Picasso. L'ombre du récit portée sur le tableau (*L'Ombre sur la femme* et *L'Ombre*, 1953)

Jacques Terrasa

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/992>

DOI : 10.4000/narratologie.992

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Jacques Terrasa, « Picasso. L'ombre du récit portée sur le tableau (*L'Ombre sur la femme* et *L'Ombre*, 1953) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 26 mai 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/992> ; DOI : 10.4000/narratologie.992

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Picasso. *L'ombre du récit portée sur le tableau* (L'Ombre sur la femme et L'Ombre, 1953)

Jacques Terrasa

- 1 En 1927, Picasso a photographié son ombre. Ce document, révélé lors de l'exposition *Picasso photographe*¹ (1994), nous montre l'ombre portée du visage de Picasso se détachant sur un dessin flou où l'on devine un portrait de trois-quarts. Le profil sombre de l'artiste est placé dans la partie droite du cliché, plongeant ainsi la moitié du dessin dans l'ombre. Dans cette photo, la coprésence de deux types d'images nous invite à opposer l'icône « culturelle », produite par la main du peintre (le dessin de la tête), à l'icône « naturelle » produite par l'interposition du corps de l'artiste entre la source lumineuse et la surface de projection.
- 2 En réalité, l'intervention de l'homme sur la « nature » est aussi présente dans une catégorie que dans l'autre. Picasso devait en être conscient, car il s'était intéressé, trente ans plus tôt, aux spectacles d'ombres, fort à la mode à la fin du XIX^e siècle. En effet, Pere Romeu, le gérant d'*Els Quatre Gats* (le cabaret barcelonais où Picasso rencontrait régulièrement artistes et poètes) en avait organisé en 1897-1898 ; c'étaient les amis de Picasso, Ramón Casas et Ramón Pichot, qui avaient préparé ces spectacles². Il est aussi intéressant de constater qu'un siècle plus tôt, les « profils à la Silhouette » avaient été l'une des sources historiques de la photographie³, à une époque — la fin du XVIII^e siècle — où l'on voyait aussi, dans l'ombre d'un corps portée sur une surface claire, l'origine mythique de la peinture⁴.
- 3 Dans son *Histoire naturelle*, Plinie l'Ancien raconte comment la fille de Dibutades avait dessiné les contours de l'ombre de son amant, pour en garder les traits avant qu'il ne s'en aille. C'est de cette manière, en arrêtant par des lignes les contours du profil, que serait né le premier portrait : « image que saisit le regard de l'autre, celle que donne à voir le corps qui se détourne et va son chemin », écrit Anne Baldassari, qui y voit la « marque de

l'altérité », la « figure aiguë, découpée, latérale, antagonique, d'un humain qui traverse l'espace comme le temps⁵ ».

- 4 L'appareil photographique fonctionne-t-il différemment ? N'a-t-il jamais enregistré autre chose que des ombres fugitives ? Les empreintes lumineuses laissées sur la surface photosensible pendant quelques fractions de seconde (rarement plus) sont comme les jeux de lumière que laisse sur le mur l'ombre portée du profil du peintre. Dans les deux cas, il s'agit de la projection éphémère sur une surface plane d'un référent absent — Picasso reste entièrement hors champ, invisible mais pourtant présent dans la contiguïté de l'espace photographié. Comme pour le peintre face à la toile, le profil sur le mur atteste de sa présence active, de la même façon que les coups de pinceau laissés sur la toile témoignent métonymiquement de l'action picturale.
- 5 Beaucoup d'autoportraits de photographes passent par l'artifice du miroir, lequel trace déjà dans son plan réfléchissant une perspective que la chambre noire va reproduire ensuite sur la plaque photosensible. Dans ce cas, l'image résultante dans ce miroir est à la fois icône et index, construction analogique renvoyant à l'illusion référentielle de l'image en perspective, mais aussi indice de la présence réelle, toute proche, de la personne dont on perçoit le reflet. Avec l'*Autoportrait de profil* de 1927, Picasso dissocie ces deux caractéristiques de la photographie ; nous avons en effet cette présence simultanée du dessin réaliste — analogique — et de l'ombre indicielle, plus proche d'un photogramme de son ami Man Ray que d'une photo faite à la chambre. « Le photogramme est le registre de l'ombre pure, l'inscription automatique du contour de l'objet », écrit Joan Fontcuberta⁶. L'ombre portée sur le mur est ici formée de la même façon que l'empreinte lumineuse laissée par une fleur posée sur une feuille de papier photographique dans un photogramme de Moholy-Nagy vers le milieu des années vingt. Rappelons que dans ce type de photographie, l'absence de *camera obscura* — c'est-à-dire l'absence d'artefact nécessaire à la construction d'une vision en perspective avec point de vue unique —, débarrasse le médium de l'encombrant héritage que lui a légué la peinture classique. Toute illusion de profondeur étant par conséquent niée, le photogramme sera donc perçu comme une prise d'empreintes planes. Et fait troublant — même si cela n'est pas surprenant dans le contexte expérimental propre aux années vingt —, c'est aussi en 1927 qu'André Kertész réalise un *Autoportrait* en photographiant son ombre de profil, orientée de la même façon que celle de Picasso. Avec une seule différence, due à l'ombre de l'appareil photographique projetée sur la partie gauche, dans l'image de Kertész.
- 6 Ce profil de Picasso aura la vie dure, au point de devenir, pour Anne Baldassari, une « figure fondatrice » qui sera associée, entre 1927 et 1929, à la monstrueuse déconstruction de têtes généralement féminines, dans une série d'au moins neuf tableaux⁷. La première des toiles où cohabitent dans un même espace monstre et profil, s'intitule *Femme dans un fauteuil* (Zervos, VII, 79) ; elle date de janvier 1927. Il ne faudrait toutefois pas limiter le profil présent dans ce tableau à la simple transposition de l'autoportrait photographique que Picasso vient de réaliser, car il existe une source commune aussi bien à l'ombre photographiée qu'au tableau peint au mois janvier de la même année 1927. Il s'agit du profil de Ramón Pichot, que nous pouvions voir dans la grande toile intitulée *La Danse*, peinte par Picasso en 1925. Enfin, *Femme dans un fauteuil* est à rapprocher, en ce qui concerne les formes monstrueuses et selon le commentaire qu'en donne John Golding⁸, des hiéroglyphes de l'île de Pâques.
- 7 Kirk Varnedoe, dans son étude sur « Les autoportraits de Picasso », présente ces toiles de 1927-1929 comme un conflit de « l'ombre contre le monstre », impliquant « une

