

GUERNICA

GERMAIN LATOUR

GUERNICA

HISTOIRE SECRÈTE D'UN TABLEAU

ÉDITIONS DU SEUIL
25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

ISBN 978-2-02-111480-5

© ÉDITIONS DU SEUIL, SEPTEMBRE 2013

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

À Fabrice Hergott

Parce que c'est lui. Puis, parce que Georges Rouault et Marc Desgrandchamps mais aussi parce que Henri-Pierre Roché. Parce qu'il est des rencontres qui demeurent et se nourrissent du commencement de toutes choses à venir. Parce qu'il était là aux commencements de ce livre, inquiet, toujours aussi rigoureux et exigeant. Son amitié, même à distance, si elle m'a soutenu, attendait de moi, dans ce projet ambitieux et donc périlleux, la meilleure part. J'espère ne pas avoir démerité d'elle.

À Daniel Cordier

Parce qu'il est question de peinture et du Pays basque. Mais surtout parce que je lui suis redevable de sa magistrale « leçon de choses » sur la Résistance, cette page d'Histoire expliquée et analysée à hauteur d'homme. J'en ai retenu que toute complaisance à l'égard des faits ou des hommes ne peut conduire qu'à une impasse où se fourvoient toujours les faussaires et usurpateurs de destins, les hagiographes et autres « sachants » paresseux.

Prologue

Guernica, le tableau. Certainement le tableau majeur du xx^e siècle. On le connaît, on l'a vu – en vrai ou en reproduction. *Guernica*, c'est Pablo Picasso et, pour certains, Picasso, c'est *Guernica*. On a tant écrit dessus que l'on pourrait finir par se demander s'il reste de la place pour le tableau lui-même et son histoire. D'autant que cette histoire est tenue pour connue ; mais, comme trop souvent, les récits que l'on en a fait nous tiennent à distance de la réalité des faits eux-mêmes. Ainsi naît la légende, le soleil d'un fait oubliant l'ombre qui, toujours, s'y attache.

Légende est bien le mot qui s'applique à *Guernica*. Comme à chaque fois que le récit est trop riche, et la charge du souvenir trop écrasante, surgit ce besoin de l'incrédule, celui de rechercher, au-delà du pourquoi, le comment. Comment ce tableau est-il advenu, pour demeurer depuis, au milieu de nous, comme une évidence universelle, un fait participant de l'ordre des choses ?

À l'origine, *Guernica* n'était pas une légende mais un haut lieu historique, bien antérieur au terrible bombardement d'avril 1937 perpétré par l'aviation allemande – déjà nazie –, à la demande de Franco, ou à tout le moins pour soutenir le général qui s'appêtait à abattre la République espagnole. Il s'agissait d'une petite ville basque qui devait sa notoriété et sa haute valeur symbolique au chêne pluricentenaire devant lequel tous les souverains espagnols venaient faire serment de respecter les droits et franchises dont bénéficiaient les provinces basques. C'est la raison pour laquelle cette ville, bien que ne présentant aucun intérêt stratégique dans le cadre du conflit en cours, fut néanmoins choisie

pour cible et devint ainsi la ville martyre qui dénonça aux yeux du monde l'horreur de la guerre civile espagnole. Il convient de préciser que, très majoritairement, les provinces basques (au nombre de quatre, côté espagnol) et leurs populations s'étaient rangées dans le camp de la défense de la République, le régime légal, et donc en opposition au soulèvement des troupes franquistes.

Étant né au Pays basque, l'hymne de cette province au fameux chêne, le « Gernikako Arbola¹ » (lequel arbre, ironie du sort, a survécu au bombardement), demeure dans notre mémoire tout aurolé des images du tableau *Guernica*, dans cette étrange et persistante confusion des sens où le mot est parfois la chose, et la chose déjà sa représentation. Comme l'ombre ne serait rien sans le soleil, ce dernier doit son évidence à celle-ci. D'où notre envie tenace, nourrie depuis des années, de démêler cet écheveau de la résonance très particulière que provoque le nom de Guernica. Il tombe sous le sens que c'est au tableau éponyme que l'on doit la notoriété ultime de ce nom, et c'est bien à la recherche de l'origine de ce tableau qu'il fallait donc désormais nous lancer.

