

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE

GUERNICA

Exposition du 27 mars au 29 juillet 2018



Musée Picasso Paris

Introduction

Guernica.

Son seul nom suffit à évoquer, pour les uns, l'histoire de l'art du XX^e siècle, pour les autres, l'horreur des conflits contemporains. L'œuvre semble parfois éclipser ce qui l'entoure tant sa renommée est grande, au point que Picasso ait pu devenir «le peintre de *Guernica*», comme si elle possédait son créateur.

Pour les élèves comme pour les enseignants, l'œuvre est un passage obligé, un incontournable des programmes d'histoire et des parcours d'histoire des arts. Reconnue et travaillée, diffusée et reproduite de toutes parts, *Guernica* fait aujourd'hui l'objet d'innombrables interprétations et décryptages : une pluie d'informations qui déferle sur le spectateur au risque de le noyer, de brouiller ou de détourner son regard.

Omniprésente *Guernica*, certes. L'exposition du musée Picasso n'en repose pas moins sur une absence, celle du chef-d'œuvre resté à Madrid. Son histoire mouvementée ne permet plus qu'elle soit prêtée ni ne circule. «*Guernica*» propose ainsi au visiteur de redécouvrir l'œuvre dans une dimension nouvelle, du point de vue de son créateur, dont elle fut bien vite séparée pour se lancer dans un long périple international. Les dessins et archives conservés par Picasso tout au long de sa vie, et réétudiés à l'occasion de l'exposition, permettent d'éclairer d'un jour nouveau tant la création de ce chef-d'œuvre que sa diffusion et son accession au rang d'icône politique et artistique.

Comment, dès lors, parler de *Guernica* dans ce dossier alors que tout a été dit ? En commençant, justement, par s'affranchir du savoir pour se décomplexer, par regarder tout simplement. Dans un espace saturé d'interprétations, revenir au point de départ pour questionner l'œuvre elle-même. Et de là, proposer quelques points de vue possibles, qui sont autant de chapitres de ce dossier.

Sommaire

1	<i>Guernica</i>, une œuvre à déconstruire	p. 4
	A. <i>Guernica</i> à la loupe	p. 7
	B. Une réponse libre à une commande politique	p. 9
	C. Le choc du bombardement et la naissance de <i>Guernica</i>	p. 13

2	Les catégories symboliques de l'œuvre	p. 24
	A. Un symbole politique	p. 26
	B. Un symbole esthétique	p. 30
	C. Un symbole de l'histoire de l'art	p. 34

3	D'une œuvre espagnole à une œuvre universelle	p. 40
	A. Picasso, chef de file du mouvement antifranquiste	p. 42
	B. Une œuvre encore vivante : l'imaginaire autour de <i>Guernica</i>	p. 45
	C. Une œuvre de propagande pacifiste ?	p. 49

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 1

1 *Guernica*,
une œuvre
à déconstruire



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 3,493 x 7,766 m, Espagne, Madrid, musée national centre d'art Reina Sofia
 © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais/Alfredo Dagli Orti
 © Succession Picasso, 2018

A. *Guernica* à la loupe

Guernica a été peinte en mai-juin 1937 en réponse à une commande passée en janvier par le gouvernement républicain espagnol. Picasso débute sa réflexion plastique dès le début de l'année, mais la forme finale de l'œuvre ne s'élabore qu'après le bombardement de la ville basque de Gernika. Présenté dans le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris en 1937, le tableau entame ensuite une tournée internationale au cours de laquelle il acquiert une dimension symbolique très forte.

Au-delà de l'imaginaire et des interprétations de l'œuvre, il convient de revenir à sa matérialité en l'observant et la décrivant simplement.

Que voit-on dans *Guernica*? Comme toujours chez Picasso, cette œuvre est figurative. Elle ne propose pourtant pas une description précise ou exhaustive du bombardement de la ville de Gernika : on n'y voit ni avions ni bombes. Dominée par une lampe électrique sans qu'on sache clairement si elle se déroule en intérieur ou en extérieur, la scène associe trois animaux (un cheval, un taureau, un oiseau) à six personnages, féminins pour la plupart. De gauche à droite, se présentent tour à tour une mère pleurant son enfant mort dans ses bras ; un cadavre tenant une épée brisée ; deux personnages tournés vers la gauche et observant la scène avec effroi, l'un semblant surgir par une porte ouverte et brandissant une bougie, l'autre s'élançant vivement le visage tourné vers la lumière ; et enfin un personnage cerné par les flammes et levant les bras au ciel.

En bas, presque au centre de l'œuvre et surgissant de la main tenant l'épée brisée, une fleur fantomatique s'immisce dans cette violence macabre.

Comment est composée *Guernica*? La scène se déploie dans un espace quasi-géométrique structuré à partir de la lampe par de puissantes lignes obliques. De part et d'autre de cette structure triangulaire, un réseau de lignes plus complexes suggère toits et pans de murs.

L'espace s'organise aussi autour de quatre lignes horizontales en commençant du haut vers le bas : tout en haut la ligne d'horizon des toits et des flammes, juste en dessous la ligne des regards d'effroi, plus bas une double ligne successive des blessures, et tout en bas une ligne de vie (la fleur), image de renaissance ou dernier vestige d'une vie détruite.

La palette se limite à un camaïeu de blancs, gris et noirs et plonge la scène dans un saisissant clair-obscur. Comme souvent dans l'œuvre de Picasso, la couleur se dissocie des formes définies par les lignes, par exemple sur le bras tenant la lampe-bougie. La couleur contribue ainsi à fragmenter les formes : la lumière est hachée et strie l'espace.

Quels matériaux pour *Guernica*? Sur une toile de lin, tendue sur un châssis de bois, Picasso a travaillé comme à son habitude depuis la période cubiste, non pas avec de la peinture traditionnelle mais avec de la peinture vinylique de la marque Ripolin, très mate.

Le format du tableau est également singulier. Il est beaucoup plus grand que les peintures habituelles de Picasso pour s'adapter aux dimensions du pavillon espagnol et fit l'objet d'une commande spéciale chez Castellucho, un des fournisseurs usuels de Picasso. Les dimensions de la toile atteignent 7,77 m en longueur et 3,49 m en largeur.

Cette toile si grande entra difficilement dans l'atelier de Picasso, rue des Grands-Augustins à Paris, si bien que même Dora Maar dût jouer avec l'inclinaison de la toile pour réussir à la photographier.

Qu'on l'impute à ses nombreux voyages ou à la qualité des matériaux artistiques utilisés pour sa réalisation, *Guernica* est aujourd'hui une œuvre très fragile. Son châssis originel, remplacé en 1964, est aujourd'hui présenté dans la première salle de l'exposition et permet de prendre la mesure concrète de ses imposantes dimensions.

Où voir *Guernica* aujourd'hui? *Guernica* n'est pas présentée dans cette exposition du musée Picasso, car l'œuvre est conservée de manière permanente à Madrid où elle est arrivée après bien des tribulations. Après sa première présentation à Paris en 1937, *Guernica* voyage à Londres puis aux États-Unis dans une tournée d'expositions au bénéfice de l'Espagne républicaine. En 1939, elle rejoint la grande rétrospective Picasso du MoMA de New York. La guerre éclatant alors sur le vieux continent, Picasso décide de ne pas faire revenir *Guernica* : elle reste en Amérique jusqu'en 1981 à l'exception de quelques prêts pour des expositions en Europe et au Brésil entre 1953 et 1956.

Quelques années après la mort de Franco (1975), l'œuvre est finalement restituée à l'Espagne où elle est exposée dans un premier temps au Casón del Buen Retiro, alors dépendant du Musée du Prado, puis au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid.

Pistes pédagogiques

PRIMAIRE, COLLÈGE - CYCLES 2 ET 3

Lire une œuvre d'art

Guernica est une œuvre souvent étudiée à travers le prisme du contexte historique de sa création. Présentant les multiples regards portés sur cette œuvre, l'exposition permet d'interroger les rapports entre observation et interprétation. Avec les élèves de primaire, on peut travailler la logique d'observation en posant les bases d'une méthode de lecture simplifiée.

À partir de l'observation et du dialogue autour de plusieurs œuvres de l'exposition, les élèves peuvent dégager plusieurs questions simples permettant de décrire et de présenter une œuvre. L'idée est d'instituer une première démarche d'observation d'une œuvre d'art par la répétition de questions simples : quel est le sujet représenté ? Où se passe la scène ? Qui sont les personnages ? Quelles sont les couleurs ? Quelle taille fait l'œuvre ? etc.

L'enseignant pourra choisir la place accordée au titre et à l'auteur de l'œuvre en fonction de ses objectifs et de l'âge des élèves. Ces informations, certes essentielles, ne constituent pas forcément un préalable à l'observation de l'œuvre et peuvent même la « corrompre ».

Après un temps d'expression spontanée des élèves sur l'œuvre, les différentes catégories ayant émergé peuvent être peu à peu structurées en une grille de lecture donnant aux enfants les clés pour regarder une œuvre d'art.

Cet outil de lecture constituera une trame rassurante pour les élèves amenés à s'exprimer sur une œuvre. Elle ne devra toutefois pas être le seul instrument de leur verbalisation, mais devra être complétée par des modes d'expression plus sensibles de la part des élèves.

PRIMAIRE, COLLÈGE - CYCLE 3 (CM2/6^e)

Du figuratif au non figuratif

Certaines formes très stylisées de *Guernica* induisent parfois chez les élèves l'idée que « c'est abstrait ». Ce tableau constitue donc un bon support pour travailler sur les notions d'abstraction et de figuration. En s'appuyant sur les travaux préparatoires de l'œuvre et ceux qui en découlent, les élèves pourront reconnaître facilement les formes et figures qui composent l'œuvre, soulignant ainsi son rapport au réel.

Ce travail permettra de rappeler les véritables caractéristiques des œuvres figuratives et abstraites :

- les œuvres figuratives utilisent le monde sensible et objectif pour sujet (un objet, un visage, un paysage, etc.) en le représentant tel qu'il se présente ou en le réinventant ;
- les œuvres abstraites, elles, ne font plus référence à des sujets du réel, mais jouent essentiellement sur les formes, les couleurs, la perception subjective et l'imagination.

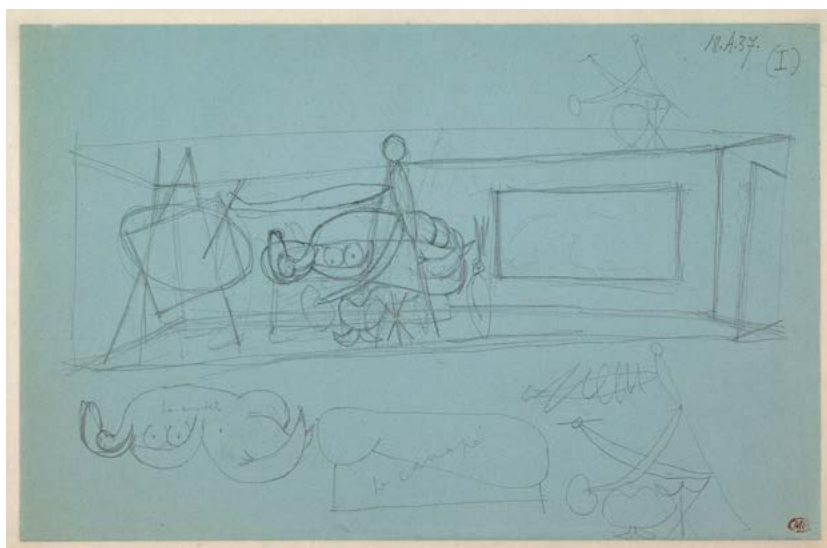
On pourra ainsi insister sur le fait que le travail de Picasso est toujours lié à la forme et à la figuration. Il n'a jamais choisi la forme radicale de l'abstraction, même s'il a pu être attentif aux questionnements soulevés par ce langage plastique.

Cf. [Dossier pédagogique « iPicasso! L'exposition anniversaire »](#)

B. Une réponse libre à une commande politique

En janvier 1937, la République espagnole demande à plusieurs artistes (Picasso, Miró, Calder, etc.) de participer à la réalisation d'œuvres pour orner le pavillon espagnol de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne – qui doit ouvrir à Paris à l'été 1937.