confrontation entre les vestiges du style néoclassicisant du début des années vingt et la manière surréaliste qui domine de plus en plus son art après 1924⁹ ». Le monstre — nous devrions plutôt employer le néologisme « monstresse » — est toujours, dans les neuf tableaux en question, représenté par une forme résolument plane, le plus souvent délimité par un trait sombre, aux yeux de limande et aux alignements de dents qui évoquent les vagins dentés de la toile intitulée *Figure*, peinte à Cannes en 1927 (Zervos, VII, 67). Ce sont bien ces stylisations méduséennes maintenant familières, que Picasso associe à l'autoportrait, « établissant un dialogue entre le signe “naturel” ou indiciel de la silhouette projetée et les déformations inventées de l'autre être ». Celui-ci, « de sexe quelquefois imprécis, mais le plus souvent féminin, est toujours une énigme bizarre ou monstrueuse », alors que « la présence masculine — le visage de Picasso — est toujours signifiée par l'entremise d'une trace naturelle ou un signe dépourvu de style¹⁰ ».

- 8 L'ombre du peintre médusé par sa propre création (ou créature) est ainsi restée sur la toile, saisie par la fille de Dibutades, sur une même surface, comme sous un même toit, où les deux présences cohabitent sans jamais se mêler. Les surcadrages sont là pour assigner, soit au monstre, soit à l'ombre, un territoire autonome. Par exemple, dans *Figure et profil*, une huile sur toile de 73 x 60 cm, peinte en 1928 (Zervos, VII, 129), c'est la « monstresse » aux trois yeux qui est épinglée sur un mur rayé de rouge, tandis que le profil s'immisce derrière une fenêtre, sur la gauche. Dans *Buste de femme et autoportrait* (Zervos, VII, 248), une huile de mêmes dimensions, peinte en février 1929, c'est à l'intérieur d'un cadre jaune que se projette (ou reflète) le profil rouge du peintre — image que la gueule grand ouverte du monstre essaie en vain de dévorer. Trois mois plus tard, le 5 mai 1929, l'ombre (ou le reflet) du peintre n'apparaîtra plus dans le miroir du *Grand nu au fauteuil rouge* (Zervos, VII, 263). En effet, la toile de février 1929 semble être la dernière de cette série de coprésences déclenchées par l'*Autoportrait au profil* ; à partir de cette date, le peintre ne s'aventure plus dans la cage aux monstres. Le miroir du *Grand nu au fauteuil rouge* ne reflète qu'un espace vide ; Picasso est ailleurs.
- 9 On se demandera pourquoi l'artiste a introduit, entre 1927 et 1929, cette « empreinte identitaire » — comme la nomme Anne Baldassari — qu'est la transposition du profil photographique parmi les monstres. La réponse que nous donnerons vient de la nature même des deux types de représentation. Nous sommes en effet, avec l'icône « naturelle » et « fondatrice » que constitue le profil, à l'entrée du labyrinthe. À l'autre bout du parcours tératologique, l'image convulsive aux mâchoires vaginales est prête à nous dévorer. Entre la découpe mécanique, immédiate du réel qu'effectue la fille de Dibutades et l'écorchement, la torsion, l'éventration de la forme vénusienne, c'est à notre avis de l'inscription du temps sur la créature humaine qu'il s'agit — le temps de la cruauté, le temps qu'il faut à la laideur pour être « creusée par le signifiant », comme écrit Murielle Gagnebin à propos de Goya¹¹. Ce fil d'Ariane semble avoir été nécessaire à Picasso pour s'aventurer aussi loin sur le territoire du monstre. Il anticipe les œuvres de la décennie suivante, où il se représentera lui-même sous les traits du Minotaure. L'ombre, toutefois, a disparu.
- 10 Ce n'est que vingt-cinq ans après avoir projeté son profil dans les différentes toiles où apparaît systématiquement la figure du monstre vociférant, que Picasso retrouve son ombre portée sur le tableau. Les deux huiles sont datées du même jour — le 29 décembre 1953 — ; elles ont le même format — approximativement 130 x 97 cm — et présentent la même composition. On y voit l'ombre verticale d'un personnage, coupée au niveau des jambes par le bord inférieur du tableau, et projetée sur le corps allongé d'une femme nue,

