

**Centre
Pompidou**

www.centrepompidou.fr

Centre Pompidou
Direction
de la communication
75 191 Paris cedex 04
attachée de presse
Anne-Marie Pereira
téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02
e-mail
anne-marie.pereira@cnac-gp.fr

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

JOAN MIRÓ 1917-1934

LA NAISSANCE DU MONDE

3 MARS – 28 JUIN 2004, GALERIE 1, NIVEAU 6
NOCTURNES TOUS LES JEUDIS JUSQU'À 23H
FERMETURE DES CAISSES À 22H

www.centrepompidou.fr

Le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, présente du 3 mars au 28 juin 2004, une importante exposition consacrée à Joan Miró.

Cette exposition est la première à être entièrement consacrée à la période 1917-1934, qui est celle de l'invention du langage pictural de Miró, celle des chefs-d'œuvre les plus absolus et les plus énigmatiques de l'un des plus grands inventeurs de formes du XXème siècle.

Organisée trente ans après la rétrospective du Grand Palais, elle succède aux expositions du Centenaire élaborées en 1993 par le Museum of Modern Art de New York et la Fondation Miró de Barcelone.

Cette exposition propose, avec un déploiement sans précédent de près de 240 œuvres - dont 120 peintures et objets - et un nombre équivalent de dessins, collages et constructions, une relecture de cette période essentielle. Beaucoup d'œuvres, depuis longtemps parties d'Europe, sont à redécouvrir, d'autres sont restées totalement inédites en France.

Pour l'assurance des œuvres, l'exposition a bénéficié de la garantie de l'Etat

Le parcours chronologique de l'exposition, met en lumière les ressorts d'une création élaborée dans un va-et-vient permanent et régulier entre la terre catalane de Montroig et les milieux littéraires et artistiques de Paris, que Joan Miró rejoint en 1920. Ainsi, au sein même de la ville qui nourrit ses premières grandes créations, est présenté l'extraordinaire peintre pugnace des années 1920 et du début des années 1930, boxeur à ses heures de détente, peintre pourfendeur sans relâche des manières reçues – « je briserai leur guitare », dit-il en 1922 dans un Paris où régnait alors la convention cubiste – pour élaborer un langage plastique radicalement neuf, personnel, qui exprimait ce qu'il appelait son «coït» avec l'«absolu de la nature». Pourfendeur aussi des voies nouvelles, zigzagant en effet entre le surréalisme (Miró est trop enraciné dans la réalité et chercheur de vérité pour s'y limiter) et l'abstraction, même si une nécessité d'universel lui imposait de trouver des schèmes intemporels ; pourfendeur aussi de lui-même, mettant en péril dans une démarche de véritable stratégie, ses propres acquis et les séductions de sa poétique.

Au-delà de l'intérêt ambivalent que suscitent ses peintures des années 1922–1925 dans les rangs surréalistes autour d'André Breton, il s'agit de considérer les raisons pour lesquelles Carl Einstein, Georges Bataille et Michel Leiris, de la revue *Documents*, se sont mobilisés, dans les années 1929–1930 sur la production de Miró. Et de mesurer (avec un apport documentaire fourni par le catalogue de l'exposition) comment son langage plastique a été stimulé par des contacts étroits établis avec ceux qui allaient devenir ses complices les plus proches, les poètes Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Georges Limbour, Robert Desnos, et surtout Michel Leiris ; ses voisins d'atelier de la rue Blomet, puis de la rue Tourlaque – André Masson, Max Ernst, Hans Arp et Calder. Son œuvre peut enfin être pleinement située aux côtés de celles de Picasso, de Matisse et de Duchamp, mais également de Klee et de Kandinsky, que Miró n'a cessé de regarder dans ces années-là, lui-même placé souvent sous leur observation admirative.

L'exposition permet de s'interroger, avec des axes nouveaux, sur ce qui est en réalité l'extraordinaire complexité de l'œuvre de Miró dans ces années 1920 et 1930 d'effervescente production et de multiples défis. D'un côté, le «mirómonde» animé, coloré, panoplie ludique de pictogrammes et de signes métaphoriques constellant la toile – univers peint avec une soi-disant «innocence» dont André Breton stigmatisa le «stade enfantin» -, de l'autre, les espaces presque vides ou maculés de taches sur lesquelles flottent des figures fantômes, véritables formes spectrales sorties des «fonds». Ces espaces pleinement actifs, Michel Leiris ou Georges Bataille en signalaient déjà en 1930 le caractère «trouble». Aux modulations assurées, élégantes de la ligne glissant sur des aplats saturés de couleurs vibrantes, solaires – magie du bleu, jaune, vert, rouge (*Paysages imaginaires*, 1926-27, *Portraits imaginaires*, 1928-29) – ou aux nuances infiniment raffinées, s'opposent les bouillonnements informes de la peinture (*Peintures de rêve*, 1925-26)

et des procédures brutales : trous, griffures, collages, intrusions de matériaux vils, coupes approximatives du papier (*Collages*, été 1929). En entamant péremptoirement l'intégrité de la surface, en acceptant tous les avatars du support, dont l'affirmation semble bien être une de ses inventions cruciales, Miró fait acte d'une audace sans précédent. Enfin, à la recherche éperdue, qui est celle aussi du poète et du musicien, d'une vision harmonique de signes universels, s'ajoute l'impératif d'une présence du concret le plus direct, analogue bien souvent pour Miró à l'acte sexuel, dans une tension scopique pleinement érotique, dans un acte fusionnel, physique, avec sa peinture.

Le public le plus large et notamment la nouvelle génération - sera saisi par cette œuvre qui tire toute sa pulsion d'une vision tout à la fois concertée et hallucinée, dont l'énergie relève d'une aventure «première», et procède de cette remontée aux «origines» qui fascine tant aujourd'hui. L'infiniment petit et le plus banal - le terre à terre - y entrent en résonance avec les éléments du cosmos : mer, ciel, terre, eau, soleil, lune ; le jeu, l'humour et la poésie, avec la gravité et la cruauté les plus radicales.

Au-delà de la «peinture-poésie» ou de la «peinture de rêve» par lesquelles l'œuvre de Miró a été longtemps exclusivement désignée, apparaît ainsi une peinture «primordiale», une peinture à l'aube de la peinture, se cherchant elle-même dans une liberté absolue, qui sera donnée à apprécier. Ainsi, le sous-titre de l'exposition, est emprunté au titre de l'une des plus grandes toiles de Miró de l'année 1925 : *La Naissance du Monde*, chef-d'œuvre du Museum of Modern Art de New York.

La scénographie de l'exposition privilégie une vision proche et intime de cette œuvre qui est toute d'intériorité ; elle met également en lumière le rythme même de création de Miró, par séries contraires et consécutives, totalement planifiées. Cette démarche méthodique déjoue la compréhension habituelle de l'automatisme surréaliste, suit le tracé d'un cheminement en zig-zag. Après la première crise des années 1917-18 et le choc initiatique de la venue à Paris, se succèdent, en effet, nombre d'expérimentations en une suite de destructions et de reconstructions. La série des *Collages* de l'été 1929, marquant l'acmé de l'«assassinat de la peinture», occupe ainsi une place centrale. La boucle du parcours de l'exposition se ferme magistralement par un ensemble des *Grandes Peintures* de 1933 à 1934.

Dans le parcours de l'exposition, seront également projetés les films suivants :

- le «Jeu» du Carnaval d'Arlequin, (construction et déconstruction), production Centre Pompidou
- extraits du Ballet «Jeux d'Enfants», 1932

Commissariat

Commissaire : Agnès de la Beaumelle, conservateur en chef, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou
Commissaire adjointe : Claude Laugier, conservateur, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou
assistées de Anne Guillemet, chargée de production, direction de la production, Centre Pompidou

PUBLICATIONS DU CENTRE POMPIDOU

• LE CATALOGUE

Publié par les Editions du Centre Pompidou, sous la direction d'Agnès de la Beaumelle.
Environ 530 pages, 280 illustrations couleur, 235 noir et blanc
Format 28 x 28 cm. Collection « Classiques du XXème siècle »
Prix de vente : 39,90€
Conception graphique : Alex Singer, Muriel Paris
Cet ouvrage fait l'objet d'une version anglaise. Paul Holberton Publishing.

• L'ALBUM DE L'EXPOSITION

Le parcours documenté de l'exposition (50 œuvres en couleurs).
Editions du Centre Pompidou. Conception : Caroline Edde
Conception graphique : Vincent Lecocq

format 27 x 27 cm
60 pages
50 illustrations couleur, édition bilingue
prix : 8 €

Le catalogue et l'album de l'exposition sont présentés en salle de consultation

INFORMATIONS PRATIQUES

horaires

Exposition ouverte au public du 3 mars au 28 juin 2004
tous les jours sauf mardi et 1^{er} mai de 11h à 21h
nocturnes : les jeudis jusqu'à 23h (fermeture des caisses à 22h)

tarifs

Plein tarif : 9€, tarif réduit : 7€
Billet « Un jour au Centre » tarif : 10€, tarif réduit : 8€
Valable le jour même pour le Musée national d'art moderne
et l'ensemble des expositions
Accès gratuit pour les adhérents du Centre Pompidou
(porteurs du laissez-passer annuel)
renseignements pour le laissez-passer au : 01 44 78 14 63

réservations

www.centrepompidou.fr
Fnac, Carrefour, Réseau France-billet, 0 892 684 694 (0,34€ la minute)

visites commentées

- **tout public**, les jeudis à 19h
plein tarif 4,5€, tarif réduit 3,5€ (+ le billet de l'exposition)
- **groupes sur réservation** : 01 44 78 12 57
- **en langue des signes** : samedi 13 mars à 14h30
tarif : 4,50 euros incluant le billet de l'exposition
groupes adultes et scolaires : sur rendez-vous
tarif : 33 euros

réservation :

télécopie : 01 44 78 16 73

mail : handicap@cnac-gp.fr

minitel-dialogue : 01 44 78 14 37

Centre Pompidou

Place Georges-Pompidou, 75004 Paris

métro : Rambuteau ou Hôtel de Ville

téléphone : 00 33 (0) 1 44 78 12 33 - télécopie 00 33 (0) 1 44 78 12 07

Pour plus d'informations

www.centrepompidou.fr

Partenaires



et avec le soutien de



PARCOURS DE L'EXPOSITION

Architecte scénographe : Laurence Fontaine

Le zigzag

Le plan de l'exposition s'organise autour d'une idée de parcours, transposition des allers et retours incessants de Joan Miró, géographiques et conceptuels. Alternances des lieux (de Montroig à Paris : de la nature à la ville), duo permanent se nourrissant l'un de l'autre.