L'œuvre de Picasso – sol y sombra, tel aurait pu être le sous-titre du présent livre. Il aurait pu paraître explicite à certains, mais il aurait mérité d'être explicité à tous ceux qui, connaissant et appréciant *Guernica*, ne sont ni hispanophones ni coutumiers des arènes de corrida. Chacun sait que Pablo Picasso était un très grand *aficionado* (amateur) de corrida, comme nombre d'Espagnols de cette génération, et que son œuvre porte la marque de cette passion, notamment dans d'extraordinaires dessins ou esquisses « croqués » *en la plaza de toros*. Ce terme *sol y sombra* désigne un secteur très précis des gradins du public dans les arènes ; celui qui est exposé au soleil dans un premier temps puis qui sera à l'ombre dans un second temps. En clair, votre place dans

1. Hymne populaire – non officiel – du Pays basque écrit et composé en 1853 à Madrid par José María Iparraguirre, dédié au chêne centenaire de ce village dont Jean-Jacques Rousseau fit déjà le symbole des libertés basques. Cf. Jean Haritschelhar, « *Gernikako Arbola* véritable hymne basque », *Lapurdum. Revue d'études basques*, 5, 2000.

l'arène, après avoir été écrasée par le soleil (c'est notamment vrai dans le sud de l'Espagne), sera, ensuite, « à la fraîche », dans l'ombre. Cette formule *sol y sombra* – et sa réalité physique – n'a pas d'équivalent en français, et l'expression française *ombre et lumière* n'est qu'une fausse amie au regard de notre propos. Elle renvoie, en effet, à l'idée d'un passage de l'ombre à la lumière, des ténèbres au grand jour qui ne correspond nullement à l'histoire du tableau de Picasso. De l'expression espagnole, c'est le terme *sol* (soleil) qui suggérait ce sous-titre. La révélation au public du tableau *Guernica* a été aussi violente qu'une exposition directe au soleil, provoquant frayeur et dégoût pictural d'un côté, enthousiasme et éblouissement de l'autre. « Ainsi, pendant que pour les dirigeants du pavillon de l'Allemagne lors de l'Exposition internationale de Paris, qui était situé à côté du pavillon espagnol, il était question du “cauchemar d'un fou, qui paraît, de plus, peint par un enfant de deux ans”, pour les représentants du marxisme intellectuel de cette époque-là, il s'agissait d'un tableau raté qui démontrait que Picasso n'avait pas compris la signification politique de la destruction de Gernica. “Il s'agit d'une tempête cérébrale privée”, écrit le Britannique Anthony Blunt, un communiste orthodoxe, dans sa critique publiée par *The Spectator*. D'autres, au contraire, comme Louis Aragon, issu du surréalisme, préféreront occulter la question esthétique, faisant ressortir précisément sa signification politique¹. »

L'importance incontournable de ce tableau dans l'histoire de la peinture et l'évocation d'une tragédie humaine réelle demeurent, depuis toujours, indissociables. Fait presque unique dans l'histoire de la peinture, ce tableau à la destinée hors du commun a connu deux périodes de « soleil ». La première lors de sa révélation au public de l'Exposition internationale de Paris en 1937 et des expositions internationales qui lui ont immédiatement fait suite ; la seconde lors de son arrivée en Espagne, dans les années 1980. Entre ces deux périodes, le tableau est resté dans une ombre toute relative : celui qui n'allait pas

1. Julio Llamazares, « Más que un cuadro », *El País Semanal*, 1547, 21 mai 2006. Les traductions de l'espagnol sont, sauf indications contraires, dues à l'auteur.

à New York le voir au MoMA, le Museum of Modern Art, n'en savait plus grand-chose quand il savait que le tableau était dans cette ville.

Pour permettre de mieux saisir cette allégorie des deux « soleils » et de l'ombre relative, que l'on songe un instant à *La Joconde* de Léonard de Vinci¹. Dès l'instant où elle est entrée dans le « soleil » universel de l'histoire de la peinture, *La Joconde* ne l'a plus quitté. Pourquoi le *Guernica* de Picasso entre ces deux moments de « soleil » a-t-il été ou s'est-il fait discret ?

Certes, Pablo Picasso a continué à peindre et à créer des œuvres majeures, mais aucune n'atteindra cette notoriété et cette reconnaissance universelles. Sa destinée en demi-teinte – sans jeu de mots – jusqu'aux années 1980 relève-t-elle de la complexité de celui-ci ou d'autre chose ? C'est d'abord à cette question que nous nous proposons de répondre, en refaisant le chemin du *Guernica* d'un « soleil » à l'autre ; les ombres ainsi dissipées, nous pourrions affirmer qu'il n'y aura plus d'éclipse autour de ce tableau, trésor universel de la peinture, puisque son secret, caché comme on cache les secrets ou le linge sale en famille, aura été levé.

