

Ce tableau semble s'organiser comme un triptyque (*déf. tableau en trois parties*)

avec une palette de couleurs très réduite , " une grisaille" (*variation de tons en noir et blanc*) , une référence aux photographies parues dans le journal de l'époque probablement mais aussi un choix visuel qui permet plus de contrastes et une dramatisation de la scène.

Cette oeuvre est essentiellement graphique: les traits , les contours dominent .

La gestion de la représentation de l'espace n'est pas illusionniste (pas ou peu de perspective , pas d'illusion de la profondeur, pas d'effet d'éclairage) , mais l'emploi d'une distorsion (face-profil des personnages) suggère un effet de trois dimensions dans un espace plan..

Les déformations et la stylisation archaïsante des figures (à la manière des représentations des êtres humains dans les arts premiers) accentuent l'expressivité symbolique des personnages..

L'oeuvre capitale de notre siècle, la plus importante depuis les *Demoiselles d'Avignon* dans la recherche de Picasso. Elle occupe une place centrale dans l'oeuvre de Picasso, et marque une date de sa vie ; . Elle est monumentale aussi bien par son format que par tout ce qu'elle exprime ; contenant un ensemble des signes organisés qui la constituent et résumant, les conquêtes d'une activité créatrice débordante d'invention, de passion et de raison, en même temps qu'une vision apocalyptique de la Seconde Guerre mondiale.

En février 1936 la "Frente Popular" est au pouvoir, d'où est née la jeune République espagnole. Depuis juillet 1936, le coup de force fasciste a contraint l'Espagne à la guerre civile, qui devait provoquer des remous nombreux et divers dans le monde entier. Tandis que les dictatures prenaient le parti de Franco, la plupart des intellectuels et des artistes se ralliaient à la cause de la république espagnole. Beaucoup d'entre eux s'engagèrent dans les milices et y laissèrent leur vie. Des oeuvres remarquables décrivant cette période *L'Espoir*, de Malraux, *Pour qui sonne le Glas*, de Hemingway. A la différence de Malraux et de Hemingway, Picasso était doublement touché par les événements, dans son coeur d'Espagnol, dans sa foi de républicain. Picasso est parfaitement conscient des responsabilités qui lui échoient et qu'il entend assumer en homme comme en peinture. Aussi se donne-t-il le temps de la réflexion. L'une des premières formes de protestation de Picasso sur le plan artistique fut *Songe et mensonge de Franco* de 1937, dont il écrit lui-même le texte. En Janvier de cette année, le Gouvernement républicain espagnol avait commandé à Picasso une composition destinée à son pavillon de l'Exposition internationale de Paris.

Le 28 avril, pour le compte de Franco, l'aviation nazie bombarde sauvagement Guernica, petite ville traditionnelle de la province de Biscaye, du pays basque, - c'est le premier bombardement massif d'une population civile. Picasso réagit aussitôt : "La guerre d'Espagne est la bataille de la réaction contre le peuple, contre la liberté. Toute ma vie d'artiste n'a été qu'une lutte continue contre la réaction et la mort de l'art." Les premières esquisses de Guernica apparaîtront le 1er mai, indiquant déjà les motifs essentiels du drame que le peintre va perpétuer pour éclairer les hommes de demain.

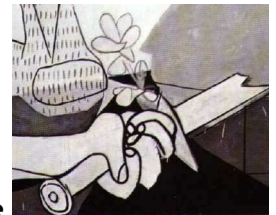
A travers les quelques soixante-dix études conservées, on voit naître et se développer une succession de thèmes, dont certains seront abandonnés quand d'autres, au contraire, chercheront à se superposer, à s'interpénétrer, à former des enchaînements cohérents et signifiants. La peinture elle-même, durant son exécution, traversa différentes phases d'évolution qui porteront moins sur les thèmes proprement dits que sur leur formulation toujours plus concise et leur mise en place dans le sens d'une meilleure lisibilité.