Démarche en zigzag d'un travail rigoureux et méthodique par séries.

Joan Miró s'adresse lui-même à Michel Leiris, en 1929, en ces termes : « ...Toujours la passion et la foi me conduisent. Je change très souvent de peinture ; à la recherche des moyens d'expression ; toujours cette passion brûlante me conduit, qui me fait marcher de droite à gauche ». Il en résulte un parcours linéaire ondulant d'un côté à l'autre, permettant des regards multiples créés par des salles en vis-à-vis.

La couleur du fond

Les couleurs de l'exposition composent avec la palette du peintre, en s'attachant plus particulièrement à la richesse des fonds colorés. Bleus, blancs laiteux, ocres jaunes et bruns, tons francs ou mêlés, non-couleurs, selon les séries, le travail de Miró donne un statut particulier au fond de la toile, riche en nuances et laissant visible le processus de préparation, la trace des étapes.

Collage

Dans les salles destinées à la présentation des dessins, des parois courbes se détachent des fonds rectilignes, créant par leur forme et leur couleur des plans différents, jouant avec l'instabilité des surfaces, le jeu entre le loin et le près, le flottement des figures et des signes, le collage.

Le ciel et la terre

En façade nord, les ouvertures sur l'extérieur permettent l'éclairage des toiles par la lumière du jour, ainsi qu'une échappée du regard sur l'extérieur. Mais la ville est volontairement masquée pour diriger le regard vers le bleu du ciel si important pour Miró. « J'ai une forte envie d'avoir des rapports amoureux, pour ainsi dire, avec ma terre, me coucher sur le sable et lécher ce beau ciel », écrit-il dans une lettre à Pierre Loeb en 1927. Le masquage de la ville forme une ligne d'horizon sinueuse, délimitant un haut et un bas, en résonance avec les tableaux « paysages imaginaires » dont les fonds sont bipartis.

La ligne

Par la mise à distance du public, les trottoirs ondulent et tracent une ligne, deviennent des éléments forts de la scénographie, donnent une dynamique au plan, et renforcent par l'ondulation, le parcours en zigzag. Conçus comme des plateaux décollés du sol, la tranche fine soulignée d'un marquage noir dessine un tracé qui relie de façon graphique les différentes séries et donne vie et mouvement au parcours.

Joan MIRÓ 1917 - 1934

"la naissance du monde"

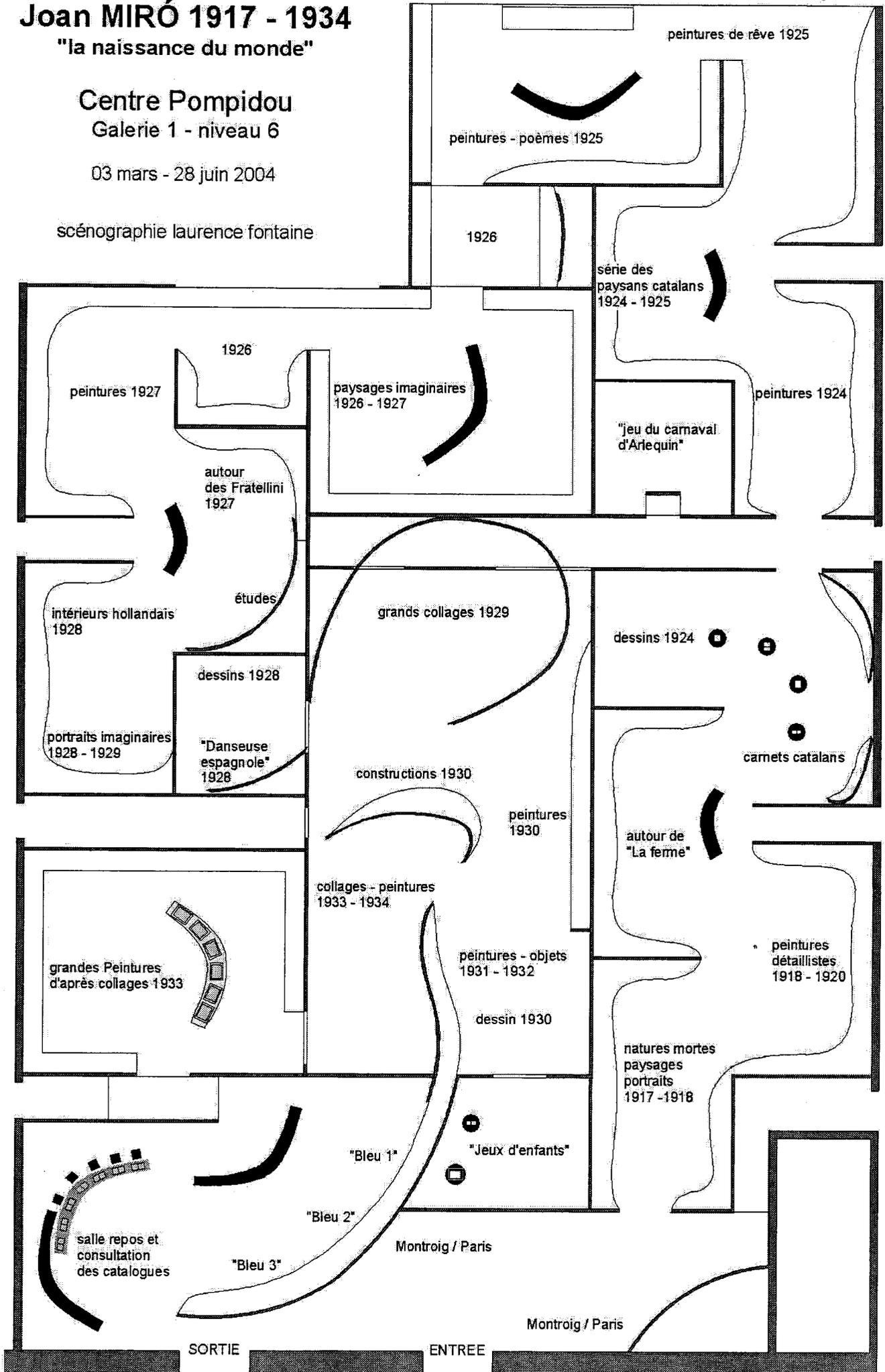
Centre Pompidou

Galerie 1 - niveau 6

03 mars - 28 juin 2004

scénographie laurence fontaine

façade nord



AUTOUR DE L'EXPOSITION

Cycles de conférences et ateliers pour enfants
organisés par la Direction de l'action éducative et des publics

Le Collège du Centre

Présentation de l'exposition par Agnès de la Beaumelle et Claude Laugier,
commissaires de l'exposition.

mercredi 17 mars à 14h30 , Petite Salle, niveau -1
plein tarif : 4,5€, tarif réduit : 3,5€
gratuit avec le Laissez-passer

Rencontre avec le peintre Valerio Adami

lundi 29 mars à 19h, Galerie 1, niveau 6
tarif : 4,5€, tarif réduit : 3,5€ (+ billet exposition). Laissez-passer 3,50€
Rendez-vous à l'entrée de l'exposition

Ateliers d'écriture Joan Miró

Deux cycles sur le thème :
« Titres, tableaux-poèmes, mots-paysages chez Joan Miró » avec Jacques Jouet

mercredi 12, jeudi 13 mai de 18h à 22h
samedi 22, dimanche 23 mai de 15h à 19h
tarif : 75€, tarif réduit et Laissez-passer : 65€
réservation : 01 44 78 46 73 ou 01 44 78 49 13 (de 13h à 17h)

Pour les enfants de 5 à 12 ans

De l'Atelier au Musée

Signes poétiques

Peindre sur de grands fonds colorés à l'éponge, au chiffon ... l'univers de ses rêves.
Inventer des graphismes spontanés, les organiser pour raconter avec des formes
et des couleurs de courtes histoires à la façon des haïku (poèmes) japonais.

séance unique de 14h30 à 16h30
pour les 5-8 ans : samedis 5 et 19 juin
pour les 8-12 ans : samedi 12 juin
pour les enfants de 6 à 10 ans déficients moteurs : samedi 26 juin
tarif 9€, la séance

cycle de trois séances

pour les 7-11 ans : mercredis 2, 9 et 16 juin
le cycle : 45€

Réservation : 01 44 78 49 13

LES EDITIONS DU CENTRE POMPIDOU

Publications

• LE CATALOGUE

Publié par les Editions du Centre Pompidou, sous la direction d'Agnès de la Beaumelle.
Environ 530 pages, 280 illustrations couleur, 235 noir et blanc
Format 28 x 28 cm. Collection « Classiques du XXème siècle »
Prix de vente : 39,90€
Conception graphique : Alex Singer, Muriel Paris
Cet ouvrage fait l'objet d'une version anglaise. Paul Holberton Publishing.

