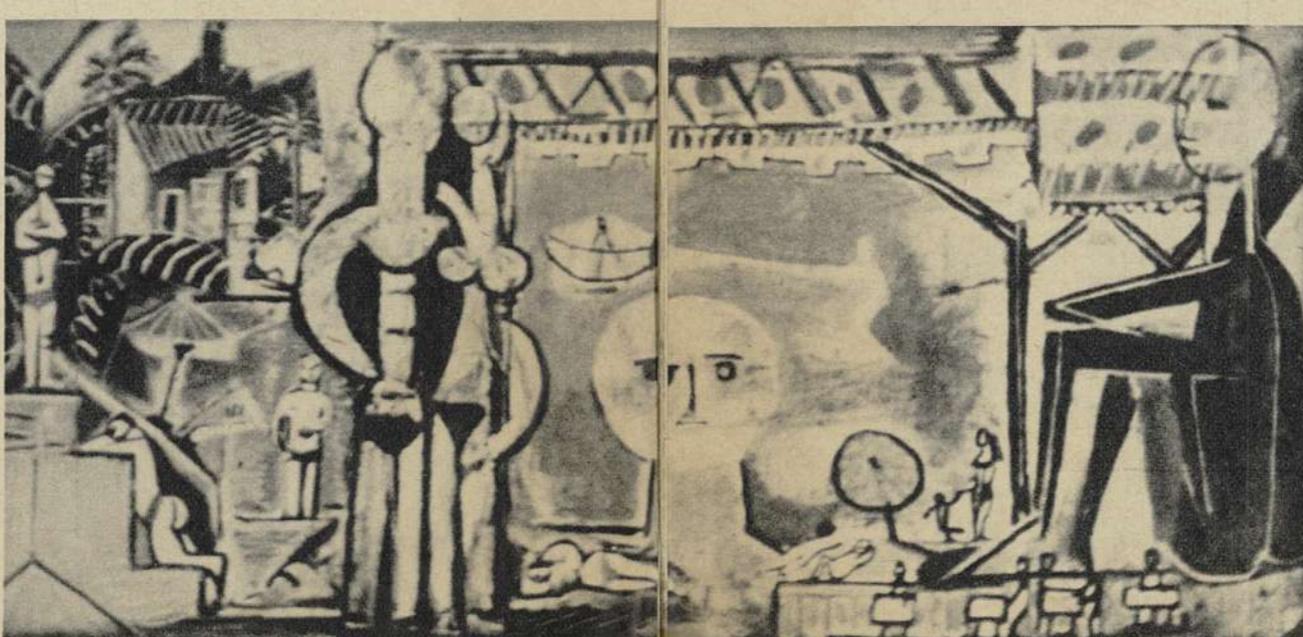


METTENT A VIVRE : LE SKIEUR PLIE LES JAMBES POUR S'ELANCER.

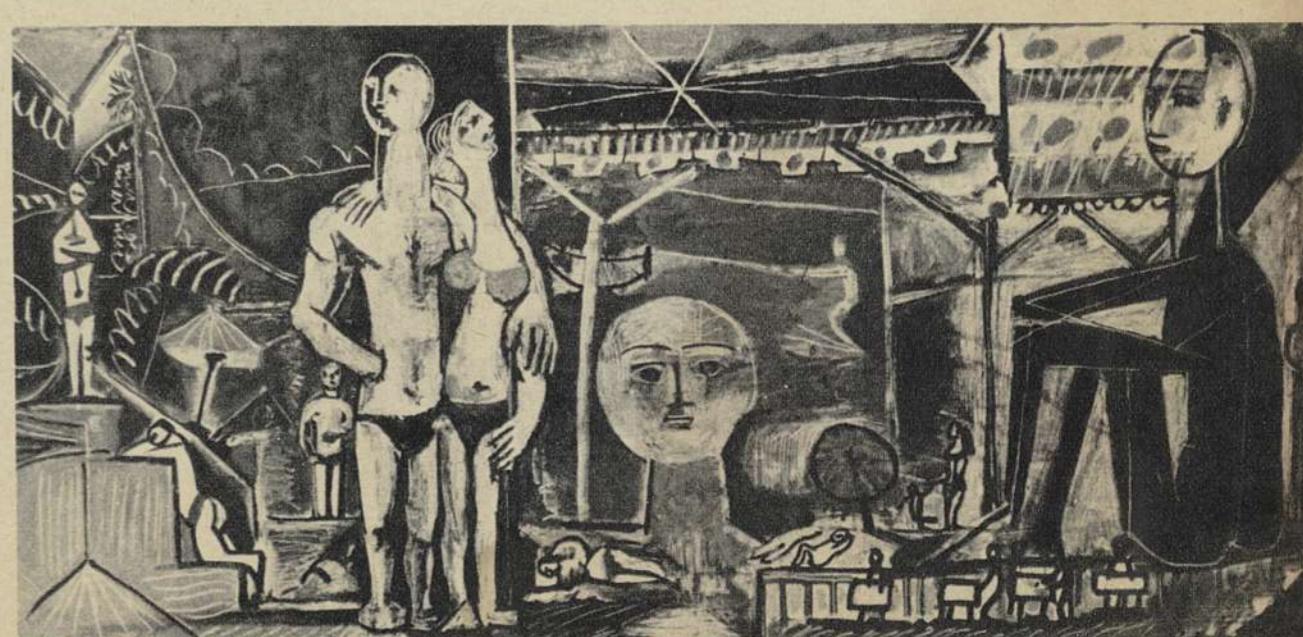
LE COTE GAUCHE DE LA TOILE SE CONSTRUIT. LE SOLEIL A DISPARU. LA BAIGNEUSE FAIT UN SIGNE D'APPEL.



