

Ironie Ironie Ironie

Interrogation Critique et Ludique n°174 – Juillet-Décembre 2014

<http://ironie.free.fr> – ISSN 1285-8544

IRONIE : 51, rue Boussingault – 75013 Paris

Blog Ironie : <http://interrogationcritiqueludique.blogspot.fr>

PICASSO, DEMAIN



Nous ne devons pas oublier ce qu'est devenu le monde au fur et à mesure que Picasso existait : une autre substance livrée à la Technique. Le jeune Picasso s'éclairait à la lampe à pétrole. Il a vu, pour finir, des films à la télévision (notamment des cavalcades de mousquetaires). Téléphone, cinéma, armements, avions, fusées, bombes, destructions de villes entières, exodes de populations, exterminations programmées, atome, médicaments, greffes, rock, dislocation du cosmos, premier pas sur la Lune, libération sexuelle (comme on dit), planétarisation des images. L'art, dans cet intervalle, est mort cent fois et a resurgi de même. Personne, ou presque, ne voulait savoir ce que faisait vraiment Picasso après 1945, son compte était bon, il n'avait plus qu'à gribouiller dans son coin, l'avenir *all over* venait des États-Unis, qu'on le laisse piétiner, ce vieux singe, avec ses torsions et ses obsessions sexuelles. Et puis, peu à peu, stupeur : le vieux singe rajeunit à vue d'œil, la « modernité » devient poussiéreuse, le temps, comme d'habitude, a ses ruses d'Indien. « La poussière est mon alliée, disait Picasso, je l'ai toujours laissée se déposer à sa guise. »

Un coup de chiffon, et voilà : les tableaux sont là, flagrants de lucidité, d'actualité, d'acuité. On s'était trompé.

Ph. Sollers, *Picasso, le héros*, 1996.

PICASSO, ZAPPEUR ET SANS REPROCHE

Il ne manquait plus que lui ! C'est le bouquet. Picasso aussi zappait. Depuis Joyce, amateur de zapping radio, les génies du XX^e siècle ne dédaignent pas ce délassément : changer de chaînes. Picasso avait trois chaînes : la une, la deux, et Télé Monte-Carlo. Il regardait tantôt l'une, tantôt l'autre, mais parfois les trois à la fois. Pas physiquement, on n'avait pas encore inventé l'écran multiple et la zappette. Mais dans sa tête : il s'adonnait frénétiquement au mélange de programmes par persistance mnésique, émotive, formelle. Comment le sait-on ? En regardant ses dessins, exécutés à l'époque où la télévision trônait dans le grand salon de ses résidences (La Californie, Notre-Dame-de-Vie).

Merci, Laurence Madeline, d'avoir scruté ces œuvres, et d'y avoir trouvé, prouvé, l'impact de la télévision dans les sujets traités comme dans le style du maître. Et d'avoir ainsi introduit Picasso dans le club sélect des inventeurs de formes en proie à *l'effet tivi*. Joyce, Dos Passos, Pollock, Kerouac, Godard, Sollers, Guitry, Céline, Paik, Vostell, Gatti, Dubuffet, Fellini, Vertov, Cage, Cunningham, Duchamp, Tarantino et quelques autres dont j'ai établi, au fil de nombreux articles¹, la *dépendance créative* au medium du direct.

