



**HAL**  
open science

# “ La càmera és un ull que mira. ” Josep Palau i Fabre et le cinéma

Sergi Ramos Alquezar

► **To cite this version:**

Sergi Ramos Alquezar. “ La càmera és un ull que mira. ” Josep Palau i Fabre et le cinéma. Catalonia, 2019, Josep Palau i Fabre, confluences poétiques et artistiques, 25, pp.107-147. hal-02508796

**HAL Id: hal-02508796**

**<https://hal.science/hal-02508796v1>**

Submitted on 17 Mar 2020

**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.

## « La càmera és un ull que mira. » Josep Palau i Fabre et le cinéma

Sergi RAMOS ALQUEZAR  
Sorbonne Université  
sergi.ramos.alquezar@gmail.com

**Résumé :** L'œuvre de Josep Palau i Fabre gravite indiscutablement autour de la littérature – poésie, théâtre, essai – et de la peinture de Picasso. Cependant, l'écrivain catalan a entretenu un rapport avec le cinéma tout au long de sa carrière, organisant des projections, en y travaillant comme figurant, en menant une réflexion théorique sur le septième art et en particulier en élaborant un certain nombre de projets de films dont la plupart n'ont jamais vu le jour. Dans cet article, nous tenterons de faire le point sur les différentes incursions de Palau dans le domaine du cinéma.

**Abstract:** The work of Josep Palau i Fabre indisputably centers on literature - poetry, theater, essay – and on Picasso's paintings. However, the Catalan writer has kept a close relationship with the cinema throughout his career, organizing screenings, working as a scriptwriter, conducting a theoretical reflection on the seventh art and in particular by developing a number of projects many of which have never been released. In this article, we will try to take stock of the different incursions of Palau in cinema.

**Mots-clés :** Josep Palau i Fabre, Pablo Picasso, littérature et cinéma, scénario

**Keywords:** Josep Palau i Fabre, Pablo Picasso, literature and cinema, screenwriter

### Introduction<sup>1</sup>

La présence du cinéma s'est inscrite en filigrane dans la vie et l'œuvre de Josep Palau i Fabre. À plusieurs reprises, il a conçu des projets de réalisation de films, et bien que ceux-ci soient peu nombreux, ils ont cependant ponctué son parcours de créateur, en particulier à partir de son arrivée en France en 1945. Même s'ils sont restés inaboutis – à l'exception du court métrage *Picasso a Catalunya* sorti en 1976, le seul qu'il ait réussi à réaliser lui-même –, il nous a semblé intéressant d'envisager le cinéma comme un nouveau champ de création qui vient élargir le corpus canonique de son œuvre littéraire ou critique. Car ces projets ont un statut ambigu : ils sont restés pour presque tous à l'état d'ébauche, couchés sur le papier, mais ils ne sont pas l'œuvre d'un écrivain devenu scénariste. Au contraire, les indications visant une mise en scène cinématographique sont fréquentes : Palau conçoit les scénarios comme un cinéaste, et non comme un écrivain, conscient d'une spécificité du septième art qui revient dans ses essais sur le cinéma et dont il était véritablement conscient. Son regard y est, sans doute, cinématographique. Cependant, et malgré quelques tentatives qu'il espérait mener jusqu'au bout, Palau semble concevoir la création cinématographique comme une œuvre littéraire, c'est-à-dire solitaire. Il est scénariste, réalisateur, seul concepteur.

---

<sup>1</sup> Je tiens à remercier Maria Choya, directrice de la Fundació Palau i Fabre, Anna Maluquer et Alicia Vacarizo des archives de la Fondation pour leur aide inestimable.

L'étude de ses projets livre donc toute leur dimension cinématographique, mais ils se donnent à lire également comme une œuvre écrite.

A côté de ces projets de réalisation, Palau s'est également penché sur le cinéma dans une perspective théorique, en réfléchissant sur ses spécificités, en particulier par rapport au théâtre, mais également sur son influence dans les transformations de l'imaginaire collectif. Mais, pour Palau, le cinéma a été d'abord comme une expérience vitale, en particulier lors de ses premières années en France. La figuration a été pour lui une source de revenus dans un moment de pénurie mais également une expérience qui a probablement contribué au tournant entrepris de la poésie vers l'écriture dramatique. Mais il faut également s'arrêter sur la programmation de *Sierra de Teruel. Espoir*, à la Cité Universitaire, geste politique d'un jeune exilé, par lequel nous faisons commencer ce parcours.

### **Projection de *Sierra de Teruel. Espoir* à la Cité Universitaire**

La rencontre de Josep Palau i Fabre avec le cinéma remonte aux débuts de sa période parisienne, alors qu'il avait quitté la Catalogne fin 1945 pour s'installer à Paris, grâce à une bourse d'études du gouvernement français. Il résidait alors à la Cité Universitaire. Palau décida d'y organiser une projection de *Sierra de Teruel. Espoir*, seul film réalisé par André Malraux, qui s'inspirait de son roman *L'Espoir*, paru en 1937. L'écrivain français l'avait écrit à partir de ses expériences dans les Brigades Internationales pendant la Guerre Civile, où il avait participé activement à la création d'une unité aérienne. D'après ses mémoires, dans un chapitre écrit en 1985, Palau organisa cette projection en solidarité avec les autres étudiants exilés espagnols<sup>2</sup> et la programma le 11 février 1947, en présence de Malraux. Il y raconte également une visite mouvementée chez l'écrivain français, et la volonté initiale de celui-ci d'autoriser la projection et de dire quelques mots à cette occasion : « Quant à moi, je ne parlerai que pendant dix minutes ou un quart d'heure<sup>3</sup> ». Palau rapporte cependant que Malraux, la date approchant, ne donna pas de nouvelles pour confirmer sa venue, et que Palau dut se rendre chez lui pour que ce dernier accepte de confirmer définitivement sa venue, arguant d'un agenda trop rempli. Palau attribue cette apparente déconvenue de Malraux à son ralliement au gaullisme et à son implication dans la création du Rassemblement du Peuple Français, et donc à une modération des propos et des actes qu'il pouvait tenir par rapport à la guerre d'Espagne et à l'antifascisme.

Les archives de la fondation Palau i Fabre conservent une partie de la correspondance envoyée par Malraux. Dans une lettre datée du 25 novembre 1946, le Français affirme avoir fait le nécessaire pour que Palau obtienne une copie du film, sans préciser de quel montage il s'agit. Il faut signaler, comme nous le préciserons par la suite, qu'en 1946 Malraux avait pris ses distances par rapport au film et que sa

---

<sup>2</sup> « Em semblava injust que jo, a Barcelona, hagués tingut una beca del govern francès i que alguns estudiants refugiats o fills de refugiats no tinguessin cap mena d'ajuda. En això hi veia la grapa injusta de la política, contra la qual sempre m'he sublevat.

La idea de projectar aquell film vingué de mi i vaig ser jo qui demanà una cita a Malraux, encara que a l'hora d'anar-lo a veure fóssim tres els qui ens hi presentàrem : Josep Pallach i jo pels estudiants catalans, i un xicot que es deia Benet, castellà, en representació de la la FUE [...]

Els ingressos que la sessió ens procurà foren repartits en parts iguals entre els tres sindicats, als quals vaig passar comptes fins a l'últim cèntim. », PALAU I FABRE, Josep. « André Malraux ». *El Monstre*. Barcelone : Gàlaxia Gutenberg / Cercle de lectors, 2005, p. 136-139.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 137.

participation en 1945 à son remontage et à sa sortie fut quasi inexistante<sup>4</sup>. Dans ce sens, il faut noter que l'ancien brigadiste ait accepté et facilité la requête de Palau. Cependant, dans la même lettre, il fait preuve de certaines réticences à intervenir lors de la projection du film auprès des étudiants espagnols au-delà des quelques mots prévus. Dans une troisième lettre datée du 27 janvier 1947, Malraux demanda à apporter des corrections à une première mouture de l'affiche de l'événement, que Palau lui avait fait parvenir. Alors que dans des versions manuscrites de l'affiche, Palau annonçait que Malraux allait « présenter » le film, Malraux lui demanda d'apporter une correction, puisqu'il n'avait « absolument pas l'intention de faire ni un discours, ni une présentation du film, mais simplement de dire quelques mots de sympathie aux étudiants espagnols, sur le plan que vous savez ».

José Palau i Fabre relève également dans ses mémoires que le film fut projeté dans sa version « intégrale », et rapporte que Malraux lui-même aurait été à l'origine de cette proposition : « Vous aurez le film. Ce sera même sa première projection intégrale<sup>5</sup> ». L'affiche de l'événement, réalisée par Antoni Clavé, annonçait également cette version « intégrale ». Cette donnée n'est pas sans soulever quelques interrogations. D'après les travaux de différents chercheurs sur la diffusion et la projection de *Sierra de Teruel. Espoir*, le film fut originalement monté en 1939 sous la supervision de Malraux lui-même. Cependant, celui-ci ne connut en France cette année-là que des projections privées et sa sortie en salles fut d'abord retardée en tant que film antifasciste, à cause de la signature du pacte germano-soviétique en août 1939<sup>6</sup>, puis à cause d'une interdiction gouvernementale lors de l'entrée en guerre de la France en septembre<sup>7</sup>, quelques jours avant sa date officielle de sortie en salles. Le film fut nouvellement projeté lors de quelques séances privées dès octobre 1944, dans sa copie originale, puis il fut remonté en 1945 par le distributeur en vue d'une sortie en salle<sup>8</sup> :

En 1945, le film sortit en salle, mais avec des modifications : le distributeur changea le titre du film en *Espoir* pour bénéficier du prestige acquis par le roman ; Marion ajouta des panneaux explicatifs et les sous-titres en français ; on coupa 120 mètres de pellicule de la séquence finale parce que, dans la descente de la montagne, Malraux avait « répété plusieurs fois les grands plans d'ensemble pour accentuer la dimension épique de la séquence » ; on remplaça la brève présentation filmée de Corniglion-Molinier avec un prologue de Maurice Schumann qui insiste sur la similitude entre la lutte des républicains Espagnols et celle de la Résistance française et rend actuel le film avec des formules comme : « Le drame de l'Espagne, c'était déjà notre drame ; la guerre d'Espagne, c'était déjà notre guerre, et ces hommes que nous allons voir mourir, mourraient déjà pour nous. [...] Regardez ce va-nu pied sans armes et reconnaissez-vous ! [...] Regardez Teruel, et reconnaissez Paris<sup>9</sup> ! »

<sup>4</sup> ALBERICH, Ferran. « Diecinueve planos. Aproximación informativa a dos copias de *Sierra de Teruel* ». *Archivos de la Filmoteca*. Valence : n°30 (octobre 1998), p. 101.

<sup>5</sup> PALAU I FABRE, Josep. « André Malraux ». *El Monstre*. *Op. cit.* p. 137.

<sup>6</sup> ALBERICH, Ferran. « Diecinueve planos. Aproximación informativa a dos copias de *Sierra de Teruel* ». *Op. cit.*, p. 100.

<sup>7</sup> ALBERA, François. « De *Sierra de Teruel* à *Espoir* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n°76 (2015), mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 26 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5019>

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> TIBERIO, Maria. « L'incarnation de l'imaginaire dans *L'Espoir* et *Sierra de Teruel* d'André Malraux ». *Estudios humanísticos. Filología*, n°34 (2012), p. 48-49. Voir également LANGLOIS, Walter G. « Malraux's "Sierra De Teruel": A Forgotten Treasure of the Library of Congress Film Collection ». *The Quarterly Journal of the Library of Congress* [En ligne], vol. 30, n°1 (1973), p. 2-18. URL : [www.jstor.org/stable/29781530](http://www.jstor.org/stable/29781530).

La référence à la version « intégrale » dans les mémoires de Palau ainsi que l’affiche de Clavé, laissent entendre que Malraux leur fit parvenir une copie du montage original de 1939. Cependant, cela semble contredire les conclusions des travaux de recherche qui indiquent que plus aucune copie de cette version n’existait en Europe<sup>10</sup> après que la seule copie existante, une copie lavande, eut été manipulée pour faire le remontage de 1945, comme le suggère Ferran Alberich :

Por el testimonio de Denis Marion sabemos que la película de Malraux se salvó de la destrucción de manera novelesca. En plena segunda Guerra Mundial, en la Francia invadida, las tropas de la Gestapo localizaron y destruyeron el negativo y todas las copias menos una, que se había guardado en las cajas de otra película, bien por error, o bien por iniciativa de un anónimo empleado del laboratorio Pathé de París. Esta copia mosaica fue la que sirvió para, después de la manipulación del distribuidor, tirar de ella un contratipo que suministró todas las copias de la exhibición posterior. El propio Marion indica en su monografía sobre Malraux que no existen indicios que permitan restaurar la versión original del director<sup>11</sup>.

Ces données viennent contraster certaines informations données par Palau dans ses mémoires (et par l’affiche de Clavé qu’il conservait dans ses archives). Si la version projetée avait été cette version originale intégrale, il se serait agi de la première projection publique hors circuit de diffusion commerciale classique en salle en France, puisque les autres projections organisées en 1939 et 1944 avaient été privées<sup>12</sup>. Cependant, les recherches de Ferran Alberich à partir des propos de Denis Marion, co-scénariste et assistant de direction de Malraux lors du tournage et une des principales personnes impliquées dans le remontage de 1945, laissent entendre qu’il s’agirait de cette dernière version.