SOMMAIRE

Bruno Racine

Avant-propos

Alfred Pacquement

Préface

ESSAIS

Agnès de la Beaumelle

Le défi des X, en exergue

Rémi Labrusse

Le Pottlatch

Robert Lubar

Miró en 1924 : « Je briserai leur guitare »

Isabelle Monod-Fontaine

Note sur les fonds colorés de Miró [1925-1927]

Anne Umland

La Peinture au défi : Miró et le collage dans les années vingt

Rosalind E. Krauss

Miró : la séduction du bas

William Jeffett

La conscience malheureuse de Miró : sculptures et objets, 1930-1932

CORPUS DES ŒUVRES

CHRONOLOGIE

**Claude Laugier (1917-1923) ; Agnès de la Beaumelle (1924-1930) ;
Isabelle Merly (1931-1934)**

NOTICES

Claude Laugier, avec la collaboration de Macha Daniel

BIBLIOGRAPHIE ET EXPOSITION

Caroline Edde

• **L'ALBUM DE L'EXPOSITION**

Le parcours documenté de l'exposition (50 œuvres en couleurs).
Editions du Centre Pompidou. Conception : Caroline Edde
Conception graphique : Vincent Lecocq

format 27 x 27 cm

60 pages

50 illustrations couleur, édition bilingue

prix : 8 €

EXTRAITS DU TEXTE DU CATALOGUE

Avant-propos

Bruno Racine, Président du Centre Pompidou

Il n'est pas certain qu'à pointer l'« innocence » de Miró, voire son caractère « enfantin », André Breton ait rendu le meilleur service à l'artiste. Comme si l'élégance de l'arabesque, la calligraphie d'écolier appliqué de « ceci est la couleur de mes rêves », l'invasion récurrente du bleu azuréen devaient, aux yeux du grand public, assigner à Miró la place rassurante de l'éternel grand enfant, qui tendrait aux adultes désenchantés que nous sommes devenus le miroir de nos premiers songes.

Si la justification d'une exposition n'est pas seulement de permettre des rapprochements inédits, de rectifier certains jugements ou d'en susciter de nouveaux chez les spécialistes, mais aussi de mettre à mal les clichés réducteurs, « La Naissance du monde », consacrée par le Centre Pompidou au travail de Miró de 1917 à 1934, s'efforce d'atteindre ce double objet.

Des expositions mémorables, au grand Palais en 1974, à Barcelone et à New York en 1993, ont eu l'ambition d'embrasser la totalité d'une œuvre qui se développe sur plus de six décennies et d'en faire percevoir, d'étape en étape, le fil conducteur.

Le Centre Pompidou a choisi de resserrer le cadrage et de régler la mise au point sur cette première période de la carrière de Miró, au cours de laquelle le langage plastique de l'artiste eut le temps de s'élaborer dans toute sa complexité, mais non celui de se perpétuer en formules.

Apparaît ainsi la force, ou même la violence, du projet poursuivi par l'artiste, jusque dans cette agressivité envers les fruits de son propre travail, qu'il ne cesse de remettre en question au nom d'une exigence dont quelques-uns seulement, au premier rang desquels Michel Leiris, ont su d'emblée mesurer la portée. Faisant écho au va-et-vient entre Paris et la Catalogne qui rythme presque toute cette période de la vie de Miró, le parcours met en lumière, selon le principe des séries antithétiques, cet alliage instable d'instinct, de désir, d'un côté, de travail acharné et méticuleux de l'autre sans cesse en quête de recommencement. « Premier matin, dernier matin, le monde commence », écrit Paul Eluard à propos de Miró, justement. L'exposition, dont le sous-titre « La Naissance du monde » reprend celui d'une œuvre de 1925 met à nu le travail du peintre, donne à voir cette ascèse qui, comme chez le poète, suppose à la fois l'émerveillement inaugural, l'angoisse de la finitude et le besoin universel, qui le rend attentif aussi bien au plus modeste caillou qu'à la peinture hollandaise du siècle d'or, à une plume qu'aux éléments majeurs de l'univers.

En révélant le jaillissement de l'œuvre, elle montrera aussi cette revendication de liberté absolue, qui n'exclut aucun registre et l'empêche de se fixer dans les conventions où le cubisme, le surréalisme ou l'abstraction auraient pu très vite l'enfermer : une liberté qui le situe au rang des autres « géants » du 20^{ème} siècle.

Conçue par Agnès de La Beaumelle, l'exposition rassemble quelque deux cents œuvres dont un grand nombre n'ont pas été vues à Paris depuis très longtemps ou même seront présentées pour la première fois. Elle n'aurait pu se réaliser sans l'appui irremplaçable de la famille Miró et de Jacques Dupin, ni le concours généreux de grands prêteurs privés ou institutionnels, en particulier la Fondation Miró de Barcelone et le Museum of Modern Art de New York.

A tous, j'exprime ici ma plus profonde gratitude.

EXTRAITS DU TEXTE DU CATALOGUE

Préface

Alfred Pacquement,
Directeur du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

Parmi tous ces « Classiques du 20^{ème} siècle » auxquels le Centre Pompidou depuis son ouverture a consacré une exposition majeure, Miró est l'un de ceux qui manquait encore à l'appel. Absence criante, puisqu'en dépit de la place qu'elle occupe, son œuvre n'avait pas fait l'objet depuis la disparition du peintre en 1983 d'une véritable exposition anthologique à Paris. Certes les expositions de la Fondation Maeght ont à plusieurs reprises exploré les facettes multiples de cette œuvre dont le labyrinthe de Saint-Paul offre en permanence un parfait exemple. Mais c'est en 1974 que remonte l'importante exposition du Grand Palais, organisée par Jean Leymarie et Jacques Dupin, où dominait Miró en pleine créativité, dans le déploiement de ses œuvres les plus récentes, large rétrospective qui faisait suite à une première exposition du même type en 1962 au Musée national d'art moderne. Dans un cas comme l'autre, ces vastes traversées d'une production particulièrement abondante ne pouvaient donner toute sa place à cette période fondatrice des années vingt que nous avons choisi cette fois-ci de mieux cerner. C'est durant ces années que l'univers de Miró apparaît, celui d'un peintre catalan qui, en dépit de son amitié avec Picasso, va « briser la guitare » cubiste pour inventer un langage plastique profondément original où les signes schématiques du « Mirómonde » se déploient sur des fonds colorés aux intenses chromatismes.

Si Miró, à l'exception de la présentation de son œuvre graphique en 1978, a bien été absent des expositions du Centre Pompidou, il fait partie, en revanche, de ceux dont les œuvres sont venues enrichir de manière spectaculaire les collections du Musée national d'art moderne.

Quelques acquisitions majeures, tels *L'Objet du couchant* (1936) provenant de la collection André Breton, ou encore *La Sieste* et *L'Addition*, datant toutes deux de cette année 1925 si essentielle dans son œuvre, ont dans les premières années du Centre transformé radicalement la présence de Miró au sein du Musée, au moment où l'artiste lui-même remettait un important ensemble de ses dessins. Depuis, des datations d'œuvres majeures parmi lesquelles *La Fermière* (1922-1923) ayant appartenu à Pierre Matisse et à Madame Alexina Duchamp ou encore *Peinture (Tête)* (1927) et l'assemblage *Homme et femme* (1931) faisant partie du Mur de l'atelier d'André Breton, les importantes donations d'Aimé et Marguerite Maeght ainsi que celle de Louise et Michel Leiris, ou encore l'extraordinaire *Portrait d'une danseuse* (1928) offert tout récemment par Aube Breton-Elléouet ont encore augmenté et renforcé cet ensemble peu à peu devenu l'un des fonds majeurs pour prendre la mesure de l'œuvre de Miró. Une fois de plus, les collections du Musée national d'art moderne se sont, on le voit, remarquablement transformées au fil du temps, ce dont témoigne également la réunion des trois *Bleus* de 1961, jadis dispersés et rassemblés grâce à l'obstination de plusieurs directeurs pas sans réminiscence avec les peintures des années vingt, déjà inondées de fonds bleus monochromes, qui prendra place au-delà de l'exposition proprement dite dans une salle ultime pour rappeler que l'œuvre de Miró ne s'arrête pas en 1934 mais qu'elle poursuit son cheminement poétique pendant un demi-siècle.

Ce sont en effet les années fondatrices, de 1917 à 1934, qui ont été retenues à l'initiative d'Agnès de la Beaumelle pour notre exposition, années durant lesquelles Miró séjourne régulièrement à Paris, sans jamais renoncer à revenir chaque année à Montroig. Au contact des milieux artistiques parisiens, Miró se détache rapidement

du fauvisme et invente ce langage plastique si particulier qui ne ressemble à rien de connu à l'époque. *La Naissance du monde*, pour reprendre le titre de l'un des chefs-d'œuvre de la période, ce moment voit émerger des terres brunâtres et des bleus célestes une fantasmagorie de signes et de mots. Signes naturalistes dont le ludisme primordial évoque des visages, des étoiles ou des croissants de lune, ils rejoignent le surréalisme sans obéir à une quelconque doctrine et frôlent l'abstraction sans jamais perdre une référence au réel. Ces constellations de pictogrammes se détachent sur des fonds monochromes délavés, « immenses toiles qui avaient l'air moins peintes que salies, troubles comme des bâtiments détruits, aguichantes comme des murs délavés, sur lesquels des générations de colleurs d'affiches, alliées à des siècles de bruine, ont inscrit de mystérieux poèmes », ainsi que l'écrit Michel Leiris, témoin privilégié, en 1929, dans *Documents*.

