

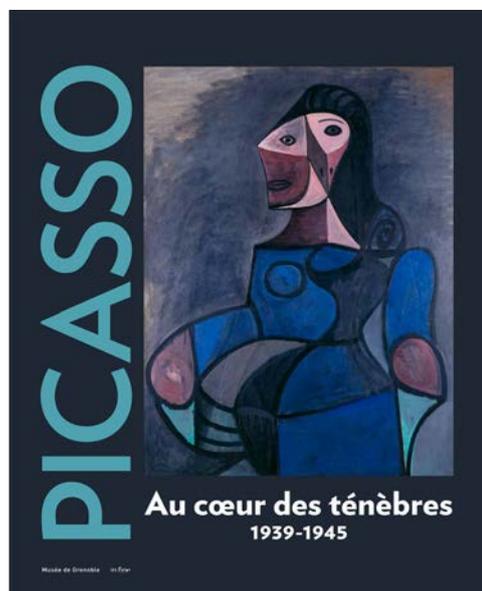
Disponible  
le 17/10/2019

## NOUVEAUTÉ LIVRE

### Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

in fine  
ÉDITIONS D'ART



# PICASSO

## Au cœur des ténèbres 1939-1945

« Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements.  
C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi.<sup>1</sup> »  
Pablo Picasso

« *Je n'ai pas peint la guerre* », confie Picasso peu après la Libération à un journaliste américain qui cherchait un message politique sous-jacent à ses œuvres réalisées entre 1939 et 1945, « *mais*, poursuit-il, *il n'y a pas de doute que la guerre existe dans les tableaux que j'ai faits alors.* » La nuance est de taille évidemment, et elle définit avec acuité la position et l'attitude de l'artiste durant cette période sinistre et complexe de l'occupation allemande. Une période qu'il choisit de vivre à Paris, contrairement à nombre de ses confrères réfugiés aux États-Unis, en une sorte d'exil intérieur dans son vaste atelier des Grands-Augustins, entouré de ses proches et de ses œuvres.

La guerre, au demeurant, avait commencé dès 1936 pour Picasso, avec le conflit en Espagne et son cortège de massacres. Par-delà son soutien actif aux Républicains, la réalisation de *Guernica* avait été son haut fait artistique et de résistance.

Toutefois, dans les années suivantes et pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que les événements ne manquent pas, hélas, de nourrir la chronique des atrocités, Picasso ne réitère pas son geste d'une peinture directement liée à l'histoire contemporaine. Au contraire, il traite de ses sujets habituels – portrait, nu, nature morte – sans laisser semble-t-il les réalités extérieures à l'atelier pénétrer le champ de sa création.

Il y a donc d'emblée une ambiguïté sur ce qu'est et ce que fait Picasso entre 1939 et 1945, une ambiguïté qui apparaît, du reste, en adéquation avec celle fondamentale de l'Occupation, où rien n'est jamais clair et où la nécessité de survie pour tout un chacun fait le lit de compromissions quotidiennes qui ne sont pas pour autant celles de la collaboration... Une ambiguïté que le peintre vit dès le début du conflit mondial par ses origines et son appartenance artistique.

C'est donc au cœur de ce faisceau de facteurs contradictoires que Picasso va poursuivre, envers et contre tout, son œuvre qu'il n'a plus le droit ni d'exposer ni de vendre. Et c'est au cœur même de ces œuvres qu'il va inscrire son combat contre les forces oppressives et régressives qui se déploient alors en France et dans la majeure partie de l'Europe.

Sous la direction éditoriale de

**Sophie Bernard**, conservateur en chef, chargée des collections modernes et contemporaines au musée de Grenoble, assistée d'**Éléonore Harz**.

Textes de

Guy Tosatto, Suzanne Gaensheimer, Brigitte Leal, Laurence Madeline, Sophie Bernard, Guitemie Maldonado, Stéphane Guégan et Martin Schieder.

Prix de vente 32,00 € TTC

320 pages

265 illustrations

22 x 28 cm

Cartonné contrecollé

TVA 5,5 %

Version française

**Disponible le 17/10/2019**

**Diffusion – Distribution :**  
**CDE1 – SODIS**

**Musée de Grenoble**



in fine

SFPA 10, boulevard de Grenelle • CS 10817 • 75738 Paris Cedex 15  
SIRET B 304 951 460 00068 • TVA intra-communautaire FR 56304951460

Retrouvez-nous sur [www.infine-editions.fr](http://www.infine-editions.fr)  
**Diffusion-distribution : CDE - SODIS**

PICASSO 1939-1945 au cœur des ténèbres

Disponible  
le 17/10/2019

## NOUVEAUTÉ LIVRE

### Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

Non pas par une dénonciation directe et littérale – « il ne peint pas la guerre » –, mais comme il l'a toujours fait, à travers ceux qui l'entourent et ce par quoi il est entouré. À commencer par celle qui, au milieu des années trente, a supplanté dans son cœur Marie-Thérèse Walter : Dora Maar.

Dora est la muse des années de guerre. Elle en sera l'image suppliciée et l'incarnation jusqu'à la folie. Sans cesse dédoublée, à l'instar de sa personnalité mais aussi du contexte historique d'alors, déformée, comme le sont les êtres et les choses dans l'instabilité du temps, défigurée pour donner une apparence à l'entreprise d'anéantissement de l'être qu'est le nazisme.

S'il conçoit la peinture tel un instrument de guerre, il rend compte par ailleurs dans ses dessins, ses sculptures, ses découpages, d'une imagination toujours en éveil.

Cette diversité, cette profusion, cette richesse constituent sa réponse à la vision racornie, mesquine et indigente de l'art officiel.

Et bien qu'à travers son langage formel on le voit éruer, batailler sans répit, sa palette, elle, s'endeuille et revêt les couleurs du temps. Au fil des années, les bruns, les gris, les verts, composent des camaïeux aux harmonies sourdes et mélancoliques.

Il faudra attendre les premiers signes avant-coureurs de la Libération, au printemps 1944, et le souffle vivifiant d'une rencontre avec celle qui va devenir la muse de l'après-guerre, celle de *La Joie de vivre*, Françoise Gilot, pour que des couleurs éclatantes viennent à nouveau illuminer ses toiles.

La guerre est finie, l'humanité découvre ses abîmes et le monde est en lambeaux. Mais pour Picasso, la peinture est plus forte que tout. « Elle me fait faire ce qu'elle veut », écrit-il. Et c'est aux sources des mythes antiques, sur les rivages de la Méditerranée, qu'elle va l'entraîner pour rebâtir un monde nouveau, sans haine et sans guerre, où la joie règne sans partage et où l'innocence a la saveur d'un printemps retrouvé.

(Extrait de l'essai *Une peinture de guerre* - Guy Tosatto / catalogue de l'exposition)

1. Pablo Picasso – Simone Tery, interview de Picasso sous le titre « Picasso n'est pas un officier dans l'armée française », in *Les Lettres françaises*, Paris, 24 mars 1945, p. 5.

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition « **Picasso. Au cœur des ténèbres (1939-1945)** » organisée par le Musée de Grenoble, du 5 octobre 2019 au 5 janvier 2020 et de l'exposition « **Picasso 1939-1945** » au Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, du 15 février 2020 au 14 juin 2020.

Cette exposition est organisée par le musée de Grenoble en partenariat avec le Musée national Picasso-Paris, avec un prêt exceptionnel du Centre Pompidou, musée national d'Art moderne et en coproduction avec la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Musée de Grenoble

**PICASSO**  
**SSG**

MuséePicassoParis

**Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen**

**in fine**

SFPA 10, boulevard de Grenelle • CS 10817 • 75738 Paris Cedex 15  
SIRET B 304 951 460 00068 • TVA intra-communautaire FR 56304951460

Retrouvez-nous sur [www.infine-editions.fr](http://www.infine-editions.fr)  
**Diffusion-distribution : CDE - SODIS**

Disponible  
le 17/10/2019

## NOUVEAUTÉ LIVRE

### Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

PICASSO 1939-1945 au cœur des ténèbres

## SOMMAIRE

<b>AVANT-PROPOS</b>	9
Guy Tosatto et Suzanne Gaensheimer	
<b>PRÉFACE</b>	11
Une peinture de guerre	
Guy Tosatto	
<b>ESSAIS</b>	
Peindre autrement la guerre	16
Brigitte Leal	
Dora Maar ou la résistance	22
Laurence Madeline	
La vie immédiate	
Le quotidien et la guerre dans l'œuvre de Picasso (1939-1945)	30
Sophie Bernard	
Une pièce, des circonstances	40
<i>Le Désir attrapé par la queue</i> ou la vie au présent	
Guitemie Maldonado	
Le temps et l'art de l'ambiguïté	46
Stéphane Guégan	
Photo Press Liberation	
La libération de l'atelier parisien de Picasso en août 1944	52
Martin Schieder	
<b>CHRONOLOGIE</b>	
1939-1945. Picasso au cœur des ténèbres	61
Sophie Bernard	
<b>ANNEXES</b>	
Liste des œuvres exposées	310
Bibliographie sélective	316

**in fine**

SFPA 10, boulevard de Grenelle • CS 10817 • 75738 Paris Cedex 15  
SIRET B 304 951 460 00068 • TVA intra-communautaire FR 56304951460

Retrouvez-nous sur [www.infine-editions.fr](http://www.infine-editions.fr)  
Diffusion-distribution : CDE - SODIS

