



20 OCT. 2018
20 JAN. 2019

ROUBAIX
LA PISCINE

PICASSO

L'HOMME —
AU MOUTON

Pablo Picasso
L'Homme au Mouton, 1902
Paris, musée d'Art Moderne - Paris
© Succession Picasso 2018
Photo: © 1988, Musée d'Art Moderne - Paris
Photo: © 2018, Musée d'Art Moderne - Paris

La Piscine
23 rue de l'Espérance
59100 Roubaix
T. +33 (0)3 20 89 23 80

roubaix-lapiscine.com

DOSSIER DE PRESSE

Couverture : Affiche de l'exposition. Pablo Picasso, *L'Homme au mouton*, Mars 1943. Paris, musée national Picasso - Paris
© Succession Picasso 2018 - Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso- Paris) / Adrien Didierjean

CONTACTS PRESSE :

Presse nationale et internationale

Valérie Gauthier / Vanessa Ravenaux

Agence Observatoire

T. + 33.(0)1.43.54.87.71

P. + 33 (0).82.46.31.19

valerie@observatoire.fr / vanessa@observatoire.fr

Communication et Presse régionale

Marine Charbonneau

La Piscine

T. + 33.(0)3.20.69.23.65

mcharbonneau@ville-roubaix.fr

PABLO PICASSO, L'HOMME AU MOUTON **20 octobre 2018 – 20 janvier 2019**

Autour de l'œuvre elle-même et de ses sources, l'exposition Pablo Picasso, L'Homme au mouton, présentée du 20 octobre au 20 janvier au musée La Piscine de Roubaix et réalisée en partenariat avec le Musée national Picasso-Paris, évoque les circonstances historiques et personnelles de la création de ce monument pacifiste.

Réalisé dans l'émotion ressentie par Picasso après la visite de l'exposition Arno Breker, organisée à Paris par le gouvernement de Vichy en 1942, *L'Homme au mouton* apparaît comme une rupture presque classique après les recherches plus iconoclastes menées par l'artiste dans les années 30 à Boisgeloup.

Le contexte de l'occupation à laquelle Picasso résiste dans la solitude de son atelier explique assurément la conception de cette œuvre emblématique, conçue comme un monument destiné à l'espace public, promise à témoigner d'un engagement solide et fondamental.

Picasso : L'Homme au mouton propose donc une lecture contextualisée d'une œuvre emblématique de l'histoire de la sculpture moderne. Présentée dans la nouvelle salle d'expositions temporaires du musée agrandi, elle associe aux créations de Picasso, des œuvres d'autres artistes et un appareil documentaire fort. Ce parcours repose sur des prêts généreux consentis par des institutions (Musée Picasso, Paris - Musée Rodin, Paris - Musée National d'Art Moderne, Paris - Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis - Museu Picasso, Barcelone) et des collections privées françaises et internationales..

Le parcours ouvre avec la découverte de la sculpture populaire par Picasso, à Gosol en 1906. C'est une étape essentielle dans la création sculpturale chez Picasso et le jeu est évident entre l'art des bergers et la représentation d'un pâtre comme figure éternelle de la sculpture classique. Une séquence évoque ensuite, autour du *Serf* de Matisse, du *Saint Jean-Baptiste* et du *Balzac* de Rodin, la place de ces figures de la modernité dans l'élaboration du modèle même de la sculpture de Picasso. Un berger de crèche du XVIIIe siècle exprime également l'importance des figures d'art populaire dans la construction du personnage de *L'Homme au mouton*.

Par ailleurs, l'importance de la sculpture dans l'itinéraire de Picasso est illustrée par la célèbre toile *Le Sculpteur* (1931) à laquelle est confrontée la *Tête de l'homme au nez cassé* de Rodin qui présente de fortes similitudes avec le portrait archétypal du sculpteur chez Picasso, depuis la *Suite Vollard* jusqu'aux œuvres ultimes.

Une série de photographies évoque ensuite l'exposition

Arno Breker, organisée par Vichy et l'occupant allemand, à Paris, au printemps 1942. On sait que Picasso a visité cette rétrospective qui fut l'un des événements les plus importants de la collaboration artistique durant l'occupation. C'est précisément dans l'immédiate émotion de cette visite que l'artiste semble s'être engagé dans la réalisation de sa sculpture, comme pour exorciser l'appropriation de l'idéal classique par la statuaire de propagande totalitaire. Par là même, Picasso répond – avec une œuvre qui s'affirme à pied d'égalité avec les formats monumentaux de Breker – aux critiques qui s'expriment dans la presse collaborationniste de l'époque sur son rôle dans l'avènement d'un art moderne de rupture et de référence.

Une suite de photographies de Pierre Jahan évoque un autre élément de contexte, la destruction massive de la statuaire de monument public, en 1942-1943 notamment, pour livrer le métal à l'occupant allemand. A côté de cette série, une toile essentielle de cette période, *L'Aubade* (1943) insiste, avec la grille cubiste et la position allongée du personnage féminin central, sur cette question des sculptures abattues auxquelles répond précisément la figure très verticale de *L'Homme au mouton*.

Une séquence plus littérale regroupe un riche ensemble de dessins préparatoires à la conception même de l'œuvre qui occupe Picasso pendant plusieurs mois.

La dernière section de l'exposition lie *L'Homme au mouton* à l'installation de Picasso à Vallauris. En 1950, la sculpture est implantée sur la place du marché de la cité potière communiste, comme un véritable monument public dédié à la paix quand se profile le drame de la guerre de Corée. Cette période de paradoxes est évoquée par une grande toile, *Les Jeux* (1950), illustrant le bonheur familial de Picasso dans le Sud.