Toute lecture de Guernica doit tenir compte du fait que cette peinture s'organise sur un double plan : le plan de l'évènement et le plan du mythe qui en est la projection. Mais il serait aussi vain de vouloir retrouver une scène de bataille à partir de ces figures affrontées que de prendre celles-ci pour un rébus, car leur fonction de signe ou de symbole est multiple, constamment permutable, bien qu'orientée par des axes permanents, qui sont les lignes de forces de la représentation et qui visent à la dénonciation d'un crime contre l'humanité. Du montage simultané de ces deux plans, de leur double figuration de l'évènement et du mythe, Picasso compose "le premier tableau d'histoire peint pour des hommes qui font leur histoire et le savent", écrira Pierre Daix. elle figurait à l'Exposition internationale de Paris en 1937. La carte-souvenir publiée par le Gouvernement espagnol à cette occasion porte ces mots : «Guernica, le grand peintre espagnol Pablo Picasso, créateur du cubisme et qui influença si puissamment l'art plastique contemporain, a voulu exprimer dans cette œuvre la désagrégation du monde en proie aux horreurs de la guerre. »



La composition n'est pas fondée sur la passivité d'un spectateur extérieur à la peinture, mais sur l'initiative d'un homme qui questionne pour comprendre et qui manifeste sa capacité d'invention dans la mise en œuvre des signes élaborés. En arrivant pour la première fois devant cet immense panneau, on ne peut se défendre d'éprouver un étonnement mêlé d'effroi. Par-delà l'horreur, une étrange fascination s'exerce ; la composition nous entre par les yeux ; elle nous absorbe.



On voit à gauche, devant un taureau à l'encolure violemment retournée, une mère exhale sa douleur, son enfant mort entre les bras. Au centre, un cheval s'effondre, le flanc troué d'une lance, bouche ouverte, la langue acérée comme un dard. Sur le sol carrelé s'étalent en deux tronçons les restes d'un guerrier, la main gauche grande ouverte, la main droite crispée sur l'épée rompue par le milieu. Tout à droite, une femme transformée en torche vivante tombe dans le vide, bras tendus, tête révoltée. Au-dessous d'elle, prenant appui sur un pied difforme, s'étire le corps d'une autre femme, bras pendants, dont la tête et le cou, poursuivant le mouvement, s'allongent presque jusqu'à toucher le poitrail de la bête. Par une fenêtre ouverte, qui donne on ne sait où, surgit une apparition, tête en avant, seins cloutés, crinière au vent, une lampe vengeresse à bout de bras. Pareille à l'œil du Cyclope, une ampoule électrique domine la scène, déchiquette tant l'ombre autour d'elle ; quatre flammes en forme de glaive lui font un écho lugubre à droite. Entre le cheval et le taureau se profile une table, sur laquelle un oiseau, cou tendu, bec ouvert, rend le dernier cri, le corps traversé d'une lueur livide, plus tranchante qu'un rasoir.



Nullle couleur dans ce tableau entièrement composé en noir et blanc. Guernica représente une scène de carnage. On est touché par la douleur des êtres représentés par ce qu'exprime ce tableau, et plus qu'une émotion qu'il provoque, il nous adresse un avertissement. Picasso frappe d'horreur notre imagination, et c'est tout notre être entier, qui est bouleversé, et tend à réagir en protestation ; et un telle spectacle nous plonge dans une admiration muette. C'est une scène, les corps sont entredéchirés gisent épars ; les mains se tordent, se crispent, se dilatent ; les yeux, les bouches, les oreilles, se disloquent ; les maisons brûlent ; les blessés crient, la lumière jette un jour blafard sur les cadavres...

Si le titre n'était pas *Guernica* on aurait à peine réaliser une allusion au bombardement de cette ville. Ce n'est pas une peinture d'histoire. Aucune ressemblance au célèbre Trois Mai 1808, de Goya ; rien qui, dans cette toile permette de dater l'évènement ou même de l'identifier.