Car les inventeurs de formes ne prennent pas la télévision (ou la radio, son ancêtre) seulement comme un délassément, ils y puisent aussi des idées nouvelles pour révolutionner leur art. Joyce, par exemple, en composant *Ulysse*, réduction de l'*Odyssée* à une navigation pédestre de vingt-quatre heures dans les rues de Dublin, entend rivaliser, comme l'a montré Mac Luhan dans *La Galaxie Gutenberg*², avec les moyens de communication (cinéma, télégraphe, presse quotidienne, TSF) qui raccourcissent les délais de transmission des informations en tendant toujours plus vers l'instantanéité. Qu'un récit romanesque, genre jusqu'alors voué à conter des vies entières, des aventures courant sur des années, des décennies, se concentre sur une journée unique, et de surcroît datée (16 juin 1904, jour de son premier coït avec Nora Barnacle, qui allait fuir l'Irlande avec lui et devenir sa compagne pour la vie), est une idée qui ne pouvait germer dans un cerveau qu'à la faveur d'une attention aigüe aux bouleversements qu'était en train de subir le monde sous le choc des ondes, radiophoniques bien sûr. Que de surcroît, ce récit (écrit dans les années 1910, publié en 1922 à Paris, où Joyce s'est établi), *joue* à changer de styles littéraires d'un chapitre à l'autre et à l'intérieur même de chacun d'eux, *zappant* (c'est bien de cela déjà qu'il s'agit) de narrations objectives en monologues intérieurs, de flux de conscience en dialogues de théâtre, de disputes théologiques en questionnaires juridiques, de dépêches journalistiques en slogans publicitaires, de descriptions de rêves en hallucinations imitées, de rébus en proverbes, de citations en parodies, de fugues en rondos, brassant toutes les formes de proses et de poésies connues afin que son livre devienne le livre des livres, concurrençant non seulement Homère et son Odyssée mais aussi Dieu et sa Bible, cela confirme que Joyce fait le pari que la modernité qu'il cherche, la révolution même de son art, se trouve dans l'imitation non plus du réel mais des media et de leurs effets, dont le plus manifeste, même au début du vingtième siècle, est de transformer, comme le formulera Mac Luhan génialement, le monde en village (*global village*), un village (Dublin, par exemple) où tout communique, s'échange, de plus en plus vite, les formes comme les informations. Un pas de plus dans cette direction, et voici *Finnegans Wake*, récit d'une nuit de veille mortuaire où les veilleurs refont le monde, en échangeant anecdotes et légendes, cosmogonies et vieux ragots, rumeurs et prodiges, empruntés à l'Irlande comme à toutes les civilisations, en un discours fleuve mêlant toutes les langues, d'une phrase à l'autre et même au sein d'une même phrase, voire d'un seul mot. Exactement comme lorsqu'on tourne au hasard le bouton d'un poste de radio et que toutes sortes d'émissions se succèdent, en provenance de divers pays, produisant un chaos linguistique fascinant. Et l'on sait, par le témoignage de Jacques Mercanton³, le jeune écrivain qui s'occupa de loger Joyce en Suisse en 1940, que l'auteur d'*Ulysse* et de *Finnegans* s'adonnait avec volupté à cette pratique du zapping sonore. CQFD. Dont acte.

Joyce et Picasso, les deux plus grands novateurs du XX^e siècle, on s'en doutait, mais cela n'avait jamais été démontré, vibraient sur les mêmes longueurs d'ondes. Avec l'étude de Laurence Maline, qui creuse en profondeur ce qui avait été seulement remarqué par ses prédécesseurs, on comprend soudain que cette petite affaire d'antennes de télé posées sur le toit des maisons du peintre, vers la fin de sa vie, n'est pas un incident mineur, négligeable. C'est même la clé du *mystère Picasso*, que ne fait qu'effleurer le film éponyme. Le regard que pose Picasso sur la télévision, qui est d'emblée celui d'un zappeur, éclaire rétrospectivement ce mélange des styles qu'il a sans cesse pratiqué tout au long de sa carrière. Picasso change de *période* comme on change de *chaîne*. Non pas tous les cinq ou dix ans mais plusieurs fois dans la même journée. Quotidiennement, il navigue entre toutes ses manières d'une œuvre à l'autre et parfois même à l'intérieur d'une seule. Son seul programme c'est : tous les programmes à la fois. C'est évident vers la fin de sa vie, mais au début aussi il ne se cantonne jamais longtemps dans un seul registre.

¹ Articles réunis, en partie, dans deux livres : *Tivi ou tivi pas ? Si tivi pas, tant pis !*, Éditions Acharnistes, 2010 ; *Ciné et TV vont en Vidéo (avis de tempête)*, de l'Incidence Éditeur, 2011.

² Voir aussi Marshall Mac Luhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Seuil, 1968.

³ Jacques Mercanton, *Les Heures de James Joyce*, L'Âge d'Homme, 1967.

Picasso donc zappa *de bonne heure*. Première conclusion, que je tire, en extrapolant vers la totalité de son œuvre *l'effet tivi* repéré dans les dessins étudiés par Laurence Madeline.