Restent d'autres questions incontournables : Pourquoi *Guernica* nous paraît-il l'œuvre emblématique d'une rupture dans l'histoire de la peinture ? Et son peintre, un très grand maître ? Picasso à lui tout seul – certes, soutenu par d'autres dans cette quête, avant qu'il ne les devance²

1. « Si *Guernica* est passé presque inaperçu à l'époque [...], il n'en est plus de même aujourd'hui qu'il est devenu, avec *La Joconde*, le tableau le plus visité du monde ainsi que je l'ai indiqué au début de ce livre. » (Jean-Louis Ferrier, *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un tableau*, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998, p. 176.)

2. Il arrive à l'histoire d'« évoquer le pionnier fragile qui servit de tremplin à de plus puissants talents, tel Émile Bernard, l'inventeur du synthétisme de Pont-Aven, que Gauguin pilla avant de partir parfaire son vol sous les tropiques, ou Georges Braque, que son siamois Picasso laissa pour mort au sortir de leur tournant cubiste, mais c'est sans trop s'attarder sur le mimétisme cannibale qui préside souvent à l'essor des plus grands ». (Claude Arnaud, « Misia, fée verte », in *Misia, reine de Paris*, catalogue de l'exposition éponyme du musée d'Orsay, 12 juin-9 septembre 2012, Gallimard, 2012, p. 23.) On ne peut pas ne pas citer en regard de cette citation celle-ci, plus elliptique et non moins cruelle de Henri-Pierre Roché : « Sa collaboration avec Braque. Lequel des deux ; je ne me demande pas. » (*Écrits sur l'art*, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1998, p. 105.)

définitivement – marque un nouvel âge dans la peinture. On datera bientôt la peinture avec une nouvelle charnière déterminante : la peinture avant et après Picasso. En un mot, la peinture avant Picasso était celle de l'« âge strict » de la copie ou représentation de la nature ; le maître, Picasso, projettera, désormais, la peinture dans un nouvel univers ou « âge », celui revendiqué de la création *pour elle-même*. Parler, ici, de création n'est pas indifférent et permet d'échapper définitivement à l'« âge de la copie » dont l'extension dans le domaine de la peinture ira jusqu'à son sommet avec les impressionnistes. (On rangera donc l'« hyperréalisme » dans une parenthèse paroxystique de la copie en matière de peinture, comme un retour « fondamentaliste » aux sources de la « copie » pour se mesurer à la photographie¹ et à sa technique qui avaient déjà donné naissance à un septième art, à part entière.)

La peinture dans l'« âge de la copie » est celle des siècles où toute chose, à commencer par la nature, participe et procède de la création divine et s'inscrit donc dans l'ordre de la perfection. Peindre les « choses », dès lors, c'est se mettre au service de la perfection – soit en sublimant (ou en caricaturant, le(s) défaut(s) s'opposant directement à la perfection) le modèle, soit en faisant une copie conforme. Tout en demeurant dans l'« âge de la copie », à la fin du XVIII^e siècle la « re-présentation » (au sens de « nouvelle » présentation) figurative en peinture porte la marque de l'émancipation par rapport à l'ordre divin et à la perfection, elle revendique la place de l'homme dans l'« ordre » du monde et par voie de conséquence (ou de nécessité) celle de l'artiste dans la « chose vue » désormais peinte.

À partir du siècle des Lumières, l'ordre du divin et de la perfection n'est plus le référent exclusif et, tout en continuant d'utiliser et de

1. Picasso dira un jour à Brassai, un des photographes de ses œuvres : « Quand on voit ce que vous exprimez par la photo, on se rend compte de tout ce qui ne peut plus être le souci de la peinture... Pourquoi l'artiste s'obstinerait-il à rendre ce qu'à l'aide de l'objectif on peut fixer si bien ? Ce serait une folie, n'est-ce pas ? La photographie est venue à point nommé pour libérer la peinture de toute littérature, de l'anecdote et même du sujet... En tout cas, un certain aspect du sujet appartient désormais au domaine de la photographie... Les peintres ne devraient-ils pas profiter de leur liberté reconquise pour faire autre chose ? » (Cité par Brassai, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, 1964, p. 60.)

respecter les règles et codes picturaux de l'« âge de la copie », l'artiste revendique et assume sa subjectivité ou peint avec une intention déclarée (au service du modèle ou d'une idée). Cette émancipation de l'artiste par rapport aux « devoirs » de sa charge face au modèle conduira « naturellement » à la singularisation grandissante des « manières » ou des styles.