Disponible  
le 17/10/2019

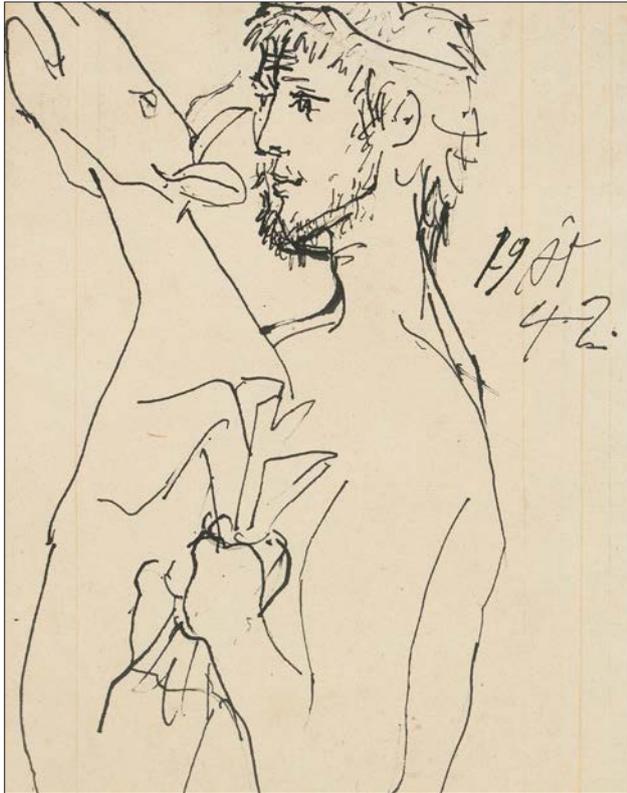
# NOUVEAUTÉ LIVRE

## Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

PICASSO 1939-1945 au cœur des ténébres



### UNE PEINTURE DE GUERRE

Guy Tosatto

« Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi! »  
**Pablo Picasso**

« ... l'homme des tableaux de Picasso, c'est l'homme d'aujourd'hui, dans toute sa réalité saignante : à une époque déchirée convient cette peinture elle-même déchirée! »  
**Michel Luss**

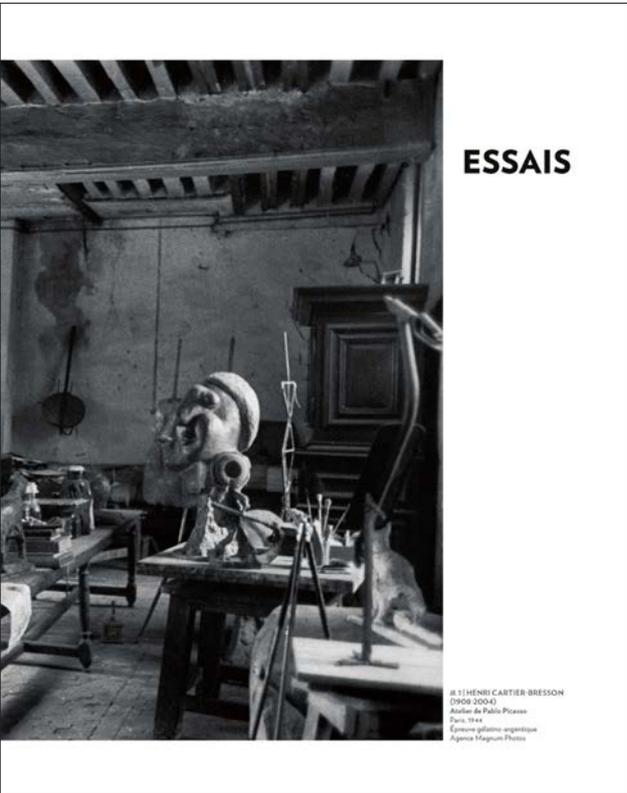
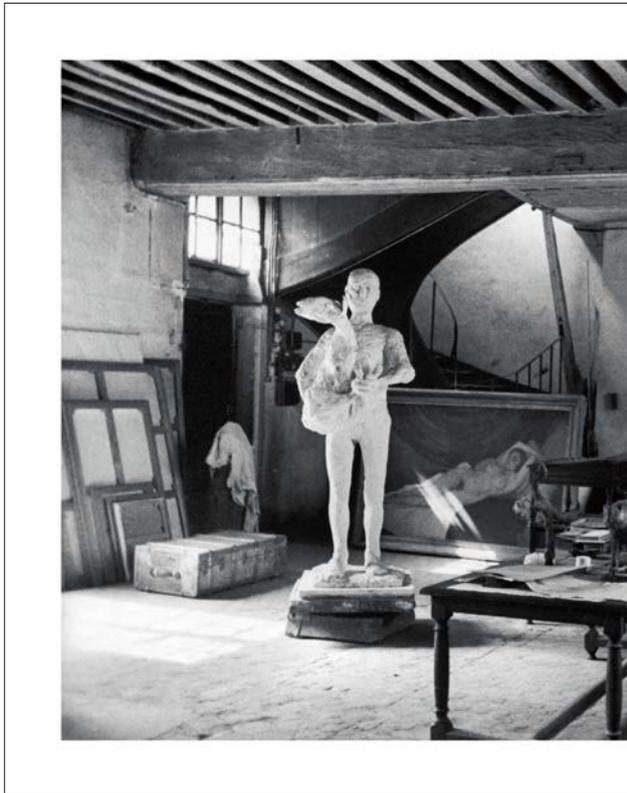
« ... Or, du fond de la nuit, nous témoignons encore De la splendeur du jour et de tous ses présents. Si nous ne dormons pas c'est pour guetter l'aurore. Qui prouvera qu'enfin nous vivons au présent! »  
**Robert Desnos**

« Je n'ai pas peint la guerre », confie Picasso peu après la Libération à un journaliste américain qui cherchait un message politique sous-jacent à ses œuvres réalisées entre 1939 et 1945. « mais, poursuivit, il n'y a pas de doute que la guerre existe dans les tableaux que j'ai faits alors ». La nuance est de taille évidemment, et elle définit avec acuité la position et l'attitude de l'artiste durant cette période sinistre et complexe de l'occupation allemande. Une période qu'il choisit de vivre à Paris, contrairement à nombre de ses confrères réfugiés aux États-Unis, en une sorte d'exil intérieur dans son vaste atelier des Grands-Augustins, entouré de ses proches et de ses œuvres.

La guerre, au demeurant, avait commencé dès 1936 pour Picasso, avec le conflit en Espagne et son cortège de massacres. Fan-début sous l'occupation, la réalisation de Guernica avait été son haut fait artistique et de résistance. Grâce à ce chef-d'œuvre de peinture d'histoire, conçu pour le pavillon espagnol de l'Exposition internationale des arts et des techniques de Paris en 1937, il était devenu le héros de tous les artistes qui s'élevaient contre les fascismes et l'oppression des peuples. À elle seule – et de manière définitive pour le « siècle » – cette magistrale graille, énigmatique et fascinante, qui allait sillonner les États-Unis au début des années 1940<sup>1</sup>, symbolisait la résistance artistique face à la barbarie. Toutefois, dans les années suivantes et pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que les événements ne manquent pas, hélas, de nourrir la chronique des atrocités, Picasso ne réinvente pas son geste d'une peinture directement liée à l'histoire contemporaine. Au contraire, il traite de ses sujets habituels – portrait, nu, nature morte – sans laisser semblent les réalités extérieures à l'atelier pénétrer le champ de sa création. Cela va étonner chez certains historiens de l'art, et ce jusqu'à aujourd'hui, la vision d'un artiste épocentrique, préoccupé par ses seules obsessions, aveugle au drame qui se joue autour de lui, très loin, de fait, de l'image glorieuse de résistant de l'intérieur qui va lui être accolée dès la fin de la guerre. Image largement diffusée par le Parti communiste français auquel il adhère à partir du 4 octobre 1944<sup>2</sup>. Il y a donc d'emblée une ambiguïté sur ce qu'est et ce que fait Picasso entre 1939 et 1945, une ambiguïté qui apparaît, du reste, en adéquation avec celle fondamentale de l'Occupation, où rien n'est jamais clair et où la nécessité de survivre pour

**PABLO PICASSO**  
Étude pour *L'Homme au moulin*  
Paris, 1945 (1942)  
Plume et encre de Chine  
sur papier vergé  
153 x 28,7 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Donat Cal. 97

1. Pablo Picasso, « Guernica » (version dite Picasso), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1945, p. 1.  
2. Michel Luss, *Un génie au combat et au refuge*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1993, p. 37.  
3. Robert Desnos, *État de veille*, 1943.  
4. Pablo Picasso, *Portrait of André Gide*, 1944.  
5. Picasso et moi. *Une année avec Picasso à travers les années 1939-1945*, éd. Flammarion, 1994.  
6. En novembre 1940, après l'occupation de la zone Nord, il est membre du Parti communiste français. Picasso adhère au Parti communiste français le 4 octobre 1944.  
7. *Portrait of George Campopertusio*, 1944, musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1944.  
8. Le *Portrait of George Campopertusio*, 1944, musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1944.



### ESSAIS

81 HENRI CARTIER-BRESSON  
(1910-2004)  
Atelier de Pablo Picasso  
Paris, 1944  
Épreuve gélatino-silicium  
Agence Magnum Photos

Disponible  
le 17/10/2019

# NOUVEAUTÉ LIVRE Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

PICASSO 1939-1945 au cœur des ténébres

## PEINDRE LA GUERRE AUTREMENT

Brigitte Leal

Pour Gerje Uitley

1. J. PABLO PICASSO  
L'Armée au reposant  
Paris, 1940  
Paris, 2019  
209 x 75 x 15 cm  
Musée, Musée National Centre  
de Arts Reina Sofia  
Madrid

En 1996, le Centre Pompidou accueillait une exposition intitulée *Face à l'histoire* qui retraçait, à travers un riche parcours d'œuvres, mais aussi de documents, l'évolution des représentations liées à l'actualité sanglante du 20<sup>th</sup> siècle, entre 1933 et 1996. Dans ce panorama où le reportage photographique tenait la rôle de miroir « objectif » du monde, la place de Picasso était déterminante pour la période comprise entre 1933 et 1945. Le tableau de Guernica (1937) aurait suffi à lui seul pour dépeindre de la puissance de l'engagement politique de Picasso. Avec ses compatriotes, Joan Miró (Le Faucheur), Joan González (La Montserrat) et l'Américain Alexander Calder (La Fontaine de mercurie), regroupés au sein du pavillon de la République espagnole, il avait envoyé le message que sa art, sa quête et morale de la création étaient compatibles. À la fin de la guerre, son inébranlable fiabilité de parole et d'action achève de faire de lui le « maître incontesté du temps présent » et le paradigme de la conscience artistique.