Mais *de bonheur* aussi, érotique évidemment : deuxième conclusion, qui s'impose à la lecture de son texte. La fréquentation de la télévision par l'artiste s'épanouit au sein d'une lignée hautement sexuelle. Le spectacle du petit écran rencontre, nourrit, relance chez Picasso ses visées jouissives. Érotique, la télé ? Si vous en doutez, (re)lisez ce que Bazin en disait dans les années 50. *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « L'amour au cinéma », décembre 1954. Toujours en avance d'une longueur sur les théories en cours, André Bazin choisit, tandis que ses collègues concentrent leurs analyses sur les audaces du grand écran, de déplacer vers le petit écran la question des vibrations sexuelles déclenchées par l'image en mouvement. « Pour contribuer à une érotologie de la télévision » manie avec humour tous les ingrédients *tivi* que Laurence Madeline exhibe dans la suite 347 de Picasso. « Et d'abord, ce qui est le propre de la télévision : le direct. Nul doute en effet que la conscience de la simultanéité de l'existence de l'objet et de notre perception ne soit au principe du plaisir spécifique de la télévision : le seul que le cinéma ne puisse nous offrir⁴. » Plein feu donc sur l'immédiateté, la vitesse d'exécution, l'enchaînement des traits, des figures, sans lever la main. Toute image tracée à une certaine allure, se rapprochant de la vitesse du direct, est *automatiquement* en phase avec la pulsion sexuelle. Car, continue Bazin : « il n'y a pas de raisons que cette conscience (de la simultanéité de l'objet et de la perception) ne serve pas l'émotion érotique ». Quoi, automatiquement ! Tout objet ? Toute perception ? Oui mais non, non mais oui. À chacun le sien, si l'on parle d'objet (filmé, exhibé). À chacun la sienne, s'il s'agit de la perception (des objets émis, transmis, reçus via ce récepteur nommé téléviseur).

En passant des vertus automatiques du medium aux vices, si l'on peut dire, cachés de ses contenus érotiques, l'investissement libidinal s'ouvre un champ immense de possibles. Il n'y a qu'à comparer comment Bazin et Picasso *zyeurent* les corps télévisés.

Bazin d'abord. Coquin affriolé. « Il y a beau temps que les *bathing beauties* ou plus généralement la figuration affriolante ne sont plus au cinéma qu'une figure de rhétorique, un simple élément décoratif. En revanche, il y a toujours, je l'ai constaté, quelque chose d'émouvant et même de troublant à la découverte d'une jolie fille dans le champ de la caméra de télévision. Par exemple, dans les émissions d'André Gillois ou de Jean Nohain, j'ai remarqué une certaine brune de taille mannequin qui se tient en général dans un coin de la scène prête à jouer les utilités. Le caméraman ne cadre jamais sur elle, elle n'apparaît dans le champ que fortuitement et brièvement : elle n'en est que plus attirante. » Faut-il être vicieux quand même pour cueillir un plaisir subreptice aux marges des *36 chandelles* de Jaboune ! Sauf, que c'est ça ou rien, théorise Bazin : car la censure (« virtuelle ») familiale pèse de tout son poids sur la télégénie. « C'est bien moins en dernier ressort à cause des enfants que s'institue la censure virtuelle qu'en fonction des parents mariés. Je ne saurais prendre de meilleur exemple que le personnage de la speakerine. Un personnage dont la visite quotidienne doit être acceptable par toute la famille et d'abord par la femme. Si la télévision était le cinéma, l'idéal de la speakerine s'identifierait à peu près à celui de la présentatrice de music-hall : jolie fille en maillot, accorte et pleine d'entrain. [...] La speakerine doit être jolie et gracieuse mais en aucune façon entraîner le téléspectateur à l'adultère imaginaire. En d'autres termes, il faut que la speakerine puisse inspirer la sympathie du mari sans l'antipathie de la femme. » Heureusement, il n'y a pas que des speakerines à la télévision⁵, mais toute sortes de spectacles, du cirque, des chansons, du catch, du sport, des jeux, et même des courses de taureaux (certes parodiques, dans *Intervilles*), où les acteurs arborent des tenues qui exhibent les corps plus qu'elles ne les voilent. Bazin propose même que certains interludes, en cas de panne, présentent des numéros de strip-tease « qui s'arrêteraient juste à temps, évidemment toujours trop tôt », quand l'émission attendue déboulerait enfin sur la grille reconnectée.