La conclusion met en scène des retours fréquents du motif de *L'Homme au mouton*, tant en art graphique qu'en volume, jusqu'à une ultime version en tôle pliée et découpée de 1961.

Cette exposition inédite s'inscrit évidemment dans la réflexion que mène le musée de Roubaix sur les questions de la sculpture contemporaine. L'histoire d'une œuvre emblématique comme *L'Homme au mouton* ouvre évidemment de riches perspectives à la fois esthétiques et historiques qui expriment parfaitement l'ambition du propos de La Piscine, engagée dans une nouvelle lecture de l'histoire de l'art moderne. Elle fait l'objet d'un très riche partenariat avec le Musée Picasso de Paris et bénéficie de prêts exceptionnels du Musée national d'art moderne.

Commissariat Bruno Gaudichon
Scénographie Cédric Guerlus/ Going Design
Catalogue publié à l'occasion de l'exposition aux éditions Snoeck

Cette exposition a reçu le soutien important de la Région Hauts-de-France, de la Métropole Européenne de Lille et un mécénat exceptionnel du CIC Nord-Ouest, fidèle partenaire du musée La Piscine. La scénographie est réalisée grâce au généreux concours des peintures Flamant distribuées par Tollens.

LA SENTINELLE DU VAL D'OR

Bruno Gaudichon

CONSERVATEUR EN CHEF, LA PISCINE – MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE ANDRÉ DILIGENT, ROUBAIX

La sculpture est toujours présente aux périodes clefs de la vie et de l'œuvre de Picasso. Elle s'impose régulièrement, comme un enjeu qui stimule la créativité du peintre et offre alors à son travail un déclencheur ou une sorte de confirmation matérielle de ses recherches et de son inspiration. Toutefois, *L'Homme au mouton*, par sa singularité notamment, n'a pas manqué d'interroger la recherche¹ et nombreuses sont les études que l'histoire de l'art lui a consacrées, depuis sa création ou, tout au moins, depuis sa révélation à la Libération. Au moment où La Piscine affirme de façon forte son attachement à la présence de la sculpture moderne dans ses collections permanentes, en n'omettant pas de rappeler l'ambiguïté du message artistique comme de l'intention idéologique qui s'impose dans le processus de la sculpture d'espace public, fruit le plus souvent d'une commande politique, il a paru intéressant de revenir sur cette œuvre insigne de Picasso et, plus largement, de la statuaire moderne et contemporaine. C'est donc à ce récit et à cette étude qu'invitent la présente exposition et les contributions composant son catalogue.

Considérant que l'œuvre est en elle-même « une réponse moderne à l'art prescrit et ordonné² », Werner Spies le premier a lié la genèse de *L'Homme au mouton* au contexte historique de l'été 1942 et notamment à la présentation, dans les galeries réquisitionnées du musée de l'Orangerie, du 15 mai au 31 juillet, de la grande exposition Arno Breker. Cette page essentielle de la collaboration artistique s'inscrit dans la suite du voyage en Allemagne d'un groupe d'artistes français complaisants en octobre 1941. Opération de propagande s'appuyant sur le large réseau que le sculpteur préféré d'Hitler a constitué durant sa jeunesse parisienne et sur des personnalités de l'administration des beaux-arts et des associations professionnelles qui gèrent alors

l'organisation des Salons officiels encore très influents, cette rétrospective sera le grand événement de la politique culturelle de Vichy à Paris sous l'Occupation. L'inauguration, la publication d'un livre abondamment illustré et signé par Charles Despiau, ami personnel de Breker, le prestige d'un comité d'honneur pléthorique, la fréquentation forte et l'impact médiatique très prégnant, tout exprime l'indéniable succès de la manœuvre et de l'exposition que Picasso a visitée et à laquelle il réagit avec une sculpture dont les dimensions importantes et le sentiment éminemment monumental apparaissent comme une réponse littérale à la grandiloquence des groupes et des personnages de Breker. À la confiscation de l'idéal antique martialisé par l'idéologie totalitaire, Picasso réplique par une lecture humaniste et pacifiste de l'art et de l'héritage classiques.

Par ailleurs, le contexte de l'année 1942 est aussi marqué dans l'espace public français par la vague de destructions de sculptures dans le cadre de la campagne de récupération des métaux non ferreux, objet de la loi du 11 octobre 1941 qui, entre novembre 1941 et février 1942, fera disparaître, à Paris, plus de soixante monuments en bronze, déboulonnés de leurs piédestaux qui s'imposent dès lors dans la ville comme les cicatrices évidentes de la collaboration prônée par Vichy. L'idée est même vite acquise que c'est grâce à la fonte de ces œuvres françaises qu'ont pu être réalisés les héros nazis surdimensionnés que Breker présente dans son exposition. C'est ce spectacle d'une infinie tristesse, la mort des statues, qu'illustrent les magnifiques clichés de Pierre Jahan révélés à la Libération dans un ouvrage préfacé par Cocteau³ au moment où *L'Homme au mouton* s'affirme comme une œuvre de résistance et d'engagement.

[...]

1. Après le texte fondateur de Christian Zervos, « L'Homme à l'agneau de Picasso, juillet 1942 – octobre 1943 », *Cahiers d'Art*, vol. XX-XXI, 1945- 1946 (Zervos, 1945-1946), l'œuvre est longuement étudiée par Werner Spies (Spies, 2000a) dans son incontournable *Picasso sculpteur*, Paris, Éd. Du Centre Pompidou, 2000.