Dès le 14 septembre 1936, la République espagnole avait annoncé une nomination honorifique, mais très symbolique : celle de Picasso à la tête du musée du Prado de Madrid, qui place ses trésors artistiques sous la protection symbolique d'une personnalité internationale,



Pablo Picasso, *Étude pour «L'atelier : le peintre et son modèle»*, 18 avril 1937, graphite, papier bleu, vélin, 18 x 28 cm, Musée national Picasso-Paris, MP1178
© RMN-Grand Palais/Sylvie Chan-Liat
© Succession Picasso, 2018

au moment où la marche sur la capitale espagnole des troupes rebelles de Franco inquiète. Picasso ne fait pas le déplacement à cette occasion, craignant peut-être pour sa vie.

Les principes retenus et la commande passée pour le Pavillon espagnol témoignent également des motivations politiques du gouvernement républicain qui cherche ainsi à s'associer le prestige d'artistes modernes reconnus pour leur soif de liberté. La commande passée à Picasso ne lui impose donc aucune contrainte quant à l'œuvre à réaliser : un mur lui est simplement réservé à l'entrée du patio du pavillon.

Dès le départ, Picasso souhaite réaliser une œuvre de grand format. De nombreuses études réalisées quelques jours seulement avant le bombardement de Gernika prouvent qu'il travaille



Pablo Picasso, *La grande corrida, avec femme torero*, 8 septembre 1934, eau-forte, 49,7 x 69,7 cm, Musée national Picasso-Paris, MP2460

© RMN-Grand Palais / Thierry Le Mage
© Succession Picasso, 2018

alors un de ses thèmes de prédilection, sans portée politique : le peintre et son modèle (salle 4). Ce sujet qu'il reprend périodiquement depuis 1914 incarne la réflexion de l'artiste sur son travail. Dans l'imaginaire picassien, les rapports entre le peintre et le modèle se doublent très vite d'une dimension amoureuse et érotique. Dans ses multiples mises en scène de l'artiste dans le cadre de l'atelier, Picasso présente la création artistique comme le regard d'un homme sur une femme. Dans les esquisses qu'il réalise suite à la commande de la République espagnole, il mêle ce thème à celui de la corrida, également très travaillé depuis quelques années et qui cristallise les tensions alors vécues par Picasso dans sa vie intime (cf. [Dossier pédagogique «Olga Picasso»](#)). On voit ainsi le bras armé d'un pinceau croiser le fer avec un sabre, tandis que le corps allongé du modèle féminin peut évoquer celui de la femme torero dans une scène de corrida réalisée en 1933 (salle 3).

Si le simple fait d'accepter cette commande des Républicains est déjà en soi une forme d'engagement, les premiers travaux de Picasso sont dans la totale continuité de ses recherches artistiques antérieures. Ses premiers essais sont toutefois balayés par l'annonce du bombardement de Gernika dans *L'Humanité* du 28 avril 1937. L'indignation de l'artiste face à ce meurtre de masse l'amène à transformer radicalement sa toile.

Le Pavillon espagnol de l'Exposition de 1937



Luis Lacasa et Josep Lluís Sert, *Maquette du Pavillon de l'Espagne construit pour l'Exposition internationale des Arts et des techniques de Paris de 1937*, 1937, bois, plastique, papier, carton, tissu, fil, plâtre, méthacrylate, fil de cuivre, métal et peinture, 140 x 230,5 x 201 cm, Madrid

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
© Photographic Archives Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Le Pavillon espagnol a été construit en un temps record par Josep Lluís Sert, disciple de Le Corbusier, et Luis Lacasa. Il surprend par sa modernité et sa discrétion en comparaison des deux pavillons soviétique et allemand. Cela s'explique en partie par les délais très courts car le début de la guerre civile en juillet 1936 a fait peser un doute sur la participation de la République espagnole repoussant la réflexion autour du projet à l'automne 1936.



François Kollar, *Au sommet du pavillon de l'URSS, «L'ouvrier et la kolkhoziennne» de Vera Muhina*, 1937, négatif monochrome, original et souple, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

© Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais/François Kollar
© RMN - Gestion droit d'auteur François Kollar
© Droits réservés



André Steiner, *Pavillon allemand, Exposition Universelle, Paris, 1937*, épreuve gélatino-argentique, 24 x 18,3 cm, Paris, Centre Pompidou - MNAM

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Samuel Kalika
© Nicole Bajolet-Steiner

Les principes de l'architecture moderne sont ici affirmés ainsi que l'utilisation de techniques de construction innovantes (par exemple des éléments préfabriqués). L'architecture légère combine le métal et le verre pour valoriser la transparence comme allégorie de la démocratie. Les volumes sobres et strictement géométriques composent un bâtiment rationaliste et fonctionnel. Les architectes utilisent un langage clair et compréhensible bien loin du monumentalisme des pavillons allemands et russes.

La République espagnole tente ainsi de se démarquer alors que son pavillon est voisin de celui de l'Allemagne, qu'il ne peut aucunement concurrencer par sa taille.

Guernica n'est pas la seule œuvre présentée dans le Pavillon, mais on trouve également une peinture murale de Joan Miró (*Le Faucheur*) et des sculptures de Julio González (*La Montserrat*), d'Alberto Sánchez ou de l'Américain Alexander Calder (*La Fontaine de mercure*, maquette en salle 7). Seul artiste non espagnol, celui-ci doit sa présence dans ce pavillon au sens même de son installation, réalisée pour célébrer la résistance des mineurs d'Almadén contre la montée du franquisme, et à son indéfectible amitié pour Miró (en 1975, il donna d'ailleurs la fontaine à la Fondation Miró de Barcelone).

Dans ce pavillon, il y a aussi un parcours visuel très didactique qui expose la réalité politique mais aussi économique et sociale de l'Espagne. À la demande de Josep Lluís Sert, le photographe François Kollar réalise ainsi un reportage de quatre-vingt-dix négatifs à la chambre photographique. Le corps du reportage présente différentes sections dédiées aux arts populaires, à l'économie, au travail ou à l'éducation. Les photomontages et les graphiques exposés évoquent sans ambiguïté le drame qui se joue alors au-delà des Pyrénées.

Pistes pédagogiques

PRIMAIRE, COLLÈGE - CYCLE 3

Un pavillon à l'architecture moderne

L'architecture du pavillon espagnol peut servir d'exemple pour dégager les principales caractéristiques d'une architecture moderne : rigueur géométriques des formes, matériaux utilisés (verre et métal), utilisation de modules préfabriqués, abandon de l'ornementation au profit d'une adaptation à la fonction, etc. (cf. maquette en salle 7). L'enseignant pourra citer en comparaison le travail de Le Corbusier à l'aide d'images voire de textes simplifiés.

En partant de l'observation et de la description de ces architectures, les élèves peuvent être amenés à émettre des hypothèses sur leurs fonctions, la place de leurs occupants, l'intention du créateur, etc.

COLLÈGE - HISTOIRE/ESPAGNOL, CLASSE DE 3^e

Architectures politiques à l'exposition internationale de 1937

L'enseignant peut inviter les élèves à observer puis analyser l'architecture des pavillons de l'Exposition internationale de Paris de 1937. Les pavillons allemand, soviétique et espagnol sont ainsi comparés pour dégager les enjeux politiques de leur construction.

Parmi les 190 pavillons construits entre la pointe de l'île aux Cygnes et la place de la Concorde à Paris, les pavillons allemand et soviétique se font face et illustrent alors l'affrontement de ces deux régimes totalitaires ennemis. L'un surmonté de l'aigle, l'autre d'un couple qui brandit le marteau et la faucille (*L'Ouvrier et la Kolkhoziennne*, de l'artiste Vera Ignatievna Moukhina), leurs constructions monumentales cherchent à affirmer leur toute-puissance. Ces édifices réinterprètent avec sobriété et gigantisme certains éléments emblématiques de l'architecture classique (colonnes, entablements et bas-reliefs) revus à l'aune des premières architectures modernistes, comme celles d'Adolf Loos.

En comparaison celui de l'Espagne apparaît d'une toute autre dimension : plus petit, construit dans un délai réduit autour d'un projet moderne et fonctionnel. Les enseignants d'espagnol et d'histoire peuvent utiliser les visuels de l'époque, ainsi que des courts textes de présentation des enjeux de la modernité architecturale, vue par exemple par Le Corbusier. L'enseignant pourra également rapprocher le pavillon des enjeux de fonctionnalité du mouvement artistique allemand Bauhaus. L'enseignant peut montrer que les représentants de cette école allemande prônant des choix d'une grande modernité architecturale ont perdu leurs postes en Allemagne et se sont installés pour la plupart en Amérique

(Walter Gropius, Mies Van der Rohe). Dans ce contexte de politisation de la culture et des formes architecturales, le projet espagnol apparaît encore plus comme l'antithèse des pavillons totalitaires.

LYCÉE - LETTRES ET HISTOIRE DES ARTS, CLASSE DE SECONDE

Le Peintre et son modèle ou l'image de l'acte créateur



Johannes Vermeer, *L'art de la peinture*, 1666, huile sur toile, 120 x 100 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum

© KHM-Museumsverband, Caption : Kunsthistorisches Museum, Vienna, Picture Gallery

Les dessins préparatoires présentés dans l'exposition soulignent la place essentielle tenue par le thème du peintre et son modèle dans les premiers projets de Picasso pour la commande du pavillon (salle 4). Ce sujet est très présent dans l'œuvre de Picasso depuis l'été 1914 et sa représentation est une manière pour l'artiste d'interroger son propre acte de création,

comme ont pu le faire avant lui bien d'autres artistes, des tableaux montrant saint Luc peignant la Vierge (Rogier Van der Weyden, Luca Giordano, etc.) aux scènes d'atelier des peintres du XIX^e siècle comme Gustave Courbet, en passant par *L'Art de la peinture* de Johannes Vermeer (1666).

Le thème de la création artistique est bien sûr également abordé dans d'autres champs artistiques : en littérature, on peut citer *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac que Picasso illustre en 1931. L'un des personnages du roman, le mystérieux peintre Frenhofer a d'ailleurs son atelier dans «une belle maison de bois, située près du pont Saint-Michel», sans doute rue des Grands-Augustins sous les mêmes charpentes qui abriteront plus tard Picasso et son *Guernica*.

La lecture du roman par les élèves peut conduire à une réflexion sur les correspondances entre l'œuvre de Picasso et le texte de Balzac. On peut imaginer de proposer ensuite aux élèves un sujet d'écriture d'invention consistant à poursuivre un extrait tronqué de Balzac.

C. Le choc du bombardement et la naissance de *Guernica*



Anonyme, *La ville de Guernica en ruines après le bombardement du 26 avril 1937*, avril 1937, épreuve gélatino-argentique, 12,1 x 17,9 cm, Musée national Picasso-Paris, APPH9201

© RMN-Grand Palais/Adrien Didierjean © Droits réservés

→ 26 avril 1937 : le bombardement de Gernika

Ce jour-là, quatre escadrilles de la Luftwaffe (nazie) engagées dans la guerre civile du côté des Nationalistes procèdent au bombardement d'une petite ville du pays basque espagnol, Gernika. Ce bombardement est l'occasion pour les avions de la légion Condor de tester leurs nouvelles armes. Cette légion, composée d'appareils et de pilotes allemands, prêtés par Hitler à Franco pour saper le moral des Républicains, agit sur l'ordre de Franco.

L'attaque commence à 16h30 par des bombes explosives, suivies par des tirs de mitrailleuses, puis par des bombes incendiaires. Vers 19h45, les derniers avions quittent le ciel de Gernika. En 3 heures d'assaut, 50 tonnes de munitions sont lâchées sur la ville et la population civile, faisant plus de 800 blessés et pas moins de 1 500 morts. 70% des habitations sont réduites en cendres.

