

DU MYSTÈRE PICASSO AU SPECTACULAIRE BARCELÓ : LE FILTRAGE SCÉNO-GRAPHIQUE DE LA PATINE DU TEMPS PICTURAL PAR SA TRANS-LUCIDITÉ

Julien Honnorat, Pascale Peyraga

▶ **To cite this version:**

Julien Honnorat, Pascale Peyraga. DU MYSTÈRE PICASSO AU SPECTACULAIRE BARCELÓ : LE FILTRAGE SCÉNO-GRAPHIQUE DE LA PATINE DU TEMPS PICTURAL PAR SA TRANS-LUCIDITÉ. L'Image Translucide dans les Mondes Hispaniques, Éditions Tertius Orbius, 2016. hal-03967292

HAL Id: hal-03967292

https://univ-tlse2.hal.science/hal-03967292

Submitted on 1 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DU *MYSTÈRE* PICASSO AU SPECTACULAIRE BARCELÓ : LE FILTRAGE *SCÉNO-GRAPHIQUE* DE LA PATINE DU TEMPS PICTURAL PAR SA TRANS-LUCIDITÉ

Julien HONNORAT
Université Toulouse – Jean Jaurès (France)

Résumé

Dans la transparence de la patine digitale, le transfert visuel du graphisme vers la surface d'inscription opère par la lumière *via* la substance tactile. Étant transparente, cette « scène pâteuse » du transfert ne peut justement pas apparaître sur support transparent sans mêler sa visibilité à celle du monde. Filtrant ce qui de l'épaisseur temporelle de la touche picturale passe dans l'image optique, la photographie de l'écran translucide face auquel Clouzot filme et derrière lequel est Picasso instancie, entre l'artiste et le réalisateur, un intervalle spatial dont l'épaisseur appelle la translucidité qui le porte à l'écran vers un face-à-face autre que figural entre Picasso et l'appareillage de Clouzot. En utilisant les réactions mécaniques de l'argile (craquelures, fissures, pesanteur) pour ramener le spectacle photographique du geste figuratif à une tactilité matériologique primitivement située entre l'écran et la scène, Barceló aidera à mieux comprendre si la patine du geste picassien, aveugle de sa capture par la caméra et se disséminant alors au milieu des autres maniements tactiles de l'équipe du tournage, peut proposer une topographie qui fait résister une trans-lucidité de type pictural au sein du plateau de cinéma.

10-Honnorat.indd 1 07/10/2015 09:48:27

10-Honnorat.indd 2 07/10/2015 09:48:27

Lorsqu'en 1949, Paul Haesaerts filme sa *Visite à Picasso* dans l'atelier du peintre à Vallauris, il interpose, entre la caméra et ce dernier, une vitre transparente sur laquelle il lui demande de dessiner à la peinture blanche. Le détachement de la peinture vis-à-vis du fond est un effet de distanciation filmique : Picasso est plutôt ici enfermé dans une « chambre représentative » (Lyotard 1975 : 11) à l'extérieur de laquelle se situe la caméra qui, de face, filme. La matière accidentée (*accidens*, ce qui tombe) qu'il dépose sur la vitre est alors réduite à un effet lisse de surface. Or, de même que la patine translucide éphémère du toucher ne se résume pas à sa transparence graphique, ce n'est pas un simple plaquage de motifs décoratifs que Picasso exécute ici. Sept ans plus tard, Henri-Georges Clouzot réalise le *Mystère Picasso* : l'artiste est cette fois derrière un fin morceau de papier enchâssé en guise d'écran translucide. Il dessine avec une encre capable de traverser le papier sans embarquer dans cette traversée la visibilité en soi du geste en train de dessiner (Brunier 2013 : 2). Par une caméra placée devant cet écran tandis que l'artiste est derrière, une dimension d'animation temporelle est obtenue. Cette translucidité va induire aussi des jeux symétriques de prises de vue : par exemple, dans le dessin d'une poule d'abord passée par un stade de poisson, la tête de celle-ci apparaît à gauche côté peintre puis à droite côté réalisateur, avant d'être recouverte par le dessin rudimentaire d'un visage. Il s'agirait d'une topologie qui, prise entre deux situations figurales, celle du tableau et celle du plateau de tournage, articule la « métamorphose » (Bazin 1992 : 70) du dess(e)in picassien à celle relative à *un rôle d'acteurs* partagé par Picasso et Clouzot. L'écran translucide qui permet cette articulation scénographique semble même reposer sur une telle « réalité événementielle » (Coquet 2014 : 138) du lieu de tournage – où se croisent maniements des pots d'encres et des appareils audiovisuels – que cette translucidité sort du cadre lisse de l'image peinte filmée. À quel lieu réel du translucide est renvoyé Picasso lorsqu'il peint derrière un écran dont il ne voit pas la face filmée ? Cet aveuglement cinéma(photo)graphique de sa touche a-t-il une incidence sur ce que Picasso figure alors sur son écran de papier translucide ? Cette figuration tire-t-elle quelque substance du

10-Honnorat.indd 3 07/10/2015 09:48:27

plateau de tournage – machines et opérateurs – environnant l'artiste et acceptant en son sein un appareillage pictural ?

Passage d'une matériologie-écran recouvrant les parois, murs, tableaux, vitraux à l'installation accidentée et intervallaire d'amas d'argile sur le sol de la scène de théâtre, l'attention plastique, gestuelle et performative que porte Barceló à la pesanteur, et autres mécaniques des matériaux (se craquelant, se fissurant…) porteuses d'une dimension primitive de l'imagination, explicite en-deçà d'une mise en lumière spectaculaire de l'espace scénique, cette transsubstantiation archaïsante de la touche figurative et figurante du corps-peintre-acteur-comédien en une topographie substantielle faite de matières corpusculaires et d'appareils s'étalant à intervalles réguliers ou irréguliers, calculés ou accidentés dans l'espace réel. Cela aidera à percevoir l'échelle trans*lucide* d'un *Mystère Picasso* finissant, *via* le papier-collé, par surfacer de patine gestuelle la caméra-plateau là où son cadre filmique aplanit définitivement la composition en relief – même fin – du tableau en la détachant du milieu matiériste originel que recouvre l'intervalle temporel entre corps et support.