Renonçant à saisir le tout dans son exactitude, ce qui relèverait de la perfection, la peinture va, de plus en plus, s'attacher à saisir le détail contenant l'« impression » du tout, celle-ci devenant le stade ultime de la représentation. C'est le détail qui témoignera du tout, comme si le détail était dans la dimension de l'homme alors que le tout lui échappe ; le détail restituera l'impression ressentie, détail qui, à son extrémité, sera porté jusqu'au pointillisme. Mais le détail a ses limites, plus on l'isole, plus on le grossit, plus on le détache du tout qui est la source et le siège des « impressions ». C'est là, possiblement, une des limites à l'extension (prise au sens d'étirement) de l'impressionnisme. Et Picasso arrive à ce moment précis de l'histoire de la peinture, quand elle touche les limites de la « copie » ou de la « re-présentation » du réel avec les codes que celui-ci impose.

La rupture brutale qu'osera le maître prendra la forme du dépassement des codes en vigueur¹. Pour lui, ce n'est pas en entrant plus profond dans le détail et sa représentation ou l'impression que le modèle laisse que la peinture se dépassera. Le tableau peint du modèle (vivant ou non), c'est l'artiste qui le porte, le crée, et non le modèle. C'est dans le regard du peintre qu'est le tableau. Le regard porté sur le modèle par un « non-peintre » ne fera ni ce tableau ni aucun autre. Revenons donc au détail contre lequel butait l'« âge de la copie ». Le détail ne peut avoir de sens s'il est détaché du tout. Un profil n'existe pas s'il n'est pas le visage lui-même, on n'a jamais un profil mais bien deux, et celui que l'on regarde « vit » de manière indissociable de l'autre

1. « Et, pour ce qui concerne *Guernica* [...], de sa lumière brisante découle son espace labyrinthique, hétérogène, émotionnel, sans dehors ni dedans, qui est le lieu impossible d'impossibles corps virtuels mangés par leur néant. *Guernica*, c'est *La Joconde* implosée, inversée. Sa lumière en achève le délabrement. » (Jean-Louis Ferrier, *De Picasso à Guernica, op. cit.*, p. 192.)

profil. N'existant pas par lui-même, il ne peut être qu'une expression-impression incomplète du visage lui-même.

L'accomplissement de la transgression des codes ou des normes par Picasso, nécessaires à la (re)présentation du tout quel que soit l'angle par lequel on l'observe, sera réalisé avec *Les Demoiselles d'Avignon*, un tableau peint en 1907. Avec cette œuvre magistrale, parce qu'elle révèle un maître, Picasso ne met rien à bas mais élargit tous les possibles en leur donnant une intelligence subjective qui échappait jusque-là à tous les regards et n'a pas été comprise sur le moment. Et ce défaut de compréhension marque le point de rupture qu'inscrit Picasso dans l'histoire de la peinture ; il se place, désormais, hors d'atteinte des « pré-jugés ». Il sort définitivement de l'« âge de la copie » et la peinture avec lui. « On ne délimite pas la nature, on ne la copie pas davantage ; on laisse les objets imaginés revêtir des apparences réelles », dira-t-il un jour à Brassai¹.

Cette formule établit la rupture évoquée précédemment sans la revendiquer. Elle deviendra évidence, avec le temps, pour tous les spectateurs de la peinture. Mais si l'œuvre reconnue comme fondatrice – parce que aboutie – de cette rupture frontale est bien *Les Demoiselles d'Avignon*, on peut considérer que *Guernica* vient clore la démonstration de Picasso. C'est à ce même « rapprochement-lien » que parvient Joaquín de la Puente, historien de l'art et sous-directeur du musée du Prado à Madrid, quand il écrit : « *Guernica* est, sans aucun doute, la plus célèbre œuvre d'art de notre siècle, la plus soignée, le la intérieur du plus important peintre du xx^e siècle. Celui qui, un jour de 1907, trente ans avant qu'il ne peigne cet impressionnant tableau, inventa le cubisme avec *Les Demoiselles d'Avignon*, et celui qui, quand le cubisme paraissait historique et définitivement dépassé, exécuta cette magistrale affiche-fresque-pancarte, colossale peinture et plus encore majeure création de l'esprit ; œuvre qui ne pouvait être le fruit d'une isolée, ludique et plastique recherche créatrice de formes et de leurs syntaxes, sinon cela et beaucoup plus : espace formidablement peint de tout un drame digne de la considération universelle². »

1. Brassai, *Conversations avec Picasso*, op. cit., p. 39.

2. Joaquín de la Puente, *El Guernica. Historia de un cuadro*, Madrid, Sílex, 1987, p. 174.

Certes, son travail se poursuivra, poussant plus loin la rupture, mais les deux tableaux évoqués marquent une datation certaine des « âges » de la peinture ; ces deux œuvres serviront de pivot ou de frontière entre un « avant » et un « après » Picasso.