Si l'exposition débute avec les premières œuvres véritablement abouties d'un jeune peintre catalan de vingt-cinq ans, elle s'interrompt de manière nécessairement plus aléatoire avec la suite de peintures grand format de 1933-1934 qui constituent une sorte de première synthèse de sa production. Entre ces deux dates, s'est constitué l'univers poétique de Miró, nourri de rencontres avec les écrivains parisiens, tels Michel Leiris et André Breton. L'exposition révélera également l'étonnante construction de l'œuvre de Miró qui passe d'une série à une autre, d'un ensemble de peintures à fond bleu puis à fond brun, des « Paysages animés » aux « Intérieurs hollandais ». Elle insiste sur la répétition de certains thèmes, met également l'accent sur les dessins mais aussi sur les collages, rassemblant par exemple ceux de l'été 1929 où les matériaux bruts sont employés sans aucune complaisance, mais témoignent au contraire d'une brutalité d'approche. Bien loin de l'image innocente et enfantine qu'on a pu parfois lui prêter, c'est un Miró qui « assassine la peinture » et ne se résout à aucun style convenu que l'on verra ici s'affirmer.

Un tel projet, en dépit de l'importance unanimement reconnue pour cette phase essentielle, n'avait jamais été entrepris. Il nous a semblé passionnant, à l'instar d'autres expositions organisées ici même, telles le premier Matisse (« Matisse 1904-1917 »), ou « Le Dernier Picasso », de braquer le projecteur sur un moment précis et de pouvoir ainsi mieux approfondir la compréhension de l'œuvre tout entier. Après tant d'autres expositions organisées à travers le monde, l'œuvre prolifique et multiple de Miró supporte sans difficultés une telle concentration, faisant certes l'impasse sur tant d'autres moments remarquables. Elle peut même à notre avis mieux servir aujourd'hui l'exploration de sa peinture, alors qu'une complète rétrospective qui ne fait par nécessité qu'aborder sommairement chaque période laisse un sentiment d'insuffisance. Et ce d'autant plus que la réunion de certains chefs-d'œuvre, après le remarquable rassemblement du Museum of Modern art de New York en 1993, paraît désormais impossible.

Pour autant, une exposition concentrant un nombre aussi important d'œuvres majeures demandait une forte connivence de la part de ceux qui détiennent ces rares peintures, dessins, collages et objets. Nous avons trouvé beaucoup de compréhension et de générosité en provenance des prêteurs et j'en remercie tous ceux et celles qui ont bien voulu s'associer à notre projet. Sans pouvoir ici citer tous ceux qui s'y sont associés, et dont on trouvera la longue liste ci-après, je tiens à mentionner le précieux soutien et les encouragements que nous avons reçus de la part de Jacques Dupin, auteur de tant de textes fondamentaux et du catalogue raisonné de l'artiste. La famille Miró, sa fille Dolorès et ses petits-fils Emilio Fernandez Miró et Juan Punyet Miró nous ont offert leur concours et permis l'accès aux précieuses archives.

Enfin tous les prêteurs privés et publics doivent être salués pour leur générosité, en particulier la Fondation Joan Miró de Barcelone et le Museum of Modern art de New York, ce dernier avant sa prochaine réouverture ayant une nouvelle fois fait preuve de sa parfaite solidarité avec notre institution.

EXTRAITS DU TEXTE DU CATALOGUE

Le défi des X

Agnès de la Beaumelle

Miró a souligné à plusieurs reprises à quel point un *regard d'aigle*, un objectif grand angle, permettrait de dégager l'extrême cohérence de son œuvre : celle-ci, plus qu'une autre peut-être, a certes été conçue dans la continuité, avec une stratégie de retours et de rebonds qui en fit le moteur et l'intelligence. Décider, comme il est proposé dans cette exposition, de ne montrer qu'une période, suscite bien évidemment des frustrations, et des analyses limitées. [...]

Entre 1917, l'année où Miró, qui a déjà 24 ans, se juge suffisamment maître de ses moyens pour se décider à faire une première exposition - celle des galeries Dalmau de 1918 -, et 1934, date du premier bilan global après son « retour à la peinture », constitué par la magistrale série des dix-huit grandes toiles de l'année 1933 (bilan de la pleine maturité signifié par la consécration en 1934 d'un numéro entier dans Cahiers d'art à sa production passée), plus de quatre cents œuvres sont sorties des minuscules et inconfortables pièces qui lui ont servi d'ateliers à Montroig et à Paris. C'est dire l'extrême force de concentration de ce travailleur acharné, et la pugnacité qui anime ce petit homme plutôt renfermé, tout entier tendu par la volonté de trouver sa propre voie, envers et contre tous, y compris contre lui-même : une douzaine d'années, donc, fondamentales, durant lesquelles, parti des difficultés les plus graves, avec des dons plutôt médiocres, Miró s'« invente », en quelque sorte. [...] la décision de Miró, en 1917, de ne s'en remettre qu'à la vie et, plus encore, à un véritable « coït » avec la nature, lui fera tenir les yeux écarquillés, fixés sans détours sur l'objet, qu'il fascine autant qu'il est fasciné par lui : nous verrons que, par-delà le répertoire bien connu des figures métaphoriques qui constituent son « miromonde », ce qu'il regarde est en réalité, dans une totale intériorité, la peinture, et lui peignant.

Si, après l'excès miniaturiste, la surenchère « détailliste », il aborde un moment ce qui est devenu en 1920 la rhétorique convenue du cubisme, dont la rigueur constructive juggle également ce qu'on pourrait appeler sa hantise du vide, ce ne sera que pour « aller vers un art de *concept*, qui prend la nature comme point de départ, jamais comme point d'arrêt ». Bientôt, il se défait de tout, s'enferme en lui-même pour aller « au-delà de la peinture », à la recherche d'un art qui traduise une « continuelle vibration spirituelle », dans une démarche d'intériorité et d'accomplissement de soi. [...]

Enfin, en août 1924, il annonce à Michel Leiris : « Destruction quasi totale de tout ce que j'ai laissé l'été dernier et que (je) pensais reprendre. Trop réelle encore ! Je me dégage de toute convention picturale (ce poison) ». Ce qu'il crée alors ne peut être nommé que par un sigle énigmatique : « Des X, je ne trouve pas le mot ; ne veux pas dire toile non plus peinture ». Et il conclut, non sans défi : « Ceci n'est guère de la peinture mais je m'en fous absolument ». [...]

Quelles sont ces « X » par lesquelles Miró se livre, dès l'été 1924, à l'« assassinat de la peinture », qu'il finira par invoquer publiquement en 1928 et qui le mobilisera jusqu'en 1933 : elles constituent des sortes de contrepoints aux petites « toiles » qu'il continue de peindre parallèlement, peintures à l'huile emplies de figures et objets fantastiques ciselés au pinceau et à la couleur [...]. Conçues « comme par un coup de foudre » par Miró, qui se dit « absolument dégagé du monde extérieur », et exécutées avec rapidité, elles sont souvent d'un format bien plus grand que ces dernières, travaillées au contraire avec une lenteur d'orfèvre : comme si Miró voulait affirmer par là encore

l'audace de ses propositions. Ces productions picturales d'un genre inconnu – qu'il est seul en son temps à avancer – relèvent d'une pulsion de destruction « positive », qui le fait multiplier les défis et aller à la limite de son art (...). Au langage poétique ou au jeu métaphorique, qui ont aussitôt suscité chez les surréalistes une profusion d'interprétations, il oppose l'acte, resté longtemps incompris, d'une jugulation opérée au cou de la peinture, jugulation qui est pour lui une « épuration », une « régénérescence ». La grande ennemie semble bien être immédiatement la couleur vive, dont la « magie » prédatrice et bruyante étouffe les modulations de l'esprit, même s'il se sent de façon récurrente irrésistiblement attiré par elle, dans les « paysages imaginaires » de 1926-1927 (...). Et en effet, dans ses X, les tonalités des différentes surfaces – qu'elles soient *grosso modo* blanches, jaunes, vertes, bleues ou ocres – seront des *non-couleurs*, ou des *couleurs-matières*, sales ou pures comme des états d'âme : de simples *milieux organiques* de terre, ciel, eau et air, traversés par plus ou moins de lumière, plus ou moins d'ombre, et qui seront pour lui des bains d'auto-générescence.

Démarche en zigzag tout à la fois instinctive, hallucinée, et concertée, non spontanée : il s'agit d'une véritable « stratégie » de création, calculée dans le temps et planifiée en *séries* immédiatement contraires. Cette conduite double, qui tire son énergie de son écartèlement, est des plus paradoxales : elle manifeste sans conteste une attitude d'une liberté sans équivalent à son époque. (...) Le « mépris absolu de la peinture » qu'il met en acte dès 1924, qu'il affiche en 1928 et en 1931, lui fait adopter, dans ses X, des procédures radicalement *renversantes* – aux sens premier et figuré du terme –, des solutions plastiques à rebours de ce qu'il était en droit de poursuivre, et qui sont pleinement novatrices. Ce renversement, un examen attentif, abandonnant l'image pour l'indice et s'exerçant au plus près de certaines œuvres, permet d'en analyser les différentes modalités, et de constater que Miró va jusqu'à l'indexer *dans* son œuvre même.