Dans la suite des Désastres de la Guerre, Goya décrit des carnages et des massacres, qu'on peut dater et apercevoir les uniformes et les tenus, bien que la situation est généralement vague ; les scènes ont pour décor d'habitude un bout de campagne désolé où des arbres servent de gibets aux victimes. Mais ici, les victimes sont traitées différemment ; chez Goya, leur aspect humain subsiste, en conservant leurs traits distinctifs. Sans être réaliste, l'art de Goya tient fermement au réel visible. **Chez Picasso - le fait est d'importance - les formes sont réfractaires au réel visible. On ne peut pas identifier les caractères des personnes de Guernica, non plus leur catégorie d'individus. D'où l'aspect essentiel de l'œuvre : C'est une allégorie, d'où les êtres et les objets conduisent notre esprit vers une autre idée qui n'est pas représentée. En plus que Guernica échappe à toute référence historique, et s'éloigne en plus d'une scène de guerre. On ne peut ni mettre une date, ni identifier la scène et non plus indiquer le lieu où la scène se déroule. Sommes-nous à l'intérieur d'une maison ? La porte entrebâillée à droite, le plafond et la lampe pourraient nous le faire croire, mais le pan de toit qu'on aperçoit au-dessus de l'apparition nous en dissuade. Nous sommes poussé à conclure que nous sommes à la fois dedans et dehors. On ne peut non plus localiser le moment de la journée, pas de rayons de soleil. D'où vient la lumière ? De la fenêtre ? De la lampe ? Certes, nous continuons à distinguer des êtres humains et des animaux, mais c'est à la faveur d'une ressemblance que nous y parvenons. Allégorie donc ; non pas au sens ordinaire du mot pourtant : nulle personnification ici, aucun dieu. C'est dans l'imagination de l'artiste qu'elle a ses racines**



On profite de ce fait de diminuer la sincérité de la scène et non pas sa vérité. On a une information de l'acte, une chose mentale. D'une part, on évite une scène de carnage, sans avoir une réaction de choc à la vue des scènes du genre - comme en regardant les photographies de guerre -. **En plus en sous-trayant la scène au temps et à l'espace, on élève ses éléments au rang des symboles.** L'émouvant se transforme alors, et la dimension de l'œuvre change. Comprimentant la vérité, les formes s'accommodent pour devenir une formulation universelle et intemporelle de cette vérité. Et ce n'est pas ce qu'elle contient mais ce qu'elle exprime.

On a une souffrance qui se dégage de l'œuvre et nous saute au visage. Picasso enrichit l'horrible en nous laissant percevoir : une mère qui a perdu son fils, un homme coupé en deux, d'une femme transformée en torche vive ... Picasso abuse dans cette œuvre d'un expressionnisme manipulant des moyens de choc : outrance des scènes, des tons, déformation, surtout de la figure humaine, qu'on peut dire une impression de choc.



Au lieu de peindre la souffrance particulière d'une mère, d'une femme, d'un guerrier, Picasso retient de la souffrance de chacun ce qui est suffisamment général pour devenir la souffrance de toutes les mères dépossédées, de tous les guerriers vaincus, de toutes les femmes brûlées vives. D'une part, il s'efforce de porter chacune de ces douleurs à son expression type, tout en s'attachant simultanément à la maintenir en contact étroit avec l'intensité de sa situation individuelle ; de l'autre, il s'efforce de porter chacune de ces douleurs à sa situation type, tout en s'attachant à la maintenir en contact étroit avec son expression individuelle.

Un défi inhabituel ! Picasso a créé un **symbolisme expressionniste, ou un expressionnisme symbolique.** C'est une contradiction théorique, ce qui compte la réalisation plastique. Les formes s'inclinent un peu trop et le tableau un produit factice, addition de deux exigences inconciliables. C'est le génie de Picasso qui les a combiné pour que Guernica atteigne simultanément sa limite de portée, l'universalité, et sa limite d'intensité, le paroxysme expressif. Les formes subissant donc une double élaboration qui prend figure d'unité nouvelle.



A gauche, voici le cri d'agonie de la mère qui, telle une bête privée de son petit, hurle à la mort. A droite, c'est le cri d'épouvante de la femme qui, torche vive, tombe dans le vide, cri de la chair qui brûle et de la conscience abîmée dans le vertige. A gauche, c'est le cri de rage du guerrier vaincu. A droite, dans la formidable avancée de la femme, vidée de tout le meilleur d'elle-même, mamelles ouvertes, c'est l'énorme interrogation de la chair pantelante. Au-dessus d'elle, c'est le saisissement d'horreur de l'apparition. Au centre, c'est encore l'effroi du cheval blessé à mort, tordu par la douleur qu'il ne comprend pas. A chaque fois, c'est donc le type de douleur dont l'être est accablé qui prend forme sous nos yeux.