De nombreuses publications et récemment encore l'important catalogue édité par le musée de l'Armée, *Picasso et la guerre*, se sont acharnés à démontrer l'existence d'un engagement politique de Picasso antérieur à la guerre civile espagnole et à traquer le moindre indice graphique ou épistolaire susceptible de cautionner cette thèse. Au fil des années et des conflits qui saignent l'Europe, nous découvrons un Picasso tour à tour anarchiste, pacifiste, patriote, et du camouflage, etc., sans que les preuves apportées soient convaincantes, tant ses œuvres existent pour elles-mêmes, sans visée idéologique vraisemblable.

La déflagration de la guerre d'Espagne (1936-1939) est bien le véritable tournant à l'origine de sa première peinture d'histoire, Guernica, et d'un engagement qui va structurer durablement son identité et son œuvre. À la fin du conflit espagnol, Picasso choisit de rester à Paris sous l'Occupation, malgré les risques réels que son statut d'étranger et sa réputation notoire d'artiste « dégénéré » et antifranquiste lui faisaient courir. Notons que cet indécidable acte de courage n'a pas été suivi par les autres géants de sa génération d'artistes. Pour diverses raisons respectables, en général d'ordre privé (ou social pour les Juifs), ils ont souvent préféré le confort ou la sécurité de l'exil américain (Fernand Léger et l'ensemble des surréalistes) ou le repli sous une forme d'exil intérieur sans compromission avec l'ennemi (Braque, soutien loyal de Paul Rosenberg et de Carl Einstein, se ferme à Vanegrelle pour peindre des poissons noirs et des crânes. À Nice, à l'âge et la maladie immobilisent Matisse, dont l'épouse est arrêtée et la fille déportée en 1944. Bonnard, endeuillé par le mort de Marthe, le 20 janvier 1942, se réfugie dans le travail au Cannet, où il s'efforce de ne « pas trop penser aux événements »).

Ces derniers étaient probablement convaincus que la création même les condamnait à une certaine solitude tandis que Picasso, qui n'a jamais fui le drame, voyait dans la guerre de nouvelles sources d'expression, une matière vivante et humaine à réincarner. Mais, dans le flot interrompu de dessins, de peintures, de gravures, de sculptures, d'écrits qui sont passés dans les années, parfois improvisés comme ceux de Royan en 1939, combien traitent directement de la guerre ? La pièce de théâtre, *Le Déjà vu par la guerre* (1940) [cat. 5], la sculpture de *L'Homme au moulin* (1943) [cat. 7] et la peinture de *Chambre* (1945) [cat. 9] voient apparemment une maîtrise inconnue. Malgré le caractère exceptionnel de ces œuvres, elles ont de quoi déstabiliser la légende d'un Picasso militant et travaillé par l'idéologie communiste dont il deviendra, par son adhésion au PCF, le 4 octobre 1944, le plus célèbre des porte-flambeau, en mettant sa notoriété au service du « Parti des fusillés ».

1. Jean-Paul Amalric, Marc Bernard, Ours-Daron, Brigitte Leal, Face à l'histoire, Paris, Centre Pompidou, 1996.
2. L'ouvrage qui se trouve plus récemment dans la collection *Peintures* de la Réunion des Musées Nationaux est une réimpression de la version originale et présente quelques erreurs de transcription.
3. Ce sont les termes de Manuel Cordero dans l'article intitulé *Picasso, 1939-1945*, dans *Art et Histoire*, la Revue de l'Art, n° 193, 2012, p. 107-110.
4. *Picasso et la guerre*, Paris, Galland/Haude, 2018.
5. Le tableau *Le reposant* fait souvent l'objet de confusions. C'est un dessin réalisé en 1937, l'année de l'occupation de Madrid et non, comme il est souvent affirmé, en 1940. Voir *Le reposant*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018, p. 107-110.
6. *Picasso, 1939-1945*, dans *Art et Histoire*, la Revue de l'Art, n° 193, 2012, p. 107-110.
7. *Le Déjà vu par la guerre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018, p. 107-110.
8. *Le Déjà vu par la guerre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018, p. 107-110.
9. *Le Déjà vu par la guerre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018, p. 107-110.



## DORA MAAR OU LA RÉSISTANCE

Laurence Madeline

1. CAT 1 | DORA MAAR  
Dora Maar au fusil  
Paris, 1940  
Paris, 2019  
209 x 75 x 15 cm  
Musée national Picasso Paris

1. [...] parmi les hôtes habituels du carrefour sacré, comme je retrouve peu de figures connues [...] — Picasso ? — le grand peintre Picasso et la charmante Dora qui le suivait comme une ombre ? Sous quels cieux les rencontre-t-on ? — Bientôt participent aux événements, raconte un chroniqueur du *Journal daté* du 22 décembre 1940 : « L'occupation de Paris commence : couvre-feu, contrôles, censure, propagande, sabotages, représailles, fusillades, rationnement, pénurie de tout, même des tubes de couleur et des toiles... De nombreux artistes sont partis. Pablo Picasso et Dora Maar, quoiqu'en décrive le *Journal*, sont à Paris, prêts à traverser quatre ans de claustration et de relative privation. Ils ont quitté Royan le 25 août après onze mois d'exil charentais. Picasso est assis à l'avant de son Hispano-Suiza chargée de tableaux, entre Marcel, son chauffeur, Jaime Sabartés, son secrétaire, et Kazbek, son livreur afghan. Dora l'a suivi en train, comme son ombre.

1. M. D., « Les événements de Montparnasse ont été racontés », *Le Journal*, 22 décembre 1940, p. 1.
2. Jean Cocteau, « La grande nuit de résistance », *Le Journal*, 14 septembre 1941, p. 1.
3. De nombreux témoignages démontrent que Picasso avait été en Espagne pendant la guerre civile.
4. Jacques Baudouin, « Picasso, les femmes et la guerre », *Le Journal*, 14 septembre 1941, p. 1.
5. Bruce Comaroff, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
6. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
7. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
8. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
9. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
10. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
11. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
12. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
13. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
14. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
15. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
16. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
17. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
18. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
19. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.
20. Jacques Baudouin, *Picasso, Paris, 1939-1945*, Paris, Galland, 2018, p. 110.

2. Maar, une « ombre » de Picasso ? Ainsi apparaît-elle dans le *Journal* de 1940. Elle incarne déjà les années de ténébres qui plombent l'histoire de l'Europe de 1936 à 1945, et qui sont aussi celles de sa relation avec Picasso. Comme si son destin la liait à la tragédie et à son expression, d'une part, et aux amours funestes et sacrificiels, d'autre part. Comme si la lumière lui était refusée afin qu'elle personifie, simultanément, les horreurs de la guerre et l'occulté du diable Picasso « qui l'enferme » jusqu'aux confins de la folie ». Comme si, enfin, c'était elle qui suscitait ces femmes traitées sans « indulgence », défigurées par les sanglots. « Pour moi, c'est une femme qui pleure. Pendant des années, je l'ai peinte en formes tourmentées, non par sadisme ou par plaisir. Je ne fais que suivre la ligne qui m'imposait à moi. C'était la réalité profonde de Dora », déclare Picasso. La déclaration, reprise à l'infini, « frappe les esprits au point de maintenir à travers le temps l'aura terrifiante qui entoure et la personne et le tableau », souligne justement Françoise Levallant. Maar avait osé, aussi, au bon vouloir du maître. Bientôt en 1940, elle raconte l'attente de la jeune femme, près du téléphone, de l'invitation à déjeuner ou à dîner que lui faisait l'artiste, l'attente de ses visites. Jean Cocteau a consacré la réflexion de Picasso passant devant l'immense de la jeune femme : « Dans cette maison Dora Maar meurt d'ennui ». La relation de la fin de sa liaison avec Picasso constitue la lecture la plus riche de la vie de Maar et il faut attendre 2019, sa rétrospective et ses alentours<sup>1</sup>, pour que s'éclaire un peu l'effacement physique et moral qu'elle aurait traversé à partir de 1943 : paranoïa, crises mystiques ou hystériques, éclaires, hospitalisation en salle psychiatrique, électrochocs, psychanalyse enfin, menés à fond de train par Jacques Lacan<sup>2</sup>. Les faits sont flous, les archives ne livrent que la preuve d'une brève hospitalisation dans une maison de santé<sup>3</sup>. Une remise en cause de l'ampoule de l'effacement psychologique de Maar est la fin de l'essor de John Richardson : « Nonobstant ces troubles déclinés de la fin des années trente et du début des années quarante trouvent leur origine dans la détresse chronique de Dora<sup>4</sup> ». Une invitation à une analyse plus nuancée du corps MaarPicasso, comme Linda Nochlin la suggère longuement avance : « Je pense que c'est une erreur de croire à la validité des informations psychologiques ou biographiques rassemblées sur Dora Maar à partir de ses portraits par Picasso<sup>5</sup> ». D'autant que l'effacement de Maar sert l'extrême droite mégalomane qu'il faut Picasso : tandis que sa malheureuse épouse est une intermédiaire période de mélancolie et d'isolement, fait-elle référence au Parti communiste, époque glorieusement au Salon d'automne, devient la troisième attraction des Américains afflués à Paris<sup>6</sup>, et publiquement avec la jeune Gilet et peut des « femmes-fleurs », des ménades et des faunes.