Renversement : disjonctives et polysémiques X

(...) Miró se livre l'été 1924 à Montroig, en grand secret, à une tout autre exploration, avec une première série de six toiles « jaunes » simplement dessinées, presque vides. Il semble les concevoir dans un éblouissement qui l'aveugle. (...) La main, la sensation tactile sont engagées : « Quand je peins, je caresse ce que je fais. » Un *renversement* fondamental y est opéré, que donne à voir précisément la toile portant ce titre (*Le Renversement*, 1925) : des éléments épars, bribes de figures, bribes d'interjections, sont dispersés au hasard et en tous sens dans un espace vacant. Destruction de toute structure logique de récit, incohérence visuelle, mélange disjonctif de configurations graphiques de différents ordres, certaines précises, d'autres allusives : le peintre paraît être à la merci, et non pas maître, de sa vision. (...)

Feuille et bois, plume et timbre : Miró inaugure parallèlement et tout aussi imperceptiblement, l'été 1924, les pratiques tactiles qui seront les siennes à l'avenir : indifféremment, il dessine, colle, écrit, frotte, note, griffe, incise et peint, et ce, souvent sur un même support, que ce soit sur des papiers, sur des plaques fines de bois format papier, qu'il peint d'ailleurs en blanc, et dont un examen attentif permet de constater qu'il interroge, exploite, amplifie la texture, ou sur des toiles laissées en l'état de leur préparation à la colle, vierges et blanches, elles aussi, telles des feuilles. (...) Désormais, pour Miró, qui jouera de tous les déplacements et de toutes les divagations, peindre, écrire, dessiner, toucher, ou, si l'on veut, voir, lire et sentir vont participer de la même aventure – aventure fluctuante et aléatoire comme la vague, caressante comme le duvet et coupante comme la lame.

Baignade maelström : l'invention du fond

Le dessin léger, gracieux, de la *Baigneuse* [1924], tel qu'il a été prévu dans le carnet où Miró consigne ses idées, résiste avec peine au bouillonnement des flots de peinture bleue qui charrient leurs volutes légères sur la toile et menacent de dissoudre motifs et figures (...). Là encore est effectué un véritable *renversement* : la matière picturale – cette matière nouvelle très diluée et broyée irrégulièrement, laissant apparaître par endroits la couche blanche de la préparation –, prend le dessus, si l'on peut dire, sur la ligne, qui disparaît presque, et sur la figure, dont la corporéité s'évanouit ; elle devient le véritable motif, actif, de l'« œuvre ». Renversement, culbute, noyade : Miró semble vouloir signifier la fonction « culbuto » de la coque du bateau par l'effet du bouleversement produit par le fond, dont le remous menace non seulement l'équilibre de la baigneuse, mais aussi la stabilité de la toile. Renversement, envahissement : le peintre livre ici la « sensation qui lui griffe l'âme » – sensation physique, concrète, de cette matière dans laquelle lui-même, ce nageur, ce brasseur de peinture, plonge, et où désormais s'engloutit le regard. (...)

Renversement autrement déterminant encore, à proprement parler *physique*, et que Miró est seul, à cette date, à effectuer : un examen attentif de l'imprégnation des toiles révèle des taches à bords nets (les coulures de *La Naissance du monde* [1925] offrent sans doute la seule exception), ce qui permet de penser que cette matière pseudo-aqueuse, plus maniée que peinte, cette surface plus parcourue que maîtrisée, Miró les travaille non pas à la verticale mais à plat, à l'horizontale. Réservant le pinceau pour le dessin final, il balaie à la brosse ou au chiffon, de la longueur de son bras, l'étendue accessible de la toile : est visible son geste, rapide, sinon hâtif, opérant par cercles successifs, par mouvements désordonnés et approximatifs. Miró tolère tout ce désordre. Sont visibles les quatre zones quadrangulaires qu'il couvre l'une après l'autre en tournant autour de sa toile posée à plat. (...) Miró, non seulement accepte ces accidents naturels, mais il les amplifie en les tamponnant au chiffon, les rendant davantage apparentes. Il les exploite, trouvant dans cette croix « involontaire » une sorte de schème orthogonal, une structure. (...). Cette croix spectrale, qui constitue une sorte de double, ou plutôt d'ombre mélancolique de celle du paysan catalan, désigne la propre présence du peintre. Ces empreintes naturelles constituent la trace de son corps, la « preuve » de son acte de peinture : le schème de la croix va constituer les termes graphiques de sa signature.

Tache : eau, boue, suie ? Une peinture originelle

Inquiétant tableau peint, en réalité, que *L'Addition* [1925], où nombre de critiques n'ont voulu voir qu'une image poétique de l'inscription du compte des victimes séduites par la marionnette du père Ubu. Plus que l'image, c'est bien l'extraordinaire fond, derrière elle, qui fascine : la toile de lin maculée de taches irrégulières d'une sorte de détrempe aqueuse sombre donne l'illusion d'un drap de lit souillé. Affichée à la verticale, elle devient presque un pan de mur tout trouvé, un mur comme altéré par le feu, et perd son aspect de toile peinte, tant sa matière sèche, mate, donne la sensation tactile d'un frottis d'éléments pigmentés, tant l'impression d'effacements l'emporte sur celle de recouvrements : peinture sans peinture, peinture négative, sorte de readymade naturel, telle est cette invraisemblable X proposée par Miró en 1925. (...) Magnifique série, en effet : dans l'exceptionnellement grande toile intitulée ultérieurement *La Naissance du monde*, le « fond » constitue quasiment à lui seul l'« histoire » du tableau (...) Une fois de plus, ce qui apparaît ici serait la matière du rêve – d'un rêve qui aurait gardé sa laitance, son opacité, sa vélocité, et que ne traverseraient que des figures non identifiables. Mystère de ce fond abyssal matriciel : le peintre, qui se profile dans *L'Addition* sous la forme drolatique d'un ballon flottant en forme de palette, et qui, peut-être, établit ici le compte de ses toiles, n'en est plus que le jouet soumis, et le spectateur étonné ; là encore, Miró pointe la conscience qu'il a de la voie dans laquelle il s'engage.

Pointes, vecteurs, pointillés, fumées : la figure fantôme

Cristalline, incandescente présence féminine du *Portrait de Mme K.* (1924): la corporéité de la figure, de ce corps offert de face au regard qui la « spectrifie », s'évanouit déjà au profit d'un diagramme orthogonal signifiant l'architecture humaine, où ne subsistent que les organes « premiers », polysémiques, de la vie – œil/tête/oreille/sein/cœur/sexe. (...).

Plus que la matérialité des corps, c'est en réalité le « coït » avec la nature, l'instant même de la fusion, que Miró tente de poursuivre. En 1927, il écrira ainsi à Pierre Loeb : « J'ai une forte envie d'avoir de[s] *rappports amoureux*, pour ainsi dire avec ma terre, me coucher sur le sable et *lécher* ce beau ciel. » (...).

Fusion, au sens chimique du terme, des corps regardés et désirés, évaporation des formes, d'abord en une poussière de points, puis en fumées : c'est cette fois par un très sensuel serpent blanc que Miró évoque *Le Corps de ma brune.* (...).

C'est encore par de véritables « peaux » de peinture blanche – membranes quasi translucides, indéfinissables laitances – qu'il figure (...) les nombreux *Fumeurs* de l'année 1925 (ainsi *L'Homme à la pipe*, 1925), avatars du paysan catalan à la pipe dont les têtes lunaires, semblables à de grotesques caricatures d'apparitions spectrales, constituent des doubles ironiques de lui-même. Là aussi, Miró manifeste la hantise de cette forme fantôme « qui a volé son apparence », comme dirait Michel Leiris, et qui figure son double à la fois mélancolique et drolatique. Dans l'admirable peinture intitulée par lui *Le Gendarme* [1925] est mise en scène la fantasmagorie de l'impossible maîtrise : le corps démembré du ridicule pandore n'a pas plus de consistance que l'ombre blanche du formidable cheval indompté qui lui fait face et le nargue ; sa main géante, qui n'est en réalité autre que celle du peintre fusionnant avec sa peinture, semble impuissante à donner substance au corps qui lui fait face. Nulle part ailleurs Miró ne peindra aussi consciemment le fantôme de la peinture et son combat avec elle. (...)

Flèches, fuites et spots : un espace performatif

La suavité éthérée de *La Sieste* (1925), ce tableau d'une dérive rêveuse et flottante à laquelle sont invités aussi bien la femme allongée dans le paysage marin que le regardeur, est troublée par l'injonction géométrique de la double flèche du cadran solaire, par l'autorité froide du chiffre « 12 ». Flèche et chiffre possèdent, tels des intrus, une fonction d'alerte, d'alarme, d'arrêt quasi sonore (...). Un échange est ainsi établi entre le dehors et le dedans de l'image peinte, entre l'artiste et le spectateur, un message est donné dans *l'instant même* de la vision picturale, un langage d'avant la parole, minimal, originel : cette présence est visible, lisible et sonore, faite de gestes sommaires de désignation et de vocables. (...)

Les traînées intempestives de peinture bleue, sales, fugitives, de *Oh ! un de ces messieurs qui a fait tout ça* [1927] constituent des équivalents visuels de ce qui est sonore, des équivalents concrets de ce qui est par essence gazeux (...). Tous ces agrégats « informes » de matière, que Miró multipliera dans la série de toiles exécutées en janvier-février 1927 et, par la suite, tout au long de sa carrière, constitueront autant de manifestations « performées » de son mépris de la peinture.