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



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



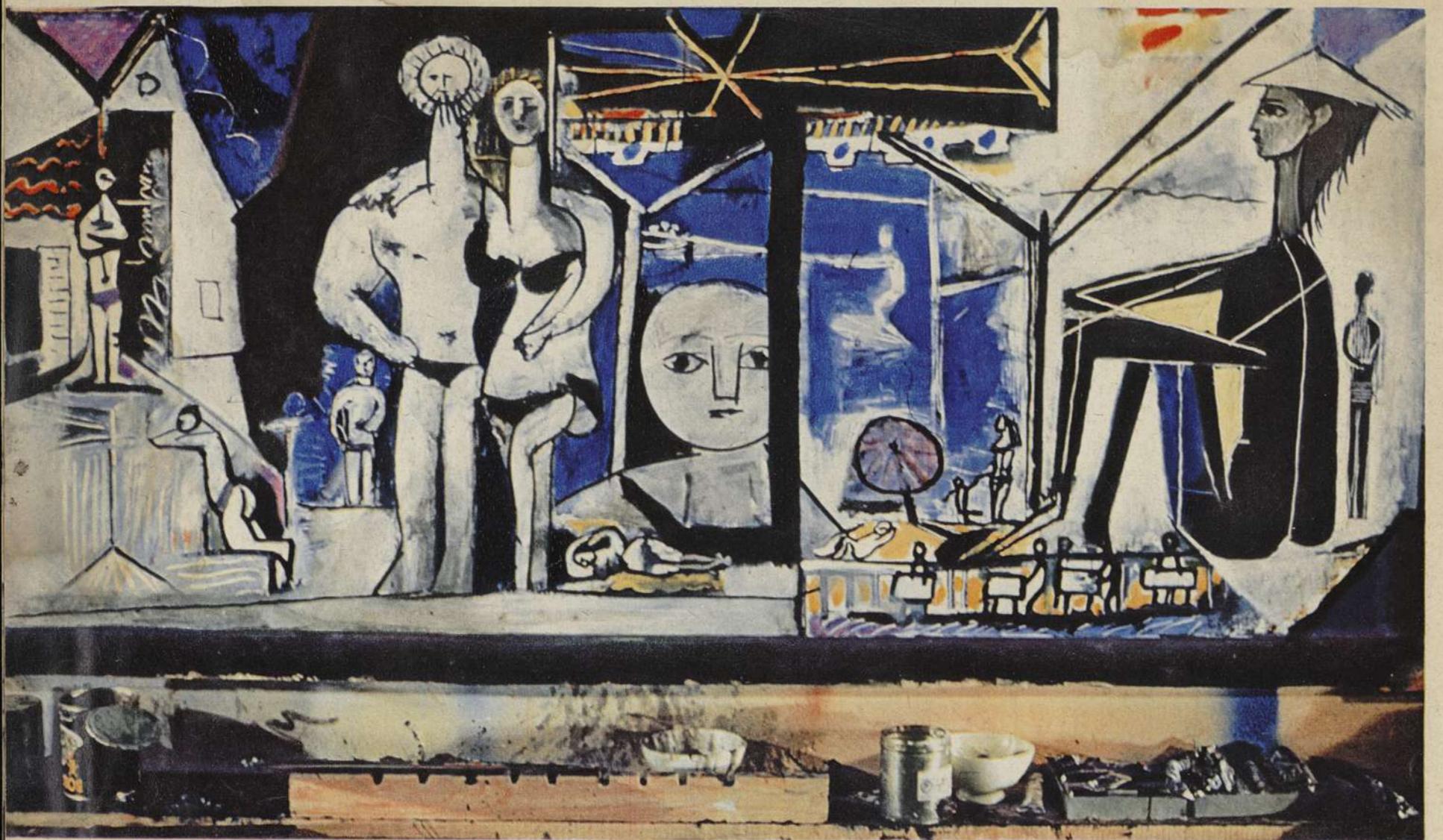
COUUPLE RAPPelle LA PERIODE DES « DEMOISELLES D'AVIGNON ».