On citera aussi utilement le catalogue de l'exposition organisée en 1999 par Jean Lacambre et Dominique Forest à Vallauris : *Picasso. L'Homme au mouton*, Paris, RMN, 1999 (Vallauris, 1999) avec un texte très complet de Dominique Forest sur la genèse de l'œuvre. Plus récente, l'étude renouvelée que propose Julie Guttierrez dans le catalogue de l'exposition de Vallauris : *Picasso. Les années Vallauris*, Paris, RMN, 2018 (Vallauris, 2018).

2. Spies, 2000, p. 230.

3. Cocteau, 1946.

EXTRAIT DU CATALOGUE DE L'EXPOSITION

PICASSO ET SA RELATION AU MONDE PASTORAL

Joséphine Matamoros

CONSERVATRICE HONORAIRE DU PATRIMOINE

[...]

Quelque part, même si l'homme au mouton évoque un dieu de l'Olympe, il est aussi en quelque sorte rattaché à ce vécu d'un monde découvert par Picasso dans sa jeunesse, ce milieu d'hommes intégrés à la nature qui devaient la combattre à tout instant, dans ces contrées encore sauvages avec force et endurance. Ils défendaient leurs troupeaux, c'était dur, c'étaient des dieux vivants... ceux-là mêmes qu'il a fréquentés, qu'il a vus à l'oeuvre et que probablement il n'a jamais oubliés. Cette sculpture devient centrale et peut aussi se lire comme un symbole universel de cette puissance qui lie l'homme et l'animal.

Les trouvailles plastiques réalisées à Gósol ont permis à Picasso d'abandonner la peinture traditionnelle pour se propulser dans la plus acerbe des modernités.

À compter de cette date, ses œuvres ne figurent plus l'image réelle, mais se représentent par elles-mêmes, c'est ainsi que *L'Homme au mouton* accède à l'universel, comme d'ailleurs le tableau de *Guernica*. Il s'agit de deux œuvres essentielles. L'une, *Guernica*, dénonce les horreurs de la guerre et fonctionne encore aujourd'hui comme symbole de la barbarie.

L'autre, *L'Homme au mouton*, exécuté au moment où Picasso, en pleine Occupation, travaillait dans la solitude de son atelier, s'impose comme une seconde icône universelle, celle de l'aspiration à la paix.

L'HOMME AU MOUTON ET LE BERGER DE L'ADORATION DE LA CRECHE DE NOEL

Comparaison de l'iconographie et des techniques d'exécution

Carmine Romano

HISTORIEN DE L'ART

[...]

Picasso et la crèche

Lors des recherches préparatoires à l'exposition sur Picasso⁴ et le théâtre ont été retrouvés dans les collections de la fondation FABAs⁵ plusieurs objets d'artisanat napolitain⁶, parmi eux trois personnages de crèche et deux statuettes de Pulcinella en papier mâché, qui figurent dans une photographie⁷ de 1920, posés sur le piano de l'appartement habité alors par les Picasso, rue La Boétie.

Ces objets furent selon toute probabilité acquis par l'artiste à Naples en 1917⁸, alors qu'il séjournait en Italie pour la réalisation du ballet *Parade* sur une musique de Satie. Durant les deux mois et demi qu'il passa à Rome, Picasso se rendit deux fois à Naples, en mars d'abord où avec Diaghilev, Cocteau et Massine, il visite également Pompéi, puis y retourne en avril, de nouveau à Pompéi, puis Capri et Positano avec la compagnie des ballets russes qui se produisait alors au Teatro San Carlo de Naples. La troupe comprend la danseuse Olga Khokhlova, que Picasso épouse en 1918.

Le séjour à Naples, cette « Montmartre arabe » comme l'appelle Cocteau, servit non seulement d'inspiration pour les décors et les costumes de *Parade*⁹, mais fonda aussi ceux du ballet *Pulcinella* (1920).

À Naples, Picasso et ses amis avaient été frappés par les interprétations du personnage de Pulcinella qu'offraient

des artistes de rue ; ils visitent le Museo di San Martino, qui conserve de nombreux documents et accessoires théâtraux liés à cette figure de la *Commedia dell'Arte*.

Massine raconte :

« Un jour je dis à Diaghilev que sur le plateau, dans un théâtre, je n'avais jamais vu Pulcinella. Le vrai. C'est nous qui devons l'y présenter, ce merveilleux personnage [...]. Alors commencèrent nos longues visites au Musée San Martino. Là se trouvait l'histoire de Pulcinella.¹⁰

Dans la section théâtrale de ce musée étaient alors installés les « souvenirs de Pulcinella », et on pouvait y admirer le *presepe Cuciniello*¹¹, la plus célèbre crèche napolitaine, entrée au musée à la fin du XIXe siècle.

John Richardson a écrit que « la collection spectaculaire de presepios, personnages de crèches, chéris par les touristes [...], n'intéressait que très peu Picasso¹² ». Il est vraisemblable que la théâtralité baroque du *presepe Cuciniello* et le haut niveau artistique de ses figures, considérées comme de véritables chefs-d'œuvre de la sculpture, n'aient pas beaucoup frappé Picasso, mais la présence de trois personnages de crèche dans sa collection personnelle donne une information d'une autre nature, celle de son intérêt pour une forme d'art enracinée dans la tradition populaire et dont la technique utilise des matériaux pauvres entre autres le bois peint, le stuc, le liège et le papier, ceux-là mêmes du premier cubisme.¹³

[...]