dans la position alanguie d'une Vénus de Titien, une Maja de Goya, une Odalisque d'Ingres ou une Olympia de Manet, seins et pubis offerts à notre regard, les avant-bras placés derrière la tête. Dans quel ordre ont-elles été peintes ? Si l'on suit la numérotation de Christian Zervos, *L'Ombre sur la femme* (Z. XVI, 99) serait antérieure à *L'Ombre* (Z. XVI, 100). C'est du moins cet ordre qui est suivi par Victor I. Stoichita pour l'analyse qu'il en propose dans sa *Brève histoire de l'ombre*. Pour l'historien d'art, il s'agit de deux moments différents d'un récit métapictural — un récit en deux actes qui propose « une réflexion inédite sur la tradition picturale occidentale du “nu” en tant que genre pictural¹² ». Dans la première toile, l'ombre (une projection du peintre autant que du spectateur) est celle d'un « voyeur » dont le désir provoquerait l'incandescence du corps féminin, traduite visuellement par le changement chromatique (la chair devient écarlate là où se superposent les deux figures). Dans la seconde toile, le modèle nu est représenté dans un tableau posé sur un chevalet :

Celle-ci est la suite immédiate de la scène voyeuriste du premier acte et donc le résultat d'une transposition du désir dans une forme encadrée. Si le rouge marquait le centre de la première composition, la seconde fait suite à un « refroidissement » radical et la couleur dominante y est le bleu. L'attitude de l'ombre voyante, apparemment identique dans les deux scènes, a subi en réalité des modifications significatives : elle est maintenant moins menaçante, plus petite et son corps n'a plus aucun contact avec celui du « nu¹³ ».

- 11 Le changement radical qu'apporte cette mise en abyme (un micro-récit pictural qui nous fait passer de la contemplation d'un corps nu à celui de sa représentation picturale) pose le problème du lieu de la représentation : chambre ou atelier ? Un élément de réponse nous a été fourni dès 1961 par Picasso lui-même, dans une conversation avec le photographe américain David Douglas Duncan :

C'était notre chambre à coucher. Vous voyez mon ombre ? Je venais de quitter la fenêtre. À présent, vous voyez mon ombre et la lumière du soleil tombant sur le lit et le plancher ? Vous voyez le jouet en forme de charrette sur la commode et le petit vase sur la cheminée ? Ils viennent de Sicile et sont encore dans la maison¹⁴.