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

PICASSO

Le Cinémascope surprend et explique les métamorphoses d'un tableau : "La plage de la Garoupe"

VOIR PAGES SUIVANTES



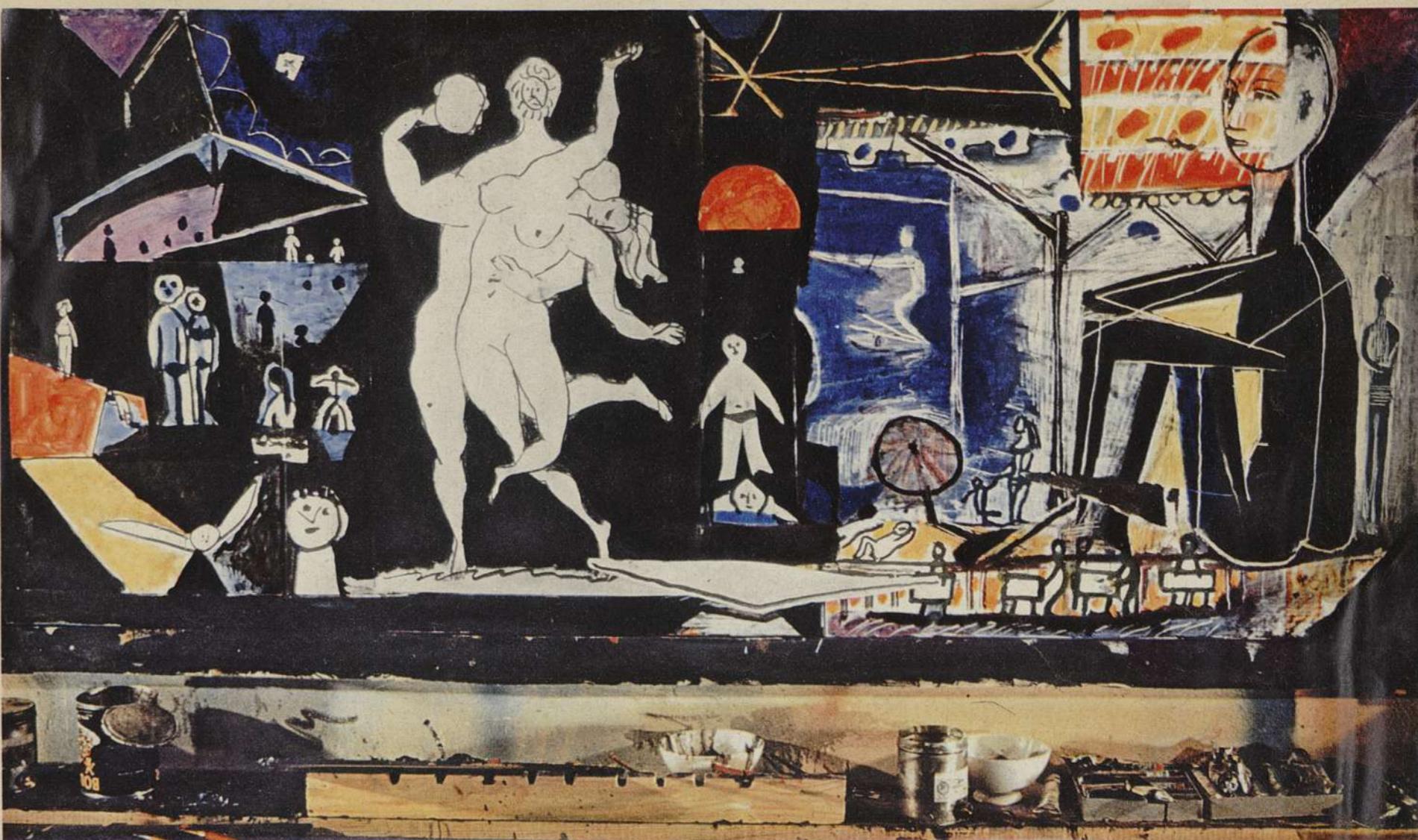
APRES AVOIR PLUSIEURS FOIS MODIFIE LE PAYSAGE, PICASSO FAIT RENAITRE LA VILLA (A GAUCHE). LES VISAGES DU COUPLE SE SIMPLIFIENT COMME TOUT LE TABLEAU.