4. « Picasso, Parade, Napoli », Naples, Museo di Capodimonte - Pompéi, Antiquarium, 8 avril - 10 juillet 2017, et « Picasso et les ballets russes. Entre Italie et Espagne », Marseille, Mucem, 16 février - 24 juin 2018.

5. La Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el arte (<http://www.fabarte.org>) est une fondation d'art qui conserve notamment une partie des archives et des objets ayant appartenu à Olga et Pablo Picasso Romano, 2017, p. 200-209.

6. Romano, 2017, p. 200-209.

7. Musée national Picasso- Paris, inv. APPH6656.

8. À propos de son séjour napolitain en compagnie de Picasso, Stravinsky a écrit ceci : « [...] Je conserve un agréable souvenir de la quinzaine passée dans cette ville à moitié espagnole, à moitié orientale [...] Passionnés tous les deux pour les vieilles gouaches napolitaines, nous faisons, pendant nos fréquentes promenades, de véritables rafles dans toutes les petites boutiques et chez les brocanteurs. » Stravinsky, 1935, p. 146-147.

9. Sistu, 1963, p. 31.

10. Sistu, 1963, p. 31.

11. Cette crèche fut offerte au Museo di San Martino par Michele Cuciniello en 1879.

12. Richardson, 2010, p. 26.

13. Cocteau, 1926.

PARIS, 14 JUILLET 42 : UN PLAIDOYER HUMANISTE

Anne-Françoise Gavanon

HISTORIENNE DE L'ART

[...]

Et en reprenant la formulation artistique de Breker d'un classicisme mâtiné de modernité tout en l'associant à une composition rappelant un relief antique d'une procession de porteurs d'offrandes, Picasso non seulement s'insurge contre le sacrifice des arts sur l'autel de la politique culturelle en vigueur, mais aussi défie artistiquement les forces d'Occupation en se réappropriant, lui, un artiste dégénéré voué à l'épuration¹⁴, l'héritage classique et humaniste dénaturé par les nazis. Il est alors possible de confirmer l'analyse de Bülher qui y voit une ode à la liberté des arts et l'affirmation de Baer qui écrit « tout va mal, mais Picasso, lui va mieux¹⁵ ! », car *Paris, 14 juillet 42* est un message d'espoir et de renouveau tout comme l'est l'agneau propitiatoire qui assure le salut. Quelques années auparavant, en 1937, Picasso a déjà agi en artiste engagé. À cette époque en sus de ses multiples actions tant artistique que personnelle de soutien à la cause républicaine espagnole, l'artiste a fait au moins deux déclarations, une en mai 1937 rendue publique à New York¹⁶, suivie d'une communication faite à l'American Artists' Congress et publiée le 19 décembre 1937 dans le *New York Times* :

« [...] Je crois encore que les artistes qui vivent et travaillent selon des valeurs spirituelles ne peuvent pas et ne doivent pas demeurer indifférents à un conflit dans lequel les plus hautes valeurs de l'humanité et de la civilisation sont en jeu¹⁷. »

Et cet engagement humaniste semble se poursuivre dans les dessins préparatoires à la sculpture. Forest souligne : malgré la constance du thème, l'impression d'ensemble des études frappe par leurs aspects contraire – caractères paisible versus aspect dramatique¹⁸ –, mais n'apporte aucune explication à cette dichotomie ni aucun autre spécialiste les ayant analysées. Il est intéressant de noter que ces travaux préparatoires pourraient correspondre à une conversation artistique avec les faits historiques, car il existe de curieuses coïncidences de date. La plupart des groupes d'esquisses sont réalisés lors d'événements importants pour la France présentant tous une dimension humaine majeure¹⁹.

[...]

14. Mme Juliette Pozzo du musée national Picasso-Paris a attiré l'attention de l'auteure sur un courrier dans les archives du musée national Picasso-Paris de Marguerite Duthuit envoyé à Picasso en janvier 1938 qui témoigne de l'exposition « Entartete Kunst » et du discours prononcé par Hitler en juillet 1937. Picasso y est mentionné comme faisant partie des artistes « indépendants » souffrants d'une maladie ophtalmologique héréditaire. Hitler préconise « une campagne d'épuration sans merci » pour que l'hérédité de cette maladie cesse. L'auteure remercie Mme Juliette Pozzo d'avoir eu la gentillesse de lui communiquer cette information.

15. Baer, 1996, p. 59.

16. Picasso déclare en mai 1937 : « [...] Toute ma vie d'artiste n'a été qu'une lutte continuelle contre la réaction et la mort de l'art... » ; déclaration qui sera rendue publique deux mois plus tard à New York au moment d'une exposition d'affiches des républicains espagnols. Citée dans Barr, 1946, p. 202.

17. *New York Times*, 19 décembre 1937. Cité dans Penrose, 1996, p. 372.

18. Forest, 1999, p. 22.

19. Ainsi dans les deux dessins du 15 juillet, l'agneau est paisible. Ils sont une suite à l'espoir exprimé la veille dans la gravure. Le lendemain, 16 juillet, l'agneau a pour la première fois ses pattes liées – elles ne seront plus jamais libres – et sa tête et son cou sont crispés ; ce jour-là a lieu la rafle du Vel d'Hiv.

Le 19 juillet, quatre dessins montrent l'agneau toujours prisonnier de l'homme, mais serein. Or, ce jour est celui de la rafle manquée de Nancy. Le 18 juillet 1942, Édouard Vigneron, chef du service des étrangers de la police de Nancy, apprenant que la rafle des Juifs de Nancy est prévue pour le lendemain convoque tous les policiers et ensemble ils font passer la grande majorité des Juifs de Nancy en zone libre. Il est arrêté et emprisonné. Les quatorze études suivantes des 19 et 20 août décrivent l'agneau se contorsionnant de douleur et bêlant d'effroi, or le 19 août à 16h 50 débute l'Opération Jubilee. Il s'agit de la première tentative de débarquement des alliés sur le sol français ; un désastre que le IIIe Reich transforme avec succès en une action de propagande.