Coups tirés, trous coupés, patchs collés : l'assassinat du support

De très réels petits trous, de la taille d'une tête d'épingle, visibles seulement à la loupe, constellaient déjà subrepticement la surface solaire de *Tête de paysan catalan* [1924] et entamaient l'intégrité de la toile. Ce qui est en œuvre dans l'énigmatique *Catalan* [1925] est autrement plus radical : un fond laissé quasiment vierge, en l'état de son apprêt et de sa préparation, avec ce qui semble être une mise au carreau au crayon sanguine;

deux « figures » aux profils découpés avec une précision mécanique comme d'après la forme d'un pistolet en bois ; un début de recouvrement du « fond », appliqué avec méthode mais abandonné très vite. Tout y est dédain, affiché par l'artiste, de la belle peinture finie, du savoir-faire, du zèle. (...) Enfin et surtout, six très réels larges trous traversent la toile à l'endroit du seul empâtement blanc de peinture : comme si Miró avait voulu remplacer le mot « VIOL », initialement dessiné dans le carnet, par l'acte même (...) il entend à l'évidence tirer des coups... sur la peinture. Par ce geste d'une agressivité et d'une efficacité redoutables se manifeste sa volonté d'« assassiner » la peinture, et s'indexe à nouveau sa présence d'acteur. L'audace de ces propositions surprend : Miró affiche non seulement son usage séditieux de la toile, qui devient une surface de tir, mais dénonce, en dédaignant le « dessus », le « dessous » de la peinture – à savoir sa matérialité dérisoire de simple et fragile surface, son peu de réalité.

La rupture de l'intégrité du support, inaugurée en 1924-1925 par la pratique violente de trous, ou par celle, subtile, de grattages, griffures et arasions, qui sillonnent ici et là les dessins ou les peintures de l'automne 1924, sera au cœur de l'année 1929. (...)

(...) Les « expériences de laboratoire » auxquelles il se livre alors et qui dialoguent, en un va-et-vient constant, avec un usage plus classique de la peinture, fondent non seulement toute son œuvre à venir, mais aussi maintes démarches plastiques de la génération des années quarante-soixante. Ouvrant *d'autres* pistes de compréhension, elles permettent à coup sûr de desserrer la « tenaille critique » dans laquelle l'œuvre des années vingt et du début des années trente a été communément prise (...)

La violence de Miró, sa passion physique du concret et de la matière, éclatent aussi dans chaque œuvre – cette même violence qui s'exprime dans la truculence de son langage et dans la radicalité des mises à l'épreuve qu'il s'impose. Abandon, comme il y paraît au premier abord, aux dictées de l'inconscient, selon l'injonction d'André Breton ? L'écoute de Miró est en réalité pleinement intérieure, à l'opposé de la technique de suggestion surréaliste ; c'est à l'« inconscient de la peinture » qu'il se livre, et ce, en adoptant une extraordinaire méthode. (...)

Le « miracle Miró » semble bien résider dans cette ascèse : toujours sur la corde raide, le peintre réussit à porter à ses limites extrêmes, minimales, la vie troublante de la matière, réussit à fixer à son point d'accord musical la moindre ligne ou la moindre couleur – réussit, enfin, à donner à la figure fantôme le tremblement premier de la présence. Admirable efficacité de ce langage « originel » d'avant la peinture et d'avant l'écriture, proposé dans les années vingt, force de vérité de ces visions peintes résonant de l'affrontement de soi à l'univers et de soi à soi.

EXTRAITS DU TEXTE DU CATALOGUE

Note sur les fonds colorés de Miró (1925-1927)

par Isabelle Monod-Fontaine

Une vague de rêves

Une première vague de quatre-vingts toiles réalisées en dix mois (de juillet 1925 à mai 1926), suivie d'une seconde, en 1927 (soixante-dix toiles entre janvier et juillet) : ce flux jaillissant de peintures, apparemment irrépressible et spontané, forme, si l'on y inclut un certain nombre de toiles de 1924, le corpus des peintures à fond coloré, dites « peintures de rêves ».(...)

Ici, on voudra s'attacher à *la couleur du fond*, l'examiner dans sa matérialité, et dans sa signification possible (en quoi fait-elle éventuellement image) ; mais aussi tenter de déceler, à partir des seuls indices matériels, et des composants de ce qui fait couleur dans les séries de cette période, ce qu'on pourrait pompeusement appeler une méthodologie du fond, symétrique et complémentaire de la méthode du dessin.(...)

L'invention du « bleu salive » (1924-1925)

Comme si la tache bleue de *Photo- ceci est la couleur de mes rêves* (1925) s'était effectivement répandue, comme si elle constituait un réservoir susceptible d'épanchements sans limites, on associe communément la période 1925-1927 au bleu. En découle une vision rassurante et solaire, un Miró en découpe sur l'azur de la Méditerranée et du ciel catalan. (...)

Dès lors, la tache bleue et le mot rêve, liés si fortement et si efficacement dans la toile, ont laissé leur double empreinte dans le regard de tous ceux qui se sont intéressés à la peinture de Miró, au point d'occulter quelque peu la part d'ombre et d'agressivité sexuelle que portent aussi les œuvres de ces années-là, qui furent pourtant repérées dès l'origine par les contemporains (Leiris, et Bataille, entre autres).

L'étude méticuleuse du fonds des carnets de la Fondation Miró, menée notamment par Carolyn Lanchner, a révélé beaucoup d'aspects du processus de travail de Miró. Elle a ainsi démontré de façon très convaincante comment s'instaurait un décalage entre l'accumulation, dans un temps relativement court, d'un réservoir d'idées ou d'images (...) et l'exécution des toiles correspondantes, capricieusement étalée dans le temps et ne suivant nullement (...) l'ordre des feuillets des dits carnets, ni leur supposé ordre chronologique, ni même une logique quelconque appariant les toiles de telle série étiquetée A, B, ou C à tel type de motif.

Il en va de même pour les couleurs des fonds. Les fonds bleus ne sont pas nécessairement liés à des thèmes qui les présupposent. S'ils font à l'évidence penser à des ciels nuageux ou à des vagues, il ne s'ensuit pas que ce bleu signifie obligatoirement ciel ou mer. Même dans des toiles comme l'exquise *Baigneuse* [1924], flottant dans l'outremer, ou *La Sieste* [1925], baignée dans un éther azuré, pour lesquelles il est particulièrement tentant de localiser le bleu, de l'assigner à résidence, comme un liquide dans son bocal, la consistance de la couleur, sa matérialité, mise sciemment en évidence par le peintre, parlent de tout autre chose : aucune ressemblance détectable, un pur espace de jouissance en suspens aveugle entre terre et ciel, entre ciel et mer – n'importe où, à vrai dire.

On notera que ces pigments bleus – cobalt ou outremer, selon les cas –, plus ou moins délavés, sont travaillés dans l'humide comme une matière fluide peu couvrante.

Ils sont posés sur un fond déjà institué comme tel et préparé en conséquence. Cette couche de bleu mouillé vient par-dessus un premier travail, à peine visible, dont l'importance pour la construction de la texture finale, si vivante, si émouvante, est pourtant essentielle. Les toiles de lin très fines qu'utilise alors Miró sont en effet encollées légèrement par ses soins, puis il y applique, irrégulièrement, une fine couche de blanc mêlé de colle et de plâtre. Ce premier état du fond fait fonction de surface d'absorption, de capteur destiné à éponger inégalement la « salive » bleue qui viendra l'humidifier et s'y répandre. Sous forme d'auréoles blanchâtres ou rosâtres, le blanc apparaît distinctement, à certains endroits, par exemple sous le bleu outremer mouvementé de *Baigneuse*. (1925)(...)

C'est ensuite entre le dessin et la couleur, déjà présents séparément et mis en contact (au sens électrique du terme), que se déclareraient des affinités électives – un coup de foudre, ou toute autre étincelle susceptible de déclencher la naissance du tableau. À chaque stade, la balance soigneusement maintenue par Miró entre excitation et concertation, contrôle et spontanéité, soumission et impulsion, produit de l'énergie, aimante à nouveau le champ de la toile.(...)

La couleur « méli-mélo » : ombres et limbes (1925)

(...) Au moins aussi nombreuses que les toiles à fond bleu, les toiles à fond gris ocre de 1925 constituent un corpus symétrique, moins immédiatement séduisant, mais encore plus chargé d'affects. Il comprend d'ailleurs le plus grand chef-d'œuvre de cette période, *La Naissance du monde* [1925], ainsi que *L'Addition* [1925], deux toiles qui ont appartenu à la célèbre collection René Gaffé.(...)

La toile du Musée national d'art moderne *L'Addition*, par exemple, révèle, à l'analyse, qu'elle doit beaucoup plus au retrait, au hasard et au seul travail du temps qu'à la méthode constructive qui institue les fonds bleus par – d'infiniment minces – couches successives. Sa toile de lin très fine, peut-être réemployée, est simplement et légèrement encollée avec une colle de peau. Obtenue à partir de gélatine animale, transparente au départ, celle-ci jaunit et s'obscurcit avec le temps, jusqu'à prendre cette teinte brûlée, couleur de vieille poussière ou de jus de pipe (tout comme les coupures de journaux des collages les plus radicaux de Braque et de Picasso sont devenues ocres). Pas de préparation ni d'enduits inégaux, à la différence des toiles bleues : la toile non protégée fonce à la lumière et prend littéralement la couleur du temps.

Pour les ombres, Miró s'est sans doute servi d'un gros pinceau souple, chargé d'une substance colorante très fluide, un gris bleu noir humide et délavé. Promené sur la toile encollée, dont la surface réagit à la façon d'un buvard, il laisse des traces semblables à de la suie. Cette gestuelle parfaitement lisible, sans repentir possible, évoque l'ascèse et le suspens méditatif d'un exercice de calligraphie : un rituel auquel Miró reviendra toujours, en le théâtralisant de plus en plus. Ici, il est pratiqué avec une sauvage innocence, le peintre s'abandonnant à l'ivresse de la découverte : nul besoin de couleurs, nul besoin des trucs et des cuisines de cette « peinture-peinture » qu'il honnit (et qu'il voudra même « assassiner ») pour transformer la toile en champ d'attraction, magnétiser sa surface et y attirer les signes et les lignes, les chiffres et les mots, qui s'y déploient en toute liberté.