PICASSO

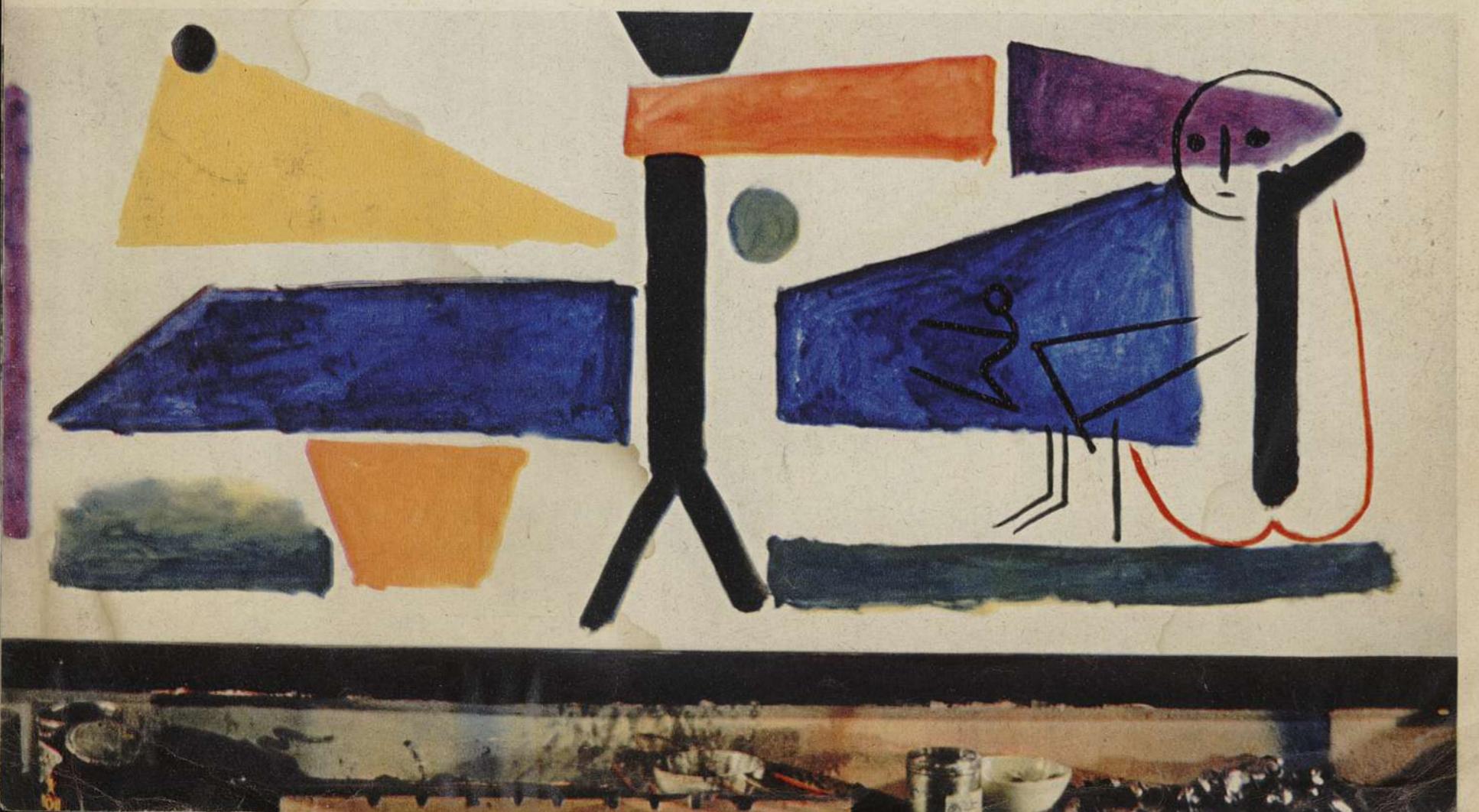
Après 80 heures de travail, illuminé, il abandonne sa toile et la recrée en une heure

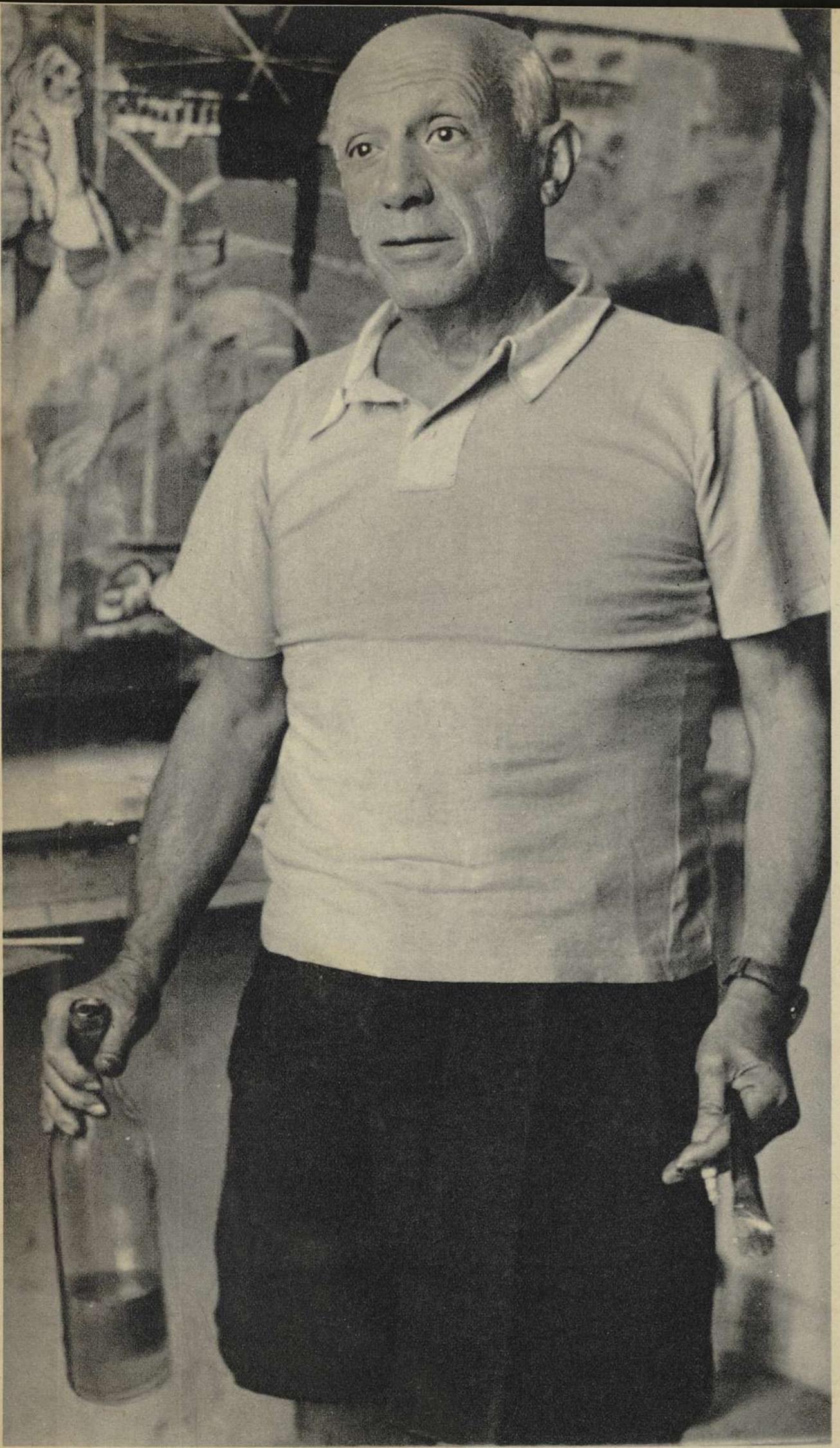
[VOIR PAGES SUIVANTES](#)