Configuration scénographique de la matière-temps du toucher d'écran

À la fin de l'exécution du dernier tableau de la première série d'animations du *Mystère Picasso*, juste après un plan interstitiel sur une caméra d'où l'on voit le bras d'un opérateur sortir, le cadre de ce tableau de paysage animalier, hachuré et architecturé, se met à bouger. Il avance vers nous pour finalement descendre, sortir du cadre – comme si quelqu'un le prenait – et laisser place à Picasso assis derrière : le plan suivant montre en contre-champ Clouzot ayant empoigné le tableau. Dans un plan enchaîné revenant sur la situation initiale, ce contre-champ est ensuite filmé du point de vue de la caméra centrale positionnée devant le tableau lorsqu'il était en train de se faire. La bascule de ce dernier dans les bras du cinéaste laisse alors apparaître Clouzot et Picasso dans un même cadre. Ils sont séparés par les parties structurelles et perspectives qui, du chevalet et du tableau incliné, traversent ce cadre. Pourquoi cette volumétrie scénographique échelonne-t-elle au plan de la figure admonitrice de Clouzot, acteur-réalisateur d'un tableau cinématographique sur la peinture, le plan d'un Picasso devenu lui-même personnage à l'intérieur d'un espace filmique dès lors que ce dernier n'offre plus à la vue la toile du maître ? Pourquoi, si ce n'est pour établir *un*

10-Honnorat.indd 4 07/10/2015 09:48:27

sas figural entre la préhension par le peintre et celle par le cinéaste d'un tracé sur écran translucide dont la « topologie » (Brunier 2013 : 10) renvoie à un milieu ambigu : situé derrière l'écran, le peintre n'a pas vu, tout au long de l'image qu'il a fabriquée de ses propres mains, la face que voit le réalisateur. De la même manière, ce dernier peut bien empoigner cet écran, il n'accède pas à l'épaisseur temporelle ayant préfiguré le tableau... Clouzot semble chercher à réduire la peinture et le cinéma à un milieu commun : celui du figurant. Or, cet espace ne vient pas de la relation même entre Picasso et Clouzot mais de l'écran translucide permettant que le regard de l'un puisse se refléter dans l'autre. C'est la machine translucide en soi qui produit une volumétrie spéculaire à effets dissimilants. Pour identifier cette machine, c'est elle qu'il faut dédoubler :

> Si l'image spéculaire de la main droite est une main gauche, l'image de cette image est une main droite. Telle est donc la singularité des machines spéculaires que le montage en série de deux d'entre elles permet d'annuler la différence de position des effets […]. La machine spéculaire est, quant à la position de ses effets, identifiante quand elle est elle-même doublée (élevée à une puissance paire), mais dissimilante quand elle fonctionne seule […]. (Lyotard 1977 : 52)

Par sa touche, le peintre, jugeant déjà « fort bien des symétries » puisque « la figure des objets change plutôt par l'action de ses mains sur eux, que par celle des objets sur ses yeux » (Diderot 1951 : 16, 96), peut demeurer aveugle de ce qui, de son expérience de tracer, traverse la toile translucide pour se confondre avec le plan optique de la caméra. Du fait de cet aveuglement implicite, le processus binaire de « subjectivation » (Agamben 2007 : 42) par lequel se projetterait en dissimilitude la figuration de Clouzot dans celle de Picasso, ne peut renvoyer au seul dispositif de la caméra face au tableau. Au cours du dévoilement de l'artiste aveugle ou derrière la machine translucide, l'invisible ligne d'horizon à imaginer entre l'inclinaison de sa tête et un des coins du châssis incliné par Clouzot travaille à reconstruire par tâtonnements un continuum perspectif plus vaste entre le peintre et le cinéaste. Étant donnée la perte du corps pictural dans son écranéité translucide, ce travail de reconstruction scénique opère *via* la photographie du plan fuyant, pris entre assise et stature des deux corps vivants alors filmés, d'un paysage cubiste incliné/empoigné qu'on suppose très vite peint en noir et blanc. Car, au plan d'ensemble d'après, élargi par zoom arrière d'une caméra latérale, Clouzot, repartant vers le trépied de la caméra centrale, demande à Picasso s'il veut faire « en noir ou en couleur » le tableau

10-Honnorat.indd 5 07/10/2015 09:48:27

suivant. Or, justement, entre ce plan d'ensemble et le plan précédent laissant découvrir, par Clouzot, Picasso derrière son chevalet, s'intercale un plan de coupe qui montre la même caméra que précédemment, mais d'où dépasse cette fois le visage de Claude Renoir, directeur de la photographie interpellé sur la quantité de pellicule restante. Il figure ici, au titre de petit-fils du célèbre peintre impressionniste, comme une présence indicielle entre peinture et cinéma. À partir d'un chevauchement photographique entre cadre de la caméra, tableau et chevalet – « ça-a-été » (Barthes 1980 : 120) animé par les personnages de Clouzot et de Picasso –, comment le milieu matériel dissimulé par l'écran translucide réussit-il à sortir de sa réduction topologique à un face-à-face scénographique ? Toujours tableau de Picasso en main, Clouzot finit par détourner la tête de ce dernier pour s'adresser à la caméra de Renoir. Ce plan ouvre derrière lui sur une prise de vue latérale de la scène. L'écran enchâssé et translucide sur lequel intervient Picasso apparaît alors comme une ligne de partage entre d'un côté le peintre, assis devant cet écran, une petite table remplie de pots d'encres à ses côtés, et de l'autre, les appareils et opérateurs présents sur le plateau. À juger de l'« effet centralisateur des jointures » du cadre (Simmel 2003 : 31), l'identification de l'impossible épaisseur tactile d'une touche devenue cinématographiquement translucide tente là de sortir de la figuration palimpseste d'un Picasso dédoublée par celle de Clouzot. En fait, par la perspective qu'ouvre la position d'une caméra dé-figurant celle qui fait face à Picasso puisque photographiant le plateau de tournage d'un point de vue qui n'est justement pas recouvert par la perspective scénographique au service de laquelle ce plateau est, le débordement de la peinture par l'appareillage qui la filme se trouve latéralisé en dehors d'une réduction de l'espace du toucher d'écran à son reflet figural. En se transportant *à côté du peintre*, le montage en *contre-champ* d'une caméra fléchée comme faisant initialement face à Picasso – étant donné le regard de Clouzot lui tournant le dos et regardant la caméra dans le plan précédent – remet en cause la détermination subjective qui voudrait rabattre sur un écart figural entre tableau et écran la structure topographique d'un milieu pré-figuratif fait de machineries de cinéma, de matériel pictural, d'opérateurs humains et de l'artiste : le plateau du *Mystère Picasso*. Faisant remonter la touche du peintre au moment de son impulsion jusqu'à externaliser l'intervalle spatial entre l'artiste et son tableau vers ce qui a lieu sur un plateau de tournage entre les techniciens, le réalisateur et leurs appareils d'éclairage, de prise de vue et de son, ce milieu ne parle-t-il pas d'une possible extension de la

10-Honnorat.indd 6 07/10/2015 09:48:27

touche picturale hors sa matière tactile même ? Entre fixité et mouvement, ce phénomène d'extension se situerait autant dans le maniement des appareils du plateau que dans les intervalles objectaux et corporels que ce toucher d'appareil génère scéniquement.