- 12 Picasso s'était séparé définitivement de Françoise Gilot quelques mois auparavant. À Noël, leurs enfants, Claude et Paloma, sont venus passer les fêtes à Vallauris, mais sans leur mère. C'est l'occasion pour lui d'interrompre la longue série de 180 dessins qu'il réalise entre le 28 novembre 1953 et le 3 février 1954 — série qui sera publiée en septembre 1954 dans un numéro spécial de la revue *Verve*, avec une introduction de Michel Leiris —, pour reprendre l'huile et les pinceaux. Il peint le 27 décembre deux toiles montrant l'un de ses enfants jouant avec un des cadeaux de Noël (*Devant le jardin* et *Enfant jouant avec un camion*, inventoriés par Zervos avec les numéros XVI, 97 et 98), puis le 29 les deux versions de *L'Ombre* (Z. XVI, 99 et 100), et enfin le 30 décembre *Femme nue dans l'atelier* (Z. XVI, 96).
- 13 La femme nue serait-elle donc Françoise, que Picasso n'a pratiquement jamais représentée nue¹⁵ — même s'il existe un très beau *Nu assis (Françoise)* peint à Vallauris le 9 juillet 1953 (Z. XV, 292) ? Mais à vouloir trouver un lieu ou un référent précis, nous perdriions de vue la cohérence interne de cette courte fiction en deux actes. Les corps palimpsestes des nus de Picasso renvoient aussi bien aux référents culturels (les grands nus couchés, de Titien à Matisse) qu'aux nombreuses maîtresses dont Picasso retrouve l'image dans le silence de l'atelier. On pense ici à Geneviève Laporte, qui représente pour lui l'évasion, en cette période de difficultés avec Françoise mais aussi avec le Parti Communiste (à cause du fameux *Portrait de Staline*, qu'Aragon lui commande en mars 1953 pour *Les Lettres Françaises*, et qui sera officiellement condamné par le PCF deux jours plus

tard¹⁶). Mais Geneviève aussi est physiquement absente de la vie de Picasso, depuis leur séparation sur un malentendu à l'automne 1953, et Jacqueline, qu'il a rencontrée à Vallauris ce même mois de décembre, n'apparaîtra pour la première fois dans l'œuvre, allongée et nue dans un des Dessins de *Verve*, que le 23 janvier 1954. C'est alors qu'elle mettra un terme — selon Pierre Daix — « à la longue rêverie, où Picasso, dans sa solitude d'après Françoise, convoque toutes les jeunes femmes nues que son dessin peut créer¹⁷ ».

- 14 Le lieu aussi pose problème quant à son identification. Nous retrouvons la même perméabilité des espaces, comme pour le corps. Si l'on peut imaginer pour *L'Ombre sur la femme* la chambre de La Galloise, à Vallauris, avec son grand lit où est allongé le corps rêvé de Françoise nue, mais aussi la cheminée et son vase, le tableau sur le mur et l'ombre de l'observateur placé devant la fenêtre, il est difficile de retrouver ce même lieu dans la lumière froide de *L'Ombre*. Le tableau sur le mur est maintenant remplacé par le « jouet en forme de charrette », tandis que le lit semble s'être transformé en chevalet. Lieu hybride ? Certainement, car l'ombre, qui s'est opacifiée, s'éloigne à présent du corps, alors que la chambre devient progressivement atelier... C'est ce qui sera confirmé, le lendemain, lors de la dernière étape de cette transformation. Le tableau peint ce jour-là, *Femme nue dans l'atelier*, présente au centre d'une pièce encombrée de toiles et de chevalets, le même divan bleu avec le nu allongé, tandis que la charrette reste visible, dans le bord supérieur droit. La toile offre ainsi une vue d'ensemble de l'atelier, rempli de tableaux et de tapis colorés — un bel orangé, par exemple, exalte le bleu outremer du lit de repos. Mais curieusement, alors que le nu de *L'Ombre* est figé sur son chevalet, le nu peint dans l'atelier paraît bien vivant parmi les toiles mortes... Cependant, l'ombre a disparu.
- 15 Que peut-on retenir de cette dialectique entre Vénus et l'Ombre ? Écartons d'abord le mauvais film, celui qui inverserait l'ordre et ferait commencer le récit par l'entrée de l'Ombre dans la chambre, vue en plan large, avec au fond le corps blanc de la femme allongée sur le lit ; et le clure dans un plan plus serré, avec la superposition des deux figures qui déclenche l'embrasement des corps, ou bien l'agression connotée par cette couleur de sang. Picasso aurait pu s'amuser ici avec les codes du film noir, lui qui collaborera deux ans plus tard avec son ami Clouzot (un maître du suspense), le temps d'un été et d'un chef d'œuvre, *Le Mystère Picasso*. En effet, pour Denis Hollier — qui compare cet « éperon viril », cette « étrave qui défonce les deux tableaux par le bas » à la nature morte aux fruits posés sur une table anguleuse qui pénètre les *Demoiselles d'Avignon* —, « il y a du viol » dans ces tableaux¹⁸. Il s'agirait d'une « métaphore visuelle de la pénétration », qui est en même temps « indissociable d'une expulsion », puisqu'« on ne voit pas d'homme, mais seulement une ombre d'homme¹⁹ ».
- 16 Toutefois, dans ce mauvais thriller, la femme aussi est absente, et « faute de mieux — nous dit avec ironie Denis Hollier —, [le peintre] se rabat sur la toile et viole *in absentia* celle qui l'a réduit à n'être que l'ombre de lui-même²⁰ ». Mais oublions à présent l'intrigue, pour nous intéresser au montage de ces deux images, de ces deux plans. Car, naturellement, du temps s'est glissé dans l'ellipse, et l'on peut lire cette séquence comme une réflexion sur le Temps. Celui-ci passe et ne semble pas affecter le nu, qui conserve la position canonique que l'on retrouve depuis les célèbres Vénus de Giorgione et Titien — cette attitude alanguie qu'adoptent toutes les jeunes femmes qui s'imaginent être à l'abri des outrages de Chronos. L'Ombre, par contre, est celle d'un crâne chauve. Celle d'un vieillard ? En 1953, Picasso est septuagénaire, et l'ombre portée qu'il aime employer pour se représenter depuis l'autoportrait de 1927, a maintenant perdu sa célèbre mèche, « la mèche qui avait été sa signature durant toute sa vie d'adulte et qui servait, depuis un