La version selon laquelle Malraux aurait préféré autoriser la diffusion du montage original aurait fait sens cependant. Celui-ci pointait plus précisément les questions propres à l’Espagne, la Guerre Civile et l’antifascisme, qui coïncidaient davantage avec les attentes et les inquiétudes du public d’exilés attendu à la Cité Universitaire, alors que le prologue de la deuxième avait gommé ces spécificités pour mettre en avant les similitudes avec la résistance française. Et cela bien que Malraux se fut distancé progressivement du film qu’il avait lui-même réalisé moins d’une décennie auparavant, en même temps qu’il avait tourné le dos à ses affinités communistes – et même staliniennes – de l’époque de sa présence en Espagne, pour adhérer et soutenir le gaullisme, non seulement en participant à la fondation du RPF à partir de 1947 – comme le rappelle Palau – mais aussi en tant que ministre de l’Information, de novembre 1945 à janvier 1946.

Il faut également tenir compte que Palau, dans ses mémoires, avoue ne pas avoir assisté à la projection :

El dia de la sessió, Malraux em tornà a fer patir, perquè la sala ja era plena de gom a gom i la projecció del film s’estava acabant. Arribà al minut just, per poder fer un breu parlament. Com que jo estava molt ocupat en el manteniment de l’ordre, a la part de fora, on l’havia estat esperant, només recordo les seves primeres paraules<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Pendant l’Occupation, Malraux fit parvenir la seule copie (avec le montage original) qui était en sa possession aux Etats-Unis.

<sup>11</sup> ALBERICH, Ferran. *Op. cit.*, p. 101.

<sup>12</sup> ALBERA, François, *Op. cit.*

<sup>13</sup> PALAU I FABRE, Josep. « André Malraux ». *El Monstre. Op. cit.*, p. 138-139.

Par ailleurs, la version de 1945 sortie en salles en juin ne resta à l'affiche que quelques semaines. Palau ne put probablement pas la voir, puisqu'il n'arriva en France qu'à la fin de cette année. Lors de sa projection à la Cité Universitaire, il n'eut probablement pas assez d'éléments en main pour évaluer s'il s'agissait de l'une ou de l'autre de ces deux versions<sup>14</sup>.

### *Sous les toits de Paris*

Il s'agit d'un projet de scénario écrit probablement dans les premiers temps de son exil en France, à la fin des années 1940. Josep Palau i Fabre a donné trois titres, présents sur le même manuscrit : *Sous les toits de Paris* ou *Pendant la nuit* ou *L'amour, La nuit. FILM*. Comme pour l'ensemble de ses projets cinématographiques rédigés à Paris, il est en français, à la différence de son œuvre poétique de l'époque, écrite en catalan. Palau considérait-il qu'il arriverait à faire aboutir certains de ces projets ? Sans doute c'est le cas pour certains plus tardifs comme *Le Masque de la mort* ou *Les Figurants*. Cependant, pour celui-ci, le fait qu'un seul manuscrit ait été conservé semble indiquer que Palau savait qu'une réalisation effective n'était pas viable, en particulier si on prend en compte la difficulté pour mettre en scène certaines parties. Il est également possible que Palau considérât le scénario comme un exercice pour s'exercer dans la langue française écrite, à partir d'un projet de création qui n'était pas strictement littéraire.

Le manuscrit, de quatorze pages, se présente comme un scénario qui s'articule clairement en deux parties. Il est divisé en dix-huit entrées, qui correspondent à autant de plans ou de brèves séquences. Les huit premières, qui composent la première partie, présentent une rencontre qui acquiert immédiatement des airs faustiens. Un homme fait une promenade dans les boulevards du 5<sup>e</sup> arrondissement, alors que la nuit tombe. Il est abordé par le diable, qui l'emporte dans les airs. Alors qu'ils se sont posés sur le haut d'une maison, le diable en arrache le toit avec sa main et entre avec le promeneur par l'ouverture. Dans la deuxième partie, constituée de dix séquences, le diable lui fait visiter plusieurs chambres, dont chacune constitue une scénette ou "vision" (comme Palau les appelle dans la séquence 10) autour de l'amour et de la sexualité de différents couples, qui illustrent autant de variations sur la relation amoureuse : un vieux couple, une jeune bonne seule, une querelle conjugale, des jeunes mariés, une prostituée et son client...

Les huit premières entrées constituent la séquence de la rencontre entre le diable et le promeneur. Palau apporte soigneusement des indications sur la localisation dans les boulevards parisiens, et il met également l'accent sur une ville qui semble se vider avec la tombée du soir. La rencontre entre l'« homme en noir » désœuvré et le diable se fait tout naturellement, comme « s'il attendait [sic] ça ». Palau donne des indications de mise en scène très précises sur le cadrage, mais ce qui semble le plus remarquable dans sa planification c'est le projet délibéré de ne pas utiliser de dialogues. Il insiste sur une mise à distance des personnages par rapport à la caméra qui prive le spectateur de leur conversation (« on comprend qu'il y a un dialogue, quoique on [sic] n'entende rien. La camera [sic] se tient un peu a [sic] distance, comme si elle était à l'écart »). Ensuite apparaît explicitement la dimension surnaturelle du récit, avec l'envol des deux personnages et le diable soulevant le toit de la maison. Dans cette première partie, qui bascule vers le fantastique, il est possible de déceler des échos de la présence récurrente

<sup>14</sup> Voir également RIAMBAU, Esteve. *Laya Films i el cinema a Catalunya durant la Guerra Civil*. Barcelona : L'Avenç, 2018, p. 241-243.

du diable dans le cinéma de l'époque, autant dans le cinéma américain (par exemple *Heaven can wait*, d'Ernst Lubitsch, sorti en 1943), que dans les expérimentations formelles influencées d'abord par le surréalisme et flirtant ensuite avec le fantastique qu'avait pu mener René Clair, comme dans *The Ghost goes west* en 1935 ou *It happened tomorrow* en 1944. Palau choisit même pour premier titre de son scénario le titre homonyme d'un film du réalisateur français, *Sous les toits de Paris* de 1930, et Clair fit lui-même une adaptation de *Faust* en 1950, *La Beauté du diable...* Plus près de Palau, on pourrait y déceler des échos du réalisme poétique de Marcel Carné et de Jacques Prévert (*Les Visiteurs du soir*, 1942 ou *Les Portes de la nuit*, 1946), ou même de l'œuvre cinématographique de Jean Cocteau, qui avait écrit en 1943 le scénario de *L'Éternel retour* (réalisé par Jean Delannoy) et qui allait mettre en scène *Orphée* en 1950.

Cependant, l'idée d'un possible pacte faustien reste inachevée dans le scénario, et les deux personnages fonctionnent par la suite comme les simples voyeurs des scénettes qui vont se jouer dans les différentes chambres qu'ils vont visiter, disparaissant même au fur et à mesure du scénario, et qui apportent souvent une distanciation ironique. La scène 12, une nuit de noces entre deux jeunes mariés, explicite ce dispositif du voyeur avec beaucoup d'humour :

Chambre nuptiale. Nuit de noces. D'abord, on ne voit qu'à travers un rideau de gaze transparent qui séparerait la chambre de l'avant-chambre. Au premier plan, deux paires de jambes allongées, qui se détachent [sic] de deux fauteuils dont on ne voit que les dos. Ce sont les pies [sic] de nos visiteurs. Souliers de clochard chez l'un, souliers pointus chez l'autre. La camera [sic] s'avance vers le rideau et le traverse au même moment que la porte, blanche comme presque tout le reste de la chambre (chambre de grand-hôtel), s'ouvre et laisse apparaître la marié [sic] et le marié.

Le scénario met alors à la suite dix scénettes autour de l'amour, de la sexualité et, presque toujours, du couple. Dans la première (9), Palau décrit d'un ton moqueur le coucher d'« Un couple de 50 ans. Gros et grosse », lisant au lit, où ne subsiste aucun signe d'amour ni de complicité, si ce n'est un « coup de cul ». Dans la deuxième (10), très brève « une jeune bonne, toute nue, une chandelle à la main, se regarde dans une glace-armoire », évoquant très brièvement, comme une « vision », un désir non-réalisé. Dans la troisième (11), la plus longue, qui pourrait être tirée d'une pièce comique de vaudeville, la femme d'un couple « petit-bourgeois » cherche querelle à son mari, au sujet d'infidélités pressenties – pour l'homme – ou réelles – pour la femme –, mais aucun argument, aussi accusateur soit-il, ne semble pouvoir mettre fin à son acrimonie. Le quatrième (12) est l'épisode de la nuit de noces, où Palau s'attarde sur la sensualité du déshabillage de la mariée, avec un certain humour (*La marche nuptiale* de Mendelssohn qu'on entend faiblement au début et qui fait « son irruption brutale » à la fin) mais également avec une certaine poésie : « Il lui déffait [sic] lentement les boutons, un a [sic] un, sur l'épaule, jusqu'à ce qu'enfin, faisant tomber la part supérieure du corsage – elle l'aide délicieusement – son buste reste en l'air, rien qu'avec le soutien-gorge et une petite médaille ». La cinquième (13) crée une continuité avec la précédente, mais cette fois-ci elle décrit de façon plus explicite et enfiévrée les ébats amoureux d'« un couple passionné ». La sixième (14), par un long dialogue, fonctionne au contraire comme un contrepoint sarcastique de la précédente, mettant en scène la transaction peu satisfaisante entre une prostituée et son client, comme un pur marchandage d'où l'imagination et la fantaisie sont exclues. Dans la septième (15), le ton devient plus mélancolique lors de l'évocation d'un vieux couple et de leurs difficultés pécuniaires. Elle se termine par un mouvement de caméra qui « parcourt la

chambre ; elle s'arrette [sic], des courts instants, sur une photo de jeunesse du couple, le jour de noces, sur une [sic] vase avec des fleurs desséchés [sic], sur une canne dans un coin... ». La huitième (16), très brève et insidieusement inquiétante, décrit à travers un cadrage unique au ras du sol, très cinématographique, une relation à trois : « D'abord deux jambes de femme, sveltes, avec de hauts talons. Grande dame. Puis les jambes d'un homme, en smoking, qui approchent [sic] celles de la femme. Puis d'autres jambes d'homme qui se situent à côté du premier homme. Tout aux abords d'un lit. Très rapide ». La neuvième (17) évoque l'émoi, plein d'une angoisse liée à la sexualité, d'« un jeune de 14 ans », une revue à la main « où l'on devine un nu de femme ». L'indication « au chevet du lit, un portrait de la vierge » fait écho à la solitude de la deuxième scène avec la bonne, et souligne une présence de la religion qu'on avait perçue dans d'autres scènes (la mariée qui se déshabillait « portait une médaille »). Dans la dernière (18), « un couple pauvre, très pauvre » se déshabille « avec une indifférence [sic] totale, comme s'ils étaient habillés », clôturant par cette vision désenchantée cette série de scènes.

Évidemment, la difficulté pratique de la mise en scène du scénario (vol dans les airs, diable arrachant le toit d'une maison) condamna ce projet à ne pas être réalisé, et rien ne prouve que Palau espérait le réaliser un jour, comme ce fut le cas pour *Les Figurants*. Cependant, le scénario, en particulier dans sa deuxième partie, pourrait également être lu comme un ensemble de scénettes qui pourraient être jouées au théâtre (la première indique à la fin le « départ de nos personnages » de la chambre – ou scène – qu'ils occupent) ou constituer les très brefs chapitres d'un recueil de narrations courtes sur l'amour. La première incursion de Palau dans l'écriture scénaristique s'oriente dans tous les cas vers la fiction, ce qu'il ne refera qu'avec *Les Figurants*. Malgré les nombreuses indications techniques qui suggèrent qu'il fut conçu comme un projet spécifiquement cinématographique, faisant appel à cette vision de la caméra dont il allait être question dans son article inédit « Concepte del cinema » de 1951, il ne semble pas qu'il ait été imaginé avec une véritable intention de le faire aboutir, mais comme un essai d'écriture pour un art qui demandait une forme spécifique de visualisation, à un moment où l'auteur s'était engagé dans la poésie mais n'avait pas encore débuté son œuvre de dramaturge. Dans le même sens, la conception éclatée du film, conçu comme un ensemble de tableaux, liés par le thème mais sans continuité de personnages et sans une intrigue unitaire, ainsi que sa durée plus proche d'un court ou d'un moyen métrage – un format peu usité à l'époque –, rendaient la réalisation du projet, probablement de façon consciente, quasi-impossible à faire aboutir.