Picasso n'a laissé aucune confiance, encore moins des théories, sur ses goûts en matière de speakerine, ou sur ses préférences question programmes, mais des proches ont témoigné que le Maître aimait beaucoup le catch et la Piste aux étoiles. C'est tout ? Bien sûr que non, et ses dessins l'avouent sans barguigner. À qui sait les fouiller d'un regard perçant. Laurence Madeline a consulté (dans les pages du *Télérama* de l'époque et dans les archives de l'Ina) les programmes que diffusaient les chaînes que Picasso captait au moment où il exécutait sa *Suite 347*. Comme le peintre datait ses œuvres au jour et même à l'heure près, il est alors stupéfiant de déceler dans tel ou tel dessin un écho à un film ou un spectacle vu la veille ou quelques jours plus tôt. Ainsi la charrette remplie de comédiens qui voyage en Espagne dans un téléfilm de Mitrani, *Les Anges exterminés*, se retrouve-t-elle le lendemain dans la planche *Variation autour de Don Quichotte et de Dulcinée. Halte de comédiens ambulants*. Rosy Varte, Catherine de Médicis dans *Nostradamus* (une émission de la série *Le Tribunal de l'Impossible*) diffusée le 11 mai 1968, reprend du service dans la gravure *Peintre dégingandé avec femmes dont une qui pisse*, datée du même jour. Le carrosse de la princesse Margaret, dont le mariage est suivi dans ses

⁴ André Bazin, « Pour contribuer à une érotologie de la télévision », *Cahiers du cinéma*, n°42, décembre 1954, p. 23-26, 74-76.

⁵ Bazin ne loge cependant pas toutes les speakerines des années 50 à la même enseigne. Il oppose aux « épouses idéales » que sont Catherine Langeais et Jacqueline Joubert, la « brune piquante » qu'incarne Jacqueline Caurat, arborant près de ses lèvres « une mouche fort seyante » qui « souligne la vigueur de son sourire indubitablement sensuel ». Nantie de surcroît d'une « timidité engageante », elle permet à Bazin d'insinuer ceci : « Je ne suis pas sûr que cette timidité ne donne point justement au téléspectateur les idées que Jacqueline Joubert et Catherine Langeais découragent à des titres différents mais sûrs. »

moindres détails par les télévisions, roule le lendemain dans la scène intitulée *Couple, carrosse et pauvre piéton*. Picasso regardait aussi sans doute les émissions de Jean-Christophe Averty : Laurence Madeline note un hommage retourné entre les deux artistes. Quand, le 4 avril, Averty fait chanter Gilbert Bécaud devant les *Trois musiciens* et les *Demoiselles d'Avignon*, quelques jours plus tard Picasso revisitent ces deux toiles en mêlant leurs motifs. Mais d'une manière plus générale, on peut dire que Picasso intensifie dans les œuvres de cette époque un procédé qu'il avait déjà utilisé à d'autres moments : le mélange d'échelles, comme s'il jubilait de le voir utilisé par la télévision, où Averty l'introduit par ses trucages (dans *Ubu Roi* comme dans ses émissions de variétés).

Peu à peu, Laurence Madeline met en place une grille de lecture qui décèle, subtilement, des *effets tivi* dans les moindres détails des compositions du peintre en cette année 1968. Ainsi les planches datée 13 mai 1968 (*Retour aux origines. Picasso en touriste à la fontaine des Canaletes* et *Comédiens ambulants avec un autoportrait en arlequin et un combat de coqs*) cryptent un écho des grandes manifestations qui se sont produites ce jour-là dans toute la France pour appeler le général de Gaulle à quitter le pouvoir : non en dessinant des foules de manifestants mais en inscrivant dans les traitées à la fois une allusion à la guerre civile espagnole, qui voulait chasser Franco, et un symbole souvent utilisé par Picasso pour indexer un *conflit libérateur*, le coq. « L'apparition de l'animal dans les deux gravures bouleverse leur lecture première et badine. » Si les comédiens et les touristes « constituent la métaphore des manifestants », les coqs, eux, signifient que « la crise qui a éclaté peut précipiter le pays dans la guerre civile ». Outre ces signaux dramatiques, Laurence Madeline relève comme indices de « la complexe perméabilité de Picasso à l'actualité télévisée » quelques attitudes « de touristes et de comédiens » imitant celles des étudiants révoltés, hissés sur des camionnettes.