certain temps déjà, à camoufler — de plus en plus mal — les progrès de la calvitie²¹ ». Kirk Varnedoe situe ce geste rituel en mai 1945 — « couper la mèche sommitale de la tête marquait l'entrée dans la vieillesse²² », écrit-il.

- 17 L'ombre qui se découpe en plan américain, à l'entrée de la chambre, est comme la figure de José Nieto, le personnage placé dans l'embrasement d'une porte, dans le fond des *Ménines* de Velázquez : on ne sait s'il entre ou s'il s'en va. L'observateur est sur le seuil, sur la limite qui sépare les deux espaces antagoniques, intérieur et extérieur, passé et présent, fiction et réalité... Mais ici l'ouverture n'est pas une porte, mais une fenêtre — nous dit Picasso. Derrière lui se trouve le paysage, le fameux rectangle ouvert sur la perspective depuis cinq siècles, qu'il a largement contribué à fermer lors de la révolution cubiste. Devant lui, c'est l'espace plat de la peinture moderne, comme un agencement de quadrilatères où l'artiste projette la figure fantasmée d'une femme nue, sur le lit à présent vide ou sur la toile blanche. S'il tourne le dos au paysage de Vallauris pour regarder avec lucidité vers le fond de la pièce — la grotte où se projette son ombre septuagénaire —, c'est aussi parce que ce seuil est temporel. Nous sommes le 29 décembre, avec tous les souvenirs d'une année difficile, avec la fin d'une vie partagée avec Françoise Gilot depuis 1945, et la fin d'un engagement politique remontant à l'époque du *Guernica* puis marqué par l'adhésion au PCF en octobre 1944. Mais après le rejet du *Portrait de Staline*, quelques mois auparavant, c'est « tout un pan de sa vie qui s'écroule depuis qu'avec Éluard en 1936-1937, il a pensé que son art peut servir une politique d'accomplissement des hommes²³ ». Michel Leiris a qualifié la suite de dessins de *Verve* (parfaitement contemporains des deux tableaux étudiés ici) de « saison en enfer », qui « tient de la pantomime anglaise telle qu'on la joue pour Noël, de la *Commedia dell'arte*, et de la danse macabre ». Pierre Cabanne, qui cite ces extraits de Leiris, décrit la série de *Verve* comme un reflet de « sa solitude et son désarroi moral [...], une remise en cause de ses pouvoirs d'homme²⁴ ». Nous pouvons de la même manière appliquer ces propos aux tableaux du 29 décembre : le malaise que l'on ressent en les contemplant, le danger imminent que l'on associe un peu vite à la femme allongée, surprise par l'ombre menaçante, sont en réalité produits par la nature même de cette ombre portée, qui remet en cause notre propre existence.
- 18 Picasso, en cette fin de 1953, ne se voit plus que comme l'ombre de lui-même. Prenons l'exemple des deux tableaux peints deux jours plus tôt. Dans *Enfant jouant avec un camion*, le petit personnage en habit de marin paraît totalement absorbé par son jeu, indifférent à ce qui l'entoure, au pied d'un arbre de Noël au graphisme matissien. Il vit l'instant présent, et les rayures bleues de son costume tracent une corolle autour de son visage. Observons à présent *Devant le jardin* ; le même enfant radieux joue de la même façon, mais la silhouette noire au crâne rond et chauve, qui l'observe depuis la moitié droite du tableau, a perdu toute substance, à l'exception d'un fragment de manche aux rayures bleues, comme le vêtement de l'enfant. Ce bout de pull marin, comme ceux que portait Picasso à l'époque, ne sert qu'à l'identification du père, de la figure noire que l'enfant ne remarque pas. « L'ombre, image extérieure, montre ce qui se passe "dans" le personnage, ce que le personnage "est" — écrit Stoichita à propos d'un célèbre photogramme du *Cabinet du Docteur Caligari*. Sa projection équivaut à une "ouverture" de cet intérieur clos²⁵ . » Le propos s'applique aux ombres peintes par Picasso à la fin de l'année 1953 ; elles ont une valeur métaphorique pour l'artiste qui exprime ainsi sa solitude et son désarroi. Elles pourraient nous laisser aujourd'hui indifférents, si elle ne fonctionnaient pas aussi de manière métonymique, par contiguïté avec une réalité située dans un hors champ frontal,