Voyons néanmoins bien ceci que le symbole n'est pas obtenu au moyen d'abstractions successives, mais au contraire en restant au plus près de la créature particulière qu'il modèle et sur laquelle il se modèle. C'est dire que les «déformations» cessent d'être ressenties comme telles, que chacune a sa raison et sa fonction. Quittant leur emplacement anatomique, les yeux se logent et se transforment selon ce qu'ils ont à la fois à représenter et à signifier : yeux-larmes de la mère, coulant comme une humeur le long du crâne ; yeux disloqués du guerrier, grands ouverts, malgré la tête tranchée, malgré le corps sectionné, comme si, par-delà la mort, s'opiniâtraient encore en eux la fureur du combat et la rage de l'impuissance ; yeux-rivets du cheval qui, dans cette bataille d'hommes, perd jusqu'à son sens de l'animalité (ne s'effondre-t-il pas comme une carcasse de fer ?).



Avec quelle insistance terrible, perverse Picasso s'en prend à l'aspect naturel de l'homme ! Il efface la distinction entre la main droite et la main gauche, ainsi dans la femme dont le corps s'étire à droite ; il modifie l'ordre d'implantation des doigts, ainsi dans la main qui tient la lampe où le petit doigt est renversé ; il change les proportions, ainsi celles du guerrier dont la main gauche est énorme, alors que la droite se crispe dérisoirement sur le glaive ; il supprime même certaines parties, ainsi les épaules, ou, dans la femme qui tombe, tout le tronc. La souffrance est redoublée, et on est de plus en plus convaincu que la guerre atteint l'ordre même des choses, qu'elle n'est pas un désordre provisoire, ni un accident, ni un épisode de l'histoire, mais une contre-nature, une émanation infernale qui, non contente de mutiler les êtres, prend plaisir à les contrefaire.

Picasso retrouve le sens du monstre, par sa haine de la guerre. Ce monstre, tel l'Ogre, n'est que l'outrance d'un caractère humain. Sous une puissance démesurée, il y a un mécanisme simpliste qu'on décèle. C'est un monstre, inspirant la frayeur, Picasso le découvre comme un avertissement céleste, venu d'en haut, d'une manière de manifestation. L'expressionnisme a créé dans cette œuvre fantasmagorie. Et voici que ces créatures, si déconcertantes à première vue, deviennent intelligibles.

Un avertissement nous est adressé, par ces monstres, nous rappelant à la réalité du mal dont la guerre est l'un des avatars. L'opinion tient Guernica pour un présage, pour un signe susceptible d'éclairer l'avenir ; en quoi l'œuvre reste au stade de l'histoire. C'est une vision "poussée en avant", mise à nos yeux pour nous éclairer sur nous-mêmes, en quoi elle s'élève au niveau de la condition humaine. Guernica atteint une altitude métaphysique.

Telle est la puissance de vérité de cette œuvre. On s'y méprend, le Taureau nous éclaire. Cet animal imperturbable, opère ce retournement formidable pour nous en faire prendre conscience. Dès que l'on croise son regard magnétique, ce n'est plus un spectacle ni une vision qui s'offrent à nous, mais une vision, qui ne s'effacera jamais, parce que nous sommes en elle et qu'elle est en nous. Guernica est à la fois une vision et un tableau.

L'espace réalisé dans cette toile est de nature complexe. On y relève des indications de profondeur : aux angles supérieurs gauche et droit, les deux cloisons ; à mi-hauteur, la table ; en bas, le carrelage. Néanmoins, la suggestion de la troisième dimension n'est qu'allusive.