LE TABLEAU EST CONSTRUIT. A PARTIR DE TACHES DE COULEURS, QUI SONT L'ABOUTISSEMENT DE SA RECHERCHE, IL LUI SUFFIRA D'UNE HEURE POUR L'ACHEVER.



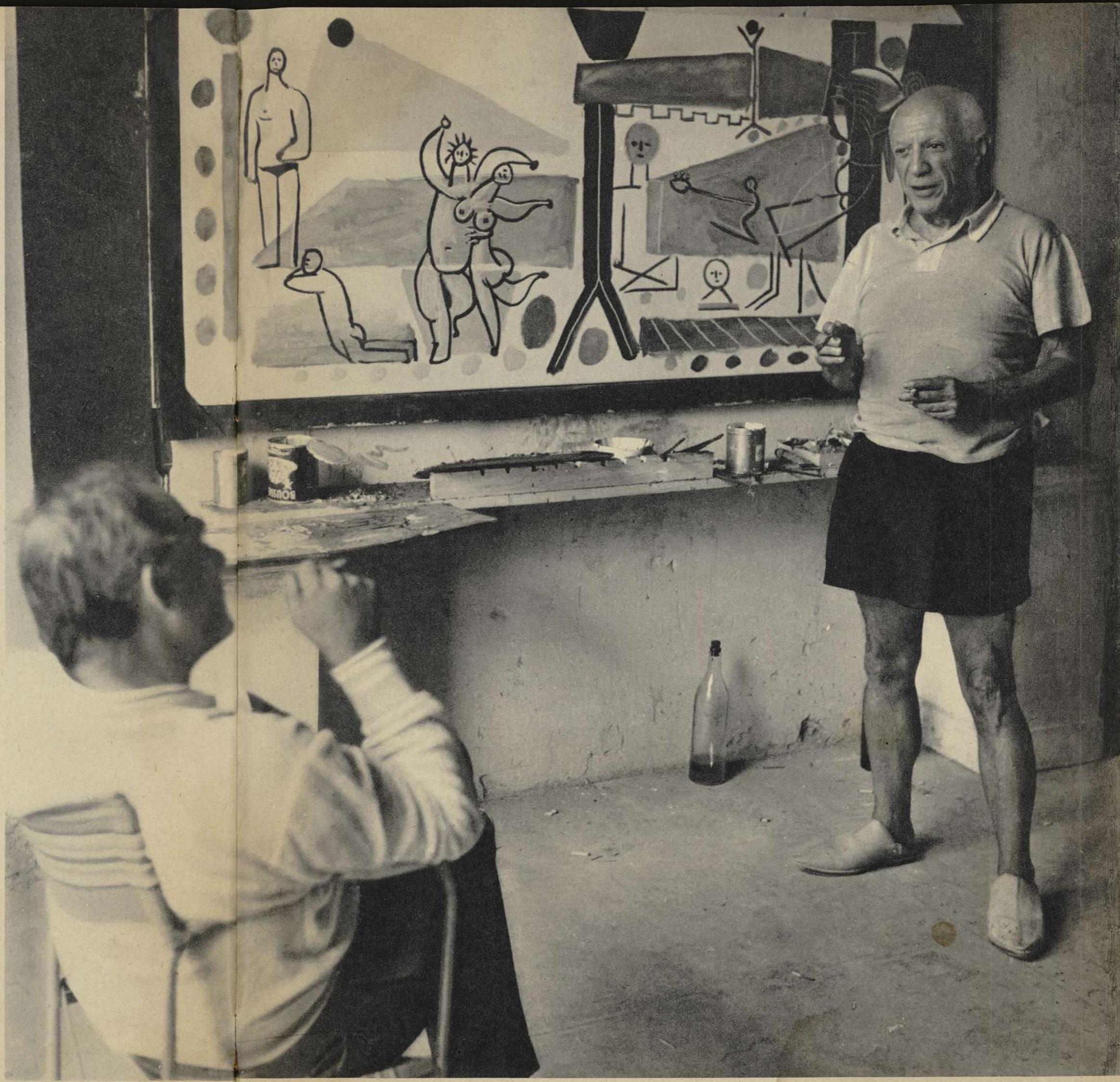
POUR FAIRE DANSER LES BAIGNEURS, SON PINCEAU DEVIENT CLASSIQUE. APRES 80 HEURES DE TRAVAIL, IL PREND UNE NOUVELLE TOILE : UNE ILLUMINATION L'A FRAPPE.