La découverte des événements de Gernika dans la presse que Picasso lit au quotidien entraîne un basculement dans son travail dès le 28 avril 1937. Les photographies en noir et blanc de la ville bombardée, publiées quelques jours plus tard dans *Ce Soir* et *L'Humanité*, marquent aussi profondément le peintre (archives visibles en salle 5). L'écho du conflit et son impact sur l'opinion publique furent d'autant plus grands



Ce soir, grand quotidien d'information indépendant : une du 29 avril 1937, BNF
© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



L'Humanité, une du 28 avril 1937
© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

que les rédactions du monde entier avaient déjà dépêché sur place des photoreporters dans le courant de l'année 1936, dont le plus connu jusqu'à aujourd'hui reste Robert Capa (1913-1954).

Dès le 1^{er} mai 1937, Picasso entame dans l'urgence une reconfiguration de son travail en cours pour le Pavillon espagnol. Loin de son pays, on peut imaginer l'indignation et la douleur de l'artiste en prenant connaissance de cet événement qui devient d'emblée un symbole de la lâcheté des démocraties occidentales face au camp fasciste déjà unifié. Le brutal changement d'orientation de son travail semble confirmer l'importance que Picasso y accorde.

L'œuvre finale porte d'ailleurs les traces du rôle crucial joué par la presse dans le revirement de Picasso. Les signes graphiques qui couvrent le corps du cheval évoquent les lignes de texte des journaux, tandis que la réduction au noir, gris et blanc font écho aux premières images publiées.

En changeant de sujet tout début mai, Picasso n'a plus que très peu de temps pour répondre à la commande pour le pavillon espagnol qui doit être inauguré le 12 juillet 1937.

Abandonnant le thème du peintre et son modèle, Picasso fait du bombardement le nouveau sujet de sa peinture, pour lequel il convoque des motifs présents dans son œuvre depuis des années et qu'il avait déjà remobilisés au début de l'année 1937 dans *Songe et mensonge de Franco* (salle 2 et salle 7). Dans sa peinture des années 1930, d'innombrables figures féminines torturées peuplent des intérieurs cauchemardesques. Les taureaux et chevaux sont tout aussi omniprésents dans ses scènes de corrida. Femme, cheval, taureau – ce trio indissociable a acquis au fil des œuvres une dimension symbolique forte et sans cesse réinventée par l'artiste. Leur mise en scène renvoie autant aux tensions intimes de Picasso qu'à des luttes universelles entre l'ombre et la lumière ou la vie et la mort. Guernica est riche de ce bagage qui lui confère, au-delà de la représentation d'un événement tragique, une véritable portée allégorique.

Il faut préciser que le 17 janvier 1937 les forces nationalistes franquistes avait déjà mené un premier raid aérien sur la ville natale de Picasso, Malaga. Deux jours après, Picasso peint en une seule journée un tableau tout en couleurs stridentes qu'il offrira ensuite à Dora Maar : *Figure de femme inspirée par la guerre d'Espagne* (collection particulière).

→ La guerre d'Espagne

La guerre civile espagnole éclate en juillet 1936 et oppose les Nationalistes, menés par Francisco Franco (1892-1975), au *Frente Popular* (Front populaire rassemblant dans un premier temps socialistes, communistes et anarchistes), aidé des Brigades Internationales de volontaires. Le 1^{er} avril 1939 Franco annonce la capitulation des Républicains et parvient à établir une dictature qui durera jusqu'à sa mort en 1975.

L'année 1937 dans la guerre civile espagnole

- **6-28 février** Échec d'une nouvelle offensive franquiste sur Madrid, lors de la bataille du Jarama.
- **8 février** Prise de Malaga par le corps expéditionnaire italien.
- **8-18 mars** Bataille de Guadalajara, défense des forces italiennes dans le secteur de Madrid.
- **18 mars** Les nationalistes sont encerclés à Guadalajara.
- **19 mars** Le général Mola déclenche son offensive dans le Nord.
- **19 avril** Décret transformant la Phalange en parti unique dans la zone nationale.
- **26 avril** Bombardement de Gernika, au Pays basque espagnol, par l'aviation allemande de la légion Condor : 1 500 civils sont tués.
- **1^{er} mai** Picasso entame *Guernica*, rue des Grands-Augustins à Paris.
- **3 mai** Écrasement des insurgés anarchistes et marxistes de Barcelone par l'État républicain, le Komintern et le Parti communiste espagnol, opposés à toute révolution prolétarienne au nom du front populaire antifasciste. Passivité et collaboration des anarchistes du gouvernement, défaitisme des dirigeants du POUM.
- **17 mai** Formation du gouvernement Negrín en zone républicaine.
- **3 juin** Mort du général nationaliste Emilio Mola dans un accident d'avion.
- **16-17 juin** Mise hors-la-loi du POUM en zone républicaine et arrestation de ses principaux dirigeants.
- **19 juin** Chute de Bilbao devant l'armée nationaliste.
- **5-26 juillet** L'armée républicaine tente une opération de diversion lors de la bataille de Brunete, près de Madrid.
- **En août**, des unités militaires communistes mettent fin à la collectivisation des terres en Aragon, organisée depuis presque un an par le Conseil régional de défense d'Aragon).
- **24 août-27 septembre** Seconde opération de diversion des républicains lors de la bataille de Belchite, en Aragon.
- **21 octobre** Les franquistes achèvent la conquête des enclaves républicaines de la zone atlantique. Chute de Gijón et fin de la guerre dans le Nord.
- **28 octobre** Le gouvernement républicain est transféré à Barcelone.
- **5 décembre** Offensive républicaine à Teruel et début de la bataille de Teruel.
- **19 décembre** Les républicains reprennent Teruel.

Songe et mensonge de Franco (salle 2 et salle 7)

« La guerre d'Espagne est la bataille de la réaction contre le peuple, contre la liberté. Toute ma vie d'artiste n'a été qu'une lutte continuelle contre la réaction et la mort de l'art. Dans le panneau auquel je travaille et que j'appellerai *Guernica* et dans toutes mes œuvres récentes, j'exprime clairement mon horreur de la caste militaire qui a fait sombrer l'Espagne dans un océan de douleur et de mort. » Propos tenus par Pablo Picasso, repris in Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, 1995, p 427.



Pablo Picasso, *Songe et mensonge de Franco (planche 1)*, 1^{er} état, 8 janvier 1937, eau-forte, 31,7 x 42,2 cm, Musée national Picasso-Paris, MP2750
© RMN-Grand Palais / Thierry Le Mage © Succession Picasso, 2018

Durant l'hiver 1936-1937, Picasso entame la réalisation de *Songe et mensonge de Franco*, un ensemble gravé peut-être déjà destiné à être édité en cartes postales et vendu au profit de la cause républicaine. Son travail se nourrit sans doute des récits des combats et bombardements de Madrid par l'artiste et intellectuel José Bergamín (1895-1983) ou encore, des témoignages des destructions de son ami Christian Zervos (1889-1970). Débutées le 7 janvier 1937, ces deux planches ne seront terminées qu'au mois de juin après l'achèvement de *Guernica*. Ces estampes composent une sorte de feuilleton burlesque sous la forme d'une série de scénettes réparties dans 18 cases à la manière d'une bande dessinée. Il ne faut

/// toutefois pas chercher d'enchaînement logique ou narratif d'une case à l'autre, chaque scène dépeignant une facette différente d'un même sujet : une satire de la guerre civile. Franco est transformé en une sorte de mollusque-tubercule phallique, évoquant le personnage d'Ubu d'Alfred Jarry, usurpateur de la couronne de Pologne et tyran du pays de nulle part. Autour de lui gravitent d'autres figures symboliques : buste classique, soleil, taureau, cheval, etc.

La création rapide de ce chef-d'œuvre qui condense des années d'imaginaire picassien, aurait pu rester bien mystérieuse si la photographe Dora Maar, alors compagne de Picasso, n'avait eu à cœur de réaliser l'ambition exprimée par Picasso exprimée dès 1935 dans les *Cahiers d'art* de Christian Zervos :

« Il serait très curieux de fixer photographiquement, non pas les étapes d'un tableau, mais ses métamorphoses. On s'apercevrait peut-être par quel chemin un cerveau s'achemine vers la concrétisation de son rêve. »

Picasso. *Propos sur l'art*, éd. Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris, Gallimard, page 35.

Dora Maar produit une série de photographies, projetées en salle 6, qui témoignent de l'évolution de la toile au fil des jours. Témoin privilégiée de l'artiste à l'œuvre, elle réalise un reportage inédit commandé par Christian Zervos pour la revue *Cahiers d'art*. Picasso accepte cette collaboration intime avec un photographe, impliquant une intrusion directe dans son processus créatif. Bien plus qu'une simple couverture photographique afin de documenter un tableau en cours d'exécution, Dora Maar cherche à fixer toutes les intentions du peintre et restitue, avec talent, l'atmosphère si particulière de l'élaboration de ce chef-d'œuvre.

Pourtant les conditions de travail sont compliquées. L'immense châssis ne tient pas dans cet atelier qui est en fait un grenier avec d'imposantes poutres au plafond. La toile ne peut rentrer dans cet espace confiné qu'inclinée et de biais ce qui ne permet pas à Dora Maar de se placer dans l'axe de la peinture. La photographe décide alors d'utiliser une chambre au format 13 x 18 cm pour corriger au mieux les déformations dues à la perspective en oblique et elle se sert d'un trépied toujours positionné au même endroit grâce à un marquage au sol. De plus, la lumière naturelle de l'atelier est médiocre et Picasso utilise une lampe à lumière crue pour pouvoir travailler jour et nuit. Elle pallie ces difficultés techniques par un travail de développement assez complexe lui permettant de restituer le plus fidèlement possible les nuances de gris de la toile. En totalité, on compte 15 négatifs conservés au Musée national d'art Moderne ainsi que 45 tirages papier conservés au Musée national Picasso-Paris correspondant à huit états différents du tableau.

Cf. la fiche pédagogique *Portrait de Dora Maar*

Pistes pédagogiques

PRIMAIRE - CYCLES 2 ET 3

La naissance de Guernica vue par Dora Maar

Bien que réalisé en un temps record, *Guernica* n'en fait pas moins l'objet d'un riche processus d'élaboration, bien connu par les photographies de Dora Maar (cf. visuels en fin de dossier). À partir de ces clichés, l'enseignant peut inviter les élèves à reconstituer les étapes de création du tableau dans l'ordre chronologique. Un travail d'observation comparative permettra de mettre l'accent sur les évolutions, les ajouts et les reprises qu'a connu l'œuvre au cours de sa réalisation.

Ce précieux matériel photographique témoigne ainsi des aléas de la création d'un tableau dont on garde souvent peu de traces. L'enseignant pourra enrichir la réflexion des élèves en mobilisant d'autres études préparatoires sur cette œuvre ou sur d'autres.

COLLÈGE - ARTS PLASTIQUES/HISTOIRE DES ARTS, CYCLE 4 (4^e-3^e)

La photographie dans le processus créatif

L'enseignant peut s'appuyer sur les clichés de Dora Maar pour montrer combien le processus créatif de *Guernica* est lié à la photographie. Le choix même du noir et blanc établit une proximité entre l'œuvre, les images de presse du bombardement et celles de la compagne de l'artiste. Au-delà de ce constat, l'étude comparative des différents états et du tableau final permet de souligner le travail de Picasso sur les valeurs (et leur éventuelle inversion) : on voit en effet que l'artiste épingle sur la toile des morceaux de papier peint qui lui servent probablement à affiner sa palette. Exemple rare dans l'histoire de l'art, ce témoignage photographique de la naissance d'une toile a probablement joué un rôle dans son processus créatif. On imagine volontiers que Picasso a utilisé les tirages de Dora Maar pour mieux juger de l'effet produit par son œuvre.

Photographe de talent, Dora Maar a également su restituer l'atmosphère si particulière de l'élaboration de ce chef-d'œuvre malgré des conditions de travail complexes. Le clair-obscur de *Guernica* est aussi celui de l'atelier de Picasso qui peint souvent de nuit : lumière artificielle et déflagration du flash électrique renforcent les jeux d'ombre et de lumière.

« Il faudrait que vous veniez une nuit pour voir ça... Cette lumière qui détache chaque objet, ces ombres profondes qui cernent les toiles et se projettent sur les poutres, vous les retrouverez dans la plupart de mes natures mortes, presque toutes peintes la nuit... Quel que soit l'entourage, il [l'atelier] devient la substance de nous-mêmes, il déteint sur nous... »

Pablo Picasso, in *Conversation avec Brassai*, « Propos sur l'art », Paris, Gallimard, 1998.