Partie de l'inclinaison du tableau vers la main du cinéaste qui l'empoigne, la caméra de Claude Renoir dédouble non plus les figures que produit la machine translucide mais la machine elle-même ; et cela en découplant de la bipolarité subjective qui la traverse, *la structure latérale qui permet justement cette traversée*. D'ailleurs, par un jeu de passe-passe dans cette latéralité, on va voir Claude Renoir venir réajuster à la main puis avec un stylet un nouvel écran sur le chevalet de Picasso tandis que Clouzot regagne la caméra centrale que Renoir vient de quitter. C'est comme si finalement ce trouble, quant à la position de la photographie, avait rejoint la direction centrale du cinéaste après l'avoir au passage augmentée d'une épaisseur spatiale. Dans son ouvrage sur *Picasso*, David Hockney écrit que le Cubisme montre que « tout est perçu de façon séquentielle, car c'est le mécanisme de base de la vision » (Hockney 1999 : 25). Et, en termes séquentiels d'insertion topologique d'une pesanteur du regard dans la représentation cinématographique de son empreinte figurative, on peut tout à fait à présent comprendre ce qui se joue dans un montage articulant à une caméra frontale filmant les dessins figuratifs de Picasso en train de se faire, l'intervallage entre contre-champs structurés en face-à-face et plans relatifs à une latéralité situationnelle commune.

Le filtrage scénographique du poids-temps de la matière figurante en intervalles tridimensionnels dessinés par la lumière est d'autant plus prégnant que le peintre, ici, est privé de modèles. Il est face à lui-même puisqu'il ne sait pas quel spectacle inversé de son propre travail est filmé. Et peut-être qu'il trouve alors, dans la topographie même des appareils qui l'entourent, une source d'inspiration. Plutôt que de voir l'image-lumière qui apparaîtra au spectateur, il est en contact avec la machinerie qui en est la source. La toute première scène du film présente Picasso au sein d'un décor très épuré et dans une quasi-obscurité. On l'y voit, précédé d'un nuage de fumée (de cigarette) qu'il traverse, avancer jusqu'à l'écran translucide. Beaucoup de choses sont déjà dites ici du point de vue de l'épaisseur matériologique s'intercalant entre le peintre et la toile mais dont le devenir-écran rendra évanescente la temporalité qui est « de l'ordre de l'apprêt, du préparatif » (Huyghe 1996 : 39). Ce devenir oblige cette épaisseur à reporter son mode d'apparition sur ce qu'il peut en rester en termes scénographiques

10-Honnorat.indd 7 07/10/2015 09:48:27

de mécanismes de projection skiagraphique : transfert optique de la matière dans la forme par devenir ombre de la lumière projetée. Juste après le générique succédant à cette première scène, Picasso esquisse un corps nu de profil assis et dirigeant son bras vers une ligne verticale. Celle-ci est ouverte par une brèche avant de finir par schématiser la tranche d'un tableau. Puis, un dessin de femme nue allongée traverse le second plan. Enfin, une petite fenêtre ainsi que des silhouettes apparaissent à l'arrière-plan. Cette composition figurant corps et cadres est ensuite en grande partie recouverte de noir. Dans cette séance introductive de réduction de la figuration à sa structure scénographique, la voix *off* de Clouzot qui accompagnait la scène précédente où le peintre traversait la fumée pour aller toucher l'écran, résonne encore :

> […] c'est une drôle aventure que celle du peintre. Il marche, il glisse en équilibre sur la corde raide. Une courbe l'entraîne à droite. Une tâche l'entraîne à gauche. […] 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.

C'est par l'intermédiaire de la topologie de l'espace figuratif peint par Picasso, aveugle de ce que le spectateur voit, qu'on a accès à ce qui a lieu matériellement, de l'autre côté de l'écran translucide, entre la mise en scène de la lumière par les appareils opérants sur le plateau – peut-être la courbe qui « entraîne à droite » – et la gestion par le peintre de ses mélanges d'encres et de ses outils en contrebas de l'écran – peut-être la tâche qui « entraîne à gauche ». Artiste devant son modèle assis au près d'une fenêtre, gros plan quasi-architectural sur une femme couchée, scènes de corrida, de cirque : en regardant l'enchaînement des scénographies figuratives peintes par Picasso dans ce film, on peut même supposer que le peintre accommode ici son inspiration au plateau de tournage qui l'environne. Peut-être que celle-ci apporte alors à ce dernier une dimension figurale archaïque antérieure à son fonctionnement cinématographique, une dimension entre perspective et théâtralité, une scène entre « emplacement » et « déplacement » (Guérin 2008 : 24).

Reste que les moments où Picasso touche (le papier) ne réussissent pas à entièrement se transfigurer en lumière. Car le devenir écran de ces moments – leur lissage par leur capture cinématographique – ne peut fidèlement restituer la substance des touches du peintre ou, plus précisément, le fin relief déterminant la structure topographique des intervalles accidentellement créés par l'impact et le poids de la matière que Picasso