LA CREATION. 80 HEURES DE LUTTE CONTRE LA MATIERE : PICASSO, BOUTEILLE DE TEREBENTHINE EN MAIN, EFFACE ET RECOMMENCE

PICASSO



APRES LA NAISSANCE DU TABLEAU, LA DETENTE DU PEINTRE ET DU CINEASTE. « LA PEINTURE EST MON VIOLON D'INGRES, A DIT PICASSO A CLOUZOT. QUAND J'A FINI DE PEINDRE, JE PEINS ENCORE POUR ME DISTRAIRE. »

Jusqu'au dernier tour de manivelle un combat entre la brosse et la térébenthine



MARTINI
L'APÉRITIF
A BASE DE VIN

PUBLI-SERVICE

WINDSOR COMMODORE

2 nouveaux succès FRIGÉCO

SYMBOLE DE CONFORT PARFAIT ET DE HAUTE QUALITÉ TECHNIQUE.

Filmsonor

remercie le Journal PARIS-MATCH qui a bien voulu procéder à un tirage supplémentaire du cahier de 8 pages en couleurs du n° 362, qui a servi à établir ce scénario.

WINDSOR

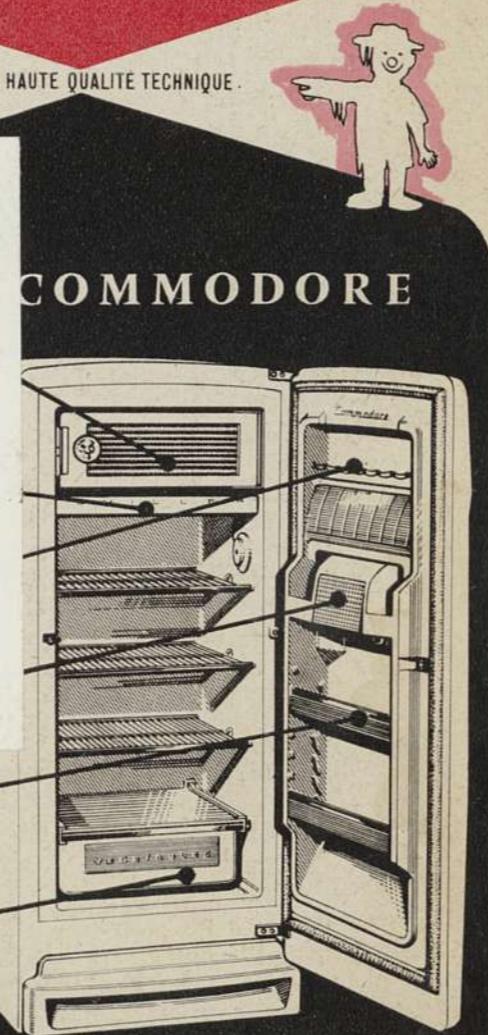
Capacité : 1201.
Unité hermétique
lic. General Electric
Tous les aménagements que doit posséder un réfrigérateur moderne.

VOYEZ AUSSI LES MODÈLES
DAUPHIN (180 L.) et ZÉPHYR (50 L.)
à partir de 55.500 frs. NET, ou de 2.500 frs. par mois.

FRIGÉCO

CENTRES D'EXPOSITION

89, Bd. Haussmann (PL St-Augustin) - ANJ. 95-54
114, Champs-Elysées - ELY. 01-03
143, rue de la Pompe - PAS. 28-72
83 bis, rue de Rivoli - CEN. 68-87
62, Boulevard Magenta - BOT. 66-18



André Parinaud a demandé à Henri-Georges Clouzot, réalisateur du "Mystère Picasso", de dire pourquoi et comment il avait conçu ce film. Voici les passages les plus importants de cet entretien, qui a paru dans le n° 552 du journal "Arts".

« Si j'ai pu aider modestement Picasso à s'exprimer dans ses dessins, dans sa peinture, j'en serai fier », déclare Henri-Georges Clouzot, qui poursuit :

« C'est que j'aime Picasso. C'est qu'il est pour moi et pour tous les hommes de bonne volonté un des plus grands artistes et un des plus grands inventeurs de formes que le monde ait connus.

« On a déjà réalisé bien des films sur la peinture, et souvent de qualité ; mais tous portaient en eux le même vice constitutionnel. Ils se bornaient à analyser une œuvre dans l'espace, à promener le regard du spectateur d'un détail à un autre détail, négligeant ainsi la vertu de l'œuvre picturale qui est toujours et avant tout l'équilibre.

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 interdit 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.

« Après avoir renoncé aux déplacements de caméra, nous avons renoncé à la facilité du commentaire, persuadés que les mots ne peuvent jamais signifier des valeurs abstraites.