dont l'ombre vient certifier la présence. Dans un essai sur l'ombre, le reflet et l'écho, le philosophe Clément Rosset désigne ces figures du double comme des « doubles de proximité ». Sa réflexion²⁶ nous aide à mieux comprendre le fonctionnement du micro-récit pictural que Picasso a peint ce 29 décembre.

- 19 Depuis les années 1970, Clément Rosset s'intéresse aux rapports entre l'illusion et le double, s'efforçant de montrer « que la structure fondamentale du double n'est autre que la structure paradoxale de l'illusion²⁷ ». Il s'agit-là de « doubles de substitution », qui remplacent le réel dont ils sont le leurre. Et les deux tableaux de Picasso étudiés ici participent pleinement de ce leurre, de cette fiction : une illusion d'ombre portée sur une illusion de corps féminin. Mais dans cette fiction picturale, Picasso met aussi en scène ce que Rosset désigne dans *Impressions fugitives* comme des « doubles de "seconde espèce" [qui] se caractérisent par une proximité par rapport à la réalité — humaine, vivante ou inanimée — qu'ils suivent comme son ombre, accompagnent comme son reflet, dupliquent comme son écho²⁸ ». L'ombre n'existe pas indépendamment du corps qui lui est associé et qui intercepte les rayons d'une source lumineuse. « L'ombre est inséparable du corps, en sorte que qui perd son ombre perd aussi et nécessairement son corps²⁹ », écrit Clément Rosset.

Ce caractère immédiat, ou cette co-présence, du double de proximité par rapport à l'objet auquel il « colle » peut même être considéré parfois non comme une double présence mais comme une présence unique dont les parties apparemment complémentaires (le réel et son double) ne constituent au fond qu'un seul objet³⁰.

- 20 À la lueur de ces quelques propositions, reconsidérons donc notre ombre, comme la partie visible mais fugitive et immatérielle, d'un objet dont la partie tangible et relativement stable se trouve dans un ailleurs proche que nous n'appréhendons que par l'esprit. Dans quelle mesure cette ombre va-t-elle contribuer à une prise de conscience de soi ou à une prise de conscience de l'autre, selon le point de vue que l'on adopte ?
- 21 Les deux ombres de 1953 sont des autoportraits, comme l'étaient l'ombre photographiée en 1927 et les variations picturales avec profil des deux années qui suivirent. Mais au lieu d'observer dans un miroir le double de proximité qu'est l'image spéculaire, transposée ensuite dans le tableau par Picasso — avec plus ou moins de déformations —, le peintre observe, dans ses autoportraits sous forme d'ombre, cet autre double de proximité, ce prolongement instable de soi qui le rassure quant à son existence. Ombre et reflet « sont les attributs obligés de l'objet réel » — nous dit Clément Rosset —, et s'ils viennent à manquer, « ils déboutent par leur absence n'importe quel objet d'une prétention de réalité ». Et le philosophe ajoute : « S'il s'agit de l'homme ou d'un autre être vivant, ce défaut constitue un arrêt d'irréalité et en même temps un arrêt de mort³¹. » Les corps sans reflet comme les corps sans ombre sont des corps monstrueux, des corps fantômes. Mais dans le cas des deux séries d'autoportraits qui nous ont intéressé ici (ceux de 1927-1929 puis ceux de 1953), nous avons bien l'ombre, dans tous les cas ; mais où se trouve le corps qu'elles prolongent ?
- 22 Placés latéralement, les autoportraits de profil des années 1920 laissent l'actant largement hors cadre, sur la droite ou la gauche, le regard fuyant dans le sens opposé, parallèlement au plan du tableau — ceci probablement pour éviter le regard du monstre féminin que Picasso y enferme. Les ombres de 1953 sont bien différentes, car elles impliquent un corps présent dans le contre-champ, et un regard perpendiculaire au plan de l'œuvre. En somme, l'actant dont l'ombre portée se prolonge à l'intérieur du cadre, l'actant dont nous avons pris exactement la position dans le musée lorsque nous y avons