La subtilité du crible madelinien appliqué aux dessins de Picasso pour déceler leur dette au tube cathodique culmine, par delà les rimes gestuelles et les reprises de corps et d'objets recensées, dans l'identification d'une vibration comparable (sinon commune) des *lumières* mises en œuvre de part et d'autre. Entre les noirs et blancs *encre*s des gravures et les gammes de gris *électroniques* de la télévision le principe d'attraction joue à fond.

Cela devient évident quand on se rapporte aux dessins reproduits ici, et qu'on les regarde avec l'œil de Laurence Madeline. Par exemple, l'illustration n°4 – dans laquelle « un noir intense fait vibrer les blancs de la feuille comme autant de radiations lumineuses » ; l'illustration n°5 – où, dans un dessin daté du 24 octobre 1968, « Picasso met en scène cette luminosité électrique et radiante si particulière à la télévision avec un chevalet qui porte une toile blanche littéralement balayée de rayons luminescents » ; ou encore l'illustration n°6, « qui rappelle, dans son gris intense ponctué de particules blanches, le mouvement brownien de la neige cathodique ».

L'influence exercée par la télévision sur le développement de l'œuvre de Picasso produit une sorte de *revival*, conclut Laurence Madeline. « Revival formidable que représente le quasi équivalent numérique des dessins et tableaux exécutés en 1968. » Que Picasso s'adonne aux joies de la gravure à égalité (quantitative) avec les plaisirs de la peinture est aussi à mettre en rapport avec cette sentence par laquelle le Maître qualifie l'érotisme du dessin sur cuivre : « le voyeur, c'est la gravure ». Revival sexuel, donc, absolument essentiel à la relance de la création des dernières années. Bain de jouvence, en somme, procurée conjointement par la gravure et... la télévision. Tilt ! Bain jouvence, s'écrit Jean-Luc Godard, assistant en 1958 aux jubilations du vieux Jean Renoir filmant pour la télévision, avec les moyens de la télévision, selon la logique de la télévision, *Le Testament du Docteur Cordelier*, sur un plateau où les comédiens du Patron évoluent devant plusieurs caméras comme s'ils étaient en direct. « La télévision peut-être pour le cinéma un véritable *bain de jouvence* », proclame-t-il au moment où Truffaut, lui et d'autres régénèrent la fiction du réel à un point tel que leurs films, portés par les mêmes ondes de choc, formeront la bien nommée Nouvelle Vague.

Et voilà, tout se tient, Joyce, Picasso, Renoir (Jean), la Nouvelle Vague. *Mine d'inspirations*, dit encore Bazin à propos de l'impact que peut exercer la télévision sur les cinéastes désireux d'aiguiser la lame de leurs films. *Inspirations de la mine*, rectifie Laurence Madeline en produisant une gerbe de preuves incontestables, qui font de la *Suite 347* une sorte, dit-elle, de « journal de bord des rapports multiples et constants » de Picasso avec la télévision dans les dernières années de son œuvre, journal de voyage, de voyage au centre de ses images, car voyage fondé sur « le rajeunissement de joies anciennes ». Tout se tient : le cirque, les baladins, le catch, la télévision, la corrida... Tivi et estocade, tiens tiens, piste à suivre une autre fois, entrevue ici, amorcée ailleurs⁶. Restons dans l'arène pour le mot de la fin, pour le salut final à la *torera* Madeline et au *toro manso* de Malaga, travaillé avec *suerte*. Picasso, toqué de catho ! Hic et nunc. Passez muscade. Olé...

Jean-Paul Fargier (avril-mai 2011)

Une version abrégée de ce texte a été publiée en postface au catalogue de l'exposition *Picasso devant la télé* (Les presses du réel, coll. « Dedalus », 2013), réalisée par Laurence Madeline.

⁶ Voir Alain Bourges, *Contre la télévision, tout contre*, Éditions Cité du Design, 2008.