Ce travail invite les élèves à reconsidérer leur perception de la peinture, souvent définie par la couleur en explorant la richesse de ce qui est un véritable « tableau photographique ».

COLLÈGE - HISTOIRE/ÉDUCATION AUX MÉDIAS, CYCLE 4 (4^e-3^e)

La presse dans la guerre d'Espagne

L'exemple de *Guernica* permet d'introduire une étude du rôle des images de presse dans la première moitié du XX^e siècle, tout particulièrement pendant la guerre d'Espagne. Le choix du noir et blanc et de l'usage de signes graphiques sur la toile de Picasso peut servir de point de départ à un travail sur l'essor et l'impact croissant des images médiatiques à cette période. On peut insister auprès des élèves sur le choc nouveau suscité par l'information écrite, dorénavant complétée très rapidement par les images, voire même par le son radiophonique. Les grands journaux européens et américains dépêchent en Espagne des reporters et des photographes chargés d'illustrer les informations reçues, de l'écrivain Ernest Hemingway au photographe Robert Capa.

Les journaux américains ont fait de cette guerre un temps fort de l'information relayée ensuite dans le reste du monde : chaque événement est ainsi rapporté par une narration forte et une mise en scène visuelle que l'enseignant peut aujourd'hui questionner avec les élèves. Sans minimiser les horreurs de cette guerre, il s'agit d'inciter les élèves à identifier les acteurs de l'information (écrivains, journalistes, photographes) et repérer ce qui relève de sa mise en scène (angles et prises de position des récits, prises naturelles ou poses pour les photographies).

L'enseignant peut puiser dans une vaste documentation littéraire (les romans d'Ernest Hemingway, John Dos Passos, André Malraux, George Orwell), journalistique (les écrits d'Arthur Koestler), photographique (photos de Robert Capa, images tirés des magazines américains de l'époque), voire cinématographique (*L'Espoir* de Malraux, etc.).

LYCÉE - HISTOIRE DES ARTS, PREMIÈRE

La mise en scène du processus créatif

De nombreuses sources, photographiques ou audiovisuelles, montrent Picasso au travail. Dora Maar lorsqu'elle documente la création de *Guernica* au jour le jour, mais aussi Brassai qui photographie son œuvre sculpté, Frédéric Rossif dans *Pablo Picasso, peintre* ou Henri-Georges Clouzot dans son *Mystère Picasso*. Si elles donnent souvent l'impression d'être prises sur le vif dans l'intimité de la création artistique, ces images n'en sont pas moins de véritables mises en scène du processus artistique. L'enseignant pourra organiser leur étude par les élèves de manière à mettre en valeur leur caractère calculé. On pourra ainsi s'interroger sur les intentions de l'artiste lorsqu'il se prête au jeu de la prise de vue et sur l'impact qu'elles peuvent avoir sur une image publique qu'il contrôle de près.

Les photographies de Dora Maar (salle 6) sont ainsi le résultat d'une commande de Christian Zervos pour la revue *Cahiers d'art*, mais vont au-delà de la simple documentation d'une œuvre en cours de création et participent du processus créatif de l'artiste tout en restituant l'atmosphère de la naissance de ce chef-d'œuvre. Les prises de vue de Brassai n'ont rien non plus de simples enregistrements photographiques : les sculptures, les fragments de matériaux, les ateliers de Picasso y sont mis en scène et magnifiés par d'habiles jeux de lumière qui évoquent les conditions de travail nocturnes de l'artiste.

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 2

2 Les catégories
symboliques
de l'œuvre

A. Un symbole politique

Guernica est d'abord le symbole du bombardement d'une petite localité basque. L'événement n'est pas un fait isolé dans l'histoire tragique de la guerre civile et on s'en souviendrait probablement à peine sans l'intervention de Picasso. Dans les semaines suivant le bombardement, la presse européenne de l'époque insiste même beaucoup plus sur d'autres faits, notamment les combats de la chute de Bilbao (19 juin 1937). Dès le 27 mai, la revue *Regards*, qui a déjà publié de nombreuses photographies du correspondant de guerre Robert Capa diffuse un reportage sur la capitale basque assiégée par les franquistes, « Bilbao sous le feu ».

C'est donc l'exposition de l'œuvre de Picasso dans le pavillon espagnol qui remet en lumière les atrocités de Gernika. Placé face au portrait du poète Federico Garcia Lorca assassiné en août 1936, le tableau apparaît comme un maillon d'une série didactique qui rend visible aux yeux du monde la guerre en cours en Espagne. On peut citer une critique parue dans la presse de l'époque :

« Un patio dont la nudité terrible est dominée par le sauvage *Guernica* de Picasso et le portrait du poète assassiné Federico Garcia Lorca, jusqu'aux galeries étroites peuplées de graphiques et de témoignages lourds de sens, c'est la guerre, la guerre, la guerre. »

Luc Decaunes, « Tchécoslovaquie, Angleterre, Japon, Espagne à l'Exposition », in *Regards*, Paris, 5 août 1937, p. 17



Kary H. Lasch, Huile sur toile « *Guernica* » lors de l'exposition « *Guernica* » au Nationalmuseum, Stockholm, en octobre-décembre 1956, 1956, épreuve gélatino-argentique, 17 x 21,7 cm, Musée national Picasso-Paris, APPH13672

© RMN-Grand Palais/image RMN-GP © Succession Picasso 2018 © Droits réservés

Mais c'est surtout la tournée internationale qui suit l'Exposition de Paris qui confirme l'accès de *Guernica* au statut de symbole politique dans l'opinion publique. Entre 1937 et 1939, l'œuvre devient même un outil pour lever des fonds en faveur de la cause républicaine espagnole dans plusieurs pays (Suède, Brésil, États-Unis...). La salle 10 de l'exposition consacrée aux circulations de *Guernica* permet de mesurer l'impact politique de la toile grâce à la publicité et aux réseaux d'art qui façonnent sa réputation. Dès son arrivée aux États-Unis en 1939, l'œuvre accueillie et protégée par le Museum of Modern Art de New York (MoMA) est très vite exposée dans d'autres institutions pour récolter de l'argent afin de venir en aide aux réfugiés et au camp républicain. En interdisant tout départ de l'œuvre vers une Espagne franquiste, Picasso achève d'en faire un outil de promotion politique encore plus manifeste.

La singularité de *Guernica* comme symbole politique s'explique aussi par l'accent qu'elle met sur une dimension nouvelle de la guerre moderne. Elle est alors l'une des rares œuvres d'art à dénoncer l'usage de l'attaque contre les populations civiles comme tactique et moyen militaire. La légion aérienne allemande « Condor » est ainsi venue tester à titre expérimental ses armes et leur capacité de destruction massive. La souffrance des non-combattants n'est plus un dommage collatéral, mais une véritable stratégie. Au-delà de la guerre civile espagnole, l'œuvre incarne donc la violence des modalités nouvelles de la guerre au XX^e siècle, en particulier le détournement de la technologie au service des meurtres de masse.

Après la Seconde Guerre mondiale et dans le contexte de la guerre froide, la symbolique politique de l'œuvre prend une forme nouvelle et gagne peu à peu une portée universelle. Cette portée générale est permise précisément parce que la scène représentée par Picasso n'est pas circonstancielle. Rien dans l'œuvre ne la rattache directement à l'événement historique et les motifs qui la composent sont ceux d'une souffrance humaine universelle. Le thème de la femme qui pleure présent dans *Guernica* est ensuite retravaillé et développé par Picasso comme en témoignent les œuvres exposées dans la salle 8.

La série d'expositions européennes du tableau (Milan en 1953, Munich en 1955, Bruxelles en 1956, etc.) rencontre un vif succès auprès du public et participe à faire de *Guernica* un symbole durable de l'anti-franquisme et plus largement de l'antifascisme, bien après les événements de la guerre civile espagnole et alors que l'Espagne de Franco est entrée dans le concert des nations. Ses autres déplacements internationaux accroîtront sa renommée et les nombreuses archives conservées par Picasso permettent de retracer ce parcours tout en témoignant de l'intérêt de l'artiste pour la diffusion de cette œuvre. On peut citer pêle-mêle : la galerie d'art Liljevalchs konsthall de Stockholm, l'Arts Club de Chicago, le Museum of Modern Art de San Francisco, la Biennale de São Paulo, le musée des Arts décoratifs de Paris, la Haus der Kunst de Munich, le National Museum de Munich ou encore le Nationalmuseum de Stockholm (archives en salle 10).

Tableau de guerre parmi d'autres, *Guernica* doit sa renommée au contexte de sa création mais plus encore à l'usage qui a été fait d'elle pour servir la cause républicaine.

Pistes pédagogiques

COLLÈGE - HISTOIRE DES ARTS, CLASSE DE 3^e

Représenter la guerre



Horace Vernet, *La Bataille de Fontenoy, 11 mai 1745*, 1828, huile sur toile, 5,10 x 9,58 m, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon

© RMN-Grand Palais (Château de Versailles)/Christian Jean

L'enseignant peut inscrire l'exemple de *Guernica* dans la longue durée pour mieux montrer l'originalité de la représentation de la guerre chez Picasso. Durant l'époque moderne, la guerre est essentiellement représentée sous la forme de l'histoire-bataille¹ qui devient même un véritable genre pictural aux XVII^e et XVIII^e siècles et se prolonge encore au XIX^e siècle.

Le message évolue ainsi de la glorification de l'armée et de son chef, le plus souvent pour une victoire, à la représentation de la violence de la guerre pendant et après la Première Guerre mondiale, sans d'ailleurs le plus souvent quitter une forme de réalisme traditionnel dans la manière de représenter l'événement, sauf peut-être dans le cas d'Otto Dix. Avec *Guernica*, c'est un nouvel aspect de la guerre moderne qui surgit : celui des violences faites aux civils.

Pourquoi représente-t-on la guerre et avec quel message ? Avec quel objectif ? Quels sont les choix qui sous-tendent la représentation ? Telles sont les questions qui peuvent alimenter l'observation et l'analyse de quelques exemples de peinture de guerre.

1. Avec des exceptions notables (cf. la partie 3.3).

LYCÉE - HISTOIRE, PREMIÈRE/TERMINALE

Circulations et politisation d'une œuvre d'art

Au-delà des caractéristiques artistiques propres à une œuvre d'art, celle-ci peut être analysée au regard de son contexte politique, économique et social. Dans le cas de *Guernica*, son caractère politique et sa diffusion à l'international en ont fait une icône, et ce presque depuis sa création.

L'enseignant peut utiliser la diversité des œuvres de l'exposition pour montrer comment Picasso, à travers un petit nombre d'œuvres, intervient dans le champ politique à des moments clés d'une période extrêmement troublée : *Guernica* pendant la guerre d'Espagne, *Le Charnier* lors de la Seconde Guerre mondiale (1945) et *Massacre en Corée* au début de la guerre froide (1951, exposé en salle 10).

Une étude des différents lieux de circulation de *Guernica*, en Europe et dans le monde, permettra de montrer comment l'œuvre est utilisée pour lever des fonds en faveur des Républicains espagnols et prend peu à peu un statut politique avant et après la Seconde Guerre mondiale (salle 10). Les élèves peuvent ainsi s'interroger sur les modalités concrètes qui rendent une œuvre d'art visible et célèbre pour un large public avant l'ère des médias télévisuels.



Pablo Picasso, *Massacre en Corée*, 18 janvier 1951, huile sur bois, 110 x 210 cm, Musée national Picasso-Paris, MP203

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau © Succession Picasso, 2018

B. Un symbole esthétique

À bien des égards, *Guernica* est une synthèse des expérimentations stylistiques et des motifs travaillés par Picasso depuis le début de sa carrière, et en particulier dans les années 1930.

Lorsqu'il réalise *Guernica* en 1937, Picasso peut s'appuyer sur les innombrables expérimentations stylistiques menées lors des décennies précédentes : il y puise et les réinterprète librement pour trouver les formes les plus adaptées au sujet de son œuvre. Il reprend ainsi certains principes forts du cubisme, inventé quelques trente ans plus tôt avec Georges Braque. L'abandon de la perspective et du point de vue unique conduit à une imbrication des plans du tableau et à une impression générale de confusion et de chaos. Cette liberté de construction autorise également des disproportions suggestives qui mettent en valeur certains aspects de la scène et accentuent son expressivité.