Disponible  
le 17/10/2019

# NOUVEAUTÉ LIVRE

## Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

PICASSO 1939-1945 au cœur des ténébres

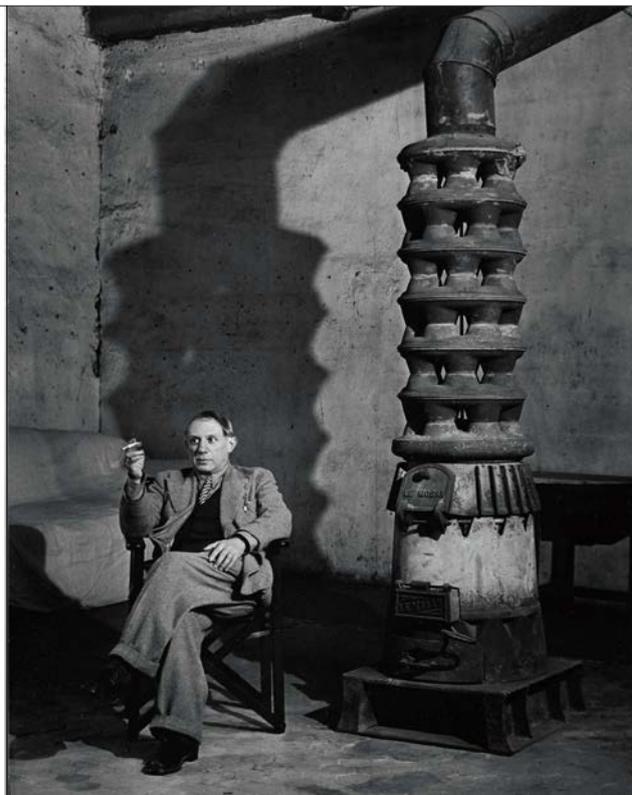
**LA VIE IMMÉDIATE. LE QUOTIDIEN ET LA GUERRE DANS L'ŒUVRE DE PICASSO (1939-1945)**  
Sophie Bernard

« [...] c'est notre humanité à tous et de toujours  
qu'aux bambins ébauchés que nous sommes [Picasso] donne en [...] en lecture. »  
Michel Levin

« Je n'ai pas peint la guerre parce que je ne suis pas ce genre de peintre  
qui va, comme un photographe, à la quête d'un sujet.  
Mais il n'y a pas de doute que la guerre existe dans les tableaux que j'ai faits alors. »  
Picasso (cité dans Peter Wilton, août 1944)

« C'est une histoire à mi-chemin de nous-mêmes, presque en retrait,  
parfois voilée, on ne doit pas oublier ce « monde mémoire »,  
selon l'expression de Régis Farel monde non tins à cœur,  
mémoire olfactive [...], mémoire du corps [...], des plaisirs.  
Peut-être n'est-il pas inutile de souligner l'importance du domaine  
de cette histoire « inatmosphérique », ou de cette « non-histoire ». »  
Michel de Certeau

Grande absente de l'œuvre de Picasso durant celles que l'on a communément appelées les années noires, la guerre n'en est pas moins nécessairement là. Entre Guernica peint en 1937 et Le Charnier III, 33 achevé en 1945, nulle trace pourtant de victimes, d'armes, ou de combats. Inlassablement et quotidiennement, l'artiste se consacre à la nature morte, au portrait, au paysage et au nu comme s'il cherchait dans un monde au bord du chaos à se rattacher aux genres traditionnels, ceux qui ont fait le substrat de la peinture classique. Il élabore ainsi, comme une alternative à la peinture d'histoire, sa mythologie personnelle où le quotidien et la vie matérielle acquièrent une force insoupçonnée. Certes, les sombres vanités disent à leur manière la mort et la tragédie. Les grands nus déformés et maussades, boursoufflés et livides sont peints sur corps souffrants des victimes des chantiers. Les effrayantes effigies féminines, sortes de « filles en pièces détachées » (29 avril 1939), et les portraits présumés de Dora disent la négation de l'individu et l'inhumanité des temps. Mais c'est dans le quotidien le plus humble et dans la vie matérielle, dans l'observation attentive de ses proches, des objets et des paysages qui l'entourent, que Picasso puise son inspiration première. Alors que le monde défile, ne voit-il que pour la peinture ? Est-il indifférent au conflit, à la chose politique comme de récentes recherches, celles de Robert Guédès ou de Stéphane Guégan, ont le courage de l'avancer ? Le quotidien est-elle un abri, une fuite devant l'histoire ? Ou l'artiste fait-il tout simplement à travers sa création acte de résistance ? Peindre le paysage, celui que l'on parcourt tous les jours, car il est à tout moment menacé de disparaître sous les bombes, illustrer la simple tasse de café tenue par Marie-Thérèse ou « monumentales » les premiers pas d'un enfant, restent peu à peu au centre de l'œuvre. Comment le présentait Carl Einstein, l'œuvre de Picasso « sent la guerre » sans pour autant la représenter, et l'artiste réalise le défi, certainement paradoxal, d'être un « être politique », « constamment en éveil devant les déchirements, ardeurs [ou] douces émeutes du monde ». Constante de fait de Picasso relevée notamment par Christian Zervos, l'aptitude sans exemple à se passionner pour les choses de son entourage, « s'accroche pendant la guerre, confiant au présent, à la « vie immédiate », aux choses communes, aux gestes les plus humbles des hommes ordi-



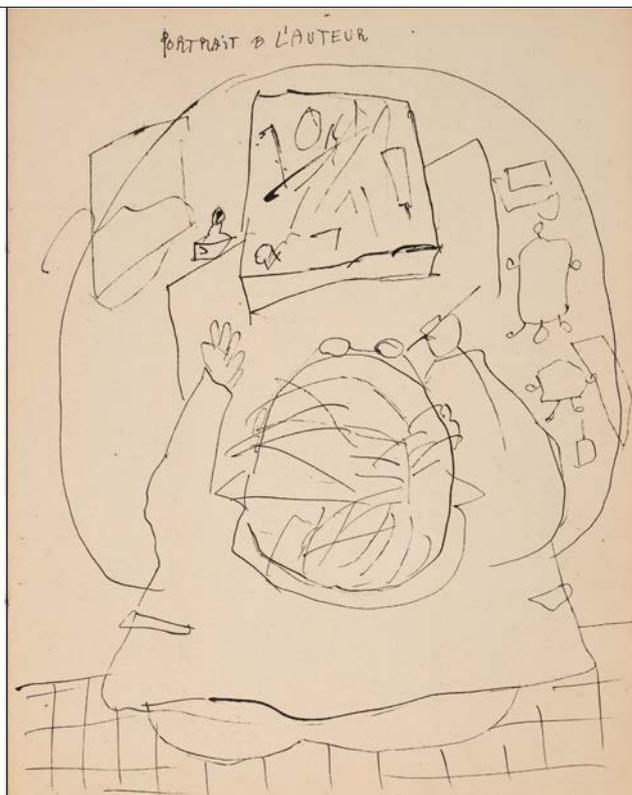
**UNE PIÈCE, DES CIRCONSTANCES**  
**LE DÉSIR ATTRAPÉ PAR LA QUEUE OU LA VIE AU PRÉSENT**  
Gutierrez Maldonado

CAT 15 PABLO PICASSO  
Fac-similé du manuscrit du Désir attrapé  
par la queue  
141 pages  
Fac-similé d'époque. 31 cm x 24 cm  
Maison éditrice Picassart Paris.

Comme à l'accoutumée, Pablo Picasso a précieusement daté – au jour près, du mardi 14 au vendredi 17 janvier 1941 – le temps d'écriture de son premier texte dramatique, qu'il a consigné dans un cahier d'écolier sous le titre marquant de *Le Désir attrapé par la queue*. Cette pratique constante de l'engagement manifeste l'importance fondamentale qu'il attachait tant au calendrier comme mesure de la vie quotidienne qu'à la chronologie comme révélatrice d'une conscience de faire œuvre, voire histoire : elle indique la liaison nécessaire et indissoluble existant entre le mouvement de la création et la trame des jours, qui lui soient le théâtre de simples cahots de l'existence ou d'événements engageant bien au-delà du seul individu. On ne s'étonne donc guère que la pièce soit restée dans les annales : à la confluence de l'estime et du politique, sous une forme allusive, voire cryptique, et qui, par ses juxtapositions et ruptures, évoque la surréalisme, elle croise en effet la rigueur des temps – la vie à Paris sous l'Occupation, la faim, le froid, la solitude et le peur de la mort – divers moyens de faire face, en puisant soit dans l'humour et la provocation via les ressorts de la farce et du vaudeville ou encore la scatologie, soit dans les ressources de l'imagination qui peut dresser des tables de festin en temps de rationnement, enfin dans les pulsions de vie qui s'éprouvent non seulement dans l'érotisme mis en scène, mais aussi dans le fait même de continuer à créer.

*Le Désir attrapé par la queue* a donc marqué la chronique, mais le plus souvent avec une parcimonie de détails pouvant conduire à des inexactitudes, si ce n'est des contradictions. Les circonstances y sont pour beaucoup, à commencer par la censure et la clandestinité qui en ont déformé en partie la forme et surtout les premières occurrences semi-publiques, quelques années plus tard. C'est aussi le fait de la multiplication des récits auxquels la première lecture, le 19 mai 1944, a donné lieu et de la dispersion des informations qui résulte. Car parmi les acteurs et spectateurs qui y prirent part, nombreux sont ceux qui en ont transmis par écrit la mémoire, à plus ou moins de distance, faisant passer définitivement l'événement du côté du symbole et de la légende : de Michel Levin à Simone de Beauvoir qui tenaient des rôles, en passant par Raymond Queneau qui s'en est fait immédiatement le chroniqueur, Jean-Louis Barnaud qui y a joué ou encore Brossat qui en a immortalisé certains des protagonistes quelque temps après. Et c'est sans compter ceux qui n'étaient pas encore fait un nom à l'époque, tel Claude Simon qui, dans *Le Jardin des Plantes*, laisse supposer, par la description qu'il en rédige bien des années plus tard, qu'il était présent et utilise en outre cette soirée pour se situer lui-même, en tant qu'auteur, face aux figures tutélaires ou repoussoirs que furent pour sa génération Levin et Jean-Paul Sartre. Ainsi *Le Désir attrapé par la queue* s'inscrit-il révélateur d'un milieu (localisé à Saint-Germain-des-Près) et d'un moment (la Seconde Guerre mondiale), déterminants l'un et l'autre pour la vie intellectuelle française, comme Montmartre a pu l'être au début du 20<sup>ème</sup> siècle. Et l'on y croise encore Picasso, dramaturge en herbe, mais peintre fameux, exilé et reclus mais réunissant bientôt rue des Grands-Augustins gens de lettres et de théâtre et faisant d'un exotisme par les mots de ses propres angloises, un point de repère symbolique pour la résistance intellectuelle parisienne.