10-Honnorat.indd 8 07/10/2015 09:48:28

dépose de manière graphique sur le papier enchâssé. Reliant aveuglement Picasso à l'équipe présente sur le tournage, cette épaisseur préfigurale fonde pourtant la structure scénique de ce devenir écran. En fait, la con-figuration ou accompagnement figuratif du tracé translucide par sa situation scénique ne se réduit pas à la *Machine à dessiner en perspective* d'Albrecht Dürer. Tel l'inframince duchampien, la matière figurale du trait incisant échappe à son appareil, ici la lumière qui aide le trait à inciser l'écran de cinéma. L'incise ouvre aussi un espace intermédiaire en tant que « dehors d'une marque inscrite dans l'épaisseur du support » (Damisch 1995 : 15). Et ce dehors du marquage indique un infra-lieu, une fuite de la texture d'écran hors sa phénoménalité. Une part de la matière translucide semble échapper à sa traversée scénographique par le regard. Dans « la société du verre » où la permanence du corps comme avènement de la « première surface d'inscription » subit, du vitrail à la télévision, une « politique de la disparition » (Déotte, 1998 : 73-78), le nuage de fumée – compris comme « négation de toute discontinuité entre le plan du matériau et celui de l'image » (Damisch 1972 : 35) – fait office d'intermédiaire, au détriment de sa matérialité, entre le corps de Picasso et l'ombre que celui-ci projette sur la toile ; ombre annonciatrice sonnant au début du film comme véritable promesse d'un dess(e)in à venir : celui d'une transfiguration du tracé picassien par le cinéma de Clouzot. Arlequin, nature morte, paysage, cirque, les scènes peintes par Picasso s'enchainent tout au long du film comme si l'équipe du tournage assistait alors à son procès méta-scénographique. La contamination entre ce que peint Picasso et le plateau de tournage peut d'ailleurs amener à penser que Clouzot, montrant sa tête placée un instant exactement entre le projecteur et le boitier de la grande caméra centrale, s'inspire de Picasso en poussant jusqu'à l'aspect d'un totem cubiste, le mécano-morphisme de cette grosse boîte sur trépied. Pour autant, en-deçà de cette volonté cubiste de modeler tactilement l'appareil visuel – et l'enregistrement du temps – « par blocs, par plans, par arêtes » (Ferrier 1993 : 62), la translucidité visuelle de la patine du toucher manifeste aussi une « mémoire involontaire » où se « sédimente » l'expérience de production telle qu'elle se dépose sur la scène de l'objet (Benjamin 2000 : 335, 378) et cela avant même que le spectacle instauré par cette scène soit figurativement perçu tel qu'on en parlait par exemple à l'instant avec la mise en scène cubiste de l'objet caméra par Clouzot. Pour mieux comprendre ensuite ce qui se joue topographiquement dans *Le Mystère Picasso*, il faut alors peut-être et entre- temps faire appel à un artiste plus matériologiquement ancré

10-Honnorat.indd 9 07/10/2015 09:48:28

dans le rapport de l'image au milieu réel environnant d'où elle émerge ; un rapport qui serait en soi spectacularisant.

Trans-lucidité d'un peintre matiériste quant au spectacle : Barceló

Le polymorphisme pictural du dessin est au centre du travail de Picasso. Couplée à la question du format – très grand (*Guernica*) ou très petit (*Deux femmes courant sur la plage*), son œuvre assure un spectacle diversifié de figures se détachant du fond matériologique et subjectile d'où elles naissent. Pour comprendre cette relation entre spectacle et séparation de la figure de son fond, convoquons la nature séparée dont parle Guy Debord au sujet du spectacle :

> L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde […]. Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde […]. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il réunit *en tant que séparé.* (Debord 1992 : 15)

Au premier dessin qui suit le générique du film de Clouzot, Picasso représenterait le fond relationnel entre l'artiste et son modèle par, au contraire, une coupure, une incise, une brèche, une interruption dans la continuité du tracé linéaire figurant le plan traversant du tableau. Si « la ligne du dessin est la trace légère de ce mouvement des mains », si « nous-mêmes, spectateurs qui percevons cette ligne, […] nous la suivons, nous courons avec elle » (Alain 1958 : 604), le spectacle de ce premier tableau du *Mystère Picasso* est à l'inverse bâti sur une négation du continuum communicationnel de la matière graphique. Dans les faits, c'est le blanc du papier qui révèle l'interruption par Picasso de son tracé noir sur la feuille. L'inversion décrétée par Clouzot au sujet du sens de la lumière – le peintre la créerait « en accumulant les noirs » – est un effet spectaculaire de surface séparant la touche relieuse en tâche (photo)graphique lisse. Or, peut-il y avoir perception haptique de la translucidité du toucher sans substance relationnelle – texture monade autre que l'impalpable lumière – susceptible de maintenir un isolement (si l'on suit Debord) entre peinture et cinéma ?

Pour dépasser ce paradoxe entre la séparation spectaculaire du toucher inaugural en image purement optique – regarder le jeu d'un acteur par le prisme d'un écran de cinéma – et le partage d'un même centre tactile initial par les spectateurs de cette image – regarder la toile d'un peintre sans pouvoir la toucher –, appelons-en à la théâtralité matiériste de Miquel

10-Honnorat.indd 10 07/10/2015 09:48:28

Barceló ce grand peintre contemporain natif des Baléares, terre rocailleuse non moins baignée de lumière. Suite à la décoration, sept années durant, de la chapelle *San Pere* de la cathédrale de Palma de Majorque, sur le mode d'une articulation entre vitraux translucides grisaillés, digitalement incisés, et boursouflures de parois murales recouvertes d'argile craquelée, l'artiste catalan a eu l'idée de traduire, dans un spectacle donné en Avignon (*Paso Doble*, 2006) – en compagnie du danseur et chorégraphe Josef Nadj –, cette articulation ou reterritorialisation du translucide dans la pesanteur. Sur une scène boueuse où sont empêtrés des corps en lutte avec un monumental écran figural qui, par élévation, semble nier sa gravité argileuse, ce spectacle expressif est pour le peintre, « la version *live* de l'œuvre dans la cathédrale ». Il précise que « chaque geste » laissant « une marque énorme sur l'argile », cette dernière agit comme « un amplificateur » (Mézil 2008 : 173-174) ; amplification où se ressource peut-être, contre une certaine figuration par la lumière, la force de gravité, « littérale et physique », d'une translucidité subjectile en proie à son devenir-écran spectaculaire. Se retrouve ici l'idée, initiée par Antoni Tàpies, d'une redescente authentique de la vision figurale dans son fonds matiériste ; un peu comme si la coulure perceptive du vi--trail vers l'opacité terreuse des parois entraînait les visiteurs dans une « concentration flottante » comparable à celle d'un plongeur contemplant « au-dessous de lui, à travers l'eau translucide » un « fond […] sablonneux » (Péju 2008 : 54). L'action de la matière tactile sur l'écran devient alors déterminante ; le problème étant que, face à une pâte de verre solidifiée en écran de verre, il devient bien difficile, au même titre que se dérobe la substance symbolique de la patine digitale, de faire apparaître l'expressivité *active* de cette matière transparente.