L'axe Clouzot - Picasso

— Mais vous êtes peintre vous-même.

— Très peu, la preuve c'est que j'aime la peinture des autres.

— Paradoxe !

— Il n'y a aucun paradoxe dans cette réflexion, on ne crée jamais qu'en fonction du vide qu'on découvre dans l'œuvre des autres et qu'on trouve le moyen de combler.

— Mais qu'aimez-vous dans la peinture des autres ?

— Les peintres. Leur présence qui envahit la toile et en chasse les objets au point de remplacer la représentation par une signification. Je me moque éperdument des lapins écorchés et des valençons trop mous des Alpilles. Ce qui me bouleverse dans les toiles de Soutine ou de Van Gogh, c'est ce dépassement constant, cet emportement du peintre au-delà de lui-même. Et, quelquefois,

le contraire : la soumission de Georges Braque à la peinture, Braque a le génie de l'essence et de l'huile. Ecartelé entre son amour de la matière et la tyrannie de la réalité, comme le pharmacien qui pèse des poisons sur une balance de précision, il résout le problème en intervenant au minimum, n'étant plus qu'un végétal qui cherche sa route vers la lumière.

— Mais n'êtes-vous pas venu au cinéma par la littérature ? Et n'y a-t-il pas opposition entre le peintre et le littéraire en vous ?

— Je ne suis pas un littéraire. On le dit, mais c'est faux. Quand je commence à raconter une histoire, c'est toujours en partant d'un choc visuel subi, pour aboutir à un choc réinventé, à une image déformée et quelquefois, je l'espère, efficace.

Je n'ai pensé à raconter l'histoire de Manon que longtemps après avoir imaginé la scène des trains surpeuplés de 1944. Et j'avais déjà construit sur mon plafond (je travaille toujours au lit) la ville horizontale de Las Piedras (un souvenir du Brésil) avant d'avoir lu « Le Salaire de la peur ».

— Si je comprend bien, vous êtes un solitaire. Comment pouvez-vous donc animer une équipe de cinéma ?

— J'aime l'action pour l'action, les contacts des hommes, des camarades, j'aime sûrement commander, mais on n'entraîne une troupe que dans la mesure où elle vous pousse en avant.

Bien sûr, il y a des moments où le poids vous entraîne en arrière. Quand on est fatigué. C'est peut-être pourquoi j'essaie maintenant de peindre ; pour me retrouver seul, sans intermédiaire, en face d'un support, en face de la toile blanche angoissante.

Un film né du hasard

— Quel est l'événement qui vous a permis de peindre au cinéma ?

— Pardon ! Qui a permis Picasso de peindre au cinéma, c'est le hasard.

Un jour, Picasso a reçu d'Amérique des encres postales. Il reçoit presque chaque jour des cadeaux biscaïns de tous les pays du monde. Immédiatement, Picasso attrapa un bloc et jeta en quelques secondes une de ces esquisses foudroyantes qu'il a l'air de jeter à tous les vents... et qu'il range précieusement dans un tiroir.

La page tournée, le dessin s'était imprimé sur la page suivante, puis sur la troisième, puis sur la quatrième : le bloc tout entier était traversé.

Immédiatement, Picasso avait tiré les conclusions de l'incident, petit exemple de son imagination diabolique.

Il avait aperçu que, grâce à ce cadeau de la chance, on pouvait filmer une toile à l'envers et assister ainsi, secrètement, à l'œuvre de création. Bien sûr, les complications ne tardèrent pas. Le papier que le hasard avait glissé sous les doigts de Picasso était inphotographiable, les couleurs des encres s'accordaient plus ou moins bien, mais en quelques semaines les petits problèmes accessoires furent résolus et, au début de juin, nous entreprenions la réalisation d'un court métrage de dix minutes.

De dix minutes à une heure et demie

Comment de dix minutes on en vint à une heure et demie pourrait être aussi, le sujet d'un film. Encore une fois, c'est l'œuvre qui a commandé son propre développement.

Au fur et à mesure que notre expérience se déroulait, des perspectives nouvelles nous apparaissaient. C'est ainsi que notre producteur et ami, Georges Lourau, parti pour une aventure limitée, fut amené à prendre les risques d'une entreprise à première vue plus dispendieuse que rémunératrice. Il le fit par amitié, mais aussi parce qu'il a le sentiment du devoir.

On n'a pas le droit, me dit-il, de passer à côté d'un document aussi important. Imaginez ce que serait pour nous un film de cet ordre si Rembrandt ou Cézanne avaient laissé des traces aussi significatives.

— Que présentez-vous aux spectateurs ?

— Je crois que, pour la première fois, le public assistera à la naissance d'une œuvre. Il suffit qu'un barbouilleur pose son chevalet sur le pont des Arts pour qu'aujourd'hui cinquante badauds se rassemblent autour de lui. Cette fois, les amoureux de la peinture auront l'impression, en regardant les lignes se mêler et les couleurs palpitier, de vivre, par-dessus son épaule, l'aventure d'un génie.

Ce ne sont pas toujours des aventures glorieuses. Picasso, comme moi-même, a tenu à laisser s'inscrire sur l'écran les mauvais moments, les demi-échecs, souvent plus significatifs que les victoires.