Les personnages et les animaux ramènent la toile au plan, car ils sont dépourvus de volume, sauf le cheval qui a un cou articulé par une ombre médiane. Ce n'est pas un espace composite, car les formes, sans nous donner le sentiment de s'y disséminer, nous frappent par leur cohérence, d'où l'espace créé correspond à leur nature. L'espace de Picasso est agencé de telle sorte que puisse s'y réaliser le caractère à la fois expressif et symbolique des formes.

A gauche, qui se dresse comme une stèle, l'accent est mis sur le profil pour la tête et pour le cou, cette position assurant à l'expression du cri sa plus grande intensité (contour accidenté du visage, orifice de la bouche à l'agonie). Quant au buste, il découvre un sein de face, l'autre de profil, afin qu'ensemble dardés sur le petit cadavre, ils fassent voir la source nourricière dont la mort l'a retranché. Ne pouvant participer au même pouvoir expressif, le reste du corps se réduit à une robe rayée qui, aplatie et rigide, prend la forme d'un socle, pour mettre en évidence le caractère emblématique de la souffrance maternelle.

Le cheval nous montre le flanc droit et, simultanément, le flanc gauche qui, normalement, devrait être caché. Grâce à ce rabattement de l'espace, nous voyons à la fois la plaie béante du flanc gauche, ainsi que l'épieu fiché en plein corps, et l'orifice du flanc droit, d'où jaillit le sang. D'habitude l'expression de douleur d'une tête de cheval reste confuse ; ainsi que la bouche tordue du cheval nous laisse perplexes. Mais si on la considère dans

l'ensemble de la bête, on sent que, par ce rabattement spatial, l'artiste est parvenu à rendre la capacité de souffrance propre à l'animal en déployant au maximum sa «zone de vulnérabilité», c'est-à-dire la surface de son corps ; ce qui est souligné par les innombrables petits traits qui, loin d'être une allusion au pelage, sont autant d'incisions et de blessures virtuelles. Le déchirement d'une mère privée de son enfant est surtout de nature morale ; le tourment du cheval blessé est surtout de nature physique. Pour que le caractère expressif et symbolique de chaque type de souffrance et d'horreur soit porté selon sa nature à son plus haut point d'évidence, il faut qu'à chaque être corresponde un traitement particulier de la forme et de l'espace. Tel est le principe fondamental de la mise en œuvre plastique de Guernica. L'espace n'est pas construit en fonction de lois optiques, mais en fonction d'une exigence mentale selon laquelle chaque forme obtient le lieu de révélation qui lui est propre. Tantôt plat et rigide, tantôt courbe et élastique, tantôt se rabattant ou s'ouvrant, il se moule sur la volonté d'expression de l'artiste à partir des données de la toile. C'est aussi bien le cas des autres éléments.