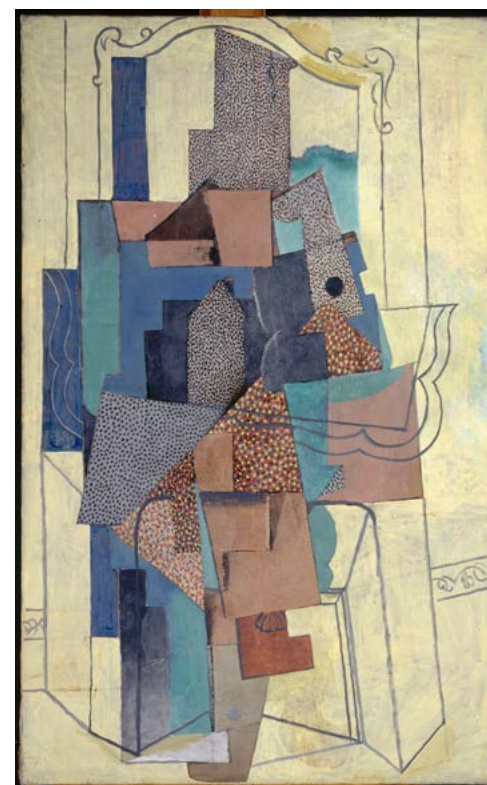
Picasso opère aussi une réduction de la palette des couleurs, comme il l'a déjà fait plusieurs fois dans le passé, avec le bleu et le rose ou les gris et les ocres de la période cubiste. *Guernica* est ainsi travaillée dans un camaïeu de gris, de noirs et de blancs qui renforcent la puissance

de l'œuvre. Comme dans bien des œuvres des années 1920-1930, les aplats de couleurs prennent leur indépendance vis-à-vis de la ligne, plongeant les personnages dans un clair-obscur haché, cauchemardesque.

La stylisation des formes dans le tableau est, encore une fois, l'héritage des expériences de géométrisation menées dans les années cubistes. En témoignent les yeux, traités tour à tour comme des billes ou des amandes, et parfois ici comme des larmes. Biomorphiques ou anguleuses, les lignes déploient tout le registre expressif développé par Picasso dans les décennies précédentes, en particulier dans les styles rattachés aux figures de Marie-Thérèse Walter et d'Olga Picasso. Ces recherches plastiques avaient donné lieu notamment à l'élaboration d'un mode graphique pour la représentation de la souffrance, de la menace et de la mort : bouches ouvertes et dentues, têtes renversées en arrière, corps en tension, parfois presque écartelés.

Pablo Picasso, *Grand Nu au fauteuil rouge*, 5 mai 1929, huile sur toile, 195 x 129 cm, Musée national Picasso-Paris, MP113

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso, 2018



Pablo Picasso, *Homme à la cheminée*, 1916, huile sur toile, 130 x 81 cm, Musée national Picasso-Paris, MP54

© RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojeda
© Succession Picasso, 2018

De ses innovations cubistes, Picasso retient encore l'utilisation de signes graphiques. Les lignes de petits traits qui remplissent les formes du cheval rappellent ses travaux sur les papiers collés et les techniques de peinture décorative (imitant le bois ou des papiers imprimés). Dans *Guernica*, ces motifs répétitifs évoquent directement les lignes de textes imprimés des journaux qui relatent les événements de la guerre d'Espagne. Le grand nombre d'archives de presse présenté dans l'exposition atteste, s'il en était besoin, de l'importance de ce média durant ces mois de création de l'année 1937.

Au-delà de la manière dont ils sont figurés, les motifs mêmes de *Guernica* sont récurrents dans toute la carrière de Picasso, ou presque. La figure féminine, omniprésente dans le tableau, l'est aussi dans toute l'œuvre de l'artiste depuis ses plus jeunes années (voir par exemple les dossiers pédagogiques « Olga Picasso » et « Picasso 1932 »). Les femmes qui pleurent exposées en salle 8 montrent que Picasso poursuit son travail sur le portrait féminin, nourri de l'image de sa compagne Dora Maar.

Le cheval et le taureau sont sans doute les animaux les plus travaillés par Picasso. Si rien dans la toile ne permet de situer la scène en Espagne, le couple cheval/taureau est un indice renvoyant directement à la corrida. Ce thème, typiquement espagnol, ponctue

son œuvre comme celle de beaucoup de ses compatriotes, mais la tauromachie représente bien plus pour lui qu'un simple sujet folklorique ou pittoresque : c'est un massacre symbolique, un sacrifice. Dans le sable de l'arène se joue un combat primordial entre l'homme et l'animal, le soleil et l'ombre, la vie et la mort.



Pablo Picasso, *Corrida : la mort du toréro*, 19 septembre 1933, huile sur bois, 31 x 40 cm, Musée national Picasso-Paris, MP145

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso, 2018



Pablo Picasso, *La Minotauromachie*, VI° état, 23 mars 1935, estampe, burin, cuivre, eau-forte et grattoir, 49,8 x 68,8 cm, Musée national Picasso-Paris MP2731

© RMN-Grand Palais/Sylvie Chan-Liat © Succession Picasso, 2018
© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau

Dans les années 1920, Picasso explore chaque année et de plus en plus intensément le sujet de la mort du torero (*Corrida : la mort du torero*, MP145, salle 3). Dans les nombreuses images gravées, peintes ou dessinées qu'il donne du thème, l'artiste met progressivement en place une configuration originale, déclinée en de multiples variations. Celle-ci s'organise autour d'un sujet (un torero et un cheval tué par un taureau), d'une composition (un point de vue plus ou moins rapproché montrant un torero et un cheval sur le dos ou non du taureau) et d'un signe politique significatif (le drapeau républicain espagnol).

Au tournant des années 1920-1930, la corrida mute à nouveau pour devenir *Minotauromachie* (MP2730, salle 3). L'artiste élabore alors des scènes composites qui convoquent cheval, femme et Minotaure et qui tiennent à la fois à la vie intime de l'artiste et de la construction d'une mythologie personnelle très complexe. C'est avec le Minotaure qu'apparaît également le motif de la femme tenant une bougie, amené à prendre une place centrale dans *Guernica* (salle 3).

Pistes pédagogiques

PRIMAIRE - CYCLE 2

La palette du peintre

La question des couleurs dans *Guernica* peut servir de point de départ à un travail plus large sur les effets suscités par la couleur dans une œuvre picturale. La question de la réduction de la palette à un petit nombre de couleurs est essentielle dans l'œuvre de Picasso et peut constituer un bon sujet d'étude. Qu'est-ce que cela signifie de réduire la gamme chromatique à seulement quelques couleurs ? Quels ressentis cela peut-il créer chez le spectateur ? Quel lien peut-il y avoir entre le sujet représenté et la palette colorée utilisée par l'artiste ?

L'enseignant pourra montrer que Picasso a déjà travaillé sur des formes de monochromie dans ses premières années de création artistique (périodes bleue et rose). De même, il n'est pas inutile de rappeler que les expérimentations cubistes s'étaient accompagnées d'une réduction de la palette à des camaïeux de brun, ocre et gris.

Les planches de *Songe et mensonge de Franco* (janvier à septembre 1937) également présentées dans l'exposition (salles 2 et 7) peuvent inviter à une réflexion sur le lien entre le format et le nuancier utilisé : l'usage du noir et blanc a-t-il le même impact dans les deux cas ? Cet exemple peut également servir à interroger la dimension technique de la couleur ; le noir et blanc étant caractéristique de nombreuses estampes alors que l'usage de la grisaille en peinture reste limité.

PRIMAIRE ET COLLÈGE - FRANÇAIS/HISTOIRE, CYCLE 3 (CM2-6^e)

La figure du Minotaure

L'enseignant peut compléter la découverte des récits mythologiques de l'Antiquité grecque par quelques exemples de dessins et gravures de Picasso des années 1930 (salle 3). Cette comparaison permettra de montrer combien ces mythes, et en particulier celui du Minotaure, ont continué d'inspirer les artistes à travers les siècles. Au-delà de la simple identification du personnage, on pourra amener les élèves à questionner la symbolique de cette figure, incarnation de l'ambivalence entre humanité et animalité. Les représentations faites par Picasso peuvent conduire à la rédaction de courts récits inspirés des scènes observées et mobilisant le vocabulaire du récit mythologique étudié en classe.

LYCÉE - LETTRES, PREMIÈRE

Les surréalistes et la tauromachie

La corrida est un thème qui traverse toute l'œuvre de Picasso, avec une importance accrue dans les années 1930 (cf. salle 3). Les représentations tauromachiques s'entremêlent alors étroitement avec celles du Minotaure, personnage mythologique essentiel chez Picasso. Ces figures peuplent aussi plus largement les réflexions de l'ensemble du milieu surréaliste, comme en témoigne un grand nombre de textes littéraires (Leiris, Bataille, Eluard...).

Le combat tauromachique obsède cette génération d'artistes et d'intellectuels qui le perçoit comme un sacrifice et une expérience spirituelle. La comparaison des œuvres plastiques et littéraires permettra aux élèves de prendre la mesure de la circulation des idées et des pratiques au sein de la constellation surréaliste. Elle mettra aussi en évidence la singularité de chaque artiste, en particulier celle de Picasso qui participe de ces préoccupations communes sans pour autant jamais adhérer pleinement au mouvement.

cf. [dossier pédagogique de l'exposition «Olga Picasso»](#)

C. Un symbole de l'histoire de l'art

Aujourd'hui considérée comme icône de l'histoire de l'art, *Guernica* en est aussi un condensé, écho d'œuvres prestigieuses du passé.



Paolo Uccello, *La Bataille San Romano : la contre attaque de Micheletto da Cotignola*, XV^e siècle, huile sur bois, 1,82 x 3,17 m, Paris, musée du Louvre

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Jean-Gilles Berizzi

Charles Le Brun et Adam Frans Van der Meulen, *La défaite du comte de Marsin, commandant de l'armée espagnole, près du canal de Bruges*, XVII^e siècle, tapisserie, 3,84 x 5,8 m, Versailles, châteaux de Versailles et Trianon

© Château de Versailles, Dist. RMN/Jean-Marc Manai



De par son thème d'abord, elle s'inscrit dans la tradition de la peinture de bataille, genre important depuis la Renaissance. Du Moyen Âge au XIX^e siècle, l'accent est toutefois porté sur les grandes batailles et leurs figures héroïques et spectaculaires. La souffrance est minimisée et le collectif prend le pas sur le particulier.

Quelques exemples se distinguent toutefois de cette tendance générale comme la série de gravures des *Grandes misères de la guerre* de Jacques Callot. Réalisées en 1633, ces estampes témoignent des atrocités causées par la Guerre de Trente Ans. *Les Désastres de la guerre* de Francisco de Goya (1810-1815) sont un autre exemple : la guerre d'indépendance espagnole du début du XIX^e siècle y est décrite comme un monde de violence et de souffrance, abandonnant les grands mouvements de troupes et les meneurs de charges héroïques au profit de la description des sévices subis tant par les soldats que par les populations civiles et en particulier les femmes. Cette série de Goya eut d'emblée une portée universelle et dépassa la simple question du conflit franco-espagnol.