contemplé l'œuvre..., cet actant regarde avec nos yeux. Il ne s'agit évidemment que d'un classique phénomène de focalisation interne, une « caméra subjective » à laquelle le cinéma nous a habitués — et la peinture aussi, au moins depuis les *Ménines*. Mais ce qui me dérange — moi, spectateur —, ce n'est pas seulement la coïncidence entre les regards (le mien, aujourd'hui ; celui de l'observateur qui regarde et que regarde la femme nue allongée dans cette chambre, une après-midi de décembre), mais surtout la coïncidence des corps. Car la fiction picturale ne s'arrête pas aux limites du cadre : un personnage en amorce, un mouvement vers l'extérieur du rectangle peint, ou bien ici, une ombre dont la source est dans le contre-champ..., tout cela nous amène à percevoir la proximité immédiate du tableau comme lui appartenant encore. Petit à petit, on va s'en éloigner ; on se détache du tableau, on lâche prise ; le réel se substitue alors à l'illusion — ou au double de substitution, pour utiliser la terminologie de Rosset. C'est ici qu'apparaît le double de proximité — l'ombre —, et par conséquent le corps hors cadre dont cette ombre est partie prenante. C'est comme pour une photographie : son pouvoir de « certification du réel » vient du fait qu'elle mêle les deux types de doubles, l'icône qui se substitue au réel, et l'indice qui le prolonge, comme l'ombre prolonge le corps, comme l'empreinte lumineuse prolonge l'espace que le cliché gardera en mémoire. Nous avons déjà développé cet aspect pour l'ombre de 1927 ; nous y revenons pour les ombres de décembre 1953. Maintenant, la différence est dans l'intimité qu'elles impliquent — non pas celle associée au corps nu, offert à notre regard, mais notre propre intimité, battue en brèche par la tâche sombre qui se prolonge à nos pieds, qui se confond avec notre propre corps qu'elle complète. On a franchi cette barrière de sécurité au-delà de laquelle l'Autre pénètre dans notre sphère intime, nous frôle, nous touche, nous parle de trop près. L'Ombre — s'agit-il de la mienne, de celle de l'amant qui s'approche de la Belle, de l'intrus aux pensées troubles, du peintre devant sa toile ? — vient brouiller la limite entre identité et altérité. Qui suis-je, moi qui contemple le tableau ? Suis-je déjà devenu partie prenante de celui-ci ? Mon moi s'est-il dissout dans la peinture ?

- 23 Transparence ou opacité : tel est aussi le paradoxe auquel semble nous confronter Picasso, et qui justifie l'existence de deux tableaux peints le même jour sur le même thème. *L'Ombre sur la femme* joue de cette transparence, tandis que le second tableau joue de l'opacité. Kirk Varnedoe, qui compare ces deux composantes (ombre et scène de nu) à deux photographies différentes, insiste sur la position de Picasso « devant la scène, mais en dehors », projetant son ombre « alternativement comme quelque chose de solide et d'opaque [...] et comme un voile transparent³² ». Pour continuer avec nos métaphores cinématographiques, il nous semble que *L'Ombre sur la femme* propose deux plans distincts, réunis par un fondu enchaîné qui met l'ellipse en évidence, entre un « avant » (le corps nu de Françoise dans la chambre de la Galloise) et un « après » (le peintre seul à présent, face à l'analepse, autrement dit, au flash-back qu'introduit ici le fondu des deux plans).
- 24 Le second tableau, *L'Ombre*, juxtapose les deux figures, dans deux espaces certes très proches, mais distincts. L'intensité du souvenir n'embrase plus le corps à présent ; celui-ci n'est plus qu'un contour blanc enveloppé de bleu. À ce chromatisme froid s'oppose l'ombre opaque et noire. Rien ne peut plus réconcilier les deux êtres, réduits à l'antithèse d'une verticale noire et d'une horizontale blanche. L'ombre intouchable « semble à présent assumer des accents poignants d'incapacité à toucher³³ ». Le fait de percevoir dans l'espace déconstruit de la chambre une représentation de l'atelier, nous conduit à la seule conclusion possible, face à la solitude dans laquelle semble plongé Picasso ce 29

décembre 1953 : le seul corps à corps possible reste encore celui auquel il se livre, armé de ses pinceaux.