Au cours de l'expérience tactile matérialisant une forme visuelle, *les accidents mécaniques* qui ont lieu sont toujours en avance sur leur récupération métaphorique par le regard, comme si la structure topographique qu'ils révélaient alors parlait justement depuis un autre lieu que celui où nous transporte la projection optique de notre corps au monde. Du décor de la chapelle *San Pere* à *Paso doble*, le propos scénographique qu'instaure et développe Barceló est éloquent au sujet d'une possible spectacularisation substantielle, et non plus séparante, du toucher digital par son échappée corporelle hors la surface imageante de l'écran. De la redescente des *effets de vitraux fissurés* à la *réalité craquelée des parois* de la chapelle – effets obtenus en vérité à bout de doigts sur la surface d'un verre peint en grisaille avant cuisson – en passant par la source aveugle d'un regard incisif embourbé

10-Honnorat.indd 11 07/10/2015 09:48:28

dans la pesanteur du corps lorsque Barceló et Nadj, au début de *Paso doble*, crèvent l'écran argileux sans voir sa face publique, se déploie une autopoïése : l'artiste catalan parle des « craquelures comme mode de vision » (Mézil 2008 : 179). C'est une critique, *via* l'autonomie que prend la confusion entre corps et matière vis-à-vis de la projection de l'un sur l'autre, de la réduction de l'expression plastique à un lien anthropologique entre maîtriser la formation artisanale de la pâte de verre en écran et matérialiser par-là le regard en surface. Car il ne s'agit plus, dans une perspective skiagraphique – celle dans laquelle, au début du film de Clouzot, se trouve Picasso lorsque son ombre se projette sur le papier enchâssé avant même qu'il n'y dessine –, de considérer que le regard dirige, par la lumière, la projection figurative du corps sur l'écran.

En lutte avec la paroi d'une scène théâtrale par quoi celle-ci se métaphoriserait en seul volume scénographique de lumière – *metaphorà* : transport, au sens propre –, les deux acteurs de *Paso doble* commencent par percuter et creuser par derrière un mur argileux opaque placé sur la scène dont le sol est lui-même recouvert d'argile. À la différence de Picasso derrière l'écran filmé par Clouzot, Barceló et Nadj ne voient alors même plus une empreinte positive de l'impact négatif de leurs mains sur le support puisqu'il ne s'agit plus de marquer un écran translucide tactilement opaque mais de transpercer puis traverser avec tout leur corps un mur qui, bien que d'apparence opaque, devient en quelque sorte « tactilement translucide ». Là où l'aveuglement que subit Picasso est de l'ordre d'une détermination de la matière par la lumière, celui que vivent Barceló et Nadj est de l'ordre d'un remplacement de la lumière – comme mode de traversée de l'écran – par le corps tangible comme mode de contact à un écran qui, de fait, est ramené à sa matérialité : comme on le verra peu après, l'écran (et ses effets de mise en scène) pourrait bien être de lumière et revendiquer une spectaculaire présence immatérielle. Et l'artiste – plasticien avant d'être photographe – d'être là en confondant la lumière avec sa nature première de matière. C'est une critique de la réduction du regard haptique à la relation optique entre le toucher et la lumière. Telles les craquelures résultant des réactions involontaires du matériau – l'argile ne sait pas quelle topographie de craquelures elle va dessiner –, les corps du peintre et du danseur, empêtrés jusqu'à quasiment s'immerger dans l'argile, incarnent cette profonde indifférenciation matériologique initiale du geste vis-à-vis de ses prises de forme. Entre l'entrée en scène des deux hommes en costumes noirs, face au public, avec des outils rudimentaires – bâton,

10-Honnorat.indd 12 07/10/2015 09:48:28

spatule, … – et un final axé sur un retour immersif de leur corps entier dans l'argile, ce spectacle déploie une succession de volumétries scénographiques délocalisant progressivement la mise en lumière des intervalles historiques corps-outil-écran vers celle, plus symbolique, de leur recouvrement. Au fur et à mesure que, grâce à l'évocation par les deux artistes de figures artisanales archaïques – le laboureur, le pétrisseur, le potier –, se résout le dilemme théâtral entre danser et peindre avec de la boue – pivoter et percuter, sauter et trouer –, le mur argileux d'arrière-scène contretype cette histoire en mémoire involontaire.

Relevé topographique d'une nature sauvage non domesticable – thème cher à Barceló –, cette paroi s'emplit péniblement de lourdes griffures, graphismes inaboutis témoins d'une gravité faisant patiner le geste figural à rebours de sa volonté d'élévation. Se prolonge ici sur un plan visuel la pure territorialité tactile introductive de la pièce. Suite à la réalisation de cette grande fresque involontaire, on voit Barceló et Nadj face au mur et assis chacun sur un pot en argile non cuite. Ces molles céramiques s'affaissent du fait du poids alors exercé dessus. Dans ce site matériologique défigurant, en rupture avec les hiérarchies culturelles de l'effet optique, le potier imaginaire – sculpteur fonctionnel, tourneur séparant la peinture en spectacle dansé – malaxe le petit volume terreux sur lequel il est assis tandis qu'il regarde le monumental mur chaotique devant lui. Trans-lucidité de l'espace entre corps et écran : c'est un peu comme si, se retrouvant dans la situation perceptive d'agrandir le volume de son toucher digital à l'échelle d'une chambre pariétale, le corps rêvait à l'architecture de sa propre patine qui, par nature, est translucide : elle (se) sédimente autant (sur) la forme du pot que (dans) l'espace de l'atelier. Pour s'organiser en dessin, la touche troque la gravité de son indifférenciation avec la matière contre sa métaphorisation dans une élévation contemplative.

Afin de ré-ancrer dans son milieu « pré-formes » (Seibel 1998 : 37) la volumétrie translucide d'une scéno(photo)graphie au service d'un écran pictural où s'écrase pourtant la matière involontaire du toucher, le danseur et le peintre usent ensuite de la couche stratégique du masque d'argile comme interface entre conduite tactile à l'aveugle et visualité de la pesanteur ; masque-image à deux temps (*Paso doble)* rythmant l'ouverture du théâtre projectif du peindre à la gravité d'une danse matériologique. La scène où Barceló et Nadj recouvrent de plaques d'argile leur tête et leur visage, avant de modeler sur eux à l'aveugle plusieurs masques pour finir par les projeter contre le mur, va être en quelque sorte trans(é)lucidée par la pulvérisation

10-Honnorat.indd 13 07/10/2015 09:48:28

de peinture blanche qu'effectue le peintre sur la paroi ainsi augmentée. Car on assiste alors à un recouvrement perceptif – une critique – de la lumière-matière photographique par la matière-lumière picturale *via* un intercalaire subjectile : empreinte biface, interne et externe, le masque est le visage de ce geste projectif de recouvrement. Par-delà un danseur croulant sur des poteries molles superposées sur sa tête et ses mains par le peintre – et ce jusqu'à l'agenouillement (de Nadj), pesanteur vivante, contre une paroi alors image active de prière –, le recouvrement à nouveau du tout par la peinture blanche achèvera ce renversement intercalaire de l'éther photographique du spectacle – éther réduisant la théâtralisation du corps à sa mise en lumière – en lutte d'atelier. En somme, Barceló nous fait rentrer dans la consistance du tableau : la structure gestuelle qui habite la touche, pâte et patte picturales, se découvre en intervalles de spectacularisation. Comment ces intervalles, sorte de « translucidité tactile » que l'on peut supposer présente sur un lieu de tournage spatialisant le geste picassien à l'échelle d'un plateau d'appareils *maniés* par des opérateurs, peuvent-ils perdurer lorsque la matière du tableau filmé s'abandonne à une translucidité purement optique et que cette dernière tend à faire percevoir le milieu technique qui l'environne comme une scénographie exclusivement au service des effets qu'elle permet ?