### Initiation au cinéma : Palau figurant et première approche théorique

Palau vécut les premières années à Paris grâce à la bourse du gouvernement français, mais une fois cette période terminée, il renonça à sa nationalité et décida de ne pas rentrer en Catalogne. Il subsista difficilement, avec des maigres ressources économiques gagnées avec des petits travaux parmi lesquels des seconds rôles et des figurations dans plusieurs films tournés en France, entre 1951 et 1954<sup>15</sup>, sous le nom de Joseph Palau-

---

<sup>15</sup> *La Rose rouge*, Marcel Pagliero, 1951 ; *Les Dents longues*, Daniel Gélin, 1952 ; *Agence matrimoniale*, Jean-Paul Le Chanois, 1952 ; *Le Chemin de Damas*, Max Glass, 1952 ; *Le Salaire de la peur*, Henri-Georges Clouzot, 1953 ; *Le Guérisseur*, Yves Ciampi, 1953 ; *Obsession*, Jean Delannoy, 1954 ; *Ali Baba et les quarante voleurs*, Jacques Becker, 1954 ; *L'Affaire Maurizius*, Julien Duvivier, 1954 ; *Avant le déluge*, André Cayatte, 1954 ; *Le Grand Jeu*, Robert Siodmak, 1954 et *Le Defroqué*, Léo Joannon, 1954.

Fabre, lorsqu'il apparaît crédité comme second rôle. Dans ses mémoires<sup>16</sup> il revient tout particulièrement sur le tournage, avec Henri-Georges Clouzot, de *Le Salaire de la peur*, à l'été 1952 dans la Camargue. Palau i Fabre avoue en 1985 le caractère alimentaire de ces expériences (comme alternative aux vendanges, dit-il), mais reconnaît avoir apprécié l'expérience d'un « rodatge d'un film dirigit per un bon director, Clouzot, i interpretat per bons actors<sup>17</sup> ». Malgré cela, la relation avec le réalisateur français reste aigre-douce, suite à quelques malentendus lors du tournage. Ainsi, lorsqu'ils se rencontrèrent chez Picasso des années plus tard – Clouzot connaissait le peintre depuis les années 1920 – le réalisateur français n'arriva pas à le reconnaître : « Tota l'estona estigué mirant-me intrigat, però jo no duia la barba com durant el rodatge de *Le salaire de la peur*, i no em donà la gana de donar-me a conèixer<sup>18</sup>... ». Dans ce texte, également, Palau ne fait aucune mention du *Mystère Picasso*, le film que Clouzot réalisa sur le peintre en 1955, quelques années seulement après le tournage de *Le Salaire de la peur*.

D'après Palau, la figuration comme source de revenus fut importante également pour lui laisser du temps et le mettre dans une humeur propice pour avancer dans son travail littéraire, en particulier, dans le cas du tournage en Camargue, la traduction du *Llibre d'amic e amat* et l'achèvement de *La Tragèdia de Don Joan*. Mais cette expérience put également jouer un rôle important comme une facette supplémentaire de son approximation non seulement à l'écriture mais également à la pratique de la scène, qui le mena à collaborer avec la compagnie de Georges Pitoëff. Elle a sans doute été à l'origine de son deuxième projet d'écriture cinématographique, *Les Figurants*, en 1961.

Mais le début des années 1950, période de transition pour Palau de la création poétique à l'écriture dramatique, est également la période où va se profiler et consolider un intérêt croissant pour le cinéma. Ainsi en attestent par exemple, l'acquisition de numéros de la revue *L'Âge du cinéma*, orientées vers l'étude du cinéma surréaliste, et son intérêt pour les techniques de la création cinématographique. Il écrit même en catalan un bref essai inédit sur le cinéma, daté du 21 avril 1951, « Concepte del cinema ». Il y aborde ce qui doit être la principale spécificité du cinéma comme art, qui pour lui réside dans la spécificité du regard. Au cinéma, ce n'est pas le regard du spectateur qui prime, mais celui de la caméra : « Tot veritable cinema que vulgui ésser un art en profunditat, ha d'abandonar el principi d'«espectacle per als ulls», per esdevenir un veritable «ull que mira». La càmera és un ull que mira ». Cette distinction entre le regard et l'œil marque une différenciation entre deux conceptions du cinéma. La première, qui serait proche du théâtre filmé, n'exploite pas le potentiel proprement cinématographique. La deuxième cherche à se détacher de ce regard pour créer une représentation du monde proprement cinématographique. Il serait possible de rapprocher ces propos de la conception du cinéma de Robert Bresson, exprimée dans ses *Notes sur le cinématographe*, en particulier sa distinction entre « Cinéma » et « Cinématographe » : « Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de reproduire ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de créer<sup>19</sup> ».

La vision se trouve au centre de la création cinématographique : « Un film ha d'èsser vist, abans que pensat i realitzat. La veritable «tècnica» consistirà en fer el més curt possible el camí que separa aquesta «visió» de la seva realització. ». Par sa volonté de séparer la vision du spectateur et l'œil de la caméra, et d'y voir une façon de donner une

<sup>16</sup> PALAU I FABRE, Josep. « Le salaire de la peur ». *El Monstre. Op. cit.* p. 109-118.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 115-116.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>19</sup> BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 1975, p. 17.

pleine autonomie et spécificité au cinéma par rapport aux autres arts, l'« œil de la caméra » de Palau se rapproche en partie du ciné-œil de Dziga Vertov, et de sa volonté d'embrasser l'ensemble du réel : « L'ull de la càmera no es desplaça mai : són els paisatges, els homes, els mons, els qui es desplacen al seu davant. No cal témer que neixi, d'aquí, un cinema estàtic. El cinema es basa en l'estàtica de l'ull i la dinàmica de la visió. El cinema es un art visionari ».

### *Le Masque de la mort*

En 1954<sup>20</sup>, Josep Palau i Fabre travaille sur un autre projet cinématographique, intitulé *Le masque de la mort. A travers quelques masques célèbres* [sic]. Contrairement au projet antérieur, *Sous les toits de Paris*, Palau semble avoir envisagé une possible réalisation, et les manuscrits conservés prouvent qu'il a été longuement retravaillé. Il s'agit d'un court métrage qui devait débiter par une référence à Mallarmé :

« Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change ». Ce vers lapidaire de Mallarmé pour le tombeau d'Edgar Poe pourrait s'appliquer à chacun des masques que vous allez voir. Venus par des chemins les plus opposés ou les plus divers ils convergent tous en un même point inévitable. Ils nous laissent, nous les vivants, de l'autre côté de la frontière. Leurs masques sont la dernière fenêtre par où nous pencher vers ce pays inconnu, pour lequel sommes tous munis d'un visa à date fixe et indéchiffrable [sic]. L'écriture énigmatique de ces visages n'est qu'en nous. Eux, ils ont atteint la transparence. Regardez-les. Ne voyez pas, dans leur succession, d'autre ordre que celui qui nous a imposé notre poésie.

Ce projet de court métrage met en scène une succession de masques mortuaires, reprenant ces objets issus d'une tradition issue de l'Antiquité, qui s'était étendue à partir du Moyen-Âge et qui consistait à mouler le visage d'une personnalité décédée grâce à de la cire ou du plâtre pour en conserver son image. Pour Palau, ces objets funéraires sont l'occasion de mener une réflexion, à partir de l'image, sur la mort, en reprenant les pensées de certains personnages historiques<sup>21</sup>. Dans les différentes ébauches de 1954, il note une série d'écrivains, penseurs, artistes ou hommes politiques, qui varient selon les versions. Pascal<sup>22</sup>, Baudelaire<sup>23</sup>, Verlaine<sup>24</sup>, Rilke<sup>25</sup>, Beethoven, Napoléon<sup>26</sup>, l'inconnue

<sup>20</sup> C'est l'année qui est reportée sur un des carnets qui contient une des versions les plus élaborées du scénario.

<sup>21</sup> « Tel est l'effroi de la mort : ce qui était encore à l'instant un corps qui respirait et parlait se transforme d'un seul coup et aux yeux de tous en une image muette. Et, qui plus est, en une image à laquelle on ne saurait guère se fier, puisqu'elle ne tarde pas à se défaire. Les hommes ont été confrontés, sans recours, à l'expérience de la vie qui, en cessant, se transforme en sa propre image. Le défunt qui avait participé à la vie de la communauté disparaissait en ne laissant derrière lui qu'une simple image. Aussi se peut-il que pour s'en défendre ils aient réagi à cette perte en produisant une autre image : une image au moyen de laquelle, à leur façon, ils rendaient compréhensible l'incompréhensible de la mort. C'est l'image qu'ils avaient eux-mêmes produite que les hommes opposaient désormais à l'image de la mort, au cadavre. En fabriquant des images, on entreprenait quelque chose pour ne pas demeurer plus longtemps passivement assujéti à l'expérience de la mort. En toute logique, l'énigme qui entourait à priori le cadavre s'est donc transformée en énigme de l'image : elle consiste en une absence paradoxale, qui s'exprime aussi bien par la présence du cadavre que dans la présence de l'image. Ce qui s'instaurait ainsi, c'est le mystère de l'être et du paraître, qui n'a jamais cessé d'aiguillonner ensuite le genre humain. » dans BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004 [2001], p. 186.

<sup>22</sup> « 131. Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors... » ; « 215. Craindre la mort hors du péril, et non dans

de la Seine, tous reviennent dans les différentes versions, mais il faut également noter Rimbaud, Nietzsche, Danton ou Robespierre<sup>27</sup> pour les masques, dont le nombre peut varier entre 7 et 12. La mise en scène devait s'accompagner des commentaires ou musiques écrits par ces personnalités ou par Palau. Pour d'autres auteurs, que Palau emploie seulement dans quelques versions, il est difficile d'affirmer si leurs masques devaient être également utilisés, comme Mallarmé, Poe, Héraclite<sup>28</sup>, Mozart ou Napoléon II<sup>29</sup> (appelé « L'Aiglon » ou « Le Duc du Reichstag »). Marginalement, au fil des différentes réécritures, apparaissent également Blake, Lorenzo de Médicis, Mozart<sup>30</sup>, Éluard<sup>31</sup>, Jarry et Bernanos<sup>32</sup>.

Palau envisagea la réalisation effective du projet, en tant que scénariste et réalisateur. Ses notes pointent ses recherches pour se renseigner sur les prix de location du matériel nécessaire (caméra 16mm, trépieds, projecteurs, cellule photoélectrique, lentilles de couleurs...), d'un studio de tournage, contactant un sculpteur (Thomas d'Hoste) pour la réalisation des masques. Il pensa également à la lecture des textes, avec des acteurs comme Roger Blin<sup>33</sup>, Sacha et Carmen Pitoëf (Palau avait travaillé dans sa compagnie de théâtre comme assistant quelques années auparavant) et lui-même.

Palau élabore une complexe mise en scène du visage, qui retient ici d'autant plus toute son attention, par fragments et angles, à partir d'un montage élaboré de cadrages, de mouvements, de lumière et de morceaux de musique jouant sur l'apparition et la disparition, le mouvement des masques, créant autant de scénographies qui font écho à chacune des personnalités. En 1954, peut-être a-t-il été également influencé par certains courts métrages d'Alain Resnais comme *Guernica* (réalisé en 1950 avec Robert Hessens à partir d'un texte de Paul Éluard), que Palau ne pouvait pas ne pas connaître compte tenu de sa proximité avec Picasso, ou *Les Statues meurent aussi* (réalisé avec Chris Marker et Ghislain Cloquet), dont l'exhibition avait été interdite lors de sa sortie en 1954 à cause de sa dénonciation du colonialisme français. Ces deux courts métrages

---

le péril, car il faut être homme » ; « 216. Mort soudaine seule à craindre ». Fundació Palau, Caldes d'Estrac, numéro de registre D.10559.

<sup>23</sup> *Ibid.*, « C'est la mort qui console, hélas, et qui fait vivre. »

<sup>24</sup> *Ibid.*, « La mort que nous aimons, que nous eûmes toujours / Pour but de ce chemin où prospèrent la ronce / Et l'ortie, ô la mort sans plus ces vieux émois lourds, / Délicieuse et dont la victoire est l'annonce ! »

<sup>25</sup> *Ibid.*, « Car, près de la mort, on ne voit plus la mort et l'on regarde fixement en avant, peut-être, avec un grand regard animal. »

<sup>26</sup> *Ibid.*, « Celui pour qui l'action était la sœur du rêve », aphorisme de Palau s'inspirant des vers de Charles Baudelaire dans « Le reniement de Saint-Pierre » : « Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve ».

<sup>27</sup> *Ibid.*, « La révolution sévit, les têtes tombent. Ceux-là même qui les faisaient tomber tombent à leur tour. Voici la tête de Danton, qui dit au bourreau : "Tu montreras ma tête au peuple, elle en vaut la peine". Voici celle de celui qui l'a fait tomber. Nous ne tarderons pas à [sic] voir la sienne. Voici Robespierre signalant aussi le temps de la mort. »

<sup>28</sup> *Ibid.*, « L'homme, dans la nuit, allume une lumière pour lui-même ; mort, il l'éteint. Or, au cours de sa vie, quand il dort, les yeux éteints, il ressemble à un mort ; éveillé, il semble dormir. », texte que Palau associe au masque de l'Inconnue de la Seine.

<sup>29</sup> *Ibid.*, « Roi de Rome pour les italiens, Duc du Reichstag [sic] pour les Allemands, l'Aiglon pour les français, météore éfemère [sic] La vie, à peine cicatrisé [sic], s'est enfuie à perte de vue. »

<sup>30</sup> Palau évoque l'« Ode funèbre » à plusieurs reprises comme thème accompagnant certaines parties du court métrage.

<sup>31</sup> *Ibid.*, « La mort impensable ».

<sup>32</sup> *Ibid.*, « O mort si fraîche, ô clair matin ».