La place singulière du *Guernica* dans les mémoires collectives tient peut-être moins au fait historique auquel il renvoie qu'au fait pictural suivant : ce qui faisait la puissance réellement novatrice des *Demoiselles d'Avignon* dans sa construction et composition « marche » également avec *Guernica*. Et dans ce dernier tableau avec une radicalité plus forte, due à l'absence de toute couleur autre que la variation du noir au presque blanc. Ce détail est d'importance, y compris pour l'état final du tableau. En effet, lorsque Picasso présenta au cercle de ses amis très proches la toile qu'il considérait comme achevée, celle-ci comportait à certains endroits des collages de bouts de papiers peints colorés. Ces collages, décidés par Picasso, en raison de leurs taille et nombre réduits au regard de la dimension de la toile, étaient insuffisants pour « colorer » réellement le tableau mais semblaient avoir été mis par l'artiste pour « revêtir des apparences réelles ». Un peu comme si Picasso avait douté jusqu'au dernier moment de la pertinence et de la cohérence de ce qu'il avait inauguré en peinture avec *Les Demoiselles d'Avignon* et qu'il venait de porter à maturité avec *Guernica* sans recourir à la couleur.

On doit à ce cercle d'amis, une fois l'émotion passée de la découverte de l'œuvre monumentale, que Picasso retire les collages pour livrer un *Guernica* à l'état brut de peinture, le seul que le public verra lors de l'Exposition internationale de Paris en 1937, comme on continue de le voir aujourd'hui.

Tel est l'apport, majeur, parce que dans une certaine mesure irréversible, du tableau *Guernica* dans l'histoire de la peinture, qui explique notre insatiable intérêt pour cette œuvre. À cet élément déterminant, pour mesurer la « puissance » de ce tableau, il convient d'ajouter la force iconographique du *Guernica* dont la plus déterminante illustration sera tout d'abord la reprise stylistique qu'en fera Picasso, notamment dans son tableau contre la guerre de Corée puis, ensuite,

l'appropriation collective et anonyme de ce « graphisme pictural » sur des affiches militantes à l'occasion des campagnes internationales anti-colonialistes ou antimilitaristes, notamment contre la guerre du Vietnam. Ainsi, un événement historique – le bombardement de la ville basque Guernica durant la guerre civile espagnole – fera entrer dans le « musée de la Peinture » une œuvre magistrale que d'autres événements historiques feront ressortir pour aller s'afficher dans les rues et les locaux militants. Un seul autre tableau, à notre sens, connaîtra un destin et une emprise populaire comparables, celui de Goya *Los Fusilamientos del 3 de Mayo*, dont la composition inspirera Picasso lui-même pour un de ses tableaux contre la guerre de Corée. On l'aura compris, avec « son *Guernica* » Picasso a atteint une dimension qui le mettra hors d'atteinte pour tout le xx^e siècle au moins.

Mais ce n'est pas parce que certains hommes atteignent la dimension de légendes qu'ils nous condamnent à la servilité hagiographique. L'admiration sincère ne devrait jamais peser plus que son poids ni conduire à fausser son jugement quand il s'agit de montrer, au plus près des faits, l'histoire, hors normes mais terriblement humaine, de ce tableau. Nos recherches nous ont hélas confronté à des phénomènes de cécité ou de mutisme chez nombre d'historiens : face à certains documents d'époque que nous avons pu, comme eux, consulter, il semble bien que la plupart aient refusé d'appeler les choses par leur nom. Le lecteur peut-il imaginer qu'en 2013 nous avons pu consulter, en plein Madrid, des archives très complètes sur deux périodes clés (1967-1970 et 1976-1981) et restées à ce jour inédites ? Ces « amnésies électives » sont choquantes.