**TROIS JOURS D'HIVER SOUS L'OCCUPATION**  
Juste avant le liste des personnages et juste après les mentions « Rideau », « fin de la pièce », Picasso consigne les dates respectivement de début et de fin de la rédaction du *Désir attrapé par la queue*, établissant ainsi une concordance entre le temps de l'écriture et de l'action allemande. En janvier 1941, l'artiste est à Paris où il est revenu en août de l'exil précédent, peu après la signature de l'armistice et après avoir passé les premiers mois de la guerre à Royan. Il se trouve alors dans une



Disponible  
le 17/10/2019

# NOUVEAUTÉ LIVRE

## Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

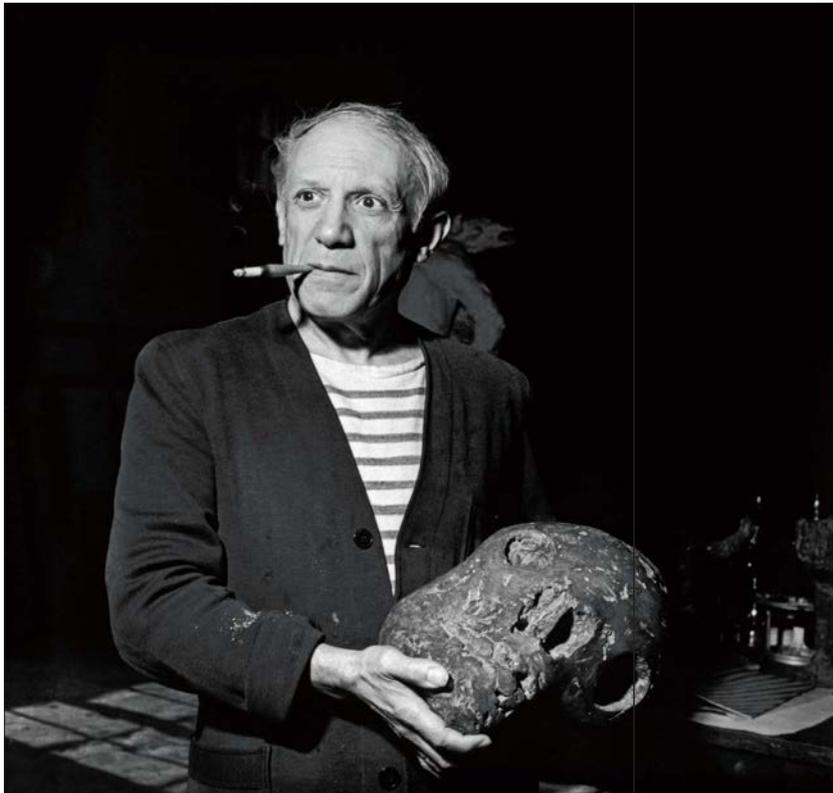
PICASSO 1939-1945 au cœur des ténèbres

**PHOTO PRESS LIBERATION  
LA LIBÉRATION DE L'ATELIER PARISIEN  
DE PICASSO EN AOÛT 1944**  
Martin Schieder

Juste quelques jours avant la libération de Paris, la Seconde Guerre mondiale aurait été sur le point de déployer sa plus illustre victime. Quand, fin août, Pablo Picasso s'approche de sa fenêtre pour observer les batailles de rue entre la Résistance et les forces d'occupation allemande – et l'on en croit les souvenirs de François Gilot – une ballée affleure de sa tête et va se fichet dans le mur tout près de lui. Une autre version, publiée le 6 octobre 1944 par le journal *Ce Soir* à l'occasion de l'adhésion de Picasso au Parti communiste français (PCF), relate que l'artiste sortait de l'atelier au moment où céphalaient les coups de feu, ce qui l'aurait réjoui de le parti des fusillés, «... et, comme je ne voulais pas être au milieu, j'ai choisi ». Enfin, une photographie dans un album de famille de Picasso représente l'artiste avec Maya et un caniche sur le balcon de Marin-Téléport, peu après la Libération, les guirlandes de la victoire flottant encore à la balustrade du balcon.

L'épisode de Picasso au balcon n'est qu'un exemple parmi les nombreux récits, anecdotes et rumeurs qui circulent sur lui durant les jours de la Libération sur Picasso entre Gestapo et Résistance, entre collaboration et communisme, entre Amo Becker et André Malraux. Un de ces récits concerne la libération de l'atelier le plus représentatif de l'art moderne qui, frappé de l'interdiction d'exposer et contraint à l'exil intérieur pendant l'Occupation, a néanmoins continué à travailler dans son atelier, rue des Grands-Augustins, et qui célèbre désormais sa liberté d'expression artistique retrouvée. Indépendamment de cette expérience personnelle très difficile à évaluer, il existe un autre récit inédit, relatant comment la France et le monde célèbrent la libération de Picasso comme un événement public. Il retrace les stratégies médiatiques et les inédits politico-culturels dont une artiste les premières années de l'après-guerre pour se présenter, lui et son œuvre jusqu'ici interdite, à un public à la fois fasciné et troublé. Sa libération se déroule comme une mise en scène politique à laquelle participent différents acteurs aux intérêts divers : la presse internationale, le PCF, le monde artistique divisé de l'École de Paris, le marché de l'art, le réseau autour de Picasso, mais aussi Picasso lui-même. Les médias aussi bien nationaux qu'étrangers se servent de Picasso et lui, à son tour, se sert d'eux. Il ne s'agit pas tant de la presse spécialisée, à savoir des revues d'avant-garde telles que les *Calvaires d'art* ou *Dernière minute*, que des mass media, c'est-à-dire d'une part de la presse quotidienne française, en particulier celle du PCF, de la Résistance et du Front National (FN) telle que *L'Humanité*, *Ce Soir* et *Les Lettres françaises*. D'autre part, d'innombrables interviews et reportages paraissent dans les grands journaux et gazettes étrangers. Notamment aux États-Unis, où la libération de la France est perçue comme une victoire de la résistance et de la démocratie, Picasso est idéalisé dans les magazines *Life*, *Vogue* et *Harper's Bazaar* *Vogue*, comme le symbole de la liberté retrouvée. Ses admirateurs comme ses détracteurs recourent à la presse pour instrumentaliser ou discréditer politiquement l'artiste. Son omniprésence dans les médias fait de lui une icône de l'art moderne libéré et une célébrité grand public. « Picasso est passé du rang de vedette internationale à celui de héros populaire ». « Soudain, il n'est plus connu du seul public amateur d'art, mais admiré aussi dans le monde entier en tant qu'initiateur et génie de l'art moderne.

Étonnamment, l'histoire de l'art et les sciences des médias n'ont abordé jusqu'ici que sommairement la manière dont a été façonné l'image de Picasso, ainsi que ses relations avec la presse à l'époque de la Libération : pourtant, Louis Parrot, un journaliste proche de la Résistance, avait déjà fourni en septembre 1944, une analyse perspicace de la libération de Picasso en tant qu'événement pictural et médiatique :



**1939-1945**  
**PICASSO AU CŒUR DES TÉNÈBRES**  
Sophie Bernard

« 21 | ROBERT CARA (1913-1954)  
Atelier de Picasso, rue des Grands-Augustins,  
quelques jours après la Libération de Paris  
Paris, 2 septembre 1944  
Collection photographique  
Agence Magnum-Photos

Disponible  
le 17/10/2019

# NOUVEAUTÉ LIVRE

## Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

PICASSO 1939-1945 au cœur des ténébres

1  
9  
3  
9

### APRÈS GUERNICA

Le 11 janvier 1939, Maria, la mère de Picasso, s'éteint. Indésirable dans son pays parce qu'antifranquiste, Picasso ne peut se rendre à ses funérailles. Le 24 janvier, le poète René Char, attiré par le refus des Français de s'engager aux côtés des Républicains espagnols, déplore ces « abominables heures [...] où la France, cette trousse, cette Cloquière de quatuorze heures le dia à l'Espagne... ». Le 26 janvier 1939, Barcelone tombe aux mains des franquistes, puis c'est au tour de Madrid le 26 mars. Tous ces événements affectent profondément l'artiste, violemment atteint par le drame qui sévit dans son pays natal. Picasso est en réalité entré depuis bien longtemps en guerre. Dès 1937, le massacre de la petite ville basque de Guernica, assaillie par le raid de l'aviation nazie, le plonge dans un tel désespoir qu'il s'adonne le lendemain même de la catastrophe, le 27 avril, aux études qui précèdent le grand tableau éponyme. Entouré de ses proches, Dora Maar, Roland Penrose, André Breton et Michel Léris, il donne naissance à une « peinture-brûlot », décrit-vent la nuit tombant sur une humanité en proie à la mort. « Dans le tableau auquel je travaille et que j'appellerai Guernica, et dans toutes mes œuvres récentes, j'exprime clairement mon honneur de la caste militaire qui a fait sombrer l'Espagne dans un océan de douleur ». Par son engagement auprès des communistes républicains, Picasso connaît précocement les ravages de la guerre et devient le « porte-drapeau de la résistance du peuple espagnol ». Si Guernica, « monument à la déchéance, au désespoir, à la destruction », relève le défi, pour citer les mots de Breton en 1939, de « tenir à côté du journal de chaque jour qui est une allégorie », les « Femmes qui pleurent », tristes figures incarnées par l'effigie de Dora Maar « qualifiées par André Baar de « postscriptum à Guernica », se succèdent au gré du lamento de l'artiste.