PICASSO ET RODIN, A PROPOS DE L'HOMME AU MOUTON

Catherine Chevillot

CONSERVATEUR GÉNÉRAL, DIRECTRICE DU MUSÉE RODIN

[...]

La tension est chez les deux artistes le résultat d'un jeu entre des énergies contraires : Rodin s'est longuement expliqué sur son *Homme qui marche*, et dont pourtant les deux pieds adhèrent au sol alors que le torse fend l'air. Le contraste entre cette paire de jambes puissamment enracinée et le torse dénué de tête et de bras donne l'impression d'un mouvement irrésistible, d'une machine à marcher que rien ne peut arrêter. La discordance, chez Picasso, est ailleurs : entre cet homme hiératique et impassible²⁰, et le mouton se débattant dans la tenaille de ses mains énormes, « l'obligeant ainsi à se cabrer convulsivement », s'établit un rapport pénible pour le regard : « Devant le cœur immobile de la sculpture, le corps du berger, l'animal produit comme une explosion plastique. »

Dans les deux cas, la sculpture, avant d'être forme, est vécue comme une manière d'exprimer des émotions. Rodin est pour les contemporains ce chantre des passions et de la destinée humaine. Il dit à Gsell que « c'est là, selon [lui], le rôle de l'art. Les formes qu'il crée ne doivent fournir à l'émotion qu'un prétexte à se développer infiniment²¹ ». Picasso revendiquait d'être antirationnel²², « ce que je souhaite, dit-il, c'est que de mon tableau se dégage uniquement l'émotion²³ ». Il voit dans l'art un exutoire lui servant à « se décharger de ses sensations²⁴ ». Sa relecture de la découverte du Trocadéro est à cet égard éclairante :

« Je me suis forcé à rester, à examiner ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils servent d'intermédiaires entre eux et les forces inconnues, hostiles, qui les entouraient, tâchant ainsi de surmonter leur frayeur en leur donnant couleur et forme. Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique : c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs.

Le jour où j'ai compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin²⁵. »

La manière de disposer la sculpture participe de cette exacerbation de l'expérience sensible. Picasso aurait préféré, selon Diana Widmaier Picasso, « que *L'Homme au mouton* en bronze donné en 1950 à la Ville de Vallauris soit placé directement à même le sol²⁶ ». Or c'est exactement ce que Rodin voulait pour ses *Bourgeois de Calais*.

[...]

20. Spies, 2000a, p. 238.

21. Gsell, 1967 [1911], p. 136.

22. « Je suis antirationnel. » (Gilot, Lake, 2006 [1964], p. 126.)

23. Zervos, 1935, dans Picasso, 1998, p. 32

24. « Le peintre fait de la peinture, comme un besoin urgent de se décharger de ses sensations et de ses visions. » (Zervos, 1935, dans Picasso, 1998, p. 35, voir aussi p. 36.)

25. Gilot, Lake, 2006 [1964], p. 269.

26. Widmaier Picasso, 2015, p. 2.

TRAVAILLER EN TEMPS DE GUERRE : LES FONTES DE PICASSO ET LES CAMPAGNES DE RECUPERATION

Clare Finn

HISTORIENNE DE L'ART ET CONSERVATRICE

[...]

À partir du 14 juin 1940, la France étant occupée par l'Allemagne, toutes les importations de métal cessent. Dès lors, tous les besoins de la France et les demandes de l'Allemagne ne peuvent être satisfaits qu'en puisant dans les stocks, qui bien évidemment diminuent. Des problèmes d'approvisionnement sont inévitables²⁷. C'est dans ce contexte que naît l'idée d'organiser les campagnes de récupération susmentionnées, celles ayant amené à déshabiller les comptoirs en zinc et à déboulonner les sculptures des espaces publics.

Où va ce métal usagé ? Une grande partie est expédiée en Allemagne, mais une quantité encore plus importante reste en France, et les campagnes de recyclage vont continuer à fournir l'industrie française après la défaite et même jusqu'à l'établissement de la IV^e République.

Toutefois en 1942, l'approvisionnement des petites et grandes industries a diminué pour les métaux ferreux de 67 %, pour le plomb de 84 %, pour l'étain de 24 % et pour le zinc de 28 % par rapport à 1938. Le régime de Vichy tente de donner une image plus positive, et l'OCRPI estime que les artisans reçoivent une quantité de charbon couvrant 50 à 60 % de leurs besoins, ce pourcentage n'étant que de 30 % pour l'industrie. Mais les pénuries les plus graves sont les pénuries de métal.

L'*Information Artisanale* affirme que les artisans sont favorisés par rapport à bien d'autres. En réalité, les petites entreprises recueillent probablement une part raisonnable des ressources disponibles, mais ces ressources diminuent sérieusement²⁸.

Les campagnes de récupération vont continuer jusqu'à la Libération et même au-delà. À partir de 1942 cependant, l'idée est davantage de recycler dans les cuisines tout ce qu'on peut y trouver d'usagé.