NOTES

1. Catalogues des expositions du musée Picasso de Paris, *Picasso photographe, 1901-1916* (1994) et « À une plus grande vitesse que les images », *Picasso et la photographie* (1995), édités par la Réunion des musées nationaux, Paris, 1994 et 1995.
2. Anne Baldassari, « La tête, le visage, le corps... », in William Rubin (dir.), *Picasso et le portrait*, Paris, Réunion des musées nationaux/Flammarion, 1996, p. 206 et note 17 p. 221.
3. *Ibid.*, p. 206 et notes 21-22, p. 221. À cause de l'économie de moyens inhérente au procédé, on a donné à ces profils, par dérision, le nom d'Étienne de Silhouette, un contrôleur des finances du XVIII^e siècle connu pour sa politique d'austérité !
4. Cf. l'article de Robert Rosenblum, « The Origin of Painting : A Problem in the Iconography of Romantic Classicism », *Art Bulletin*, 39 (1957), pp. 279-290.
5. A. Baldassari, *op. cit.*, p. 209.
6. Joan Fontcuberta, *Le baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 76.
7. Ces neuf tableaux sont reproduits dans *Picasso et le portrait*, *op. cit.*, pp. 149-152.
8. J. Golding, « Picasso and Surrealism », in *Picasso 1881-1973*, Londres, Elek, 1973.
9. Kirk Varnedoe, « Les autoportraits de Picasso », *Picasso et le portrait*, *op. cit.*, p. 149.
10. *Ibid.*, pp. 149-150.
11. Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur. La main et le temps*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1978, p. 112.
12. Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Librairie Droz, 2000, p. 128.
13. *Ibid.*, p. 129.
14. David Douglas Duncan, *Picasso's Picassos*, New York, Harper and Row, 1961, p. 183. Cité en français par K. Varnedoe, « Les autoportraits de Picasso », *op. cit.*, page 178, note 64.
15. « Il est difficile de dire si cette femme représente Françoise (il ne l'a jamais montrée nue durant leurs années de vie commune), mais le doute est partiellement levé puisque le peintre a dit plus tard à un visiteur qu'il s'agissait de son ombre dans la chambre à coucher qu'ils avaient partagée. » Selon Kirk Varnedoe, « Les autoportraits de Picasso », *op. cit.*, p. 161.
16. Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, pp. 514-515 et Pierre Daix, *Picasso*, Paris, Éditions Tallandier, 2007, pp. 454-465.
17. P. Daix, *Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 712.
18. Dennis Hollier, « Portrait de l'artiste en son absence », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 30 (hiver 1989), p. 10.
19. *Ibid.*, p. 11.
20. *Ibid.*, p. 12.
21. K. Varnedoe, « Les autoportraits de Picasso », *op. cit.*, p. 159.
22. *Ibid.*, pp. 159-160.
23. P. Daix, *Picasso*, *op. cit.*, p. 464.

24. Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio essais », 1992, vol. 3, p. 360.
 25. V. Stoichita, *op. cit.*, p. 159.
 26. Clément Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
 27. Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, édition revue et augmentée en 1984, p. 19.
 28. C. Rosset, *Impressions fugitives, op. cit.*, pp. 9-10.
 29. *Ibid.*, p. 31.
 30. *Ibid.*, p. 11.
 31. *Ibid.*, p. 12.
 32. K. Varnedoe, « Les autoportraits de Picasso », *op. cit.*, pp. 161-162.
 33. *Ibid.*, p. 162.
-

RÉSUMÉS

En 1927-29, puis de nouveau en 1953, Pablo Picasso représente l'ombre portée du peintre sur la toile. C'est d'abord le profil de son visage, inspiré d'un autoportrait photographique de 1927, qui semble esquiver, dans une dizaine de tableaux, les monstrueuses mâchoires qui caractérisent les visages féminins qu'il peint à cette époque. Vingt-cinq ans plus tard, l'ombre d'un corps que l'on imagine debout devant la scène, interfère avec un nu couché, dans un micro-récit pictural seulement composé de deux toiles, datées du 29 décembre. Mais si l'ombre semble bien impliquer un corps présent dans le contre-champ de l'image, celui de la femme n'est devenu, en cette fin de 1953, que la représentation d'une absence, une enveloppe vide que la peinture n'arrive plus à combler.

En 1927-29, y luego en 1953, Pablo Picasso representa la sombra del pintor proyectada sobre el lienzo. Será primero el perfil de su rostro, inspirado en un autorretrato fotográfico de 1927, que parece esquivar, en una decena de cuadros, las monstruosas mandíbulas que caracterizan los rostros femeninos que pinta en este período. Veinticinco años después, la sombra de un cuerpo que uno imagina de pie delante de la escena, interfiere con un desnudo tendido, en un micro relato pictórico compuesto sólo de dos telas, fechadas del 29 de diciembre. Pero si la sombra bien parece implicar a un cuerpo presente en el contracampo de la imagen, el de la mujer se ha convertido, en ese final de 1953, en la representación de una ausencia, una envoltura vacía que la pintura ya no puede colmar.

INDEX

Mots-clés : peinture, Picasso, ombre, micro-récit, autoportrait

Index chronologique : XXe siècle

AUTEUR

JACQUES TERRASA

Université de Provence (Aix-Marseille I), Centre Aixois d'Études Romanes- EA 854