Vérité du tableau contre effets de plateau

La médiation plastique qu'instaure la translucidité d'une matière tactile, prise entre geste et surface, permet de réévaluer le volume scénographique des jeux de regards – translucidité cadrée – entre Picasso et Clouzot ; et ce par rapport au zonage aveugle que constitue la rencontre, vers la fin du *Mystère Picasso*, de ces deux corps coude à coude sur ou aux alentours des surfaces de la boîte caméra. Cette rencontre, double parce qu'ayant lieu autant entre le toucher et le voir qu'« à même » le volume extérieur de la chambre filmique, opère une réconciliation ou « inséparabilité » (Derrida 2013 : 250) entre deux définitions de la translucidité :

D'une part, celle-là même que Clouzot avait figurée en empoignant, par sa tranche, l'écran pictural de Picasso tout en se retournant vers Claude Renoir. Ce geste renvoyait à la présence aveugle du cadreur-photographe, la dimension cinématographique d'un processus pictural obtenue par voie d'écran translucide interposé entre caméra et peintre. Présence aveugle, hors-d'œuvre, « cadre parergonal », flottement quant à la détermination

10-Honnorat.indd 14 07/10/2015 09:48:28

caméra-subjective d'un « autour » (Derrida 2013 : 246) puisque, quelles que soient les traces tactiles de l'opérateur à la surface de la caméra – ou qu'il ne la touche pas –, ça filme quand même. De même, quels que soient les tracés de tranches schématisées par Picasso en autant de cadres et fenêtres, corps nus, paysage ou corrida, le peintre ne peut voir autrement que par la médiation du mécanisme scénographique qui l'environne, comment ses tracés sont séparés de leurs tactilités par la caméra.

D'autre part, et dans la mesure où « le moment où ça trace, […] moment où le dessin invente, où il s'invente » – moment où l'artiste « est aveugle […], surpris par le trait même qu'il fraie » (Derrida 2013 : 62) –, est un moment matériologiquement déterminé avant que l'aveuglement qui le structure ne puisse être photographiquement mis en scène et cinématographiquement situé entre les encres de l'atelier et les machines du plateau de tournage, le coude à coude appareillé de Picasso et Clouzot pointe un autre type de trans*lucidité*, plus existentiel. À savoir qu'à ce moment-là, les deux artistes tentent d'instancier leur corps-regard hors d'une dépendance vis-à-vis du volume-programme phénoménologique constitué par l'espace scénographique entre caméra et tableau. La direction photographique donnée par Renoir au *Mystère Picasso* – indicatrice d'une scène haptique de la translucidité – est-elle suffisante pour percevoir cette instanciation ? Le matiérisme de Barceló fait preuve de distance lorsqu'il s'agit de définir la présence spectaculaire par rapport à son faisceau écranique : dans le tableau final de *Paso doble*, c'est tout le propos du recouvrement scéno-perceptif de la lumière de l'éclairage photographique par une projection de peinture blanche. En cela, l'artiste catalan nous apprend à re-territorialiser l'ancrage haptique du translucide dans une réalité moins photographique ou spectrale de la pesanteur.

En s'intéressant à l'empêtrement de l'espace vital d'un Barceló ou Nadj en train d'attaquer graphiquement la lourde et épaisse pâte opaque du mur d'argile – problèmes de patinages, d'embourbements des deux artistes dans la matière argileuse même du sol ou dans celle fixée au mur mais chutant par gravité –, n'apprend-on pas à regarder les intervalles spatiaux d'une scène comme traces de son habitation tactile plutôt que d'en rester à une lecture photographique de cette indicialité ? Sans ce détour par *Paso Doble*, peut-on percevoir que le milieu hygiénique et épuré de l'atelier-plateau du *Mystère Picasso* – une table, de l'encre, un écran et des appareils de tournage et d'éclairage – est en fait phénoménalement structuré par un tas de toucher d'appareils instaurant, en deçà de l'audiovisualité au service

10-Honnorat.indd 15 07/10/2015 09:48:28

de laquelle ce milieu est, une véritable topographie tactile ? Par exemple, et en reprenant l'idée d'une approche de l'image à partir du rôle des supports et médiums matériels – idée de Régis Debray dans son *Cours de médiologie générale* (1991) –, n'y-a-t-il pas, sous la possible relation entre une caméra lui servant un moment d'accoudoir, peut-être en écho au trépied de celle-ci, et le maniement tactile d'un tableau-paysage jusqu'à son inclinaison hors chevalet, toute la (trans)*lucidité* (tactile) de Clouzot – le réalisateur tâtonne, cherche à cerner l'acte picassien – quant à l'échappée de la surface haptique hors sa démonstration visuelle ? Par ce terme de « démonstration », on entend d'ailleurs le réalisateur qualifier, vers la fin du film, les dessins que fait Picasso derrière l'écran translucide. Et ce dernier le rejoignant à côté de la caméra, dira justement que cette démonstration est trop « extérieure ».