### « UN JOURNAL DE LA SENSIBILITÉ »

Si le spectre de Guernica hante les années de guerre, l'artiste ne représentera jamais plus le conflit de manière aussi littérale et violente. Dès le début de l'année 1939, alors que le massacre de la Seconde Guerre mondiale est à son comble, admettent les peintures effrayantes, qui lui valent l'admiration de René Char, et dont la portée symbolique est sans précédent dans l'histoire des représentations de la guerre. Ainsi, Le Chat [cat. 18] peint en mai par une succession de terribles Femmes au chapeau, dénotées par Pierre Cabanne comme des « êtres de panique et d'affolement ». Leurs formes rhomboïdes, tourmentées et sinistres, disent le morosisme des temps. D'ailleurs, Dora Maar, rencontrée en 1936 dans les cercles socialistes, devient l'inspiratrice des années tragiques. Celle qui fut la « Femme qui pleure » au temps de la guerre d'Espagne, voit son visage subir les pires déformations à mesure que l'Europe s'enfonce dans le conflit. Ainsi que l'écrit Pierre Daix, « Picasso délique de plus belle les sites de femmes, élevant leur visage à la façon du nez de son chien algham Kazbek... il huile sa colère ou sa douleur aussi bien dans le visage de Marie-Thérèse qu'avec celui de Dora... ». Dès 1939, en bonne place dans la grande exposition nazie Estimote Kunst organisée à Munich (paradoxalement avec trois œuvres de la période bleue et rose), Picasso est précisément informé du dessin d'Hitler, celui de voter aux élections tout les artistes modernes, ceux « dégénérés », qu'il entend soumettre à une « campagne d'épuration sans merci ». En 1939, Marguerite Duthoit, la fille de Matisse, envoie au peintre espagnol un important rapport sur la question [cat. 9]. L'œuvre de Picasso se mue dès lors, selon les mots de Pierre Daix, en « journal de sa sensibilité », « réel estoïque exprimant sa haine de l'occupant nazi.



CAT 9 BRASSAI / GYLA HALASZ, JUIN 1939-1940  
Pablo Picasso avec une journaliste sud-américaine et Jaime Sabartés au Café de Flore  
Paris, septembre 1939  
Œuvre d'art graphique originale, 21,2 x 20 cm  
Musée national Picasso-Paris

Au cours de l'été 1939, accompagné de son secrétaire Jaime Sabartés, Picasso prend la direction du Sud et de la Méditerranée. Conduits par le chauffeur Marcel, les deux



CAT 24 | PABLO PICASSO  
Picasso de nuit à Antibes  
Antibes, mai 1939  
Huile sur toile  
200 x 143 x 4 cm  
New York, Museum of Modern Art  
1939

hommes font route vers Antibes, où Picasso transforme l'appartement que lui prête Max Ray en atelier. Rejoint par Dora, il effectue de longues promenades nocturnes sur le port. Éclairé par les lampes à acétylène des pêcheurs, le paysage lui inspire une toile énigmatique, prémonitrice allégorique des boucaniers à venir. « Brassai se souvient : « Impressionné et séduit par la pêche au harpon à la lumière des feux qui scintillent la nuit sur la mer autour des remparts, il était en train d'achever sa grande toile, *Picasso de nuit à Antibes* [cat. 24] lorsqu'il fut surpris par la mobilisation générale ». « Scène de pêche ou parabole évangélique », la peinture est une nocturne où deux pêcheurs se livrent à la lueur des astres, trident en main, à une lutte avec les éléments. Au même moment, dans une lettre du 24 juillet 1939, Kahaweller écrit alors à Picasso que « Paris sa vide », et qu'il « fait un temps exécrable ».

### ENTRE ROYAN ET PARIS

À son retour à Paris à la fin de l'été, Picasso est inquiet. Tous ses proches détestent la capitale. Paul Éluard a quitté Paris pour son régime. Tristan Tzara s'engage comme soldat volontaire. Le marchand Paul Rosenberg a fui Paris pour Bordeaux. Matisse est en perenne pour Nice. Michel Léris est affecté à Beni Ounif dans le désert algérien. Picasso craint l'imminence d'un bombardement. « Il n'y a rien à faire. Ça va éclater d'un moment à l'autre. Je ne serai pas étonné que la sarabande commence cette nuit même », confie-t-il à Sabartés. La nuit du 29 août 1939, les deux hommes prennent donc, avec le chien Kazbek, la route de Royan, conduits dans l'Hispano Suiza par le chauffeur Marcel. Sur leur chemin, témoin des troubles de la mobilisation, Picasso voit des chevaux réquisitionnés, qui lui inspirent une suite de dessins tenant par la bride leurs animaux effrayés. Le équipage fait une seule halte à Sartrouville avant d'atteindre sa destination. Dans le petit port de l'Atlantique, Picasso retrouve Marie-Thérèse et sa fille Maya, déjà installées à la villa Gerber-de-Jonc. L'embarquement avec Dora Maar à la pension café-bar de l'Hotel Au Figre [cat. 10]. Tantôt avec l'une, tantôt avec l'autre, l'artiste partage sa vie entre son activité de peintre et ses promenades sur le port, les marchés aux poissons et les brocantes.

Nerveux possible situé à une centaine de kilomètres au nord de Bordeaux, Royan devient un lieu d'effroi, véritable laboratoire de formes nouvelles. Dora Maar, qui s'était souvent rendu dans son adolescence dans le petit port, fut peut-être à l'origine de cette destination. Dans la clandestinité, Picasso commence à exprimer sa révolte. Privé de son matériel, incapable de rester inactif, il s'improvisait de procurer de simples cahiers, des carnets et des papiers dans les boutiques de la ville, pour y esquiser des

1  
9  
3  
9

1  
9  
4  
0



### CAT. 46 FEMME ASSISE DANS UN FAUTEUIL

Royan, 2 février 1940  
Femme assise dans un fauteuil, version pour carton-pâte créée sur carton-pâte à Thulé  
113 x 143 x 5,7 cm  
Matériau d'art Picasso-Paris

En février 1940, Picasso se trouve encore à Royan. L'armistice signé, ce n'est qu'à la fin du mois d'août qu'il revient à Paris, rue des Grands-Augustins. Dans cette période de pénurie, où il se rend volontiers aux marchés aux puces, Picasso fait preuve d'une grande ingénuité. La longue période de guerre verra naître toute une cohorte de sculptures précieuses, étranges créations réalisées à partir d'objets trouvés comme Le Faucheur [cat. 116] ou encore l'oiseau niché en capsules de bouteille d'étain, révélateur d'effacement d'objets rebuts et de matériaux récupérés. Picasso s'efforce aussi les pages de l'édition collaborative du journal Paris-Soir pour réaliser, en juin 1941, la peinture noire, de grandes études de têtes soigneusement dessinées. Plus encore dans cette période de guerre, Picasso, qui aimait à dire que l'on fait des tableaux avec des bicoques du midi, avec un paquet de tabac, avec une vieille chaise », s'empare des matériaux les plus divers, jusqu'aux plus humbles.

Les petites figures féminines en carton réalisées au début de l'année 1940, mi-tragiques, mi-ridicules, en témoignage et sont une drôle de citation du portrait de Dora, assise dans un fauteuil. Femme assise dans un fauteuil (1940) et Femme assise aux bras levés (1940) évitent d'insouciance effrénée, dont le corps malmené, parfois contorsionné et d'un vert ciliat est peut-être celui d'un cadavre. Tout, la colonne vertébrale, les seins ou le nombril spiralés, les pubis fendus, les visages déformés, les bouches inquiétantes et dentées ainsi que les yeux qui pleurent en font des allégoires de la mort et de la torture. Ce sont de sinistres brocages où le faïence verte et les morceaux de carton évoquent sous les traits la forme du quatuor. Figures macabres, elles constituent d'étranges variations anatomiques sur des paquets de Gitanes.

Il y a une forme de décalage entre le choix des matériaux, le carton et la faïence qui sont ceux de l'enfance et du brocage et le malaise qui en émane. Au même titre que la suite de « Femmes au chapeau », ces effigies de carton traduisent un sentiment d'angoisse. Ainsi que Picasso l'indique lui-même : « Vous ne comprenez pas que ces femmes ne sont pas tout simplement posées là comme un modèle qui réjouit. Elles sont prises au piège de ces faïences comme des oiseaux enfermés dans une cage ». On retrouve ici la sordide et étrange fusion des contrastes si caractéristiques de l'Espagne de Picasso. Et c'est ainsi que le brocage le plus fruste parvient à exprimer la gravité de la vie, la tragédie de la guerre. Ainsi que le rappelle Claude Lévêque-Strauss, c'est bien « sur les côtes dételées où le naufrage de la peinture nous a pris, [qu'] Picasso ramasse et broche des égarés ».

5.8

**in fine**

SFPA 10, boulevard de Grenelle • CS 10817 • 75738 Paris Cedex 15  
SIRET B 304 951 460 00068 • TVA intra-communautaire FR 56304951460

Retrouvez-nous sur [www.infine-editions.fr](http://www.infine-editions.fr)  
Diffusion-distribution : CDE - SODIS

Disponible  
le 17/10/2019

# NOUVEAUTÉ LIVRE Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

PICASSO 1939-1945 au cœur des ténébres

1940

**CAT. 46 FEMME ASSISE DANS UN FAUTEUIL**  
Époque 3 Éléon 1940  
Feuille et morceau de carton peint coulés sur carton peint à l'aquarelle  
112 x 142 x 17 cm  
Musée national Picasso Paris

En février 1940, Picasso se trouve encore à Royan. L'armistice signé, ce n'est qu'à la fin du mois d'août qu'il revient à Paris, rue des Grands-Augustins. Dans cette période de pénurie, où il se rend volontiers aux marchés aux puces, Picasso fait preuve d'une grande ingéniosité. La longue période de guerre verra naître toute une cohorte de sculptures précieuses, étranges créations réalisées à partir d'objets trouvés comme *Le Faucheur* [cat. 315], *la Femme à l'éponge* [cat. 316] ou encore *Foissieu* réalisé en capsules de bouteille d'étrier<sup>1</sup>, réutilisant l'utilisation d'objets de rebut et de matériaux récupérés. Picasso utilise aussi les pages de l'édition collaborative du journal *Paris-Soir* pour réaliser, en juin 1941, à la peinture noire, de grandes études de têtes sommairement dessinées. Plus encore dans cette période de guerre, Picasso, qui aimait à dire que l'on fait des tableaux avec des brouettes du midi, avec un paquet de tabac, avec une « vieille chaise », s'empare des matériaux les plus divers, jusqu'aux plus humbles.