Ainsi, les campagnes, axées au départ sur les objets présents dans la sphère publique, font incursion dans la vie privée des ménages, les amenant à sacrifier le peu qu'il leur reste. Au fil du temps, comme il y a de moins en moins à réutiliser, ces campagnes sont plus

duement ressenties. Les rapports compilés après-guerre montrent que la quantité récupérée chute de façon notable à partir de 1942 pour tous les matériaux.

[...]

27. Rapport du ministère de la Production industrielle à Pétain, 1941, AN 68/AJ/312, dans Karlsgodt, 2006, p. 143-181.

28. Zdatny, 1990, p. 137-138.

L'HOMME AU MOUTON OU LA PREMIERE SCULPTURE PUBLIQUE DE PABLO PICASSO

Cécile Godefroy

DOCTEUR EN HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

[...]

Daniel-Henry Kahnweiler considère *L'Homme au mouton* comme un « dépassement de tous les procédés, et, par-dessus tout, [un] dépassement de toute "manière" [...], le premier pas vers la liberté suprême [...]. Cela n'est ni ancien, ni moderne, ni égyptien, ni grec, ni cubiste²⁹ ». Une sculpture à part dans le panthéon picassien que de nombreux auteurs, après Kahnweiler, ont mis en corrélation avec la figure chrétienne du Bon pasteur et celle de l'Hermès criophore, contre l'opinion apparente de Picasso³⁰ :

« Ce n'est pas du tout religieux. L'homme pourrait porter un porc au lieu d'un mouton ! Il n'y a pas de symbolisme là-dedans. C'est simplement beau [...] Dans *L'Homme au mouton*, j'ai exprimé un sentiment humain, un sentiment qui existe aujourd'hui comme il a toujours existé³¹. »

Perçue comme une réponse possible à l'œuvre sculptée d'Arno Breker, artiste officiel du Reich allemand célébré dans une exposition à l'Orangerie en 1942, la sculpture de Picasso se caractérise par une surface accidentée qui rappelle celle des grandes figures masculines de Rodin.

Le modelé vigoureux et épais accentue la tension interne du groupe, soit l'immobilisme du vieil homme

barbu, nu et dépourvu de sexe, aux yeux exorbités, et l'agonie de l'animal dont l'agitation est contenue par les bras solides du berger. L'ambivalence du sujet – le berger choisira-t-il de sauver ou de sacrifier l'animal ? – révèle le « sentiment humain » d'un artiste éprouvé par les désastres de la guerre, qui semble tout à la fois exprimer l'indignation et l'espoir, la colère et une foi profonde en l'humanité (fig. 3).

Picasso nourrissait-il l'ambition, au moment de son exécution, d'intégrer un jour cette sculpture à l'espace public ? Ainsi que s'en interroge André Malraux, voyait-il en *L'Homme au mouton*, « œuvre fort étudiée qu'il choisit pour la place de Vallauris, le Guernica de sa sculpture³² ? ».

[...]

29. Kahnweiler, 1949.

30. Sur les interprétations symboliques de la sculpture et le glissement sémantique du titre de l'œuvre, initialement appelée *L'Homme à l'agneau*, voir Elsen, 1977, p. 8-15, 29-31 ; Burge, 1983, p. 21-26 ; Spies, 2000a, p. 236-240 ; Tuchman, 1998, p. 86-95 ; 115 ; Forest, 1999, p. 21-27.

31. Picasso dans « Permanence du sacré », xxe siècle, no 24, décembre 1964, cité par Christine Piot, *Décrire Picasso*, thèse de doctorat, Université Paris I, 1981, dans Seckel, 1985, p. 145. Cette déclaration de Picasso est cependant à recevoir avec précaution, intervenant dans le cadre d'un article qui relance la question, en 1964, de la « querelle de l'art sacré », soit un débat né au moment de l'inauguration de l'église Notre-Dame-de-toute-Grâce sur le plateau d'Assy (Haute-Savoie). Dévoilée le 4 août 1950, l'église d'Assy est une création architecturale de Maurice Novarina, complétée des œuvres de Georges Braque, Marc Chagall, Henri Matisse, Fernand Léger, Germaine Richier, Jean Lurçat, etc., soit un programme décoratif exceptionnel dont la modernité – la sculpture de Richier destinée à l'autel tout particulièrement –, avait créé une vive polémique parmi les milieux conservateurs. Notons enfin que le 11 décembre 1949, la première pierre de la chapelle du Rosaire de Vence intégralement conçue par Matisse est posée, inaugurée le 25 juin 1951. Ce contexte de commandes religieuses, strictement contemporain de l'entrée de la sculpture de Picasso à Vallauris, qu'il ne nous est pas possible de développer dans le cadre de cette analyse, mériterait de l'être dans une étude ultérieure.

32. Malraux, 1974, p. 31.

PICASSO, ARTISTE THERIANTHROPE

Bernadette Caille

EDITRICE ET COMMISSAIRE D'EXPOSITION

[...]

« Picasso peut aimer ou détester les hommes. Il adore tous les animaux, aussi indispensables à ses côtés qu'une présence féminine. Au Bateau-Lavoir, il avait trois chats siamois, une guenon, une tortue ; une souris blanche domestiquée logeait dans le tiroir de sa table [...]. Il adorait le corbeau apprivoisé du Lapin Agile et le peignit – c'est la *Femme au corbeau*. [...] À Vallauris, il avait une chèvre ; à Cannes, un singe... Quant aux chiens... Pas un jour il n'est resté sans leur compagnie. Jeune homme, il se représentait déjà se promenant avec un cabot. [...]