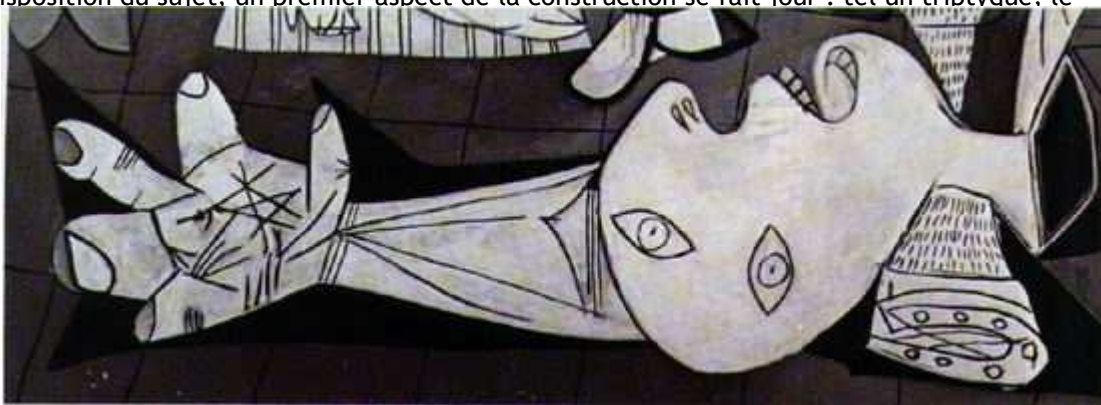


La lumière ne vient ni de gauche ni de droite, ni d'en haut ni d'en bas ; pas de jour naturel donc. Les deux lampes, l'une à pétrole et l'autre électrique, ne produisent de clarté. Pourtant, les zones claires se distinguent nettement des foncées. On constate, les parties sombres sont surtout affectées au décor : fond, murs, table, carrelage, porte, c'est-à-dire à ce qui est inanimé, alors que les parties claires sont affectées aux créatures humaines et animales. Cette répartition signifie que ni le soleil, ni les lampes ne se révèlent assez puissantes pour éclairer l'horreur de la vision et donc que, toute lumière naturelle ou artificielle réduite à l'impuissance, c'est la vision elle-même qui convertit sa force en clarté. La lumière ne provient pas du dehors, elle émane de l'intensité même de la scène. Aussi ne faut-il plus s'étonner que ce soient les lieux de la plus grande horreur et de la plus grande souffrance qui se

détachent : têtes, bras, mains, jambes. L'absence des couleurs s'explique par la même raison. Picasso les a omises, portée à son point d'intensité extrême, la couleur rejoint sa double origine, le blanc et le noir, et, partant, son point de contraste limite. C'est par là que Guernica atteint une telle puissance dramatique, que toute tentative colorée eût affaibli. L'opposition du blanc et du noir correspond à l'aspect dichotomique des formes. Ce n'est pas que chacune d'elles soit exactement divisée en deux, mais, quand elle ne l'est pas, quelque chose en elle nous rend néanmoins sensibles à sa cassure intérieure. Qu'on regarde le taureau ou le cheval, la mère ou le guerrier, l'apparition à la fenêtre ou la femme qui tombe, toutes suggèrent le sentiment d'une rupture, soit sous le rapport du clair et du foncé (le taureau), soit sous le rapport des surfaces vides et des surfaces accidentées (les têtes, les bras, les mains, le corps du cheval). Sous la pression explosive du blanc et du noir, les formes éclatent, et l'espace tout entier se transforme en un milieu déflagrant. Il s'en faut pourtant que l'éclairage jette le chaos dans la composition. Deux gris (et non pas un, comme on répète), l'un clair, l'autre foncé, interviennent à leur tour. Par leur distribution et leur changement d'intensité, ils servent à régler le contraste du blanc et du noir et à le convertir en mouvement. Le phénomène s'observe sans peine sur le bras de l'apparition, coupé en trois bandes, de même que sur le corps de la femme au-dessous d'elle. Grâce à leur intervention, l'impression de dislocation subsiste, mais les formes, au lieu d'éclater en pièces comme dans une scène de carnage, s'articulent entre elles en maintenant la continuité propre au tableau. Le souci de l'ordonnance se retrouve dans la composition. Le cœur de Picasso est peut-être plein de haine et de fureur, sa main, elle, garde tout son sang-froid.



Par rapport à la disposition du sujet, un premier aspect de la construction se fait jour : tel un triptyque, le panneau central comprend le cheval, la moitié du guerrier, l'apparition et la moitié de la femme de droite ; le volet de gauche, le taureau, la mère et l'autre moitié du guerrier ; le volet de droite, la femme qui tombe et l'autre moitié de la femme. Cet aspect de la construction



met l'accent sur la distribution ternaire du tableau, mais il faut remarquer avec quel soin Picasso rattache solidement chacun des volets à la scène centrale par la charnière que forme la moitié d'un personnage. Grâce à cette disposition, les masses se répartissent et, un schéma traditionnel aidant, la lecture est facilitée.

Quant au second aspect de la construction, plus secret, quoique fort sensible, il se manifeste par la présence d'un triangle, inscrit à la manière d'un fronton au centre de la composition : au milieu se trouve le cheval ; le côté gauche passe par la main ouverte du guerrier, la gueule et la queue du cheval ; le côté droit est tangent à la femme de droite. Ce premier triangle est sous-tendu d'un deuxième, dont le sommet est la mèche de la lampe à pétrole. De part et d'autre se trouvent deux autres triangles, celui de gauche occupé par le taureau et la mère, celui de droite par l'apparition et la femme brûlée vive. D'une part, l'action s'inscrit dans une figure qui permet aussitôt de concentrer l'attention sur elle ; de l'autre, l'exacerbation des formes, jugulée par la forme triangulaire, augmente sa puissance contenue, et par conséquent la tension.