Les petites figures féminines en carton réalisées au début de l'année 1940, mi-tragiques, mi-ridicules, en témoignent et sont une dernière déclinaison du portrait de Dora, assise dans un fauteuil. *Femme assise dans un fauteuil* (1940) et *Femme assise aux bras levés* (1940) révelent d'inquietantes effigies<sup>2</sup> dont le corps malmené, parfois contorsionné et d'un vert criard est peut-être celui d'un cadavre. Tout, la colonne vertébrale, les seins ou le nombril gonflés, le pubis fendu, les visages déformés, les bouches inquiétantes et dentées ainsi que les yeux qui pleurent en font des allégories de la mort et de la torture. Ce sont de sinistres brochantes où la ficelle verte et les morceaux de carton évoquent sous les chairs la forme du squelette. Figures macabres, elles constituent d'étranges variations anatomiques sur des paquets de Gitanes.

Il y a une forme de décalage entre le choix des matériaux, le carton et la ficelle qui sont ceux de l'enfance et du bricolage et le malaise qui en émane. Au même titre que la suite de « Femmes au chapeau », ces effigies de carton traduisent un sentiment d'angoisse. Ainsi que Picasso l'indique lui-même : « Vous ne comprenez pas que ces femmes ne sont pas tout simplement posées là comme un modèle qui s'ennuie. Elles sont prises au piège de ces fauteuils comme des oiseaux enfermés dans une cage<sup>3</sup>. » On retrouve ici la scordide et étrange fusion des contraires si caractéristiques de l'hispanité de Picasso. Et c'est ainsi que le bricolage le plus fruste parvient à exprimer le gravité de la vie, la tragédie de la guerre. Ainsi que le rappelle Claude Lévi-Strauss, c'est bien « sur les côtes découlées où le naufrage de la peinture noire a jeté, [qu'] Picasso ramasse et bricole des épaves<sup>4</sup> ».

1940

1940



1940

1941

**CAT. 52 FEMME AU CHAPEAU DANS UN FAUTEUIL**  
1941  
Huile sur toile  
103 x 91,5 cm  
Bilal Kaufmann

L'image de Dora hante les années de guerre. Coffée d'un chapeau ou assise dans un fauteuil, elle se fait tour à tour iconique, décorative, constructive, parfois abstraite. Sa simple effigie transformée ad libitum devient journal de guerre, à l'instar des Femmes assises, véritable obsession. Une même portée allégorique signifiée par une forme de géométrie féminine unit les vanités à la tête de mouton ou de bouclier, les visages déformés, le corps cadavérique et comme abandonné et les femmes assises tourmentées ou labellées. À Malibu en 1945, Picasso confiera : « Quand je peins une femme dans un fauteuil, c'est la vieillesse et la mort, non ? Tant pis pour elle<sup>5</sup>. » Si Picasso emprunte ironiquement à l'iconographie des rois et reines en maquet l'attribut du fauteuil ou du trône, toutes ces images sont des huis clos qui dans la peur de « l'enfermement, la claustration, le sacrifice<sup>6</sup> ». En réalité, un contraste saisissant oppose ici la figure habituelle et sculpturale à la mise en scène en robe et chapeau bleu à la jupe vide, grise et désertée, dont émane une atmosphère sinistre.

La belle est prisonnière. On dirait une aliénée. Le fauteuil dont les barreaux noirs font écho aux peintures du plafond – celles de l'atelier des Grands-Augustins ? –, pourrait évoquer une cage de fer. Dans d'autres peintures, il évoque une camisole de force ou un cercueil. Le scribe traduit l'ambiance des années de guerre vécues comme une captivité volontaire par Picasso... Le visage distordu, la tête remodelée est un étrange amas de chair avec ses yeux déaxés et sa bouche de travers. Musique jouée de travers : « Ces femmes assises et ces bustes de femmes foisonnent sous l'Occupation, doivent leur indécutable agressivité au fait qu' [...] une tête prodigieusement réinventée [...] apparaît sur un corps signifié de façon inadmissible pour tous<sup>7</sup>. » Expressivité ou monoténeté, grandiose ou angustiosité, ces Femmes assises n'en incarnent pas moins ces années noires et sont autant d'allégories tragiques, où Picasso dit son deuil et se rage.

Entre juin et septembre 1941 sont instaurées des lois pour un nouveau « statut des Juifs ». Et Picasso affirme qu'il souhaite « que [ses] peintures puissent se défendre, résister à l'envahisseur, comme si chaque surface était harcelée de lames de rasoir<sup>8</sup>... » Ici l'étrange madone à la robe bleue et aux mains jointes se mue en imposante matrone. Et comme dans bien des images dominent un ton d'insulte et de dédain, une sorte de regard de surréalisme peut-être dû à l'amitié que les deux amis partageaient au couple Eluard.

Heinz Berggrun, qui fut durant quelques années le détenteur de ce tableau, raconte combien sa femme ne parvint pas à s'accoutumer à la figure torturée de Dora Mayer : « Jusqu'à pour ma collection personnelle un grand tableau aux couleurs puissantes de 1941-1942. Ma femme Bettina fut aussi peu convaincue par ce portrait [...] Je vendis donc le Picasso à Franz Mayer, le successeur de Georg Schmidt à la direction du Kunstmuseum de Biele. En 1992, la Femme assise au chapeau du musée de Biele fit partie de l'exposition Picasso après Guernica de la Neue Nationalgalerie de Berlin<sup>9</sup>. »

1941

1941



1941

Disponible  
le 17/10/2019

# NOUVEAUTÉ LIVRE

## Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

PICASSO 1939-1945 au cœur des ténébres



**CAT. 96 L'HOMME AU MOUTON, 1942**  
Paris, printemps 1942  
Musée national Picasso-Paris  
222 x 78 x 20 cm  
Musée national Picasso-Paris

1  
9  
4  
2

196

L'Homme au mouton est sans aucun doute la sculpture la plus célèbre et la plus commentée de Picasso. Réalisée au printemps 1942, elle apparaît très tôt comme un symbole de résistance au nazisme par son sujet et sa forme. Et bien que totalement singulière dans l'œuvre de l'artiste, elle devint dès lors un objet de référence pour les artistes de la Seconde Guerre mondiale ce qui, compte tenu du caractère classique de l'œuvre, n'est pas le moindre des paradoxes, pour des années qui illustrent avant tout par un iconoclasme véhément. Mais sans doute est-ce aussi grâce à sa forme classique et à son thème humaniste – celui du Bon Pasteur – qui s'opposent à la violence des temps que L'Homme au mouton s'impose d'emblée comme un message de paix et d'espoir.

L'œuvre, plus encore que beaucoup d'autres durant l'Occupation, est tributaire du contexte dans lequel elle naît. Elle trouve son origine selon Jaime Sabartés<sup>1</sup>, dans une eau-forte, une des très rares et des plus ambitieuses réalisées par Picasso à cette époque, intitulée Paris, 14 juillet 42 et représentant, telle une frise antique, une procession de personnages apportant des offrandes à un homme barbu, à moitié nu et distribuant des fleurs. Dans le cortège, une femme âgée porte dans ses bras un agneau. Ce sont ces deux figures, celles de l'homme barbu et de l'animal, que l'artiste reprend en les associant dès le 16 juillet 1942 dans une série de dessins qu'il développe par intermittence jusqu'en mars 1943, date à laquelle il crée sa sculpture. Ce groupe de dessins – Zervos en dénombre cinquante-six<sup>2</sup> – éclaire de manière passionnée sa genèse. On observe ainsi l'artiste chercher la meilleure solution plastique pour la posture de l'animal, mais aussi modifier les caractéristiques de la physiologie du bœuf. On le voit également passer d'une vision frontale à des vues de trois quarts et de profil ainsi qu'à des études de dos qui témoignent de son désir de s'orienter vers la troisième dimension. Ce qu'il va faire, dans une sorte d'urgence en l'espace d'une à deux journées<sup>3</sup> au printemps 1942 et qu'il décrie à Braque si dans un récit très formel : « Après je ne sais combien d'esquisses et de mois de réflexion, j'ai monté cette statue en un seul après-midi [...] Paul Éluard était là. Marcel [le chauffeur de Picasso] m'a aidé. J'ai dressé d'abord l'armature. Mais on la calcule rarement bien. J'ai plutôt reté la mienne... Des coupes trop faibles, elle ne tenait pas le coup [...] La statue commença à chanceler sous le poids de la glaise. C'était affreux ! Elle menaçait de s'écraser à chaque instant. Il fallait agir vite. J'ai embauché aussi Paul Éluard [...] Nous avons pris des cordes et nous avons amarré L'Homme à l'agneau aux poutres. J'ai décidé de la couler en plâtre sur-le-champ. Ça a été fait le même après-midi. Quel boulot ! Je m'en souviendrai... J'avais l'intention de la repenser... Vous voyez ces longues jambes maigres, ces pieds juste indiqués, à peine dégagés du sol ? J'aurais voulu les modeler comme le reste. Je n'ai pas eu le temps. Finalement, je l'ai laissé tel quel... Maintenant c'est tout tard ! Il est comme il est. Si je le touchais maintenant, je risquerais de tout gâcher<sup>4</sup> ».