S'il n'avait dépendu que de lui, il se serait entouré d'une véritable arche de Noé », écrivait Brassai³³. Picasso a incorporé des animaux dans ses premiers dessins connus de jeune étudiant en Espagne. Adulte, avec ce sens foudroyant de l'ellipse et de la litote, sa ménagerie d'animaux de compagnie et le fidèle teckel Lump fournissent sujets et inspirations à ses peintures et sculptures. Des bêtes qui habitaient son atelier aux taureaux qu'il visitait dans son enfance en passant par la vie marine dans la mer proche de la fenêtre de son studio, le monde animal a toujours été une source d'inspiration pour ses explorations en deux et trois dimensions. On peut s'amuser avec une goguenardise attendrie de cette ménagerie dans son œuvre, mais il est surtout intéressant de se pencher sur les raisons profondes de la présence de cette étonnante galerie.

[...]

33. Brassai, 1997 [1964], p. 287.

PROMETHEE N'ETRANGLA PAS SON VAUTOUR : ARTS PLASTIQUES ET POLITIQUE EN FRANCE, DES ANNEES 1930 AUX ANNEES 1950

Pascal Ory

PROFESSEUR ÉMÉRITE D'HISTOIRE, SORBONNE (PARIS 1)

[...]

Au printemps 1934, Staline inverse radicalement la stratégie de l'Internationale communiste en paraissant accorder désormais la priorité à la constitution d'un « front uni antifasciste » mondial. En France, cette inversion conduira l'année suivante à la coalition d'un « Rassemblement » ou « Front populaire », baptisé solennellement – fort symbole – le jour du 14 Juillet, et sous l'égide du drapeau tricolore et de *La Marseillaise*. Elle allait entraîner chez les artistes de non moins violentes bifurcations de position personnelle. Les cinq dernières années avant le retour à la guerre mondiale verront ainsi tous les domaines de l'art traversés par des itinéraires inédits, où l'engagement à gauche prédomine sur l'engagement à droite. Picasso, à cet égard, est dans une situation analogue à celle, par exemple, d'un Fernand Léger, qui n'avait pas caché précédemment son souci d'un art mural, monumental et populaire sans cependant aller jusqu'à adhérer au « parti de la classe ouvrière », pas qu'il franchira en 1945, après une dizaine d'années de compagnonnage de route.

À partir de bases esthétiques différentes, la chronologie politique de Picasso sera comparable. Pour ces deux peintres comme pour des milliers d'artistes ou d'écrivains, de chercheurs ou d'enseignants la nécessité de témoigner, par leurs paroles, leurs actes et/ou leurs œuvres, de leur solidarité avec tel ou tel combat politique – ce tableau définit donc aussi la minorité qui va rejoindre l'extrême droite, fasciste ou non – s'imposera d'autant plus qu'il apparaît chaque jour un peu plus clair qu'on est entré dans une ère où la perspective est moins de construire la paix que de préparer la guerre.

C'est cette atmosphère générale de bellicosité – guerre, avant-guerre, après-guerre et, pour finir, « guerre froide » – qui fait l'unité de cette période, longue d'une vingtaine d'années, celles qui s'étendent en France du baptême du Front populaire, annonciateur de la victoire électorale de 1936, à la victoire sans lendemain du front républicain (1956) ou, préférablement, à l'échelle de la géopolitique mondiale, de l'invasion de l'Éthiopie par Mussolini à la révolte hongroise contre l'hégémonie soviétique et aux débuts de la guerre d'Algérie. En termes culturels la période en question est elle-même rythmée par les temps de trois politiques culturelles successives, qui à leur tour donnent leur couleur

spécifique à une série d'œuvres emblématiques : celle du Front populaire avec, en arrière de la scène, les deux radicalismes marginalisés d'une extrême gauche antistalinienne et d'une extrême droite tentée par le fascisme et, de plus en plus, par l'antisémitisme ; celle de Vichy avec, en arrière de la scène, la stratégie nazie de séduction en direction des artistes « européens » ; enfin celle du parti communiste de l'après-guerre, à l'apogée de son prestige intellectuel, avec, en arrière de la scène, les essais de contre-feu « atlantistes », en position nettement dominée.

[...]

Légendes Visuels Presse Pablo Picasso : L'Homme au mouton

20 octobre 2018 – 20 janvier 2019 / Roubaix – La Piscine

Les œuvres de Picasso doivent être reproduites intégralement sans manipulation ni surimpression.

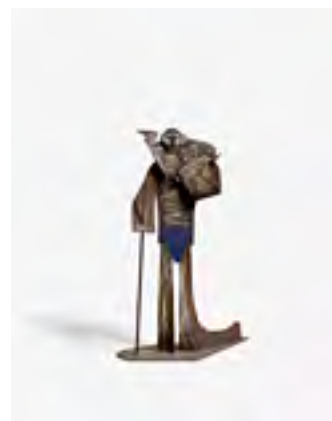
La reproduction des œuvres de Pablo Picasso n'est pas libre de droits. Cependant, pour les reproductions dans la presse, les droits de reproduction seront exonérés pour les formats inférieurs au quart de la page dans le cadre d'articles faisant le compte-rendu de l'exposition et des activités entourant cette manifestation. **Dans tous les cas, il convient de se rapprocher de Picasso Administration / contact : Elodie de Almeida Satan – elodie@picasso.fr.**



Pablo Picasso, *L'Homme au mouton*,
Mars 1943
Bronze
Paris, musée national Picasso – Paris
© Succession Picasso 2018 – Photo © RMN-Grand
Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien
Didierjean



Pablo Picasso, *L'Aubade*, 4 Mai 1942
Huile sur toile
Paris, Centre Pompidou – Musée national
d'art moderne – Centre de création
industrielle
© Succession Picasso 2018 – Photo © Centre
Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
Georges Meguerditchian