Sans relier le recouvrement pictural du cadre filmique perspectif au vécu du geste figural – vécu se topographiant en intervalles matério-scéniques entre regard et écran –, comment arriver à comprendre la translucidité existentielle qui, de la suite du dialogue à la fin du film, se trame alors ? La solution que propose Picasso, face à l'extériorité dévitalisée ou désincarnée que montre de l'acte pictural sa schématisation scénographique par cet écran translucide, est « d'aller au fond de l'histoire, […] risquer tout, voir les tableaux les uns sur les autres comme ils se font ». Et à Clouzot lui suggérant que, s'il s'agit de « montrer tous les tableaux qui sont sous un tableau », pourquoi pas « faire ça en transparence », il répondra de manière très éclairante relativement à notre hypothèse d'une refondation critique du volume scénographique de l'écran translucide par l'accidentalité mécanique des matériaux et de l'espace l'environnant. Puisqu'il envisage de « faire de la peinture à l'huile comme » il fait « dans l'atelier ». Tous deux conscients de cette lutte translucide de surface qui se joue alors, sous les coudes, entre l'œil caméra et une patine digitale translucide avide de traduction dans un glacis à l'huile, Clouzot répond à cette suggestion que « ça va être dangereux » tandis que Picasso lui dit que sait ce qu'il cherche… Rien n'interdit de faire un rapprochement entre ce danger de recouvrir ou doubler la translucidité de l'écran filmé par un glacis à l'huile – danger renvoyant à une lutte plasticienne de l'homme d'atelier contre la servitude du plateau de tournage à l'image audiovisuelle, dématérialisée, qu'il permet d'enregistrer – et le risque pris par Barceló lorsqu'il recouvre de peinture blanche le relief ocre, très photographique, du décor argileux de *Paso Doble*. Les deux peintres élaborent des stratégies pour montrer l'unité plastique liant fondamentalement la lumière de l'image et la matérialité du milieu

10-Honnorat.indd 16 07/10/2015 09:48:28

scénique l'engendrant, là où le cinéma et le théâtre cherchent peut-être plus à transfigurer en image bi- ou tridimensionnelle leurs conditions substantielles de réalisations.

On l'aura compris, l'hypothèse défendue ici est qu'en ramenant l'espace théâtral à sa physicalité, la performance matiériste de Barceló permettrait de comprendre « topographiquement » l'espace scénique du *Mystère Picasso*, c'est-à-dire avant que l'appareillage et la gestuelle – et leur addition tactilo-spatiale – constitutifs de cet atelier-plateau de tournage soient dialectiquement réduits à un théâtre d'opérations. Ce théâtre est d'autant plus mis en scène que l'écranéité audiovisuelle et fictionnelle qui en reste, une fois le tournage fini, est précédée par l'intégration, au sein même de la disposition des appareils normalement présents sur un plateau de cinéma – spots d'éclairage, caméras, perche de son… –, d'un écran de papier, beaucoup plus rudimentaire donc que celui d'une caméra, et sur lequel Picasso semble transposer cette disposition dans un univers pictural au moment-même où cette dernière capture cinématographiquement la formation de cet univers. Du coup, si l'auto-figurabilité ou la mise en abîme figurale d'un lieu de tournage hybridant peinture et cinéma devient un matériau filmique central – le réalisateur et les opérateurs qui manient la machinerie ou circulent dans les coulisses techniques nécessaires à la capture filmique de ce que peint Picasso, deviennent des figurants, corps-écrans, au même titre que leurs appareils, le peintre et ce qu'il dessine –, c'est parce que Clouzot est conscient qu'appréhender le geste picassien par le cinéma revient moins à dévoiler la poïétique du peintre qu'à utiliser la dialectique que cela induit – entre deux rapports figuraux distincts à l'écran : celui du peintre, celui du cinéaste – comme mode de traitement scénographique d'un atelier-plateau de tournage. Pour autant, en allant et venant entre *Le Mystère Picasso* et *Paso Doble*, on comprend que si elle apporte un coefficient figural à toute mise en scène, ce n'est pas la dialectique des regards qui plastiquement ou substantiellement l'instaure : saisir le moment (et le lieu) de prise de forme d'un geste pictural, théâtral, cinématographique, spectaculaire – plutôt que sa réalisation visuelle, prise par prise – tient moins dans la qualité figurale de l'espace fonctionnel intervallaire constitué par le moment de prise tactile (toucher d'appareil, d'écran, de scène) d'un geste visuel que dans la topographie émergeant de cet espace et se situant autant à l'échelle du tableau que du plateau. Dans *Le Mystère Picasso*, cette dimension topographique permettrait ainsi de passer d'un espace manuel visuellement individué en tracés du peintre, cadrages du photographe ou

10-Honnorat.indd 17 07/10/2015 09:48:28

déplacements du réalisateur sur le lieu de tournage, à une rencontre dans un même espace tactile élargi ou indifférencié entre les touches de Picasso et les maniements préhensifs des techniciens touchant caméras, spots et autres micros qui parsèment le plateau. Les situations d'appareils qui résultent de ces maniements – et auxquels il ne faut pas d'ailleurs oublier de rajouter le maniement par Picasso de ses encres et de ses outils – traduisent une patine tactile commune (infra-picturale et translucide) en scénographie, traduisent la matière en espace, la pesanteur en inertie. A l'instar de la translucidité de notre patine digitale et plus globalement corporelle, l'architectonique primaire de cet espace plastique partagé – ce creuset humain d'images et d'usages – n'est perceptible que sur fond de disparition des processus figuraux de subjectivations. Voilà comment et pourquoi « le patinage artistique » de Barceló dans l'argile aide à lire l'espace scénique et appareillé entre Picasso et Clouzot comme un mouvement pré-figuratif. Plus fondamentalement et au nom d'une certaine origine physique du spectacle figural, *Le Mystère Picasso* et *Paso Doble* nous parleraient d'un échec de l'écran comme forme projective du sujet et corrélativement de la victoire d'un espace-matière qui, situé entre l'intention du geste et le support de son dessin, topographierait cette projection.

Comme le montrera très bien l'étape papier-collé de l'avant dernier tableau qui, bien que commençant par le tracé de la place du spectateur dans le plan – à la manière d'une perspective architecturale –, échouera en tachisme, avant que Picasso redessine sur cette stratification pour finir par prendre une nouvelle et dernière toile, la seule manière de montrer le danger de voir la peinture opacifier la transparence de la caméra est, au dire du peintre, de faire comme s'il était chez lui, de s'occuper « ni du cinéma, ni de rien » et « d'essayer avec des morceaux de papier ». L'espace intervallaire même du recouvrement entre matière et support renvoie ici le peintre à une épaisseur papier hors-écran. Lorsque trop d'accidents feront rater le tableau, Picasso dira « c'est très mauvais, j'arrache tout ». Et le dépôt pictural de s'inverser ici en décollage/arrachement filmable, la matière en grille rythmique de lumière. L'exploitation spectaculaire de cette inversion de la pesanteur en défilement cinématographique agacera Picasso : celui-ci rétorque au réalisateur trouvant alors ce drame « à la fin du film […] embêtant […] pour le public », qu'il ne s'est jamais préoccupé du public et qu'« au fond », ce qu'il voulait montrer était « la vérité surprise au fond du puits ». S'avouant vaincu ou invisible dans son remplacement par le papier collé, la translucidité de la matière picturale semble alors se dissoudre

10-Honnorat.indd 18 07/10/2015 09:48:28

via une touche lissée au rang de tache ou de strate de plus sur un collage écranisé par le cinéma.