Se rattache également à la genèse de L'Homme au mouton, une statuette, Homme debout, 1942<sup>5</sup> [cat. 81] qui apparaît comme une traduction en volume du personnage barbu de Paris, 14 juillet 42. En outre, par son aspect statuaire, elle affirme nettement ses liens avec la statuaire antique. Précisément, cette référence aux canons classiques de l'art grec-romain est clairement un des enjeux de L'Homme au mouton. Et pour bien le saisir, il faut avoir en tête le contexte historique dans lequel Picasso commence à concevoir son œuvre. Au printemps 1942 s'ouvre en grandes pompes à Paris au musée de l'Orangerie une rétrospective Anso Steier, le sculpteur préféré d'Hitler. À travers ses œuvres, qui exaltent l'héroïsme et la virilité et se présentent en dignes héritières de l'art classique, c'est toute l'idéologie nazie qui se voit illustrée et glorifiée, ainsi qu'une vision de la création en totale opposition avec l'esthétique des avant-gardes qui, au demeurant, avaient été condamnées et qualifiées d'art dégénéré en 1937. Pour Picasso, l'enjeu est donc double lorsqu'il jette sur le papier ses premières idées. Tout d'abord, ne pas se laisser déposséder de l'héritage classique qui constitue la base de sa formation et qui apparaît totalement dévoyé par les nazis, et par ailleurs, ne pas renoncer au langage de la modernité dont il était l'un des principaux inventeurs. En somme, réviser les canons classiques pour les inscrire dans le présent, sans anachronisme ni passéisme<sup>6</sup>. C'est le tour de force et la réussite de L'Homme au mouton que de parvenir à conjuguer ces données apparemment opposées. Pour ce faire, l'artiste, après plusieurs mois d'étude et de gestation, s'appuie sur le temps court d'une très grande rapidité d'exécution pour insuffler à son groupe vie et vibration. La sculpture conserve l'aspect enlaid de l'esquisse, laissant voir avec évidence les traces de modelage et les marques des différentes interventions du sculpteur. De plus,

1  
9  
4  
3

206

207

Disponible  
le 17/10/2019

# NOUVEAUTÉ LIVRE Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

PICASSO 1939-1945 au cœur des ténébres

**CAT. 153 LA FEMME EN BLEU**

Paris, 25 avril 1944  
Huile sur toile  
103 x 79 cm  
Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne  
Don de l'artiste en 1947

1  
9  
4  
5

Plus peut-être que toutes les autres compagnes et muses de Picasso, Dora Maar symbolise la femme aux mille visages, celle dont l'artiste traque chaque expression et attitude, chaque transformation et métamorphose. Femme multiple, elle est aussi celle des visages contradictoires, exprimant tour à tour la sensualité et la souffrance, la sophistication et l'animalité. Le peintre, à travers son retour obsessionnel durant ces années à la figure de Dora, traduit ainsi sa fascination pour celle qui avait séduit aux Deux-Magots, en jouant à planter un couteau entre ses doigts au risque de se blesser, que son désir d'échapper à l'emprise de celle qui, pour la première fois sans doute, pouvait prétendre intellectuellement être son égale. D'une beauté mystérieuse et féline, que Man Ray sut admirablement capter dans les portraits qu'il fit d'elle, amie de Georges Braque puis intime d'Éluard et de Mink, Dora est une photographe professionnelle proche du mouvement surréaliste. Très engagée à gauche, parlant parfaitement l'espagnol, ce qui contribue à renforcer sa complicité avec le peintre andalou, sa liaison avec Picasso va suivre les événements de ces années tourmentées, de la guerre civile en Espagne à la Seconde Guerre mondiale. Dora devient pour le peintre cette figure double, totalement indissociable mais aussi totalement irconciliable, du bonheur individuel et des malheurs du monde. Elle est la « Femme qui pleure » en 1937, elle sera la femme emprisonnée, blessée, mutilée, au fil des années de guerre.

Lorsque l'artiste peint *Femme en Bleu*, le 25 avril 1944, après presque quatre années d'occupation allemande, le conflit est en train de prendre une autre tournure alors que se prépare le débarquement en Normandie (6 juin). Un étrange apaisement émane de cette figure qui trône, souveraine, dans un siège dont on remarque que les accoudoirs. Picasso reprend ici un thème qui lui est cher, celui de la femme assise dans un fauteuil dont on trouve au demeurant plusieurs compositions<sup>1</sup> datant de 1943 et qui semblent anticiper ce tableau. Néanmoins, à la différence des autres captifs, enfermés dans leur siège comme dans un piège, qui le précédent, cette femme en bleu apparaît telle une divinité dans la sérénité monumentale de son être. Centrée dans la toile et occupant dans toute sa hauteur, parfaitement droite, elle offre au regard un visage de face et de profil, certes scindé en deux, mais dont les facettes, rendues par une modulation de rose pâle et de rose plus sombre, préparent l'harmonie. Le camaïeu de bleu employé sert pour la première fois comme pour le fond du tableau à rappeler la tonalité de la période bleue de l'artiste, celle de ses vingt ans, lorsqu'il vivait encore à Barcelone. Le style évidemment en est très différent, avec ses plans de couleurs canalisés de lignes noires qui compartimentent et animent la composition, il appartient au cubisme curvilineaire, mais il renvoie cependant à un même sentiment de mélancolie. Car si désormais Picasso voit Dora ainsi, figure dépressionniste et mélancolique, c'est que lui-même s'en éloigne. Une autre femme est entrée depuis quelques mois, si ce n'est dans sa vie, dans sa tête et son cœur. Elle s'appelle Françoise Gilot et sera bientôt sa nouvelle compagne. *Femme en Bleu* s'inscrit donc comme l'une des dernières manifestations de Dora Maar dans l'univers du peintre. Toujours belle à ses yeux, elle a cependant perdu son pouvoir de fascination, à l'image de ses mains dépourvues de doigts, qui ne peuvent plus ni attiser ni retentir.

G. T.



264

**CAT. 154 LA CASSEROLE ÉMALLÉE**

16 février 1945  
Huile sur toile  
81 x 103 cm  
Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne

1  
9  
4  
5

Imaginé au cœur de l'hiver 1945, le 15 février, au moment où il ébauche la grande toile intitulée *Le Châlier* [Cat. 153], *La Casserole émaillée* n'a à priori rien de remarquable au vu des éléments choisis : un pichet, un bougeoir et une modeste casserole bleue émaillée. La composition est réalisée dans un style simple et vigoureux. Picasso, dans cette période de pénurie, retrouve l'importance des objets de tous les jours. À Françoise Gilot, il confie : « L'objet le plus quotidien est un vaseau, un véhicule de la pensée. Ce que la parole dit pour le Christ ». Les trois objets quotidiens très simplement dessinés d'une manière que l'on pourrait dire « idéographique », apparaissent solennellement dessinés, comme une trinité de symboles, au point d'évoquer la sobriété des vanités d'un Zurbarán ou d'un Sánchez Cotán.

Si Picasso dépeint d'un côté la nourriture, les mets devenus rares en temps de guerre, sa peinture illustre de la même manière le quotidien le plus prosaïque. Aussi les contenants comme les casseroles vides, les cafetières pour *Café national*, mais aussi les marmites, les chaises, le tabac, le buffet (*Le Buffet* [Cat. 1945] [Cat. 80]), qui décrivent la vie domestique et le quotidien le plus humble. Picasso dit ainsi à Pierre Dalix : « Tu vois aussi une casserole ça peut crier ! Tout peut crier. Une simple bouteille. Et les pommes de Cézanne ». Le chandelier en laiton surmonté d'une bougie, qui a ici l'allure d'un petit personnage, est un leitmotiv de la période, comme en témoignent *Cafetières et chandeliers* (Paris, 8 avril 1944). On y retrouve la même connotation symbolique, non plus la brièveté de l'existence, mais l'espoir incarné par la flamme de la vie. Les « protagonistes » de *La Casserole émaillée* sont ainsi à décrypter comme les bilions des amours. Philippe Dagen écrit d'ailleurs : « Procéder par transposition, symboles, mythologies est ainsi non seulement le mode d'expression qui s'inscrit dans la logique de Picasso depuis la dernière précédente, mais encore le seul possible<sup>1</sup>. » Bien qu'il fut peut-être moins affecté qu'autres par le manque, les années noires de l'Occupation ont toutefois été aussi pour Picasso celles de la faim, du froid et des privations. Et la vie quotidienne était telle que décrite par Braque : « Les difficiles matériels [à] Paris des queues et des tickets, du couvre-feu et des ondes bouillottes, [...] des alertes, des rafles, des arrestations, des avis d'évacuation<sup>2</sup>. »

On retrouvera cette nature morte réinterprétée – seules la cruche et la casserole subsistent – dans la toile en grisaille du *Châlier* [Cat. 153] réalisée de février à mai 1945 à la découverte des camps de concentration. L'humanité y est comparable aux choses, définitivement inerte. Au jour, heureux de rattraper Picasso dans les rangs du parti communiste en 1945, voit en *La Casserole émaillée* une occupation d'ordre sur le réalisme de l'artiste alors que l'œuvre par sa force symbolique en est certainement très éloignée.

Présentée dans l'exposition de la Libération, *La Casserole émaillée* est suivie d'une série de nature mortes comme *Œuf de mort et cruche* (20 mars 1945), *Coffre-poteries, juché* (15-18 mai 1945), *L'XIV* (1945-1946), toutes antérieures à la victoire du 8 mai 1945. C'est sur les conseils de Georges Salie, directeur des musées de France, et de Jean Cassou, directeur du musée national d'Art moderne, que Picasso coassent en 1947 au don de dix toiles importantes, dont *L'Alabâtre* (1942) [Cat. 78], *The Rocking-Chair* (1945) et *La Casserole émaillée* au musée national d'Art moderne.

S. B.



265

**in fine**

SFPA 10, boulevard de Grenelle • CS 10817 • 75738 Paris Cedex 15  
SIRET B 304 951 460 00068 • TVA intra-communautaire FR 56304951460

Retrouvez-nous sur [www.infine-editions.fr](http://www.infine-editions.fr)  
Diffusion-distribution : CDE - SODIS

Disponible  
le 17/10/2019

**NOUVEAUTÉ LIVRE**  
Communiqué de presse

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
mabaranes@infine-editions.fr

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

PICASSO 1939-1945 au cœur des ténèbres

# PICASSO



**Au cœur des ténèbres**  
1939-1945

Musée de Grenoble in fine

Exposition  
Musée de  
Grenoble  
du 5 octobre 2019  
au 5 janvier 2020

Musée de Grenoble **in fine**

SFPA 10, boulevard de Grenelle • CS 10817 • 75738 Paris Cedex 15  
SIRET B 304 951 460 00068 • TVA intra-communautaire FR 56304951460

Retrouvez-nous sur [www.infine-editions.fr](http://www.infine-editions.fr)  
Diffusion-distribution : CDE - SODIS