Pablo Picasso, *Homme au mouton*,
Cannes, [début] 1961
Tôle découpée, pliée et rehaussée
Fundación Almine y Bernard Ruiz-
Picasso para el Arte, Madrid
© Succession Picasso 2018
© FABa Photo : Hugard & Vanoverschelde
Photography



Pablo Picasso, *Villa La Galloise à
Vallauris*, Vallauris, 7 septembre 1952
Peinture sur papier
Fundación Almine y Bernard Ruiz-
Picasso para el Arte, Madrid
© Succession Picasso 2018
© FABa Photo : Marc Damage



Pablo Picasso, *Tête d'homme barbu*,
Cannes, 21 mai 1961
Crayon et pastel sur carton découpé et
plié
Fundación Almine y Bernard Ruiz-
Picasso para el Arte, Madrid
© Succession Picasso 2018
© FABa Photo : Hugard & Vanoverschelde
Photography



Pablo Picasso, *Les Jeux*, 25 décembre
1950
Huile sur contreplaqué
Collection particulière
© Succession Picasso 2018
Photo : Maurice Aeschmann

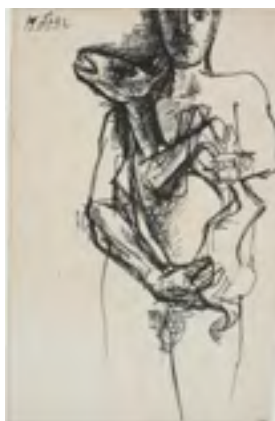
Légendes Visuels Presse

Pablo Picasso : L'Homme au mouton

20 octobre 2018 – 20 janvier 2019 / Roubaix – La Piscine

Les œuvres de Picasso doivent être reproduites intégralement sans manipulation ni surimpression.

La reproduction des œuvres de Pablo Picasso n'est pas libre de droits. Cependant, pour les reproductions dans la presse, les droits de reproduction seront exonérés pour les formats inférieurs au quart de la page dans le cadre d'articles faisant le compte-rendu de l'exposition et des activités entourant cette manifestation. **Dans tous les cas, il convient de se rapprocher de Picasso Administration / contact : Elodie de Almeida Satan – elodie@picasso.fr.**



Pablo Picasso, *Etude pour L'Homme au mouton*, 19 août 1942

Plume et encre de Chine sur papier vergé

Paris, musée national Picasso – Paris

© Succession Picasso 2018

Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage



Pablo Picasso, *Homme au mouton*, 24 octobre 1952

Crayon noir gras et lavis sur papier vélin fin

Paris, musée national Picasso – Paris

© Succession Picasso 2018

Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage



Pablo Picasso, *Tête de taureau*, Printemps 1942.

Fondu et assemblé en 1943.

Sculpture en bronze en deux pièces: selle et guidon de bicyclette

Collection particulière

© Succession Picasso 2018

Photo : Maurice Aeschmann



Pablo Picasso, *Figure debout*, 1907

Sapin sculpté et peint

Paris, musée national Picasso – Paris

© Succession Picasso 2018

Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau



Pablo Picasso, *Le sculpteur*, 7 décembre 1931

Huile sur contreplaqué

Paris, musée national Picasso – Paris

© Succession Picasso 2018

Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean



Affiche de l'exposition.

Pablo Picasso, *L'Homme au mouton*, Mars 1943

Paris, musée national Picasso – Paris

© Succession Picasso 2018

Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean

LA PISCINE

T. + 33 (0)3 20 69 23 60

lapiscine.musee@ville-roubaix.fr

www.roubaix-lapiscine.com

Facebook / Twitter / Instagram : @MuseeLaPiscine

ENTRÉE DU MUSÉE

23, rue de l'Espérance 59100 Roubaix

ADRESSE ADMINISTRATIVE

24, rue des Champs 59100 Roubaix

HORAIRES D'OUVERTURE

Du mardi au jeudi de 11h à 18h

Le vendredi de 11h à 20h

Le samedi et le dimanche de 13h à 18h

Fermeture le lundi, le 1^{er} janvier, le 1^{er} mai, le jeudi de l'Ascension, le 14 juillet, le 15 août, le 1^{er} novembre et le 25 décembre.

TARIFS

- Hors période d'expositions temporaires : Plein : 9 € / réduit : 6 €
- En période d'expositions temporaires : Plein : 11 € / réduit : 9 €

ACCÈS

o En voiture : à 20 min de la gare Lille Flandres, départementale D656 en direction de Tourcoing, sortie 10. Parkings à proximité du musée.

o En métro : prendre le métro ligne 2 puis descendre à l'arrêt « Gare Jean Lebas » ou « Grand'Place ». Le musée se trouve à 500 mètres. Il faut compter 30 min de métro depuis Lille.

o En train, arrêt à la gare de Roubaix. Le musée se trouve à 500 mètres.

o En bus : Ligne 32 ou Z6 arrêt « Jean Lebas »

o En vélo : V'Lille : station 220 arrêt « Musée art et industrie »

CONTACTS PRESSE

Presse nationale et internationale

Valérie Gauthier / Vanessa Ravenaux

Agence Observatoire

T. + 33.(0)1.43.54.87.71

P. + 33 (0).82.46.31.19

valerie@observatoire.fr / vanessa@observatoire.fr

Communication et Presse régionale

Marine Charbonneau

La Piscine

T. + 33.(0)3.20.69.23.65

mcharbonneau@ville-roubaix.fr