Afigurabilité d'un espace réel annulé par superposition subjectile de films – le papier, la surface caméra, la pellicule –, le translucide dit la difficulté « d'observer une transpragmatisation à l'état libre, non impliquée dans une opération […] d'ordre diégétique et/ou sémantique » (Genette 1982 : 442). Le peintre cherche le point vrai, sous l'effet de la surface picturale, et à partir duquel il touche le fond de la toile et regarde, par le toucher, ce qu'il est en train de voir. À superposer une écriture skiagraphique du toucher sur sa matière tactile, la lumière des projecteurs finit par gêner la quête d'une trans-lucidité. À la différence de l'acteur qui doit s'acquitter de l'exigence de « jouer sous les feux des sunlights » pour « en face de l'appareil, sauvegarder son humanité » (Benjamin 2000 : 88), l'intimité de l'atelier n'est pas au tableau ce que l'espace public du plateau est au comédien. Ainsi, derrière sa signature sur une grande toile panoramique, la déambulation finale de Picasso sous les projecteurs d'un atelier-décor crée une étonnante volumétrie trans*lucide* : se manifestant par un mouvement entre seulement quatre grandes peintures et une structure en bois – un décor clouzotien certainement décidé par conscience du ridicule que cache un court-métrage sur le maître espagnol vu sa longue expérience picturale et sa production prolifique –, la quantité de *présence* du peintre quasi-nu dans ce décor de surface se pose comme résistance de l'architecture perceptive du corps pictural à sa définition par la seule lumière.

10-Honnorat.indd 19 07/10/2015 09:48:28

Bibliographie

Abadie, Daniel (ed.) (1994) : *Tàpies*. Paris : Édition du Jeu de Paume, 302 p.

Agamben, Giorgio (2007) : *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot & Rivages, 2007, 50 p.

Alain (1958) : *Les Arts et les Dieux*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1440 p.

Amiel, Vincent (2009) : « Le geste inaccompli », *in* : Frangne, Pierre-Henry / Mouëllic, Gilles / Viart, Christophe (eds.) : *Filmer l'acte de création*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 31-36.

Artaud, Antonin (1964) : *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 246 p.

Bachelard, Gaston (1948) : *La terre et Les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 376 p.

Barthes, Roland (1980 : *La Chambre Claire*, *Notes sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 193 p.

Bazin, André (1956) : « Un film bergsonien : *Le Mystère Picasso* », *Cahiers du cinéma*, 60, p. 25-28, repris *in* : Bernadac, M.-L. / Breteau-Skira, G. (eds.) (1992) : *Picasso à l'écran*. Paris : éd. R.M.N. et Centre Georges Pompidou, p. 68-71.

Benjamin, Walter (2000) : *Œuvres.* Tome III. Paris : Gallimard Folio Essais, 482 p.

Bergson, Henri (1965) : *Matière et mémoire*. Paris : PUF, 253 p.

Bocquet, J.-L. / Godin, M. (ed.) (2002) : *Clouzot cinéaste*. Paris : Dragoon, 250 p.

Brunier, Éric (2013) : « De l'écran au tableau », *Images Re-vues* (11.13), http://imagesrevues.revues.org/3178 [Mise en ligne : 29.12.2013, date de consultation : 23.01.2015]

Coquet, Michèle (2014) : « Le double drame de la création selon *Le Mystère Picasso* (1956) d'Henri-Georges Clouzot », *Gradhiva*, 20, p. 138-167.

Damisch, Hubert (1995) : *Traité du trait*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 214 p.

Damisch, Hubert (1972) : *Théorie du Nuage*. Paris : Editions du Seuil, 328 p.

Debord, Guy (1992) : La société du spectacle. Paris : Gallimard, 168 p.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1980) : *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2. Paris : Minuit, 648 p.

Déotte, Jean-Louis (1998) : *L'homme de verre*. Paris : L'Harmattan, 257 p.

10-Honnorat.indd 20 07/10/2015 09:48:28

Derrida, Jacques (2013) : *Penser à ne pas voir*. Paris : Éditions de la Différence, 390 p.

Diderot, Denis (1951) : *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Paris : Gallimard, 116 p.

Eco, Umberto (1979) : *L'œuvre ouverte*. Paris : Édition du Seuil, 313 p.

Ferrier, Jean-Louis (1993) : *Picasso, La déconstruction créatrice*. Paris : Ed. Pierre Terrail, 207 p.

Fontanille, Jacques (2001) : «La patine et la connivence», *Protée*, 29, n° 1, p. 23-35.

Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 576 p.

Guérin, Michel (2008) : *L'espace plastique*. Bruxelles : La Part de l'Œil, 117 p.

Guérin, Michel (ed.) (2008), *La transparence comme paradigme*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 332 p.

Hockney, David (1999) : *Picasso*. Paris : Daniel Lelong éditeur, 43 p.

Huyghe, Pierre-Damien (1996) : *Le Devenir Peinture*. Paris : L'Harmattan, 225 p.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1991) : *La monadologie*. Paris : Le livre de poche, Librairie Générale Française, 317 p.

Lyotard, Jean-François (1975) : *Économie libidinale*. Paris : Minuit, 320 p.

Lyotard, Jean-François (1977) : *Les transformateurs Duchamp*. Paris : Galilée, 155 p.

Mézil, Éric / PÉJU, Pierre (eds.) (2008) : *Portrait de Miquel Barceló en artiste pariétal*. Paris : Gallimard/Collection Lambert en Avignon, 185 p.

Seibel, Castor (1998) : *Barceló ou la peinture*. Paris : L'Echoppe, 58 p.

Simmel, Georg, (2003) : *Le Cadre et autres essais*. Paris : Gallimard, 87 p.

Tàpies, Antoni (1994) : *Pratique de l'art*. Paris : Gallimard, Collection Folio Essais, 284 p.

Filmographie

Haesaerts, Paul (1950) : *Visite à Picasso.*

Clouzot, Henri-Georges (1956) : *Le Mystère Picasso.*

Barceló, Miquel / Nadj, Joseph (2006) : *Paso Doble* (Spectacle filmé. Vidéo réalisée par Bruno Delbonnel et Augustin Torres).

10-Honnorat.indd 21 07/10/2015 09:48:28