<sup>33</sup> Dans un entretien, Palau explique qu'il avait veillé le cadavre d'Antonin Artaud avec Roger Blin. Dans FERNÁNDEZ, Víctor ; MUÑOZ, Óscar. « Josep Palau i Fabre. Entrevista ». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, n°4 (1996), p. 39.

faisaient appel, en très grande partie, à des prises de vue de supports fixes (tableaux et sculptures de Picasso, statues et masques africains).

Cependant, la réalisation de ce projet ne vit le jour que beaucoup plus tard, en 2000, à l'occasion de l'exposition « Josep Palau i Fabre, l'Alquimista » organisée par le KRTU et commissionnée par Julià Guillamon. Le court métrage fut réalisé par Ivan Pintor dans le cadre de l'ARCA (àrea de recerca de creació audiovisual) de l'Université Pompeu Fabra, à partir d'une nouvelle réécriture du scénario par Palau<sup>34</sup>. Le texte initial de Mallarmé disparut au bénéfice du masque de Pompeu Fabra et de la lecture de la définition du mot mort du *Diccionari general de la llengua catalana*. Palau introduisit également de nouveaux masques, en particulier de Catalans, absents dans les premières versions de 1954. Palau conserva la présence de Pascal (« mort sobtada, única a témer »), Beethoven, Napoléon, Goethe et l'inconnue de la Seine, et introduit Chopin, Pompeu Fabra et Antoni Gaudí.



*La màscara de la mort*, Ivan Pintor, ARCA, UPF et KRTU, 2000. Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

Dans le cadre de la rétrospective, certaines précisions furent avancées par rapport à un cadre plus large du projet :

A mitjans dels cinquanta – com a conseqüència del seu treball com a actor – Palau i Fabre concep diversos projectes cinematogràfics. « La màscara de la mort » és un

---

<sup>34</sup> Par rapport au scénario remanié par Palau pour la rétrospective, la réalisation de l'ARCA apporta quelques modifications. Ainsi le masque de Goethe prévu dans le scénario n'est pas inclus dans le court métrage final.

d'aquests projectes. Es tracta de la part central d'un tríptic sobre la mort. La primera part, « La comèdia de la mort », havia de retratar les escenes de frivolitat que es produeixen en els funerals. La darrera, « La mort morta », mostraria objectes devastats pel temps. « La màscara de la mort » juga amb textos i imatges de màscares mortuòries de personatges cèlebres<sup>35</sup>.

Le projet évoqué de *La Mort morta* présente des similitudes avec un scénario écrit par Palau intitulé *La Mort*. Il s'agit d'un projet de cinq pages manuscrites, non daté et écrit en catalan<sup>36</sup>. Dans le corpus des projets cinématographiques, il occupe une place singulière. Le scénario adopte plus clairement que jamais une écriture poétique, faite d'images purement visuelles, et sans qu'il y ait la moindre tentative d'établir une intrigue ou un fil narratif. Palau présente cette suite de « visions » comme un voyage vers l'intérieur de l'esprit, ou plus précisément, de l'œil. Elle commence par un plan sur une paire d'yeux féminins « uns ulls molt clars, verds o blaus, però quasi transparents, diàfans, que produeixin, per ells sols, vertigen » vers lesquels s'enfonce progressivement la caméra, en y superposant « paisatges, muntanyes i cels » et disparaissant face à la présence d'un dernier paysage sous-marin.

Dans les pages manuscrites suivantes, Palau énumère une série d'images : une fois le spectateur est passé derrière l'œil, et a atteint l'esprit ou l'inconscient, il est confronté à un flux d'images autour du thème de la mort. Evidemment, le surréalisme n'est pas loin, que ce soit par la référence à l'incipit d'*Un chien andalou* ou par l'inscription dans une poétique de l'image qui rappelle « l'explosante-fixe » bretonienne (« una sala d'operacions deserta », écrit Palau). On y croise des objets, souvent insolites, figés dans le temps (« Una punta de cigar apagat, amb la cendra ben deixada. / Una mosca morta, sobre un paper, potes enlaire. / Un ull de vidre en una vitrina ») ; des espaces désertés (« Petjades d'animals en un camí / Racó de fulles mortes sense vent que les mogui »). Chacune des visions qui compose cette énumération pourrait être le vers d'un poème, mais Palau introduit çà et là des indications cinématographiques : « Un túnel sense sortida (aparent, degut a la fuga òptica) », « Un museu zoològic: acabar amb un fetus dins una botella d'alcohol », « Un primer terme de paisatge rocós amb fòssils ». L'auteur introduit également des précisions par rapport à la bande son qui pourrait accompagner les images, ce qu'il appelle « música de la mort ». Il ne s'agit pas de musiques, mais de « bruitages » dont la description participe également de l'énumération visionnaire des images, et dont l'écriture n'exclut pas une certaine musicalité : « soroll que fa el dit entorn de la vora d'un vas de vidre. / tam-tam dels negres, soroll de frenada i xoc de cotxes. » Palau note que ces sons doivent accompagner un texte, qui n'apparaît pas dans les notes conservées. L'ensemble se laisse comme une remarquable vision poétique.

---

<sup>35</sup> <http://llettra.uoc.edu/expo/palauifabre/22.html>.

<sup>36</sup> Fundació Palau, Caldes d'Estrac, numéro de registre D.10555. Le fait que le scénario soit écrit en catalan distingue ce projet des autres projets cinématographiques de la période française, qui sont tous rédigés en français. Il se pourrait donc qu'il ait été écrit à une date postérieure, après le retour de Palau en Catalogne. Il se pourrait également que Palau ait considéré ce projet davantage comme une pièce poétique, ce qui expliquerait l'utilisation de cette langue. Par ailleurs, dans un autre document manuscrit conservé par la Fundació Palau (numéro de registre identique), l'écrivain dresse une liste de cinq projets de films dont le quatrième se nomme « La mort ». Même si celui-ci n'est pas daté, il est rédigé au dos d'un fragment, tapé à la machine à écrire, d'une traduction du *Llibre d'amic e d'amat* de Ramon Llull, que Palau avait publiée en 1953, et qui pointerait probablement la date d'émergence du projet.

### *Les Figurants*

Contrairement à *Sous les toits de Paris*, il existe plusieurs versions de l'écriture de ce scénario qui permettent d'en comprendre la genèse.

Il met en scène un groupe de figurants, de nationalités diverses, qui veille à « parcourir, à tour de rôle, les studios et les compagnies de cinéma de la ville et à prévenir immédiatement leurs camarades lorsqu'une occasion est en vue ». Évidemment, cette référence à la figuration rappelle l'expérience de Palau, rapportée dans ses mémoires, sur le du tournage de *Le Salaire de la peur*<sup>37</sup> : « Celui-ci est en train de faire des reproches à Papa sur le manque de loyauté et de promptitude dans la retransmission des renseignements ou des engagements ».

La trame est posée dès la première version, avec une histoire d'amour non réciproque entre le personnage principal (un Espagnol réfugié en France) et une jeune femme volage, qui finira par le feindre. Alors même qu'elle a un amant (ou plusieurs, selon la version) dans le groupe, elle décide de flirter avec l'Espagnol, devenu la cible des railleries du groupe à cause de ses sentiments. Alors qu'elle se livre enfin à lui, l'espagnol fait un songe, où les différents figurants apparaissent à tour de rôle dans les costumes qu'ils ont endossés pendant les différents tournages. La vision de la jeune femme surgit en dernier, révélant sa petite vertu (« les manières d'une prostituée », selon la première version manuscrite). Ce rêve bouleverse les sentiments de l'espagnol envers la jeune femme : il la rejette désormais, devant la stupeur générale.

Comme pour *Sous les toits de Paris*, certaines séquences font preuve d'une conception très cinématographique des situations. Les rapports amoureux entre les personnages affleurent à travers les différentes scènes que les figurants tournent film après film, alors que Palau insiste sur leurs costumes, qui renvoient à des contextes très différents (légionnaires, prêtres, juges...). Le spectateur perçoit ces rapports souterrains derrière les masques des fictions successives « À travers ces fragments de scénario différents, à bâtons rompus, se dessine une action, une intrigue ». Dans les versions suivantes, l'en-dehors de la fiction (lors des pauses dans les tournages) prendra le pas sur ces tensions entre la vie et le jeu, bien qu'une séquence demeure depuis le début : les émotions qui se lient entre les personnages qui, en plein tournage, n'arrivent plus à tenir leur rôle, alternant les sentiments qu'ils sont censés jouer avec ceux qu'ils ressentent véritablement.

D'autres éléments ne font leur apparition que dans les versions postérieures, comme la grossesse de la jeune femme, qui provoque le rejet de ses amants et l'incite à se jeter dans les bras de l'Espagnol (ce qu'elle faisait dans une première version tout en gardant

---

<sup>37</sup> « La majoria dels qui ens trobàvem per allí cercàvem feines per ajudar-nos a sobreviure: classes d'espanyol, suplències de vigilant, figuració al cinema, etcètera ».

Un dia, un brasiler que s'ocupava de teatre i amb el qual havia mantingut algunes converses agradables, em digué:

-¿Ja estàs inscrit a *Le salaire de la peur*?

-¿Què és això?

-És el pròxim film de Clouzot. Tots els teus companys hi tenen algun paper assignat, a tots els han pres nom i adreça i esperen ser convocats.

-Em deixes parat.

-¿No t'han dit res?

-No.

El brasiler, del qual lamento no recordar el nom, es quedà encara més estranyat que jo, o ho feu veure. I dic que ho féu veure perquè més aviat tinc la impressió que estava indignat de la mala passada que m'havien jugat els meus amiguets. », PALAU I FABRE, Josep. « Le salaire de la peur ». *El Monstre. Op. cit.*, p. 109-110.

son amant), ainsi qu'une érotisation de plus en plus marquée de la femme dans le songe :

Simone dansant, à moitié nue, sur la table devant laquelle ils sont installés. Ils essayent tous de la saisir, Antonio est le seul à ne pas y parvenir. Elle prodigue des caresses tantôt à l'un, tantôt à l'autre, en adoptant des poses indolentes. Elle finit par les embrasser tous sur la bouche, seulement à Antonio elle escamote le baiser qu'elle lui a fait désirer... Elle finit par se déshabiller entièrement et danser devant eux une danse lubrique...

Les noms des personnages ont également évolué, en particulier celui de l'espagnol, gommant des échos autobiographiques évidents, puisque dans les dernières versions le « José » initial est troqué contre « Antonio ».

Le scénario est daté de 1961, quelques années après que Palau ait effectué ses dernières figurations au cinéma, entre 1951 et 1954. Il met à profit cette expérience pour revenir une fois encore sur les complexités des rapports amoureux<sup>38</sup>. Ce qui est remarquable, cette fois-ci, et contrairement à *Sous les toits de Paris*, son projet antérieur de fiction, c'est qu'il en ait envisagé une possible réalisation, puisqu'il a déposé en 1961 le scénario à l'Association des auteurs de films, qu'il renouvellera ce dépôt à deux reprises, en 1968 et 1975, alors même qu'il est déjà de retour en Catalogne. Là encore, le projet manque *a priori* d'envergure pour en faire un long métrage, et le scénario se focalise sur certaines séquences en particulier, en laissant bien d'autres dans un état d'ébauche, insistant sur certains moments-clés, sur une certaine façon de dévoiler l'intrigue, plutôt que de procéder à un découpage exhaustif.

### « L'essència del cinema »

Josep Palau i Fabre écrit « L'essència del cinema », un article resté inédit, daté du 17 décembre 1965<sup>39</sup>, alors qu'il est revenu en Catalogne en 1961. Palau y envisage la possibilité de développer un cinéma national, alors même que par ses conditions de production, le cinéma est l'art le plus proche d'une industrie. Pour l'écrivain, les petites cinématographies ne peuvent pas rivaliser avec les grandes puissances, et seul le pari d'un cinéma « necessàriament minoritari per la qualitat » peut permettre l'émergence et la survie d'une cinématographie nationale reconnue à l'étranger. Un mouvement comme celui de l'École de Barcelone qui allait surgir dans les années suivant l'écriture de cet article s'orienta effectivement dans cette voie, même si son existence fut de courte durée et sa reconnaissance internationale mitigée. Palau lui-même allait participer d'une certaine façon à cette volonté de développer un cinéma national en 1976, et à contribuer à l'émergence d'une politique culturelle catalane avec son court métrage *Picasso a Catalunya*, comme nous le verrons par la suite.

Dans un deuxième temps, Palau réfléchit à une des propriétés spécifiques du cinéma :

I és que el cinema és un art plàstic interior encara que aquests mots semblin contradictoris. La força d'un gran film, el seu abassegament, és que pot competir amb

<sup>38</sup> Bien qu'on ne puisse pas déterminer une quelconque portée autobiographique par rapport à l'anecdote amoureuse, il faut remarquer que le chapitre des mémoires qui porte sur la figuration et *Le Salaire de la peur* se finit par l'épisode de la jeune fille suédoise, comme expérience d'une possible relation amoureuse qui n'aboutit pas à cause de la jalousie de Palau. *Ibid.*, p. 117-118.