L'histoire secrète du *Guernica* était donc pour une grande part dissimulée ou occultée, délibérément. Certes Françoise Gilot, dernière compagne de Pablo Picasso (et mère de Claude et de Paloma), avait-elle expliqué sa séparation d'avec le peintre par le fait qu'on ne pouvait « pas vivre avec un monument historique » ; mais tout monument historique doit-il être approché et questionné exclusivement comme un lieu de culte, par ceux qui ont pour fonction première d'interroger sa valeur, son intérêt et sa place dans l'histoire ? La question leur sera posée.

Il nous faut dire également un mot des deux institutions « gardiennes » du temple avec lesquelles les relations ont été un modèle, inattendu, du genre : le Museum of Modern Art de New York, et le musée Picasso de Paris. On doit au premier d'avoir accepté d'« héberger » et de conserver dans ses murs dès 1939 le *Guernica* de Pablo Picasso, offrant à ce dernier le meilleur asile à la veille du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Ce musée sera partie prenante, malgré ses protestations, durant le conflit des années 1976-1981 relatif au départ du tableau pour Madrid ; nous avons donc souhaité consulter les archives (complètes et non expurgées) de cette période, ce qui nous fut refusé au motif que la direction du musée (et non celle des archives) « ne souhaite pas rendre publics ces documents¹ ».

Le musée new-yorkais est certes une fondation, une institution de droit privé, et en cette qualité elle est strictement propriétaire de ces documents, mais la dimension patrimoniale et historique de ceux-ci nous paraît obliger à une nécessaire ouverture sous peine de voir confisquée une part de l'histoire de l'art du xx^e siècle.

Enfin, mention spéciale doit être faite de la doctrine de l'actuelle directrice du musée Picasso, dépositaire des archives de Pablo Picasso. Une partie de ces archives a le statut de « papiers personnels », qui en tant que tels sont soumis à autorisation préalable et spéciale de consultation auprès de M. Claude Picasso, ès qualités d'administrateur judiciaire des intérêts collectifs des héritiers du peintre. Je sollicitai donc cette autorisation, pour consulter les archives des années 1933 à 1940, que j'obtins. Je transmis donc, en 2007, ma demande officielle à la directrice du musée, accompagnée de ce *nihil obstat* des héritiers. La directrice me fit répondre qu'il me fallait, en outre, pouvoir justifier de l'accord des différents auteurs (ou de leurs descendants) ou destinataires des documents que je souhaitais ainsi consulter. Les bras m'en tombèrent, que je ne ramassai que cinq ans plus tard, pour réitérer ma demande. Une réponse identique me fut faite. Certains fonctionnaires, se prenant pour les usufruitiers attitrés de biens nationaux dont ils n'ont que la garde, finissent par édicter des règles

1. Réponse orale retransmise à nous-même sur place en avril 2013.

dignes de figurer dans l'album d'une certaine comtesse, qui tient rubrique dans un hebdomadaire satirique paraissant le mercredi.

Quant au rapprochement des deux tableaux, *Les Demoiselles d'Avignon* et *Guernica*, s'il s'imposait naturellement pour les raisons déjà évoquées, nous verrons bientôt que le premier servira de manière inattendue à Picasso pour le second, non plus comme caution de son « art » mais, désormais, comme référence d'appréciation – au sens littéral du terme – de sa peinture.

Il est temps, maintenant, d'entrer dans l'aventure de la création puis du long exil du tableau *Guernica*, avant son départ polémique pour Madrid presque cinquante ans après sa création. Enfin chez lui.

Post-scriptum. Lors d'un récent séjour à Madrid, dans les rayonnages de la librairie du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, un ouvrage retint notre attention. D'abord à cause de son titre (*Contra el Guernica*¹, « Contre le *Guernica* »), mais surtout en raison de l'identité de son auteur. Celui-ci n'était autre qu'Antonio Saura, important peintre espagnol contemporain décédé en 1999 ; cet ouvrage réunissait dans une première partie une série d'aphorismes, lui donnant un caractère pamphlétaire, et dans une seconde partie deux longs articles parus dans la presse espagnole et signés du peintre. Lors de la publication dans la presse, notamment des aphorismes, l'opinion publique espagnole se montra très troublée, y compris dans les milieux intellectuels, ces textes ayant été pris d'abord au premier degré. La lecture de cet ouvrage, qui constitue un bijou du genre, s'est révélée très instructive et nous a donné l'idée d'une sélection de certains aphorismes qui seront portés en tête de chacun des chapitres qui vont suivre.

1. Antonio Saura, *Contra el Guernica*, Barcelone, Fundación Archives Antonio Saura-La Central, 2009.