Jacques Callot, *Les Misères et les Malheurs de la Guerre*, XVII^e siècle, eau-forte, 84 x 18,7 cm, Rennes, musée des Beaux-Arts

© MBA, Rennes, Dist. RMN-Grand Palais/Jean-Manuel Salingue



Israel ex cum Divis Reg
A l'écart des forêts, et des lieux solitaires . Ces infâmes Doleurs vivent en Asiatans
Bien loing de l'exercice et des soins militaires . Et leur bras tout sanglant ne se plaît qu'aux larcins
Tant ils sont possédez d'une cruelle envie
D'oster aux Voyageurs et les biens et la vie . 8

Francisco Goya y Lucientes,
Les Désastres de la guerre :
Au cimetière, XIX^e siècle,
 eau-forte, lavis, papier,
 pointe sèche, 15,5 x 20,4 cm,
 Londres, The British Museum

© The British Museum,
 Londres, Dist. RMN-Grand
 Palais/The Trustees
 of the British Museum



Francisco Goya y Lucientes, *El Tres de Mayo 1808*, 1814, huile sur toile, 2,68 x 3,47 m,
 Madrid, Museo Nacional del Prado

© Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP/image du Prado

Guernica et bien d'autres œuvres de Picasso de l'année 1937, s'inscrivent clairement dans cette lignée des grandes représentations de la souffrance, du *Tres de Mayo* de Goya à Otto Dix et George Grosz, en passant par Théodore Géricault et Eugène Delacroix. Toutes ces œuvres élèvent les victimes au rang de martyrs, et les victoires et exploits guerriers y cèdent le pas à la douleur individuelle.

Au-delà de la peinture de guerre à proprement parler, *Guernica* est aussi le récit d'un massacre. Le thème a déjà une place importante dans l'histoire de l'art : l'iconographie du Massacre des innocents est riche, de Marcantonio Raimondi à Nicolas Poussin en passant par Guido Reni. On ignore à quelle date Picasso voit pour la première fois le *Massacre des Innocents* de Nicolas Poussin (vers 1625, Musée Condé, Chantilly), mais son travail pictural témoigne dès 1918 d'une très grande familiarité avec l'œuvre de cet artiste. Du massacre de Poussin, on retrouve dans *Guernica* la puissante oblique qui traverse l'œuvre de part en part, et le motif des bouches, ouvertes par un cri d'effroi. La référence à *L'Enlèvement des Sabines* du même Poussin n'est pas non plus à négliger, d'autant plus que Picasso composera sa propre version en 1962² et en 1963.

2. Une version, directement inspirée de celle de Nicolas Poussin, est conservée au Musée national d'art moderne-Centre Pompidou.

→ Picasso, nouveau Goya?

Francisco de Goya (1746-1828), témoin et rapporteur des douleurs suscitées par la guerre contre l'occupant napoléonien entre 1808 et 1814, est incontestablement une référence phare du camp des républicains et Picasso ne peut l'ignorer. Dès 1936, les événements de la guerre civile sont rapprochés de ceux de la guerre d'indépendance, et le parallèle s'établit peu à peu entre Picasso et son prédécesseur. Lors du II^e Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, qui s'ouvre à Valence au début du mois de juin 1937, l'écrivain russe Ilya Ehrenbourg a ces mots : « cette nouvelle guerre d'Indépendance appelle un nouveau Goya encore inconnu ».

L'artiste et intellectuel José Bergamín fut l'un des premiers à faire de Picasso un héritier de Goya, dans un essai paru dans *Hora de España* en mai 1937. La référence à Goya est d'autant plus importante qu'elle fédère ceux qui, à gauche, cherchent et trouvent avec Goya une alternative au réalisme socialiste de l'URSS. Picasso est donc pressenti, avant même la création de *Guernica*, comme une figure de proue de l'anti-franquisme artistique.



Nicolas Poussin,
Le Massacre des innocents,
vers 1625, huile sur toile,
1,47 x 1,71 m, Chantilly,
musée Condé
© RMN-Grand Palais
(domaine de Chantilly)/
Michel Urtado

La connaissance de l'iconographie du Massacre des innocents par Picasso ne se limite pas à cette seule version. Sa collection de cartes postales est particulièrement riche en peintures du Nord, et l'on peut penser qu'il n'ignorait pas celui de Pieter Brueghel (vers 1575-1600, Kunsthistorisches Museum, Vienne). La femme qui lève les bras au ciel dans la partie droite de *Guernica* pourrait encore s'inspirer du personnage central du second *Massacre des Innocents* de Pierre Paul Rubens (1636-1638, Munich, Alte Pinakothek).



Pieter Brueghel,
Le Massacre des innocents, XVI^e siècle,
peinture sur bois, Vienne,
Kunsthistorisches Museum
© BPK, Berlin,
Dist. RMN-Grand Palais/
Hermann Buresch

Enfin, *Guernica* est à bien des égards une crèche renversée : le bœuf devient taureau, l'âne un cheval éventré, les trois Rois-Mages sont trois femmes éplorées, l'étoile une ampoule électrique. L'étable est dévastée, Joseph à terre et la Vierge tient sur ses genoux un petit Jésus mort. Picasso associe ainsi une scène de Nativité renversée au thème du Massacre des Innocents, répondant ainsi à une interprétation religieuse classique du Massacre : celui-ci est traditionnellement perçu comme l'annonce du massacre à venir d'un Innocent, le Christ, né pour mourir. Picasso fait la preuve ici de sa grande connaissance de la tradition de la peinture religieuse. Davantage peut-être que

Pierre Paul Rubens,
Le Massacre des innocents, XVI^e-XVII^e siècle,
huile sur bois,
1,985 x 3,022 m, Munich,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek
© BPK, Berlin,
Dist. RMN-Grand Palais/
image BStGS



par le strict choix du thème et du motif de la bouche hurlante, Picasso rejoint Poussin dans l'invention d'une peinture à la fois sensible et intellectuelle, terrible et conceptuelle.

Pistes pédagogiques

PRIMAIRE ET COLLÈGE - ARTS PLASTIQUES, CYCLES 3 ET 4

Picasso et les maîtres du passé

Pour bien montrer que Picasso s'appuie énormément sur le travail des artistes du passé, on peut proposer d'associer des toiles de Picasso à d'autres plus anciennes. L'enseignant étudie chaque « paire » d'œuvres avec les élèves pour leur faire souligner les traces – et en conséquence les discordances ou modifications – entre la toile la plus ancienne et celle de l'artiste espagnol. *Guernica* et les exemples cités plus haut peuvent bien sûr fournir la trame de ce travail, mais celui-ci peut aussi s'envisager sur d'autres thématiques selon l'âge des élèves (les femmes qui pleurent en salle 8, le peintre et son modèle en salle 4, le taureau en salle 3, etc.).

Pour aller plus loin, l'enseignant peut envisager des sorties scolaires dans d'autres musées, tels que le musée Condé de Chantilly ou le musée du Louvre pour partir à la recherche des sources de *Guernica* dans l'art classique français et européen du XVII^e siècle. Le rapprochement de *Guernica* avec d'autres œuvres plus classiques peut permettre d'insister sur les notions de figuration et d'abstraction, pour rappeler que Picasso est un artiste figuratif.

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 3

3 D'une œuvre
espagnole
à une œuvre
universelle

A. Picasso, chef de file du mouvement antifranquiste

Déjà pressenti comme artiste phare de la cause républicaine, Picasso expose en juillet 1937, avec *Guernica*, un symbole de la lutte antifranquiste. Picasso se trouve ainsi directement impliqué dans cette cause et doté d'une autorité qui dépasse son statut d'artiste.

Par son aide matérielle et financière, Picasso soutient ses compatriotes pendant la guerre civile espagnole et même bien après 1939. Il intègre par exemple ses œuvres dans des expositions de soutien aux Républicains dès le début de l'année 1937. Puis, suite au retentissement international qu'obtient *Guernica* à l'exposition de Paris, il donne son accord pour que l'œuvre soit utilisée à des fins de propagande en faveur de la cause républicaine. En Angleterre et aux États-Unis, la toile est ainsi présentée dans le but de soulever des fonds.

Picasso soutient directement de nombreuses associations d'aide aux miliciens et aux victimes de la guerre. À la fin de 1938, alors que Madrid résiste tant bien que mal aux assauts des nationalistes, Picasso répond à l'appel lancé dans le journal *Voz de Madrid* (conservé dans ses archives), par des dons qui s'élèvent en totalité à plus de 150 000 francs : « Pablo Picasso le célèbre peintre a remis à Mme Victoria Kent, déléguée à Paris, du Comité national espagnol, un don de 100 000 francs pour les enfants d'Espagne. Ce don permettra de fournir de lait 4 720 enfants pendant 1 mois. »³



Otto Freundlich, *Guide de l'exposition «L'art dégénéré» («Entartete Kunst»)*, 1937, Berlin, Kunstbibliothek (SMPK)

© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Dietmar Katz / Droits réservés

À partir de 1939 et jusque sous l'Occupation, l'action de Picasso se renforce et se diversifie (cf. salle 9). Depuis la loi Daladier du 12 novembre 1938 qui autorise l'internement des «étrangers indésirables», les Espagnols fuyant leur pays se retrouvent parqués dans des camps en Languedoc-Roussillon. Pour en sortir, les internés doivent fournir des garanties drastiques. Bénéficiant de l'appui de certaines personnalités politiques (tel qu'André Dubois, préfet de police⁴) Picasso sert alors à plusieurs reprises de garant, son nom résonnant désormais comme un précieux sésame. Il offre ainsi une aide financière et/ou administrative à de nombreux Espagnols (amis ou inconnus) qui lui écrivent ou viennent directement le rencontrer à son atelier.

Avec le début de la Seconde Guerre mondiale, la situation de Picasso devient moins confortable. En 1940, le gouvernement de la III^e République lui refuse la nationalité française en partie en raison de son soutien affiché à la république espagnole et de ses amitiés anarchistes de jeunesse, renforçant sans doute son sentiment identitaire. Sous l'Occupation, Picasso est considéré comme un artiste «dégénéré» par les nazis et il lui est interdit d'exposer. L'aide de Picasso n'a plus

3. «L'Espagne aux Espagnols!», *L'Ordre*, 22 novembre 1938, p. 3. MnPP, archives privées de Pablo Picasso, boîte H43.
4. Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, ed Calmann Levy, 1965, p. 28-30.

Arthur Grimm, *Exposition «Art dégénéré» («Entartete Kunst»)*, 1937, photographie, Berlin, Zentralarchiv

© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais/image BPK
© ADAGP, Paris
© Nolde Stiftung Seebull
© Droits réservés



le même impact et nombre de ses initiatives pour aider ses amis espagnols échouent. Pourtant dans l'adversité, *Guernica* continue d'incarner le symbole de ceux qui essaient de garder espoir en entretenant des liens d'amitié et de solidarité.



Après la guerre, Picasso est érigé en figure de la résistance, alors que la lutte contre Franco se réorganise à Paris. Artiste d'envergure internationale engagé contre la barbarie de la guerre, il se retrouve au centre d'un réseau d'associations françaises et étrangères en soutien aux républicains espagnols, auquel il participe activement. Il est d'autant plus sollicité qu'il adhère, le 5 octobre 1944, au Parti Communiste Français. En tant que camarade, il devient président d'honneur de différents comités et est chargé de centraliser les fonds destinés au mouvement antifranquiste. Toutefois, il est assez difficile de mesurer le degré d'implication personnelle de Picasso dans l'ensemble de ces associations, le titre de Président d'honneur étant honorifique.

Sa prise de position ne fait en revanche aucun doute en 1946-1947 lorsqu'il peint son *Monument aux espagnols morts pour la France*, hommage à ses compatriotes

Pablo Picasso, *Monument aux espagnols morts pour la France*, 1946-7, huile sur toile, 195 x 130 cm

Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofia
© Photographic Archives Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia © Succession Picasso, 2018

engagés dans la Résistance (salle 9). L'heure est alors à la réconciliation nationale et patriotique, et la France n'accorde pas une grande place à la mémoire des étrangers qui ont contribué au combat pour la liberté. Une rumeur circule même – vite démentie – selon laquelle les résistants espagnols revenus de déportation seraient remis au régime franquiste. L'œuvre témoigne de la réticence de Picasso face aux non-dits d'une époque occupée à « reconstruire » en oubliant les temps sombres de la guerre.

Le maintien de son opposition au franquisme s'explique également sous une autre forme : *Guernica* est devenu un symbole antifranquiste et comme tel, la question de son lieu de conservation est cruciale. Dans une déclaration en 1969, Picasso réaffirme son refus que l'œuvre retourne en Espagne tant que les « libertés républicaines » n'y sont pas rétablies, refusant par là même d'offrir au gouvernement franquiste le bénéfice d'une œuvre devenue iconique. De fait, il faudra attendre 1981 pour que *Guernica* puisse enfin rejoindre l'Espagne et ses collections nationales (salle 11).