<sup>39</sup> Fundació Palau, Caldes d'Estrac, numéro de registre D.10691.

el nostre poder oníric, el subjuga, s'hi sobreposa, s'hi imposa. A vegades ens evadim d'un poema, d'una novel·la, d'una melodia, atrets per imatges que aquest mateix poema, o aquesta mateixa novel·la o aquesta mateixa melodia, han suscitat en nosaltres i que no podem deixar d'oïr. La virtut del cinema, la força del cinema, rau precisament en el fet que capta aquesta part recòndita de nosaltres mateixos com si ella l'anés creant. El cinema competeix amb el somni, l'home que va al cinema es troba en aquesta situació excepcional, que desenvolupa les seves facultats oníriques tot estant despert: dorm i està despert a la vegada; una mica com si despertés a l'interior del seu propi somni<sup>40</sup>.

Palau met en avant la puissance de l'image cinématographique et son empreinte durable sur l'imaginaire du spectateur, soulignant sa capacité d'évocation, capable de susciter et d'éveiller des correspondances, des méditations. Mais le cinéma, par le mouvement qui lui est propre, constitue un flux d'images qui d'une certaine façon impose au spectateur sa propre logique, le submerge, modelant l'imaginaire avec plus de force que les autres arts. Ces considérations pourraient être rapprochées des théories avancées par Edgar Morin<sup>41</sup>, sur l'idée que le cinéma n'est pas qu'une reproduction du réel, mais participe à l'élaboration de l'imaginaire et le modèle.

### *Picasso a Catalunya*

*Picasso a Catalunya* est un documentaire de vingt-six minutes, adaptation de l'ouvrage de Josep Palau i Fabre sur le peintre espagnol. Palau est à l'origine du projet, il a écrit le scénario et s'est occupé de la réalisation. Le projet semble pointer en 1975, alors que paraît la deuxième édition augmentée et révisée de l'ouvrage, originellement publiée en 1966 chez Edicions Polígrafa. Le livre retrace les séjours du peintre en Catalogne depuis son arrivée en 1895 à 13 ans jusqu'en 1917, en adoptant un parcours chronologique. *Picasso a Catalunya* représente le seul projet de film qu'il ait pu faire aboutir tel qu'il l'avait conçu.

La production du film est confiée à la société Estela films, présidée par l'entrepreneur catalan Jordi Tusell Coll, dont le siège était à Madrid mais qui possédait également un studio à Barcelone, carrer Aribau. Estela films avait été fondée en 1948 et avait produit un nombre considérable de films. Par ailleurs, Jordi Tusell Coll, qui était très actif dans les organisations de producteurs (à l'Agrupación sindical de productores cinematográficos, dont il était le président) avait fait partie en 1975 des fondateurs de l'Institut del Cinema Català, avec entre autres Josep Maria Forn, Carles Duran, Romà Gubern ou Miquel Porter i Moix. Il fut le premier trésorier de cette organisation qui avait pour objectif le développement et la promotion du cinéma et de l'industrie cinématographique catalane en cette période de la Transition, en produisant entre autres des documentaires dont la série des *Noticiari de Barcelona*, avec le soutien de la mairie de Barcelone.

Estela films avait été à l'origine de quelques comédies *costumbristas* (*Los Palomos* de Fernando Fernán-Gómez en 1964 ou *Historias de la feria* de Francisco Rovira Beleta en 1958) mais avait produit également quelques films remarquables dans l'histoire du cinéma espagnol, comme *La Vida por delante* en 1958 du même Fernán-Gómez ou *Amanecer en Puerta Oscura* de José María Forqué en 1957. Plus tard, elle a été partie prenante de l'émergence d'un certain cinéma catalan, qui cherchait à se démarquer par

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris : Minuit, 1978 [1956].

la production d'un cinéma « de qualité » (*Una historia de amor*, de Jorge Grau en 1967, considérée comme un des précédents de l'Escola de Barcelona, ou *La Llarga agonia dels peixos fora de l'aigua* de Francisco Rovira Beleta en 1970).

Un premier contrat pour la réalisation du film est signé le 10 juillet 1975 entre Jordi Tusell et Josep Palau i Fabre, qui fait état d'un scénario conçu préalablement par Palau. Un deuxième contrat allait être signé le 9 décembre 1975. L'accord prévoyait la réalisation d'un film de vingt-cinq minutes environ, mais incluait un deuxième point qui précisait que pour répondre à l'exploitation et à la subvention de la part de l'État, il devrait être divisé en deux courts métrages d'une dizaine de minutes, ce qui ne se fit pas par la suite. Le contrat explicitait également qu'« Ediciones La Polígrafa », éditeur de l'ouvrage *Picasso a Catalunya*, apparaîtrait dans les remerciements du film, ce qui n'est pas le cas dans la copie qui a été consultée<sup>42</sup>.

Le film fut principalement financé par des subventions publiques de l'État (600.000 pesetas) et de TVE (72.000 pts), avec un petit apport du Congrès de Cultura Catalana (18.750 pts), le montant total couvrant environ 90% des frais (772.013 pts). Ce financement allait être complètement amorti en 1980, après quelques achats de droits, essentiellement publics, en particulier financés par le Ministerio de Asuntos Exteriores, et qui apportèrent plusieurs entrées à Palau, qui bénéficiait du 25% des recettes du film après amortissement.

L'écriture du scénario, le tournage et l'édition du film ont eu lieu entre 1975 et 1976. L'équipe du film se limitait à Palau i Fabre, Francisco Marín – un opérateur de caméra en fin de carrière avec une expérience dans le documentaire, qui était intervenu dans quelques films notables (*Aoom* de Gonzalo Suárez ou *Lejos de los árboles* de Jacinto Esteva) –, Santiago Rodríguez – un deuxième opérateur qui s'est probablement occupé de faire quelques reprises de plans déjà effectués auparavant –, et Teresa Alcocer – une monteuse expérimentée qui venait de travailler sur *El Sopar* de Pere Portabella, et allait monter *La Vieja memoria* de Jaime Camino en 1977.

Le film a été montré pour la première fois lors de la « comissió promotora » du Congrès de Cultura Catalana qui eut lieu au Palais des Congrès de Montjuïc le 8 décembre 1976<sup>43</sup> (sous le nom *Pau Picasso a Catalunya*) avec trois autres courts métrages. Or c'est dans ce congrès que s'établit une discussion pour définir ce que devait être le cinéma catalan, avec deux positions confrontées (l'une défendait que le cinéma en catalan devait être en langue catalane avec des thèmes catalans et une autre qui visait plus large en englobant tout le cinéma qui était produit en Catalogne). Ainsi, malgré un apport minoritaire du Congrès de Cultura Catalana à la production, le court métrage s'inscrit d'emblée dans la dynamique naissante des institutions de promotion de la culture catalane, et du cinéma catalan en particulier, propre à ces premières années de Transition.

En décembre 1977, le film est montré au Palau Meca du Musée Picasso de Barcelone lors d'une exposition sur le peintre, en collaboration avec la Fondation Juan March. En 1978, il est sélectionné par une commission formée par Josep Maria Forn, Josep Maria López Llaví et Miquel Porter i Moix<sup>44</sup>, trois personnalités fortement impliquées dans l'Institut Català del Cinema, pour être diffusé lors de la semaine du cinéma catalan (« 7 dies de cinema català ») au cinéma Arsenal à Berlin (du 1<sup>er</sup> au 7 juillet 1978) pendant les *Setmanes catalanes*, dans le cadre de l'Internationale Sommerfestspiele. Le projet

<sup>42</sup> Copie restaurée par la Filmoteca de Catalunya en 2018 dans le cadre de l'année Josep Palau i Fabre.

<sup>43</sup> *La Vanguardia*, 9 décembre 1976, p. 1.

<sup>44</sup> Cette information fut communiquée le 30 mai 1978 par Porter i Moix sur du papier lettre avec en-tête de la « Diputació provincial. Biblioteca Museo Instituto del teatro, Sección cinematográfica Fructuós Gelabert » qui était dirigée par cet historien du cinéma catalan.

des *Setmanes catalanes* fut promu par le romaniste allemand Tilbert D. Stegmann (Université Libre de Berlin) et fut organisé comme une vitrine des cultures nationales minoritaires en Europe<sup>45</sup>. D'après *La Vanguardia*, il fut financé majoritairement par la ville allemande, et dans une moindre mesure, par la mairie de Barcelone présidée par Isidre Socías Humbert. La programmation incluait des écrivains et des artistes, des concerts, des représentations théâtrales<sup>46</sup> et une sélection des films produits en Catalogne. Les *Setmanes* auraient dû être reprises par la suite à Hanovre (du 10 au 16 juillet 1978), mais les difficultés financières furent à l'origine de l'annulation de cette tournée<sup>47</sup>. La sortie officielle du film recensée sur le site du Ministerio de Cultura est plus tardive, décembre 1979, avec un nombre d'entrées nul, et il s'agit plus probablement d'une inscription sans véritable sortie en salle. A partir de 1981, le film fut diffusé plusieurs fois sur la programmation en catalan de TVE.

Dans une note d'intention écrite en français, Palau i Fabre écrit :

Par son langage, le film a voulu éviter l'ennui du document exclusivement pédagogique autant que la mise en scène capricieuse, si éblouissante soit-elle, dans laquelle l'œuvre de Picasso n'est que prétexte pour un exploit personnel.

L'œil de la caméra semble ainsi, très souvent, comprendre et expliquer beaucoup mieux le langage plastique de Picasso que le langage purement rationnel [sic]. Les mots qui accompagnent cette vision ne sont là que pour nous situer dans le temps ou dans la géographie, sans forcer ni bousculer notre contemplation.

Cette note d'intention, au-delà du respect affiché pour l'œuvre du peintre, fait état de la part de Palau d'une prise de conscience de la spécificité du médium cinématographique et des difficultés qu'un tel projet pouvait présenter. En effet, comment déjouer la difficulté inhérente à la rencontre entre la peinture, forcément statique, et le cinéma, art du mouvement, sans que le dispositif de la mise en scène ne prenne le dessus sur la qualité de l'objet filmé ?

Quelques réponses à cette question peuvent être apportées par le travail de supervision de Palau i Fabre sur les avancées dans le tournage du film. Il a apporté un grand soin à la conception de la bande son, dont il a sélectionné soigneusement les extraits et leur présence à quelques moments clés, en alternance avec le commentaire de la voix. Au fur et à mesure, il a modifié quelques choix de départ – il choisit Toti Soler aux dépens d'Erik Satie pour illustrer la période cubiste. Pour ce qui est de l'image, il a prévu le retournage de quelques tableaux, lorsque les reflets du verre protégeant la toile étaient visibles. Les corrections apportées par Palau font état de cette conscience de l'importance de la mise en scène. Il s'agit, dans de nombreux cas, d'indications portant sur le mouvement de la caméra, sur la captation des paysages naturels (les mouvements panoramiques utilisés à Horta d'Ebre) mais également des tableaux et œuvres de Picasso. Des indications sont données : « refer *El Foll de baix a dalt* », « fer sortir *La Toilette* per l'esquerra » qui montrent que Palau prétendait mettre en place un dispositif où le mouvement de la caméra était central.

Ce mouvement correspond à une logique consciente, peut-être déterminée par le tableau mais plus probablement par le montage cinématographique lui-même et le soin des raccords. D'autres éléments vont dans ce sens, comme par exemple l'indication pour que l'opérateur filme « l'esculptura de 1902 » « fent-la rodar » qui privilégie le

<sup>45</sup> *La Vanguardia*, 25 juin 1978, p. 21.

<sup>46</sup> Entre autres : Joan Brossa, Joan Fuster, Francisco Candel, Montserrat Roig, Els Comediants, des membres exilés d'Els Joglars, Carles Santos, Lluís Llach, Raimon, Ovidi Montllor, Maria del Mar Bonet, etc.

<sup>47</sup> *La Vanguardia*, 5 juillet 1978, p. 18.

mouvement propre au cinéma tout en prenant en compte le déplacement naturel lié à la contemplation d'une œuvre sculpturale. Finalement, il s'agit également de l'indication donnée pour donner une continuité chromatique au montage, un raccord « couleur » : « veure si “Maternitat vora el Mar” i “la Sopa” lliguen de color. ». Cet apport sur la logique du montage semble plus important que certains « effets cinématographiques » comme le fondu au noir proposé pour cerner « Cercle que es tanqui entorn de la flor de la Maternitat vora al mar ». Ces éléments, proprement plastiques, manifestent l'intérêt et la réflexion portés sur le médium cinématographique et la même interrogation sur le filmage d'objets statiques auquel il s'était déjà confronté pour le *Le Masque de la mort*.

Le film montre surtout la volonté d'installer un regard qui offre une lecture du tableau. L'importance des gros plans, des déplacements de la caméra, suivant certaines lignes de force, suggèrent des parcours du regard au spectateur (contre la frontalité statique de l'appréhension globale du tableau) qui sont particulièrement visibles lors du commentaire de *La vida* et l'*Arlequí* « de Barcelone » : l'œil de la caméra, c'est l'œil de Palau. Si le film, dans son début et sa fin, feint de s'identifier au regard de Picasso (une vue subjective initiale de l'arrivée à Barcelone par la mer, l'insistance finale sur le portrait du peintre, regardant fixement son spectateur), ce n'est que pour mieux mettre en avant le regard de Palau lui-même.