Le film, qui commence par une série de dessins, se poursuit par des aquarelles, passe ensuite à la peinture à l'huile et s'achève sur des toiles de si grandes dimensions que nous avons dû employer le CinémaScope, racontera ainsi l'histoire d'une quinzaine d'œuvres.

J'espère que le public participera, comme j'y ai participé moi-même, à l'angoisse du créateur qu'une courbe entraîne à gauche quand il voudrait tellement aller à droite, qui est contraint, magicien malgré lui, de transformer la fleur en oiseau.

La plus noble indiscretion

Il existe sous bien des toiles de maîtres de chefs-d'œuvres disparus, ensevelis à jamais, sous la dernière couche de peinture. Ce sont ces états, quelquefois plus émouvants que l'œuvre, que nous allons dévoiler.

Sans aucune virtuosité apparente, car les difficultés techniques, Dieu merci, sont invisibles, j'ai tenté de réaliser le film le plus dépouillé que je pouvais concevoir. J'ai rarement eu autant

de plaisir à tourner et pourtant, je suis absent de ce film ; c'est le film d'un autre, celui de mon ami Pablo Picasso.

A part les trente secondes qui, au début du film, précisent nos intentions et quelques répliques souriantes et ironiques de peintre de *Guernica*, le film sera muet ou, plutôt, on n'entendra qu'une voix, celle de Georges Auric.

Auric et Picasso, eux aussi, étaient des amis de trente ans. C'est la première fois, après s'être si souvent croisés dans les coulisses des ballets, qu'ils collaboreront.

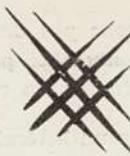
Georges Auric et Claude Renoir

Georges Auric a composé une étonnante partition d'une heure et quart, un tour de force, car,

quelquefois, un mouvement de dix minutes succède à un mouvement de trente-cinq secondes. Pour garder une unité, un rythme à une œuvre de ce genre, il fallait soumettre l'inspiration jailissante aux disciplines d'un sûr métier.

La musique d'Auric dessine — c'est bien son tour — une sorte de contre-point constant qui place chaque œuvre dans son cadre. C'est ainsi que la musique la plus austère, les développements fugués projettent l'ombre de Bach sur les cabrioles d'un personnage clownesque, tandis qu'au contraire, ce sont les instruments à percussion qui rythment les évocations les plus ésotériques de l'univers Picassien.

L'opérateur Claude Renoir a mis toute sa foi et son amour de la peinture au service de ce film qui n'est pas un essai, mais un témoignage. Aucun de nous n'a triché. Nous avons tout mis en œuvre pour que le public se sente complice de la plus noble et de la plus merveilleuse indiscretion.



Un article signé par

Georges Auric

mes réactions personnelles devant l'élaboration du tableau. Ainsi le public assistera à une confrontation musique-peinture.

A aucun moment je n'ai cherché à calquer ma musique sur le trait qui se forme, bien qu'à certains moments l'apposition brusque d'une couleur ai pu provoquer en moi une émotion qui se traduit de façon sonore. Je dois ici préciser un point qui, je l'espère, ne décevra pas le public.

Une harmonie claire

Si Picasso est pour beaucoup de gens synonyme d'étrangeté graphique voire de saugrenu, il est pour moi un peintre dont l'art me semble parfaitement clair. Que l'on ne s'attende donc pas à une musique du genre ébouriffant ! J'ai écrit une musique claire, et d'une expression très simple, à l'image des œuvres de Picasso telles qu'elles m'apparaissent. Cette musique sans caractère dramatique n'a pas été conçue à l'origine comme une suite symphonique. Mais mon travail terminé, je me suis aperçu qu'on pourrait, évidemment, très bien jouer au concert chaque morceau séparément, avec comme titre celui du tableau qui

l'a évoqué. Il reste à savoir comment réagira le public de cinéma qui ne se compose pas généralement des gens fréquentant les concerts... Comme chaque tableau représente un exemple différent de l'art de Picasso, j'ai voulu que chaque morceau correspondant utilise une formation différente. Cela va de la musique pour deux pianos au grand orchestre symphonique. Le morceau dure le même temps que l'élaboration du tableau. Quand le tableau est achevé, la musique s'arrête tandis que le tableau reste sur l'écran pendant ou trois minutes dans un silence absolu.

Comme Picasso est Espagnol, certains de ses tableaux ont évoqué en moi des rythmes espagnols. Il y a une corrida par exemple pour laquelle j'ai composé de la fausse musique espagnole, mais qui reste volontairement fausse. C'est l'Espagne vue à travers un Français. A deux endroits du film seulement, j'ai préféré m'effacer au profit de vrais chanteurs flamenco qui ont été très difficiles à trouver à Paris. Car ce qu'on y donne généralement est étrangement édulcoré pour cadrer avec les marbres du Théâtre des Champs-Elysées, où la matière plastique du Palais de Chaillot.

Il reste à attendre le résultat de l'enregistrement et du montage de ce film qui m'inquiète tout autant que Picasso et Clouzot.

LE MYSTÈRE PICASSO

Un film produit et réalisé par
Henri-Georges Clouzot

Filmsonor

44, Champs-Elysées
ELY. 64-31