« L'intromission de matières excitantes » (1926-1927)

Contradictoirement avec les dernières séries de fonds monochromes, d'août à décembre 1926 et de juillet à décembre 1927, Miró élabore deux séries apparentées sur le thème du *paysage*. Des paysages très particuliers : s'ils jouent sur le format

horizontal traditionnel, s'ils sont sagement partagés par une ligne d'horizon délimitant un haut et un bas, le genre est subverti par une foule de figures, d'animaux et de petits dispositifs scéniques (arbres, montagnes, navires, astres, échelles et autres accessoires) qui les transforment en théâtres.(...)

Plus de ces champs monochromes, laissés presque vierges, plus de ces pigments délavés en flottaison, mais au contraire des couleurs couvrantes, saturées, violentes, presque stridentes, qui se conjuguent (ou se heurtent) le long de l'horizon qui articule chacune de ces étranges et fascinantes compositions. Chacun des fonds bipartis installe un climat coloré différent, comme pour soutenir les scènes diverses qui se jouent sur ces drôles de tréteaux. Les couleurs de fond interviennent ici au même titre que les personnages-animaux : elles jouent et déclament, hurlent, ou chuchotent en arrière-plan (...).

La couleur est posée en compartiments, aussi bien quand elle joue les fonds que lorsqu'elle invente les « personnages ». Tout à son excitation des retrouvailles avec les couleurs, Miró parlera alors d'émail ou de miniature à propos de ce travail, qu'il accomplit dans un état proche de l'euphorie (...).

Mise à mort du fond (1927)

Au début de 1927, Miró abandonne les ombres : il ne promène plus ni brosse ni pinceau chargé de noir sur ses toiles encollées. Pas plus qu'il n'expose celles-ci à des coulures, ou autres bruines, pour les faire ressembler à des murs délavés. Sur cette surface presque brute, nette, sans bavures, ni taches suspectes, il inscrit directement (comme sur une feuille de papier) les lignes, les pointillés, les signes, les chiffres ou les formes suspendues dont l'économie, toujours plus radicale, n'a guère d'équivalent dans le reste de son œuvre. Presque toujours des aplats blancs plâtreux, en forme de nuages, s'accrochent à la toile encollée. Souvent apparaissent des formes noires aux contours plus précis (*Peinture* ou *Le Toréador*), plus rarement du rouge, en longue flaque (*Peinture-Poème*, « *Le signe de la mort* »), ou en éclaboussures sanguinolentes, véritables couleurs rituelles, celles d'une exécution préméditée.

Un peu plus tard, pendant le printemps et l'été 1927, de la même façon systématique et froide, il réalise ses dernières séries monochromes, l'une sur fond bleu uni, l'autre sur fond blanc. Dans les deux cas, qu'il s'agisse d'un outremer saturé ou d'un blanc de zinc, le peintre s'astreint à produire une surface d'apparence unie, inerte, une feuille de couleur juste accueillante pour le « dessin » qui vient s'y inscrire. Chevaux de cirque et lassos y tracent ce qui apparaît dorénavant comme une pure écriture.

Ainsi mise à mort par derrière, privée de profondeur, la peinture sera aussi attaquée par devant : quelques mois encore, et, dans les quatre collages sur le thème de la *Danseuse espagnole* [1928], Miró substituera des « objets » piqués ou collés sur la toile (ficelle, épingle, plume, chaussure de poupée, équerre, etc.) aux résidus de « couleur » encore présents dans les œuvres de 1927.

EXTRAITS DU TEXTE DU CATALOGUE

Le Potlatch

par Rémi Labrusse

Un « signifiant flottant », [Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, PUF], ce mot de potlatch qui a pris forme de manière si vaste, séduisante et non dénuée de confusion dans la pensée française de l'entre-deux-guerres. [...]

Le potlatch, mot comme une flaque violente, que n'a pas cantonnée l'inachevable rigueur analytique des sciences humaines, et où a donc trouvé à se refléter (comme d'ailleurs dans d'autres formes au même moment) une poésie sauvage – ou rêvée sauvage – de la destruction.

(...) À quelles aspérités, dans les pierres fondatrices de la pensée de Mauss, de ses élèves et de ses pairs, a pu se rattacher un tel ensauvagement de la pensée – ou encore : que ressort-il exactement du potlatch maussien. (...) ?

(...) C'est d'abord d'une violence qu'il est question, violence radicale, guerre de tous contre tous, à laquelle la pensée anthropologique a fait face positivement, non pour la célébrer mais pour la désigner dans les cadres d'une investigation rationnelle, une violence à laquelle le don, selon Mauss, ne s'opposerait qu'en lui donnant sa *forme*, celle, en l'espèce, d'une « prestation totale de type agonistique » qui, ritualisant la compétition, lui conférerait un pouvoir non de désordre mais d'organisation – et, plus précisément, d'organisation symbolique sous les formes du jeu le plus *sérieux* (c'est ce qui, du reste, explique l'intérêt toujours plus accentué du sociologue pour les rapports entre jeu et cosmologie, dans les années trente, et, parallèlement, la référence insistante à la théorie maussienne du potlatch dans le grand livre ultime de Johan Huizinga, *Homo ludens*, en 1938, éditions Gallimard, 1951). Jeu absolu, donc, jeu *dans* l'absolu, capable d'instituer les personnes selon des hiérarchies aristocratiques subtiles, par un feuilletage virtuellement infini du sacré et du concret où les choses ne sont plus des choses, où elles sont des « forces », tout entières *épuisées* dans leur fonction constituante d'un rapport à soi et à autrui. [...]

Sur un plan plus vaste, les thèmes du don agonistique et de la dépense sacrificielle sont portés, chez les savants qui les inventent, par une conscience critique aiguë, aux confins de l'angoisse, à l'égard des données du monde moderne, angoisse qu'ils ont en partage, évidemment, avec des artistes et des écrivains [...]

(...) Il ne suffit pas de rappeler, donc, que toute une génération de penseurs, sur des bases très diverses, ont définitivement invalidé l'articulation simpliste établie par le positivisme idéologique de la fin du XIX^e siècle entre un stade prétendument primitif de l'humanité et une « civilisation » évoluée dont l'Europe moderne eût été le héraut. Cela ne suffit pas car, au-delà même d'un tel constat, sont aussi apparues chez certains de ces chercheurs des prises de position à leur tour idéologiques, en faveur non seulement de l'autonomie, mais de la *supériorité*, sur un plan humain fondamental, de socles archaïques qu'ils estimaient violemment occultés par le capitalisme techniciste dont l'Occident avait fait, pour le pire, un instrument de conquête du monde et d'arasement des différences. [...]

Mauss stigmatise notre « morale de marchands », la « victoire du rationalisme et du mercantilisme », ou encore la transformation sinistre et récente de l'homme en « une machine compliquée d'une machine à calculer ».(...)

C'est à Michel Leiris, sans doute, que l'on doit les plus intenses parmi les nombreuses évocations de l'esprit qui régnait au sein d'un de ces « groupes fermés », le « cercle » du 45, rue Blomet, où ont voisiné, entre 1921 et 1926, l'atelier d'André Masson et celui de Miró, esprit que le tout jeune écrivain d'alors, fasciné par la stature morale, pour ne pas dire prophétique, d'André Masson.(...)

Ainsi saisi, dès ses premières rencontres à Paris, par une atmosphère alors suffisamment exigeante pour attirer à elle aussi bien André Breton que Georges Bataille, autour de 1925, et suffisamment indépendante pour ne s'identifier exactement à aucun « mouvement », Miró a pu très vite comprendre, et extatiquement méditer que les immenses possibilités formelles que lui avaient déjà révélées bien des milieux barcelonais (avec, parmi tant d'exemples, la présence de Picabia chez Dalmau au printemps 1917) et parisiens, que ces possibilités d'une avant-garde obstinément hostile aux tentations du retour à l'ordre n'étaient pas, précisément, *formelles*, mais que, associées à la lecture des poètes contemporains ou de références quasi sacrées – celles, outre Rimbaud, de la triade de Nietzsche, de Sade et de Dostoïevski –, irriguées par une poétique de l'élémentaire dont les tableaux de Masson, par leurs thèmes ou, un peu plus tard, par leurs techniques (mêlant à la peinture sable, « feuilles, plumes, coquillages, débris d'insectes et autres matériaux arrachés à la nature³⁷ ») étaient les échos directs, reliées enfin à une considération passionnée pour les arts dits primitifs (dont Roland Tual, par exemple, un des habitués de la rue Blomet, constituait à l'époque une collection remarquable, dispersée en février 1930), elles promettaient – fût-ce fantasmatiquement – d'endosser la force d'un « fait social total », susceptible de faire virer sur son aire une civilisation occidentale jugée désormais si peu digne de confiance. Et cet élan, que Miró ne pouvait pas ne pas ramener, en son for intérieur, à la force de ses révélations élémentaires, nourricières, sur les terres de Montroig, était suffisamment profond, donc, durable pour qu'après même la dispersion des uns et des autres hors du lieu presque culturel du xv^e arrondissement, il se poursuivît et même s'intensifiât.(...)

Des éléments s'assemblent, autrement dit, pour légitimer l'entrelacement d'une réflexion sur l'impact de la notion de potlatch, à partir du milieu des années vingt, et, à peu près au même moment, la montée d'un mot d'ordre par lequel Miró s'est rendu fameux mais qui, aussi bien, avait les résonances les plus profondes en lui : « assassiner la peinture ».(...)