Le fil conducteur du film se fonde sur l'exaltation de l'effet du paysage catalan sur Picasso, sur sa palette chromatique (par exemple pour « els ocres de les teules de Gósol »), sur l'évolution des techniques picturales de représentation justifiée par le contact avec les éléments naturels du paysage (« els estrats minerals de Cadaqués com a model natural de l'abstracció cubista ») et s'accordent à souligner la prétendue catalanité de Picasso, comme Palau l'a également souligné dans ses mémoires :

Estic segur que el meu catalanisme té la mateixa base sentimental que el de Picasso: que ell va oferir tota la seva grandesa a Catalunya més d'una vegada perquè la va veure un poble petit, que volia redimir del tot. Però els catalans no van adonar-se'n, encara ara no se n'han adonat. Sí, Picasso volia ser el pintor català per antonomàsia (durant l'època blava, en el moment de Gósol), perquè sabia que amb la seva personalitat prepotent reforçaria la identitat del nostre país, perquè sabia que ens faltava una figura cimera i inqüestionable<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> PALAU I FABRE, Josep. *El Monstre. Op. cit.*, p. 68.



*Picasso a Catalunya*. Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

Autour de *Picasso a Catalunya*, il faut également signaler deux projets inaboutis.

*Escenaris Picassians* est une suite de prises de vues filmées, muettes, qui reprend certains des lieux liés à la vie de Picasso : quelques rues de Ciutat Vella à Barcelone ainsi que des images de Cadaqués. On peut y voir un travail préparatoire de *Picasso a Catalunya*, des localisations filmées plusieurs années auparavant, probablement au tournant de l'année 1970 (sans qu'il ne soit possible de les dater exactement) qui montreraient que le projet d'adaptation était bien antérieur à 1975.

Il faut noter également un projet d'adaptation de *Picasso per Picasso*, qui n'est pas daté mais dont on peut imaginer qu'il fut conçu entre 1972 (date du dernier autoportrait de Picasso apparaissant dans le scénario) et 1982 (date de la réédition de son livre homonyme par l'Editorial Joventut). Palau reprend un certain nombre d'autoportraits du peintre, proposant une relecture filmée de cet ouvrage, comme il l'avait fait (ou allait le faire) pour *Picasso a Catalunya*. En tout cas, cette période marque une volonté de réaliser des films « pédagogiques » autour du peintre à partir des ouvrages qu'il lui avait consacrés. Comme pour *Picasso a Catalunya*, il détaille le texte, le cadrage et les mouvements, et éventuellement la musique qui doit l'accompagner. Le projet cible les premiers autoportraits, la période moderniste, la belle époque parisienne, la période bleue, 1939, puis s'achève par un autoportrait au miroir de 1972, en 14 pages, laissant le projet d'adaptation inachevé, malgré l'élaboration d'un premier devis.



*Escenaris Picassians*. Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

### **GG. Greta Garbo**

Greta Garbo est au centre des derniers projets autour du cinéma de Palau. Deux textes inclus dans la rubrique « Quadern secret » des *Quaderns de l'alquimista* – écrits successivement en 1980 et 1993 –, s'intéressent à la figure de Greta Garbo, actrice fascinante et obsédante (« el fenòmen Greta Garbo no cessa d'inquietar-me »), et dont le visage avait déjà inspiré quelques pages à Béla Balázs<sup>49</sup> ou Roland Barthes<sup>50</sup>.

Dans le premier, « Greta Garbo o l'erotisme del rostre », Palau i Fabre envisage une approche de l'actrice à la lumière de la « photogénie » comme attribut essentiel de l'image cinématographique. Garbo, par les traits particuliers de son visage – que Palau énumère longuement, en le décomposant comme un tableau cubiste dont il souligne le caractère géométrique (« accidents ») – illustre à la perfection la différence entre la beauté pré-filmique et la photogénie comme beauté surgissant d'un regard, au fond, mécanique : celui de la caméra. Il s'agit là d'une beauté qui n'est pas en rapport avec celle de la personne elle-même, mais qui est issue de sa « mise en image » cinématographique, de sa projection sur l'écran.

Ensuite, Palau souligne que l'actrice a incarné au mieux la singularité de l'interprétation au cinéma. Ici, il envisage la pratique du jeu en opposition au théâtre, et souligne que Garbo représente sinon le premier, du moins le meilleur exemple des spécificités du jeu cinématographique, marqué par la proximité de la caméra – contre

<sup>49</sup> BALÁZS, Béla. *L'Esprit du cinéma*. Paris : Payot, 2011 [1930].

<sup>50</sup> BARTHES, Roland. *Mythologies*. « Le visage de Garbo ». Paris : Seuil, 1957, p. 65-66.

l'éloignement de la scène – et de l'abandon d'une expressivité dramatique théâtrale pour une poétique de la contention et du minimalisme<sup>51</sup>.

Palau insiste ensuite sur le caractère « divin » de l'actrice, en tant qu'incarnation d'un modèle de beauté féminine dont elle constituerait la forme la plus idéale, épurée et abstraite, sans qu'elle fût nonobstant dénuée de sensualité. Face à un érotisme charnel lié au corps des actrices, Garbo représenterait un érotisme du visage, qui condenserait à la fois la sensualité et une certaine élévation (« alat »). Invoquant sa propre expérience d'adolescent, l'écrivain délie l'érotisme du visage du désir sexuel, que susciterait cependant la voix de l'actrice.

Dans le deuxième texte (« La Divina »), Palau revient sur la question de la photogénie, à laquelle il donne une nouvelle dimension : l'idéalisation de Garbo signifie également qu'elle (comme le cinéma), s'est glissée dans les imaginaires pour conditionner intimement notre rapport à la vie. Cet art a institué un imaginaire référentiel, en particulier dans notre vie sentimentale et érotique, qui pèse sur les rapports amoureux entretenus dans la réalité. Palau reprend ici une idée déjà exprimée dans « Concepte del cinema », illustrant la puissance de la portée du cinéma sur l'imaginaire avec la figure de Garbo, comme référent amoureux idéal qui se superposerait sur toute compagne sentimentale réelle, se posant comme un référent qui ne pourrait être égalé, minant la relation. Peut-être, derrière cette idée, pouvons-nous percevoir l'un des avatars de la figure du double chers à sa vision de l'« alchimie ».

C'est probablement autour de 1993 – date à laquelle il écrit ce deuxième article – que Palau imagine *G.G.*, un projet cinématographique sur Greta Garbo, resté à l'état d'ébauche. Les notes qu'il a laissées font état d'un court métrage en images fixes qu'il aurait réalisé à partir de portraits de l'actrice (il commença à lister les photographies dont il disposait, ainsi que d'autres possibles sources). La principale caractéristique demeure l'idée d'une fragmentation du visage, dont on ne montrerait que quelques parties, un principe de (dé)composition qui semble faire écho aux multiples énumérations des parties du visage qui étaient présentes en particulier dans le texte de 1980. Comme pour *Le Masque de la mort* ou *Picasso a Catalunya*, le projet décrit méticuleusement les effets de cadrage, les déplacements de caméra, et même des complexes jeux de miroirs que Palau illustre même par des schémas de cadrages et de dispositifs de tournage, ainsi que par quelques trucages visant à introduire une illusion du mouvement d'inspiration cubiste (un montage rapide des yeux de Garbo, tirés de différentes photographies, créant l'illusion qu'elle ferme les yeux) :

Un ull de G. G., de preferència l'esquerra, ocupant tot l'espai de la pantalla. Buscant-ne totes les imatges possibles (obert, mig cluc, de reüll, llangorós, etc.) i donar-los successivament fins a semblar que l'ull es mou i viu. Tot està en l'*ordre* que les diferents imatges de l'ull siguin ofertes i en el *ritme* d'aquesta successió d'imatges<sup>52</sup>.

Une seule page manuscrite apporte un possible commentaire aux images, qui crée des associations entre les différentes parties du visage de la diva et des instruments de musique :

Davant el rostre de G.G. no saben el que més li escau. El seu perfil requereix l'arquet plany, el so del violí, les seves parpelles feixugues, vellutades, el so del contrabaix, els

<sup>51</sup> Ici Palau rejoint une nouvelle fois les principes de Robert Bresson sur le cinématographe.

<sup>52</sup> Fundació Palau, Caldes d'Estrac, numéro de registre D.10564.

seus narius sensibles evoquen la flauta del pastor, la seva gorja nua, despullada, el seu coll de cigne és ell mateix un instrument<sup>53</sup> [...].

Dans, ce projet, pour la troisième et dernière fois, Palau i Fabre aura souhaité confronter le mouvement cinématographique et le statisme de l'image fixe.

## Conclusion

À partir d'une approche vitale du cinéma dans un premier temps, le parcours créatif de Palau a effleuré à de nombreuses reprises le cinéma comme champ d'expérimentation. Sa portée a probablement été virtuelle, en particulier dans un premier temps, lui permettant de mettre en forme des intrigues dont il a cerné et souligné le potentiel cinématographique, mais dont la réalisation effective renfermait d'évidentes difficultés. Dans un deuxième temps, il a conçu ses projets pour qu'ils soient réalisables, non plus autour d'une histoire, mais d'images – mortuaires, picturales, photographiques. Ses projets se sont confrontés alors à la contradiction du mouvement de l'image cinématographique et de l'objet statique, qui était déjà présente dans son premier essai sur le cinéma : « No cal témer que neixi, d'aquí, un cinema estàtic. El cinema es basa en l'estàtica de l'ull i la dinàmica de la visió », sans que la résolution de cette contradiction ait été pleinement satisfaisante, comme dans *Picasso a Catalunya*. Malgré cela, il ne faut pas considérer ces projets comme des ébauches d'une œuvre cinématographique irréalisée, mais il conviendrait plutôt d'y voir des tentatives d'une écriture qui, malgré leur apparente finalité filmique, ne relèveraient pas d'un langage ou forme artistique conventionnels. Au contraire, leur caractère inachevé ne fait que mettre en valeur leur originalité et suggère de constantes correspondances avec le reste de son œuvre.

Il est également significatif de voir comment ces approches du cinéma s'inscrivent dans un parcours qui n'est pas seulement individuel, mais également collectif par son inscription dans le contexte historique du moment. C'est le cas de la projection initiale du film d'André Malraux, mais aussi le contexte culturel dans lequel a été réalisé et diffusé *Picasso a Catalunya*. Au-delà de sa portée pédagogique sur le peintre et son œuvre, ce court métrage s'est également inscrit dans la politique culturelle catalaniste de la démocratie naissante, au même moment que Palau est élu président du PEN catalan.

Ce parcours à travers les projets cinématographiques de Palau mériterait également d'être prolongé par une étude future de deux autres corpus connexes. En premier lieu, les adaptations de son œuvre théâtrale, adaptées pour la télévision par d'autres que lui-même, comme l'*Homenatge a Picasso*<sup>54</sup> réalisé en 1981 pour TVE, qui propose une version musicalisée de cette œuvre. En deuxième lieu, les films réalisés sur Palau, entretiens, documentaires et films de création, comme ceux d'Isaki Lacuesta ou Pere Vilà, qui peuvent également apporter de nouveaux regards sur l'écrivain catalan.

## Bibliographie

ALBERA, François. « De Sierra de Teruel à Espoir », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°76 (2015).

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> URL : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/altres-programes-darxiu/arxiu-tve-catalunya-homenatge-picasso/1796090/> [dernière consultation : 22 juillet 2019]

ALBERICH, Ferran. « Diecinueve planos. Aproximación informativa a dos copias de *Sierra de Teruel* ». *Archivos de la Filmoteca*. Valence : n°30 (octobre 1998).

BALÁZS, Béla. *L'Esprit du cinéma*. Paris : Payot, 2011 [1930].

BARTHES, Roland. *Mythologies*. « Le visage de Garbo ». Paris : Seuil, 1957.

BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004 [2001].

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 1975.

FERNÁNDEZ, Víctor ; MUÑOZ, Óscar. « Josep Palau i Fabre. Entrevista ». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, n°4 (1996).

LANGLOIS, Walter G. « Malraux's "Sierra De Teruel": A Forgotten Treasure of the Library of Congress Film Collection ». *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, vol. 30, n°1 (1973).

MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris : Minuit, 1978 [1956].

PALAU I FABRE, Josep. *El Monstre*. Barcelone : Galàxia Gutenberg / Cercle de lectors, 2005.

RIAMBAU, Esteve. *Laya Films i el cinema a Catalunya durant la Guerra Civil*. Barcelona : Els llibres de l'Avenç, Sèrie assaig, 2018.

TIBERIO, Maria. « L'incarnation de l'imaginaire dans *L'Espoir* et *Sierra de Teruel* d'André Malraux ». *Estudios humanísticos. Filología*, n° 34 (2012).