Celle-ci, qui risquerait paradoxalement de se figer à force de violence, alimente un rythme qui la libère et l'anime. Fait de l'alternance des droites et des courbes, des pleins et des vides, des blancs et des noirs, des formes-figures et des formes géométriques (les triangles noirs, blancs et gris qui hachent l'espace comme des lames), le rythme produit un effet de vertige, si puissant que, dans cette œuvre, muette à force d'horreur, c'est comme si l'on entendait, non plus le battement de son cœur, mais le silence de la mort entre deux battements. Les formes blanches se découpent à franc bord ; les noirs et les gris obéissent à une triangulation non moins tranchée. L'œil a beau s'approcher, tout est lisse et net. Avec une lucidité farouche, Picasso réduit son pinceau à l'anonymat, pour que Guernica éclate de soi-même dans toute l'évidence d'un constat prophétique.

Que conclure ? Considérés isolément, les monstres sont d'un usage traditionnel en peinture ; l'expressionnisme est de tous les temps, ainsi qu'en témoignent à notre époque un Munch, un Kokoschka, un Soutine, un Ensor, mais chez Picasso - c'est le point décisif - l'expressionnisme ne se réduit jamais à une vision de cauchemar, pas plus que ses monstres n'appartiennent aux régions troubles du rêve ou de l'inconscient. Que Guernica atteigne notre sensibilité, c'est vrai, mais il fait plus, il nous remplit d'une terreur sacrée. Du même coup, il élève l'expression pathétique au niveau du tragique et ses monstres, en même temps qu'ils nous effraient, nous «enseignent», en nous montrant les signes de notre destin ; étant eux-mêmes des Signes. Peinture étrange, peinture étrangère à notre époque confiante, sinon dans ce que nous sommes, du moins dans ce que nous pouvons.



Que peut l'homme aujourd'hui ? Tout, ou presque. Qu'est-il aujourd'hui ?...

Or, n'est-ce pas entre ces deux questions, entre cette réponse et cette absence de réponse, que se situe l'œuvre de Picasso, exactement au défaut de notre conscience moderne ? N'est-ce pas pour cette raison qu'elle nous paraît si étrangère, et que nous nous insurgons pour lui échapper ; n'est-ce pas pour cette raison qu'elle nous paraît si intime, et que nous finissons par nous rendre à son évidence fascinante ? C'est faire œuvre de peintre, et de très grand artiste, que de nous élever, tels que nous sommes, à la dimension de notre vérité. Y a-t-il beaucoup d'artistes qui puissent mieux y prétendre que Picasso ? Avec lui, le mythe moderne devient une Apocalypse.

L'accueil réservé à Guernica n'a pas été unanimement enthousiaste, notamment dans les premières années. Par la suite le tableau est devenu un lieu de mémoire relativement consensuel. Par ailleurs sa portée universelle s'est accentuée avec les années. Guernica est aujourd'hui un des tableaux les plus visités au monde, le 2° après la Joconde. Artiste engagé pour le camp antifasciste et républicain, son tableau ne pouvait que faire naître de nombreux débats, tant artistiques que politiques. Ces débats garantissaient, par ailleurs, une plus grande audience au tableau, et donc une plus grande attention au drame de la guerre civile. Sartre fut très critique. Il reprochait au tableau son symbolisme : le sabre brisé, la petite fleur isolée au centre de la composition...



La première fois l'œuvre est présentée au public lors de l'exposition universelle de 1937 à Paris. Picasso livre le tableau avec retard. Ceci explique peut être la rareté des articles le concernant dans les guides de l'exposition universelle. De fait le pavillon espagnol n'attire pas l'attention, contrairement aux pavillons allemand et soviétique. Autre détracteur du tableau : Malraux. Combattant des brigades internationales, A. Malraux reproche à Picasso d'avoir peint un tableau "hors de la vie", où la fraternité des combattants des brigades est absente.