Pistes pédagogiques

PRIMAIRE ET COLLÈGE – CYCLE 3

Art et censure

L'exemple de *Guernica* peut permettre d'aborder, même avec les élèves les plus jeunes, la question du jugement porté sur les œuvres d'art et sur sa versatilité au fil du temps. Picasso comme bien d'autres artistes a été pointé du doigt pour son art dérangeant : l'occupant nazi lui interdit d'exposer et considère son œuvre comme « dégénérée » (*Entartete Kunst*). On peut s'interroger sur les raisons qui font qu'une œuvre d'art heurte une idéologie politique, morale ou religieuse en convoquant différents exemples de censure, de Picasso aux sites archéologiques de Palmyre en passant par des exemples comme l'*Olympia* de Manet (1863, Musée d'Orsay, Paris).

Leur étude par les élèves permettra d'amorcer une réflexion sur les motifs de refus d'une œuvre d'art : qui dérange-t-elle ? Pourquoi ? Comment cela se concrétise-t-il ? Le choix des exemples tirés d'époques et de lieux divers, soulignera l'ampleur et la diversité du phénomène de censure. De l'action individuelle à la décision d'un régime politique, de la simple protestation à l'anéantissement, les formes de la censure sont variées et peuvent s'expliquer par une multitude de raisons, allant de la simple incompréhension esthétique jusqu'à un sentiment d'offense.

L'enseignant pourra sélectionner ses exemples en tenant compte du niveau et du contexte de la classe. Ce travail pourra se poursuivre par un temps de débat permettant de souligner le caractère relatif des jugements sur l'art (et des opinions en général!).

COLLÈGE – CLASSE DE 3^e

Picasso, artiste engagé ?

À partir de la création de *Guernica*, Picasso est érigé en figure de l'engagement antitotalitaire. L'œuvre est encore aujourd'hui un symbole présent dans tous les livres d'histoire. Elle constitue cependant une exception dans la production de Picasso dont les œuvres politiques sont rares. Ce constat peut amener l'enseignant à s'interroger avec ses élèves sur les raisons qui poussent à le considérer communément comme un artiste engagé. S'il a quelques fois pris parti, notamment entre les années 1930 et 1950, c'est plutôt sa parfaite indépendance artistique qui lui a conféré ce statut. Cette image d'un Picasso engagé repose peut-être avant tout sur l'idée d'une autonomie totale, d'une liberté absolue. Son engagement artistique est radical, et cette attitude est en elle-même une grande leçon politique et de fidélité à soi.

Cf. les fiches pédagogiques *Tête de taureau* et *Chat saisissant un oiseau*

LYCÉE – ESPAGNOL, PREMIÈRE/TERMINALE

L'immigration politique espagnole en France

L'exposition retrace précisément l'engagement de Picasso aux côtés des Républicains espagnols et en particulier des exilés politiques arrivés en France. En filigrane se dessine l'histoire de cette communauté d'immigrés et les difficultés qu'elle a traversées. L'enseignant pourra proposer aux élèves l'étude de divers documents pour dégager les étapes de cette histoire douloureuse et faire revivre les préoccupations, les passions politiques et les désillusions qui frappent ces exilés face au temps long de la dictature franquiste.

Le film d'Alain Resnais *La Guerre est finie* (1966) peut constituer un complément pour découvrir la vie des exilés politiques, Yves Montand incarnant le rôle d'un exilé communiste espagnol.

B. Une œuvre encore vivante : l'imaginaire autour de *Guernica*

Accédant très vite au statut d'icône, le condensé d'histoire de l'art qu'est *Guernica* devient lui-même l'objet d'un riche imaginaire et donne lieu à de multiples réactivations. Lors de ses nombreuses expositions en Europe (Scandinavie, Italie, Royaume-Uni, etc.) et en Amérique (Etats-Unis, Brésil), *Guernica* est largement reproduite et diffusée : son image démultipliée contribue à sa renommée.

Si l'événement du bombardement de la ville de Gernika choque un plasticien comme Picasso, il ne laisse bien sûr pas indifférent les écrivains contemporains et en particulier ceux déjà proches de Picasso.

Paul Eluard, René Char et Michel Leiris par exemple, réagissent par des textes poétiques poignants qui évoquent autant les faits en eux-mêmes que la représentation devenue emblématique qu'en livre Picasso. La violence du massacre s'incarne ainsi en mots autant qu'en peinture et nourrit encore aujourd'hui des auteurs contemporains (Lydie Salvayre dans *Pas pleurer*).

«Prendre une plume, aligner des mots comme s'ils devaient ajouter quelque chose au *Guernica* de Picasso est, de toutes les tâches, la plus vaine. En un rectangle noir et blanc tel que nous apparaît l'antique tragédie, Picasso nous envoie notre lettre de deuil : tout ce que nous aimons va mourir, et c'est pourquoi il était à ce point nécessaire que tout ce que nous aimons se résumât, comme l'effusion des grands adieux, en quelque chose d'inoubliablement beau».

Michel Leiris in *Faire Part*, 1937, éditions Cahiers d'art, n° 4-5

«Les temps ont changé. De la chair pantelante d'enfants s'entasse dans les tombereaux fétides commis jusqu'ici aux opérations d'équarrissage et de voirie. La fosse commune a été rajeunie. Elle est vaste comme un dortoir, profonde comme un puits. Incomparables bouchers! Honte! Honte! Honte!»

René Char, *Placard pour un chemin des écoliers*, 1937, éditions GLM, Paris

«VIII

Les femmes les enfants ont le même trésor
De feuilles vertes de printemps et de lait pur
Et de durée
Dans leurs yeux purs

IX

Les femmes les enfants ont le même trésor
Dans les yeux
Les hommes le défendent comme ils peuvent

X

Les femmes les enfants ont les mêmes roses rouges
Dans les yeux
Chacun montre son sang»

Paul Eluard in *Cours Naturel*, «La Victoire de *Guernica*», 1938, éditions du Sagittaire, Paris,

Le chef-d'œuvre de Picasso vient également nourrir d'autres champs de la création artistique et notamment le cinéma. En l'espace de quelques années, deux documentaires sont réalisés par Robert Flaherty (diffusé sur le Palier Jupiter) d'une part et Alain Resnais et Robert Hessens d'autre part (diffusé en salle 10). En 1949, Flaherty filme le tableau au MoMA de New York et compose en de lents mouvements de caméra une sorte de récit pictural contemplatif. Un an plus tard, Resnais et Hessens dénoncent les atrocités de la guerre civile à l'aide de vues d'œuvres de Picasso, de mots extraits de la presse espagnole d'alors et d'une bande son musicale mêlant moteurs d'avion et sirènes à la voix de Maria Casarès. Plus tard, en 1978, c'est Emir Kusturica qui intitule *Guernica* son film de fin d'études. Abordant l'antisémitisme à travers le regard d'un enfant, le réalisateur s'interroge tant sur le sens de l'art que sur les injustices de la guerre.



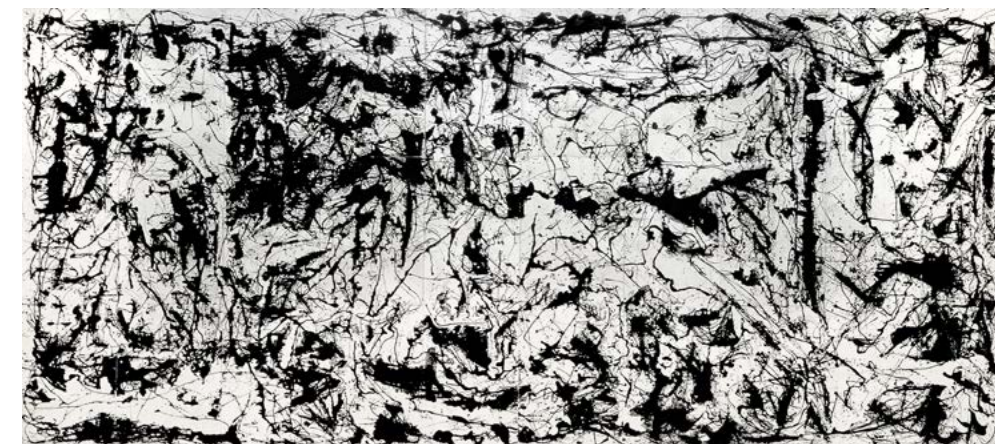
Soichi Sunami, «*Guernica*» lors de l'exposition «*Picasso: his graphic art*», MoMA, New-York, en 1952, 1952, épreuve gélatino-argentique, 18,3 x 23,4 cm, Musée national Picasso-Paris

© RMN-Grand Palais/image RMN-GP
© Succession Picasso, 2018

Les peintres ne sont bien sûr pas en reste dans la réinterprétation du *Guernica* de Picasso. Ce symbole de la lutte antifranquiste est réactivé à plusieurs reprises par le collectif Equipo Crónica pour dénoncer le caractère totalitaire du régime de Franco. Dans *La Visita* (salle 11), les personnages du tableau de Picasso semblent, non sans humour, prendre la fuite à l'arrivée de représentants du pouvoir. Si l'œuvre est ici utilisée à des fins politiques, pour une lutte qui était déjà celle de Picasso, elle fait aussi l'objet de références dont la portée est plus strictement artistique. Le groupe britannique Art and Language en livre ainsi une version dans le style de Jackson Pollock en 1980 (salle 12). En réemployant la technique du *dripping*, emblématique du travail de l'artiste américain sur une toile blanche au format de *Guernica*, ces artistes entendent ainsi faire de Pollock le pendant outre-Atlantique de Picasso, et ainsi proclamer la domination nouvelle de l'école américaine sur l'art européen après la Seconde Guerre mondiale.

Art and Language, *Picasso's Guernica in the style of Jackson Pollock*, 1980, huile sur toile, 356,5 x 766 cm, Gand, SMAK

© Dirk Pauwels, S.M.A.K., Gand
© Art and Language



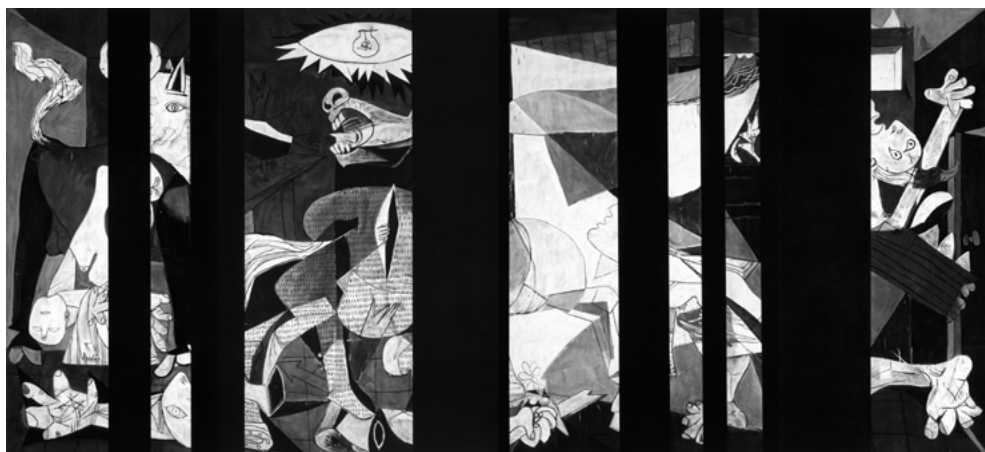
Ce dialogue au sommet par *Guernica* interposés conforte l'œuvre dans son statut d'icône artistique tout en contribuant à la maintenir vivante et active dans le champ de l'histoire de l'art.

Pistes pédagogiques

PRIMAIRE - CYCLE 3

De Guernica aux Guernicas ?

Guernica est probablement l'une des œuvres de l'histoire de l'art les plus reproduites et les plus réinterprétées par d'autres artistes après sa création. L'exposition présente notamment trois *Guernica* contemporains de grand format : *Picasso's Guernica in the Style of Jackson Pollock* (Art and Language, 1980), *Guernica Redacted* (After Picasso's *Guernica*, 1937) (Robert Longo, 2014) et *Garage Days Re-visited* (Damien Deroubaix, 2016). Ces œuvres, tout comme d'autres interprétations contemporaines de la toile, peuvent être comparées à l'original. Après un travail d'observation et de description, les élèves peuvent être amenés à s'exprimer sur chacune des versions et à justifier leur préférence pour l'une ou l'autre. Les échanges oraux pourront se poursuivre par un travail d'écriture sur le même thème.