- Oui.  
 - Et tu m'as rien dit?  
 - Non.  
 - Tu n'est donc pas jaloux, <sup>ce t'est donc égal?</sup> ~~tu es capable d'avaler~~  
~~ça / tu te moques de moi?~~ je ne suis rien  
 pour toi? <sup>Mante, Agnès, Salade.</sup> (Elle <sup>se tance</sup> ~~se tance~~ <sup>jurais</sup> ~~jurais~~ <sup>sur lui</sup>) ~~plutôt~~  
~~que lui dit ces mots. Il se défend comme il~~  
~~peut.)~~

12. Oratoire impiale. Nuit de nocce. D'abord,  
 on voit tout à travers un <sup>rideau de gaze transparente</sup> ~~voile léger~~ qui <sup>separe</sup> ~~separe~~ la  
 chambre de l'avant-chambre. Au premier plan, deux  
 paires de jambes allongées, qui se détachent de deux fantômes  
 dont on voit <sup>le</sup> ~~le~~ dos. Ce sont les ~~deux~~ <sup>deux</sup> pieds de nos  
 visiteurs. Souliers <sup>roulés</sup> de clochard chez l'un, souliers <sup>quintés</sup>  
 chez l'autre. La caméra s'avance vers ~~la~~ <sup>le</sup> ~~voile~~  
 rideau et la traverse au même moment que la

*Sous les toits de Paris*, manuscrit, fragment, finals dels anys 1940 [?], D.10607.8.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

9

porte, blonde comme presque tout le reste de la  
chambre (chambre de grand hôtel), s'enivre et laisse  
apparaître le marié et le marié. Il ferme la  
porte à clé. Immédiatement il se va au milieu de  
la chambre, ~~jusqu'à elle~~ <sup>ou elle</sup> qui l'attend déjà. Baiser  
et délivrance. Premier baiser qui dit : enfin seuls !  
Il lui enlève alors la couronne et la voile. Elle se dirige vers  
la camera et détourne. Fait un mouvement étrange.  
Se place dans un autre endroit. La mariée se regarde  
devant la glace, lui derrière elle, la regarde dans la  
glace. Puis lui baise ~~sur~~ l'épaule <sup>nuissable</sup>. Lui ôte le  
collier de perles avec grand soin. Elle laisse faire. Il lui  
dépant lentement le bouton, un à un, sur son épaule,  
jusqu'à ce qu'enfin, faisant tomber <sup>la</sup> cette part supérieure  
du corsage - elle l'aide délicieusement - son buste reste  
en l'air, rien qu'avec le soutien-gorge. <sup>et une petite médaille.</sup> A partir de  
l'instant du miroir et pendant tout ce temps, La marche  
symphonique de Mendelssohn sonne très faible. Elle approche

*Sous les toits de Paris*, manuscrit, fragment, finals dels anys 1940 [?], D.10607.9.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

petit à petit, et au moment de la découverte du  
buste fait son intrusion brutale. Musique et vision  
restent coupées <sup>instantanément.</sup> en sec.

13. Un couple passionné. Meublé de luxe. Premier  
plan : les deux visages. ~~Elle~~ On la surprend dans  
le baiser final des films. Les visages sont illuminés  
par une lampe de son table, le reste de la pièce  
dans l'obscurité. Elle ~~est~~ <sup>est dans un fauteuil;</sup> lui <sup>est de la table</sup> ~~est~~  
<sup>sur son</sup> elle, dans une posture difficile. Dès qu'ils ont  
apareillé leur visage, elle dit:

~~Plus fort~~ Encore, encore!..

- Lucie

- Embrassez-moi, apaise-moi

lui, les cheveux en désordre, les yeux fous, tétanisé,  
sue la deux mains, son secret. Elle se tord.  
Pendant le temps, ~~comme~~ <sup>comme</sup> ~~prolément~~ <sup>prolément</sup> des vis, ~~du~~ <sup>du</sup> bruit du

*Sous les toits de Paris*, manuscrit, fragment, finals dels anys 1940 [?], D.10607.10.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

Concepte del cinema

Tot veritable cinema, que <sup>capacita</sup> algú ésser  
un art en profunditat ~~amb~~ ~~qualvol~~ ~~altre~~,  
ha d'abandonar el principi d'"espectacle  
per als ulls", per a esdevenir un veritable  
"ull que <sup>veu</sup> mira". La càmera és un ull  
que mira. S'ha de respondre a  
l'espectador des de dins, ja ho mirat  
amb l'ull de la càmera. La <sup>major part</sup> majoria  
~~de~~ films són concebuts des de fora, és  
a dir, no des de l'ull de la càmera, sinó  
sobre ~~el~~ <sup>concebuts</sup> ~~els~~ <sup>als</sup> ulls d'un espectador <sup>de la</sup> ~~de la~~  
projecció ~~de la~~ <sup>d'un</sup> càmera <sup>sobre una pantalla.</sup> ~~de la~~ ~~de la~~  
~~és~~ ~~fundamental~~. Aquesta segona manera  
de concebre el cinema parteix d'una  
dualitat que destrueix d'arrel <sup>la intimitat</sup> ~~la intimitat~~  
~~necessaria~~ ~~total~~ ~~de l'art~~ i ~~la interioritat~~  
~~de tota~~ <sup>creació</sup> ~~de tota~~ ~~de la~~ <sup>artística</sup> ~~de la~~ ~~de la~~ <sup>de la</sup> ~~de la~~  
és ~~fundamental~~. Per això ~~que~~ ~~és~~ ~~gairebé~~  
impossible de fer un veritable film adphat.

«Concepte del cinema», manuscrit, 21/04/1951, D.10535.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

de d'una novel·la o d'una obra de teatre.  
Un film ha d'ésser creatiu original. Un  
film ha d'ésser visu, abans que ressona  
i realitzat. ~~La segona part de la realització~~  
~~serà~~ consistirà en fer el més curt possible  
el camí que separa aquesta "visió" de la  
seu realització. ~~La primera part de la realització~~  
~~la intenció de l'obra, que precedeix a tota~~  
creació.

Un veritable ull haurà en compte  
les realitats de la pantalla, l'espiritual  
color el qual pot veure, i el qual  
pot visuar. L'ull de la càmera no  
es desplaça mai: són els paisatges, els  
homes, els nous, els qui es desplacen  
al seu davant. No cal pensar que neixi,  
d'aquí  
d'aquest concepte, un cinema massa estètic.  
Un cinema. El cinema es basa en l'està-  
tica de l'ull i la dinàmica de la visió.  
El cinema és un art visionari.  
~~Però en aquest punt la majoria de films~~  
~~es basen en l'error d'una gran dinàmica~~  
~~de l'ull, i el cinema està essencialment ple de~~  
~~un tipus, generalment, veritat.~~

D.10535  
Paris, 21 abril 1951

«Concepte del cinema», manuscrit, 21/04/1951, D.10535.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.



La mort

Nº 1

La càmera apareix enfocant els ulls d'un rostre humà fentent. Han d'ésser uns ulls molt clars, verds o blancs, però quasi transparents, diàfans, que produïxin, per ells sols, vertigen.

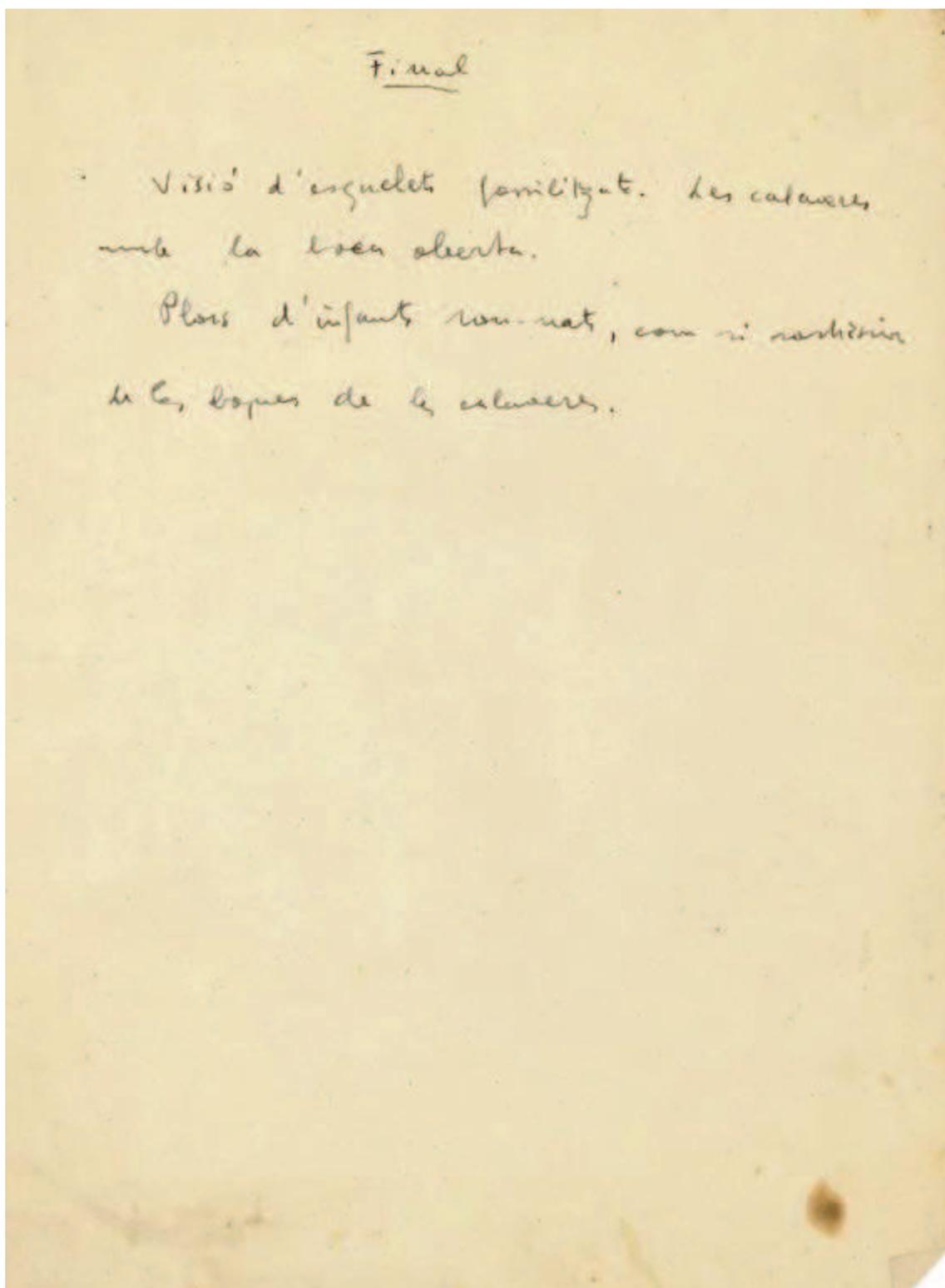
L'objectiu, com obrint a aquest vertigen, s'hi anirà acostant progressivament i es desviarà cap a l'ull esquerre fins que aquest vingui a primer pla i ompli tota la pantalla. Un cop Desfilaran, dins l'ull, paisatges,

(1) que queda debollida montanyes, els i, finalment, l'objectiu, lliscant per una nauada, desolada ja dins l'ull, i desapareixent la visió exterior d'aquest un paisatge submarí (algues, peixos, i el fons de pedres brillants i de roca).

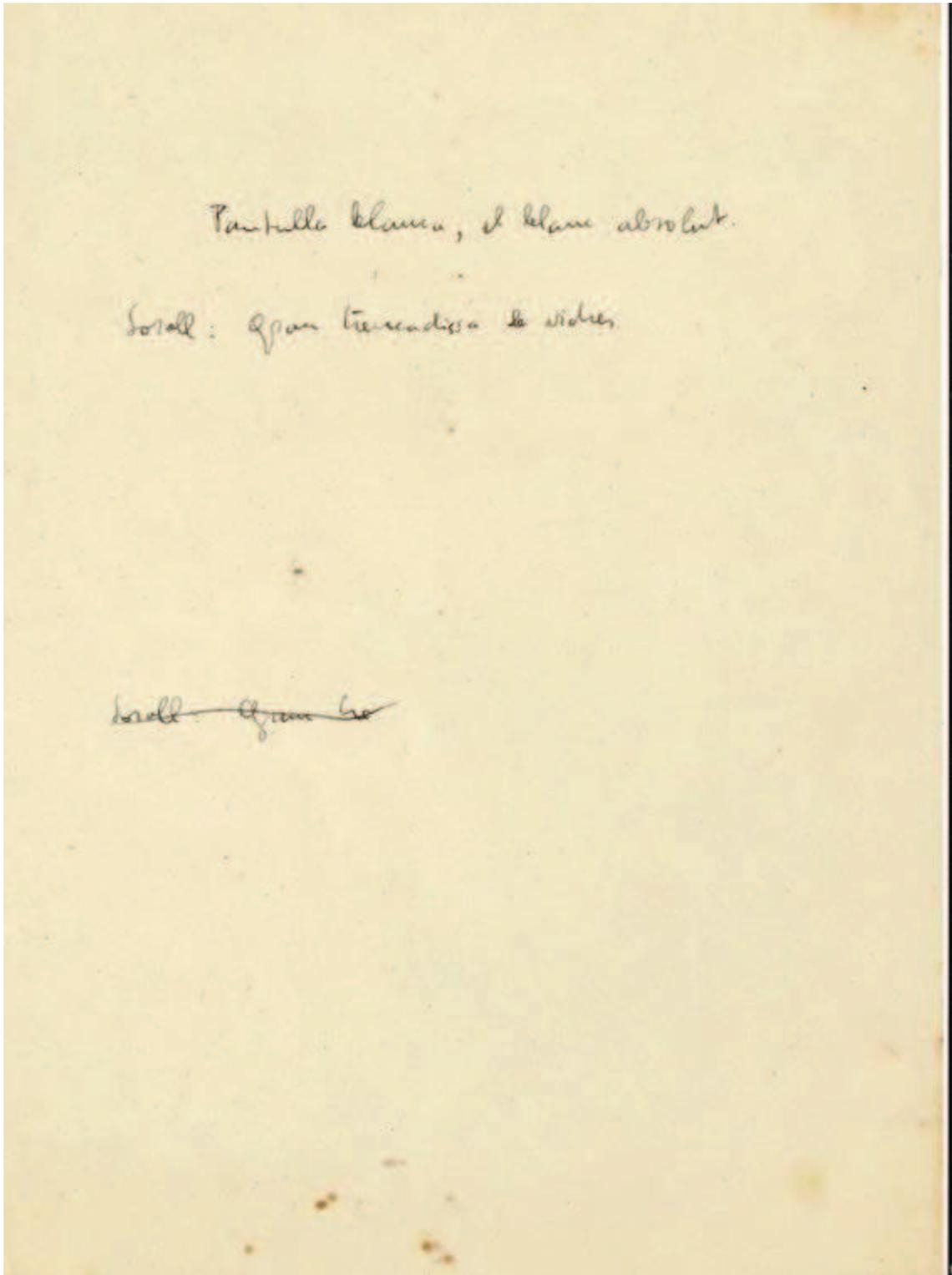
En aquest punt l'objectiu es llançarà i s'anirà desaperseut ja la visió de l'ull i es llançarà vertiginosament dins d'aquesta visió fins a anul·lar-la.

*La mort*, manuscrit, sense data, D.10555. Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.





*La mort*, manuscrit, sense data, D.10555. Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.



*La mort*, manuscrit, sense data, D.10555. Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

Tombant d'una carretera. Se robe. un cotxe  
vell, sense rodes, abandonat  
ment en un racó.

Cercantiri de gelges.

*La mort*, manuscrit, sense data, D.10555. Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

LES FIGURANTS

Il s'agit d'un groupe de six figurants (deux français, un russe, un bulgare, un réfugié espagnol, une française), qui travaillent d'un commun accord. Ils se distribuent, à tour de rôle, la tâche d'aller de studio en studio et de travail, alertant immédiatement leurs camarades lorsqu'une occasion est en vue.

Ces figurants s'appellent, respectivement, Michel, Jacques (qu'on nomme Papa, parce qu'il est le plus âgé de la bande), Ivan (appelé aussi Le Prince, sans doute parce que tous les russes sont des princes), Alex, <sup>Antonio</sup> ~~Paul~~ et <sup>Suzanne</sup> ~~Silvano~~.

On ~~les voit d'abord travailler~~ fait leur connaissance pendant qu'ils travaillent dans un film sur la légion, ~~habillés tous~~ <sup>déguisés en légionnaires</sup> habillés tous en légionnaires. L'action débute avec l'essayage des costumes et les blagues qu'ils se font mutuellement à ce propos. ~~Silvano~~ <sup>elle occasion. Suzanne doit</sup> tient dans le film un poste de cantinière. Une fois sortis de leurs loges et installés dans le scénario approprié, la conversation tourne autour du travail et des possibilités en vue. On comprend que <sup>Suzanne</sup> ~~Silvano~~ est la maîtresse d'Alex, beau et grand gaillard, et <sup>qu'Antonio</sup> ~~Paul~~ est un peu amoureux d'elle, <sup>reciproque</sup> sans succès. L'action est coupée par les ordres des assistants et une voix qui dit: "En place! Tout le monde en place!" Chacun s'installe à l'endroit qui lui a été <sup>défini</sup> ~~indiqué~~, <sup>Suzanne</sup> ~~Silvano~~ reçoit son poste derrière la cantine.

On les retrouve <sup>pour la seule fois</sup> vers la fin d'une lourde journée de travail d'un film qui s'intitule "Le Grand Profanateur", <sup>et</sup> qui

*Cette collaboration consiste à distribuer les rôles, permettre à tour de rôle les studios de la ville et à prévenir les autres camarades lorsqu'une occasion est en vue.*

Les figurants, la versió mecanografiada, fragment, 1961, D.10595.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

L'ESSENCIA DEL CINEMA

En aquesta, com en gairebé tots els sistemes culturals del nostre país, sempre he cregut, i continuo creient, <sup>convincent</sup> que només podem triomfar, triomfar, o sobreviure, que <sup>només</sup> per la qualitat i la intensitat. En el cas específic del cinema, aquesta afirmació em ve confirmada pel següent raonament: si en aquest art, <sup>que</sup> com a resultat, <sup>de</sup> la manca del problema econòmic <sup>al país</sup> com en qualsevol altre art, fins a ben ve, sovint, un art-indústria, i <sup>el</sup> pes d'aquest governament i les grans que, sovint, quises de capacitat econòmica i d'àrea cultural molt més <sup>grans</sup> que el nostre tenen difinitats en resultat: què podem fer nosaltres? No podem mai equiparar-nos a ells. <sup>El</sup> que podem fer doncs és millor que intentar un cinema que, necessàriament <sup>per</sup> la qualitat, <sup>o</sup> un país, per aquesta mateixa qualitat, arreu? i a dir-ho així, universalment minoritari? L'exemple Ingmar Bergman és de meditar...

Com, si pretenc competir amb els grans "potències cinemàtiques" en el nostre propi terreny, hem venut per endavant...

Encara una observació: el cinema és un art plàstic, eminentment plàstic. Sembla que el nostre país no està moment de renovar en aquest sentit, i això crea una nota <sup>optimista</sup> d'esperança. Però, per altra banda, els grans cineastes - Eisenstein, Chaplin, von Stroheim, <sup>Bresson</sup>, Dreyer, Bergman - no són prou mediterranis ni meridionals, sinó en ès ariats al costat. Alerta doncs! I és que el cinema és un art plàstic interior, <sup>sigues que aquest, també semblava contradictori</sup> la força d'un gran film, el seu abassegament, és que pot competir amb el nostre poder oníric, el subjuga, i li sobreviu, i li imposa. ~~En aquest terreny potser ja no som tan fets~~ A vegades em evadim d'un poema, d'una novel·la, d'una melòdia, atíct per imatges per aquest gran poema, o

«L'essència del cinema», manuscrit, Salou, 17/12/1965, D.10691.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

agusta mateixa novel·la, o aquesta mateixa melodia,  
la seva importància en nosaltres i que no podem deixar d'obedi-  
La virtut del cinema, la força del cinema, rau precis-  
sament en el fet que capten aquesta part recordada  
de nosaltres mateixos com si ell'ens creant. Potser  
fora millor de dir, per tant, que el cinema és un art  
plàstic-sonor, i que en aquesta segona part de la seva  
composició més aviat sembla que hi entrem amb  
per dir... ~~potser de bo no ho fa.~~ Tant de bo ens pogués  
El cinema competeix amb el somni, l'home  
que va al cinema es troba en aquesta situació  
excepcional, que desenvolupa la seva facultat  
múltipla tot i tant despert: dorm i està despert  
a la vegada; una mica com si es despertés a  
l'interior del seu propi somni. El gran cinema  
ha de respondre sempre a aquesta màgia.

S. Lluís - 17 - XII - 1965

D.10691

«L'essència del cinema», manuscrit, Salou, 17/12/1965, D.10691.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

PRIMERA SEQUÈNCIA

Picasso va arribar a Barcelona per mar, el mes de setembre del 1895. Tenia tretze anys.

Anà a viure en una casa del carrer Cristina que fa cantonada amb el carrer Llauder, molt a la vora de l'edifici de la Llotja, on el <sup>seu</sup> pare, don José Ruiz Blasco, era professor de dibuix, i on ell ~~1892~~ aniria a estudiar, després de passar les proves d'ingrés.

La prova del dia 25 de setembre.

La prova del dia 30 de setembre.

Fa amistat amb Manuel Pallarès i fixa els seus trets amb precisió.

El Parc de la Ciutadella, és una de les primeres coses de ~~la ciutat~~ <sup>Barcelona</sup> que va descobrir i dibuixar.

Entre les primeres obres <sup>de la seva etapa catalana</sup> ~~pintes a Barcelona~~, cal comptar L'Escolà i La Primera Comunió, que figurarà a l'Exposició General de Belles Arts del 1896.

Al cap d'un any, la família de Picasso fixa la seva residència al carrer de la Mercè número 3, i ell té el seu primer estudi al carrer de la Plata número 4.

Es aquí on pinta Ciència i Caritat, després de fer-ne nombrosos esbossos. <sup>projectes</sup>

Aquest quadre fou enviat a l'Exposició General de Belles Arts de Madrid del 1897, on obtingué una Menció Honorífica.

Però Picasso realitza, sobre models de Llotja, algunes obres molt més lliures que els seus quadres destinats a certàmens.

*Picasso a Catalunya*, guió mecanografiat, fragment, 1975, D.10576.2.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

TEXT

Primer temps.

Aquest dibuix ens ofereix tres estrats: uns coscos nus, voluptuosos, una ironia mordag sobre la caritat, i un autorretrat que sembla fet aprofitant un espai lliure en el paper...

Segon temps.

¿Què pot haver dut Picasso a representar-se de forma? ¿Una pura motivació plàstica? La seva fantasia d'andalus? ¿la descoberta de la tiara de Sait-farnés?

Tercer temps.

Si bé el dibuix sembla un "divertimento", el rostre de Picasso, en canvi, mostra una especial gravetat, que acaba de fer enigmàtic aquest autorretrat.

TEATRE

Primer temps.

Dibuix conjunt. Anar acostant la càmera, oblicament, cap a l'autorretrat.

Segon temps.

Quan l'autorretrat ocupi tota l'altura de la pantalla, a l'esquerra, avançar en sentit horitzontal cap a l'esquerra, fins que l'autorretrat quedi centrat en la pantalla.

Tercer temps.

Substituir tots els contorns de l'autorretrat per negre, durant el temps de dir la última frase.

*Picasso per Picasso*, guió mecanografiat, fragment, sense data, D.12549.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

La F. G. G.

84. 1. La càmera no d'establi un diàleg entre la figura real i la figura reflectida, emmarcant només el real en el primer moviment, de manera que pugi a l'esquerra de la pantalla



2. La càmera arriba a dreta a l'esquerra fins que desaparegui el imatge real i aparegui la reflectida, davant la qual s'pararà un moment.

3. Com si esperés trobar la resposta en la imatge real, la càmera torna cap al lloc d'origen, però al peu les dues imatges no s'ajunten mai allhora

4. Aquest joc és lent i cal veure quantes vegades pot repetir-se i si és millor deixar-ho així o si és millor acabar coincidint els dos rostres, o si la "solució" està en l'aparició d'una altra imatge que no hi hagi, aparentment, res a veure.

G.G., manuscrit, fragment, sense data, D.10564.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

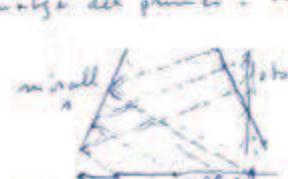
G.G.

1/1

1. Pintalla negra.
2. Van emergint, poc a poc, per la part inferior, <sup>(són la meitat dreta de la puntalla,</sup> les puntes del nas i l'extrem de les barbetes (narís) completament paral·lels, sense que s'endevinin, al principi, de què a través. Al desenvolupament pot sospirar, fins i tot, una pit, fins que apareixen, molt lentament, nas, boca i orelles. El moviment progressiu fins que surt l'ull i surt i el desenvolupament dels cabells, imprescindible, mantenint sempre la línia paral·lela amb la part del nas i de la <sup>narís</sup> barbeta amb la línia vertical de la puntalla. El perfil així obtingut, que emergeix, més o menys, la meitat de inferior de la puntalla, mitjà dels cabells fins on a part del coll, sense que aparegui el coll. La imatge restaria en la contemplació de l'aparellador durant dos o tres segons més.
3. De roble, de mateixa imatge, apareixeria tallada exactament pel mateix nivell, a la part superior, amb tota la part del davant, que serà més o menys puntalla, abstracta (fins a arribar) a què, per mitjà de la línia, representant fins al rostre absolut.
4. La imatge de pot restar, lateralment, en el mateix nivell al de la seva opacitat, però fins que surt, pel nas, boca i orelles, per després a roble. La part de si a millor veu o la desaparició absoluta de la imatge restaria, en part de al final del pla 3.

---

Tantem el joc de miralls davant la taca. En bloc de donar la imatge directament a l'objectiu, donem la a través d'un joc de miralls, que pot ser obtingut a través de la imatge i dos miralls més, el segon recollint plenament la imatge del primer. Per exemple, així:




Perquè davant de foto = el mirall lateral pot obtenir a una il·lusió de vida, com a la figura = el rostre amb veritablement en el camp visual. O pot ser obtingut o aproximant a foto. del primer.

---

El joc de miralls pot ser aprofitat per un introduir imatges petites, de nosaltres, que si desenvolupem la figura de G.G. en una imatge, i com si ella estés a punt de parlar en el camp visual.

G.G., manuscrit, fragment, sense data, D.10564.

Arxiu de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.