Robert Longo,
Guernica Redacted (After
Picasso's *Guernica*, 1937),
2014, crayon graphite
et fusain sur papier,
291,5 x 639 cm, Courtesy
Galerie Thaddaeus Ropac
London · Paris · Salzburg
© 2017 by the artist © Galerie
Thaddaeus Ropac, 2017.
Photo: Artist Studio



Damien Deroubaix,
Garage Days Re-visited,
2016, bois gravé et
encre, 351 x 753 cm,
Collection Mudam
Luxembourg
© Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean,
Vue de l'exposition
Damien Deroubaix,
Picasso et moi, Mudam
Luxembourg, 2016
© Photo : Aurélien Mole/
Mudam Luxembourg

LYCÉE - LETTRES, CLASSE DE SECONDE

Correspondances artistiques

La tragédie du bombardement de Gernika a donné lieu à des expressions artistiques multiples, dont le tableau de Picasso est peut-être la première et certainement la plus connue. L'exposition souligne toutefois la richesse des textes littéraires qui entourent l'œuvre, mais aussi et surtout l'événement même. Pour ne citer qu'eux, Eluard, Leiris, Char et Picasso lui-même écrivent des textes poignants suite au massacre, qui peuvent être mis en regard de l'œuvre plastique, mais aussi des récits journalistiques de l'événement. L'analyse et la comparaison, par les élèves, de ce corpus artistique leur permettra de mieux identifier les correspondances possibles entre les différents médiums. L'enseignant pourra également leur proposer un sujet d'invention consistant à élaborer un texte littéraire à partir d'une œuvre picturale ou d'un événement historique.

« *Cris d'enfants cris de femmes cris d'oiseaux cris de fleurs cris de charpentes et de pierres cris de briques cri de meubles de lits de chaises de rideaux de casseroles de chats et de papiers cris d'odeurs qui se griffent cris de fumée piquant au cou les cris qui cuisent dans la chaudière et cris de la pluie d'oiseaux qui inondent la mer* ».

Extrait d'un poème de Picasso accompagnant le cycle d'eaux-fortes *Songe et mensonge de Franco*, 1937.

C. Une œuvre de propagande pacifiste ?

Dès sa création, *Guernica* devient un levier politique et économique en faveur des Républicains espagnols. Une instrumentalisation qui semble légitimée par les propos tenus en 1935 par Picasso à Christian Zervos : « *Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi.* »⁵

Toutefois, le champ d'action de *Guernica* s'élargit progressivement et la lutte antifranquiste est vite englobée dans un espace de protestation bien plus large, un peu partout dans le monde. Les sphères non-institutionnelles s'en saisissent et les reproductions fleurissent dans un nombre croissant de manifestations collectives. La scène de massacre se transforme en icône de la paix.

C'est en 1955 que *Guernica* commence à être utilisée comme moyen de dénonciation d'un conflit armé. Brandie par les manifestants opposés à la guerre du Vietnam, elle devient rapidement un instrument incontournable de tous les combats pacifistes ou pro-liberté, qu'il s'agisse de lutter contre l'exploitation de la vie humaine ou pour les droits

5. « Conversations avec Christian Zervos », in *Cahiers d'art*, 1935



Jan Van Raay, Art Workers' Coalition and the Guerilla Art Action Group protest in front of Picasso's "Guernica" at the Museum of Modern Art, New York City with the AWC's "And babies?" poster, 8 janvier 1970

© Photographie © Jan van Raay, 2018

civils, de condamner des structures racistes, patriarcales, ou des intérêts économiques peu soucieux du bien commun.

Parce qu'elle donne à voir une douleur universelle, *Guernica* est désormais l'incarnation de la lutte contre toutes les formes de violence, raison peut-être de sa présence depuis 1985, sous forme de tapisserie, au mur du Conseil de Sécurité de l'ONU. Près de 70 ans après sa création, l'œuvre n'a rien perdu de sa puissance symbolique, et lorsque Colin Powell annonce l'intervention des États-Unis en Irak, la tapisserie de *Guernica* est pudiquement voilée, comme pour éviter tout amalgame.

Les artistes contemporains convoquent également sa force évocatrice dans leurs propres œuvres (salle 12).

En 1983, l'Irakien Dia Azzawi reprend, dans sa série d'estampes *We Are Not Seen, But, Corpses*, les couleurs, la fragmentation et l'enchevêtrement



Dia Al-Azzawi, *We Are Not Seen But Corpses (The Massacre of Sabra and Shatila Camps)*, 1983.

© Collection Claude & France Lemand.
Photo © Dia Al-Azzawi.
Courtesy Galerie Claude Lemand, Paris.

qui caractérisent l'œuvre de Picasso pour évoquer le massacre de Sabra et Chatila perpétré un an plus tôt en pleine guerre du Liban. Plus récemment, Wissam Al Jazairy utilise une image de *Guernica* dans un photomontage au titre limpide : *Guernica à Alep*.

Guernica n'est plus une œuvre, mais une icône dont l'impact symbolique est immédiat.

Pistes pédagogiques

PRIMAIRE ET COLLÈGE - CYCLES 3 ET 4

Transposer une œuvre : de la peinture à la tapisserie

Avec l'accord de Picasso, trois tapisseries d'après *Guernica* ont été tissées par la lissière Jacqueline de la Baume-Dürnbach (1920-1989). La première et la plus fameuse d'entre elles se trouve aujourd'hui dans la salle du Conseil de Sécurité de l'ONU. Les deux suivantes tissées en 1976 et en 1983 sont conservées au Musée Unterlinden de Colmar et au Musée d'art moderne de Gunma à Takasaki (Japon).

L'étude de ces tapisseries est l'occasion de découvrir une activité artisanale, celle du métier de lissier. C'est l'occasion de montrer qu'une technique très ancienne connue depuis le Moyen Âge (avec l'exemple des tapisseries d'Aubusson) peut encore faire l'objet d'une activité de création moderne, mais aussi de souligner les contraintes posées par la transposition



Jacqueline de La Baume,
(d'après Pablo Picasso),
Guernica, 1976, basse
lisse, laine, 32,6 x 69,8 cm,
Colmar, musée d'Unterlinden
© Musée d'Unterlinden,
Dist. RMN-Grand Palais/
Droits réservés

d'une œuvre d'une technique vers une autre. Les dimensions des tapisseries de *Guernica* sont ainsi un peu inférieures à celles de l'original pour s'adapter à celles d'un métier de basse-lisse. Les formes sont simplifiées et traitées en aplat dans un camaïeu de bruns, de beiges et de noirs qui diffère des dégradés de gris, de noirs et de blancs de la peinture d'origine.

Ces variations ont pu déconcerter les plus grands connaisseurs comme le directeur du MoMA, Alfred Barr, mais ont satisfait Picasso, familier de ces problématiques de transposition et toujours curieux d'expérimenter de nouvelles techniques, même artisanales.

Pour aller plus loin dans la découverte de cette technique et insister sur sa dimension contemporaine, l'enseignant pourra compléter son travail en classe par une visite avec les élèves à la Manufacture des Gobelins.

LYCÉE - HISTOIRE, PREMIÈRE

Guernica, symbole pacifiste

L'histoire des expositions et des réutilisations de *Guernica* après la Seconde Guerre mondiale permet de mieux cerner les enjeux politiques de cette période, à commencer par les espoirs d'une paix mondiale suscités par la création de l'ONU en 1945, dans le champ institutionnel comme dans les milieux de la contre-culture. En pleine guerre froide, secoués par les printemps de contestation des années 1960, les gouvernements occidentaux se voient critiqués pour leurs choix pro-guerre.

Dans un tel contexte, l'image de *Guernica* devient un incontournable, brandie dans toutes les manifestations contre la guerre du Vietnam et pour la paix en général. L'enseignant pourra s'appuyer sur différents éléments documentaires pour souligner le rôle central joué par cette œuvre et dégager avec les élèves les caractéristiques des courants

pacifistes jusqu'aux années 2000. Déjà politisée, *Guernica* est l'un des étendards de mouvements qui veulent secouer l'ordre établi et reprochent aux gouvernements occidentaux leur tolérance à l'égard de la dictature franquiste, allant parfois jusqu'à les accuser de prolonger les pratiques fascistes des années 1930. Malgré leur diversité, ces mouvements ont pour point commun la réutilisation de *Guernica*, qui s'affiche clairement comme un symbole rassembleur : sans qu'il soit besoin de mots, exhiber *Guernica* revient à crier pour la paix.

Pour l'enseignant, l'anecdote de la dissimulation de la tapisserie de *Guernica* de l'ONU lors du discours belliqueux de Colin Powell en 2003 peut être un point d'appui pour témoigner du caractère pacifiste toujours actif de l'œuvre, mais aussi des limites symboliques et concrètes de l'action de l'ONU dans le nouvel ordre mondial qui émerge à l'issue de la guerre froide.

cf. [dossier pédagogique de «iPicasso! L'exposition anniversaire»](#) pour aller plus loin sur la question de l'engagement de Picasso.



Dora Maar, Huile sur toile « Guernica » en cours d'exécution, état I, dans l'atelier des Grands-Augustins, Paris, en mai 1937, 1937, épreuve gélatino-argentique, 18 x 23,9 cm, Musée national Picasso-Paris, MP1998-209

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau © Succession Picasso 2018
© ADAGP, 2018



Dora Maar, Huile sur toile « Guernica » en cours d'exécution, état II, dans l'atelier des Grands-Augustins, Paris, en mai-juin 1937, 1937, épreuve gélatino-argentique, 17,9 x 29,5 cm, Musée national Picasso-Paris, MP1998-213

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau © Succession Picasso 2018
© ADAGP, 2018



Dora Maar, Huile sur toile «Guernica» en cours d'exécution, état III, dans l'atelier des Grands-Augustins, Paris, en mai-juin 1937, 1937, épreuve gélatino-argentique, 19,5 x 29,1 cm, Musée national Picasso-Paris, MP 1998-216

© RMN-Grand Palais/image RMN-GP © Succession Picasso 2018
© ADAGP, 2018



Dora Maar, Huile sur toile «Guernica» en cours d'exécution, état IV, atelier des Grands-Augustins, Paris, en mai-juin 1937, 1937, épreuve gélatino-argentique, 20 x 29 cm, Musée national Picasso-Paris, APPH1374

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau © Succession Picasso 2018
© ADAGP, 2018



Dora Maar, Huile sur toile «Guernica» en cours d'exécution, état V, dans l'atelier des Grands-Augustins, Paris, en mai-juin 1937, 1937, épreuve gélatino-argentique, 18 x 23,9 cm, Musée national Picasso-Paris, MP1998-221

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau © Succession Picasso 2018
© ADAGP, 2018

Dora Maar, Huile sur toile «Guernica» en cours d'exécution, état VI, dans l'atelier des Grands-Augustins, Paris, en mai-juin 1937, 1937, épreuve gélatino-argentique, 19,5 x 28,9 cm, Musée national Picasso-Paris, MP1198-217

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau © Succession Picasso 2018
© ADAGP, 2018



Dora Maar, Huile sur toile « Guernica » en cours d'exécution, état VII, dans l'atelier des Grands-Augustins, Paris, en mai-juin 1937, 1937, épreuve gélatino-argentique, 24 x 30,4 cm, Musée national Picasso-Paris, APPH1371

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau © Succession Picasso 2018
© ADAGP, 2018

Dora Maar, Huile sur toile « Guernica » en cours d'exécution, état VIII, dans l'atelier des Grands-Augustins, Paris, en mai-juin 1937, 1937, épreuve gélatino-argentique, 18 x 23,9 cm, Musée national Picasso-Paris, MP1998-224

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau © Succession Picasso 2018
© ADAGP, 2018

MARS 2018

Dossier réalisé en collaboration avec Olivier Verhaegen, professeur-relais de l'Académie de Créteil
© Musée national Picasso-Paris, Paris 2016.

PICASSO

MuséePicassoParis