Miró a voulu détruire, et cette volonté, pour la double raison qu'elle coïncidait avec une hantise de son époque et qu'elle s'exprimait, par ailleurs, avec une intensité en lui aussi déterminée qu'obscur, a eu un écho formidable. Une de ses premières formulations explicites, dépassant d'emblée le simple mot d'ordre provocateur pour atteindre au témoignage à la fois glorieux et souffrant, c'est, en 1928, précisément le premier entretien qu'il a publié, dans le numéro paru le 14 juillet 1928 du journal

catalan *La Publicitat*, où il situe, avec une précision qui marque l'intensité même du choc, au début de l'été 1923, le commencement de sa « révolte intérieure », cette « période négative » inaugurée par un bûcher d'intime destruction – « pendant un an je détruisis systématiquement tout ce que j'avais fait » –, qui seul a pu permettre au peintre ainsi sacré de continuer à peindre, mais cette fois « avec un mépris absolu de la peinture », et même plus encore, puisqu'il ajoute : « J'éprouvais du mépris pour mon œuvre » –, signifiant par là ce fait extraordinaire que, à partir d'une position classique de compétition interne au monde de la peinture, en l'occurrence d'une guerre contre le réalisme et contre un style, le cubisme, qui, en dépit des apparences, était perçu avec angoisse et colère comme à son tour un succédané de réalisme, soudain, une pure position métaphysique s'affirme, soutenue d'ailleurs fermement par les amis de la rue Blomet, pour, en soi, « dépasser la peinture ». Que l'idée ait précédé sa réalisation, que la grande peinture inaugurale de cette révolte, *Terre labourée* de l'été et de l'hiver 1923-1924, soit à nos yeux toujours absolument un tableau, que les toiles autour « d'une charmante amie de Paris » – le *Portrait de Mme B.* de 1924 ou le *Nu* de 1926, tardivement élaboré à partir du même modèle – puissent être analysées comme des charges ironiques à l'encontre du cubisme, qu'en somme l'assassinat de la peinture proprement dit puisse n'être daté que de quelques années plus tard, autour de 1928, n'empêche pas que se soit manifesté dès l'été 1923, avec une violente évidence, le bouleversement qui faisait alors écrire à Miró de ses œuvres qu'elles étaient « à l'état d'embryons, répulsives et incompréhensibles comme des *fœtus* ». Ce que Miró, alors, rejetait pour se construire, ce n'étaient pas, classiquement, les œuvres des autres, mais c'étaient les siennes propres, ce qu'il méprisait, c'était sa peinture, ce qu'il ne pouvait pas voir, c'étaient ses images, comme il le martèle encore avec une constance remarquable en 1931, au cœur de ces années où sa position était devenue presque célèbre : « Personnellement, je ne sais pas où nous allons ; mon unique certitude est que je veux détruire, détruire tout ce qui existe en peinture. J'éprouve un mépris profond pour la peinture. [...] La peinture me révolte. Je ne peux regarder aucune de mes œuvres. » [...]

Pour donner à cette guerre contre le présent un tour autre que purement négateur ou simplement nostalgique, il fallait rompre la chaîne de l'histoire en même temps qu'on rêvait que se rompait celle de l'histoire de l'art : l'idée primitive a été chargée de l'accomplissement de cette mission. Rien de plus flou, et rien de plus constant que la référence, chez Miró et chez ses amis, à un primitivisme qui, délibérément, est extirpé des cadres de la chronologie, et d'ailleurs aussi assez largement de la géographie, pour former une sorte de socle vaste et mouvant, en tous points contraire à l'historicité occidentale, un socle où circulent et se confondent un « âge des cavernes » d'autant plus précieux que sa datation demeurait à l'époque indéfinie, un univers de mythes remontant au-delà de toute transmission identifiable, un chapelet de cultures « exotiques » au cœur desquelles l'Océanie a la part la plus belle, mais aussi un « Orient » que célèbrent les surréalistes de la première heure, que les membres du *Grand Jeu* installent au centre de leur gnose, et que Michel Leiris, nourri en 1929 par ses lectures sur le bouddhisme tibétain, utilise en première ligne pour aborder Miró ; à quoi il faut encore ajouter la puissance créatrice spontanée de l'enfance, saisie au croisement de la psychanalyse et de l'ethnographie, ou, pour Miró, la vigueur miraculeusement immémoriale de la paysannerie catalane : « le primitivisme », comme il l'écrivait dès 1920, « de ce peuple admirable ». C'est pourquoi, lorsque Miró a prononcé en 1928 cette autre phrase qui, avec l'assassinat de la peinture, était destinée à bâtir sa légende – « la peinture est en décadence depuis l'âge

des cavernes » –, il adoptait une position où la désignation fantasmatique de l'origine prévaut largement sur toute réflexion liée à quelque processus véritablement historique de déclin, position d'ailleurs assez partagée à l'époque – « nous pourrions aller aussi loin que possible, nous ne dépasserons pas la perfection inscrite dans les grottes d'Altamira et de la Dordogne », écrivait par exemple le jeune Jean Cassou en 1926 (...).

Dans ces mêmes années, après les collages et après les peintures-objets, l'importance cruciale pour Miró d'une expérience théâtrale de surcroît marquée au sceau de la magie d'enfance, celle du ballet *Jeux d'enfants* en 1932, « quelque chose d'aussi sensationnel qu'une course de taureaux » qui, dans la lignée des peintures sur papier Ingres de l'année précédente (elles-mêmes déjà liées, disait-il, à l'« obsession » de l'assassinat de la peinture¹¹⁵), devait lui permettre de « faire éclater la surface¹¹⁶ », et où il a voulu que, tandis que « des objets apparaissent, se déplacent et *se disloquent* sur la scène », le public soit noyé sous « une pluie de swings, d'uppercuts, directs du droit et du gauche à l'estomac (...)

Aussi bien, c'est sur la scène même de la peinture que n'a pas cessé de se jouer l'acte magique de destruction, même si le nombre des toiles réalisées a diminué de manière drastique à la fin des années vingt – 79 peintures répertoriées en 1927 et 70 en 1931, mais seulement 5 en 1928, 5 à nouveau en 1929 et 9 en 1930. Que la peinture renonce à sa luminosité tout en la préservant, qu'elle renonce au rendu de la réalité tout en continuant de s'y enraciner, qu'elle renonce à la force du dessin tout en maintenant son énergie, qu'elle atteigne la pureté au point de la plus grande saleté, qu'elle brûle quand on la croirait enfouie dans la boue humide de l'informe : telles semblent être les exigences abruptement contradictoires auxquelles Miró s'efforce de donner vie sur la surface de ses toiles.(...)

Ce n'est donc pas pour un gain magique dans l'ordre des choses, ce n'est pas pour gagner un dieu qu'on lui « fasse voir », comme Michel Leiris en avait la nostalgie, que le potlatch de Miró s'est accompli et a tenté de se poursuivre tout au long de sa carrière, mais au contraire pour que l'invisible accroisse paradoxalement son étroite intérieure en avant des images, des objets splendides et ruinés – splendides parce que ruinés – qu'il n'en finit pas de délaissier. La destruction en Miró veut *ne pas saisir* un insaisissable qui ne se révèle que négativement, par la nullité merveilleusement vibratile de formes, de matières, d'espaces qui clament leur inféodation extatique à l'ordre de l'intériorité : leur stupéfiant et libre foisonnement, cette errance incessante qui circule entre le vide et l'étouffement, entre les bijoux et les détritrus, les haillons et les parures invraisemblables, ce mouvement fou, en somme, et pourtant *tenu*, désigne sans jamais le rejoindre, en deçà, replié sur soi, un allant obscur qui est l'intensité pathétique de la vie.(...)

Miró rattrapé par ses objets : celui auquel devait suffire le bref déploiement de sa main sur le ciel a finalement rassemblé, surtout pendant les décennies qui l'ont mené des *Constellations* à sa mort, un mausolée d'objets, de matières que son époque a obstinément dotés d'une valeur culturelle assez hagarde, entraînant leur auteur dans

une course haletante et vaine pour que la souveraineté de l'esprit, de la vie, s'évade de l'accumulation même de ses traces. Miró a eu beau brûler des toiles, les maculer ostensiblement sur des surfaces très imposantes, couler dans la monumentalité du bronze des agencements de rebuts et de fragments, cuire pour l'éternité des murs de céramique, multiplier vertigineusement les feuilles de dessin, les estampes, c'est comme si cet emballement, avec autant de gloire qu'on voudra, parfois de splendeur, n'avait fait pourtant qu'attester toujours plus mélancoliquement, en creux, que dans des sociétés saturées de matière vide, ni la fête austère du potlatch ne pouvait plus accomplir son action magique d'ordonnement du monde, ni le feu libre et ruineux du délaissement contemplatif se faire l'empreinte de la vie intérieure : du miracle.

EXTRAITS DU TEXTE DU CATALOGUE

La peinture au défi : Miró et le collage dans les années vingt

par Anne Umland

[...] De toute évidence donc, l'objectif de Miró à partir de 1924 n'est pas simplement de « ne pas peindre », si l'on entend par là « ne plus réaliser d'œuvre sur toile », mais plutôt de modifier ou de déstabiliser le sens de son travail en créant une confusion entre les genres. Vers la fin des années vingt, le collage occupe une place de plus en plus importante dans ce projet de « non-peinture » (bien que Miró n'abandonne absolument pas son travail sur toile). Les collages de 1924, si on les rapproche des remarques faites par l'artiste à Leiris, offrent des points de départ intéressants pour analyser les implications générales de ce que Miró entend par « peinture », et le rôle particulier que joue le collage pour l'aider à réaliser ce qu'elle (la peinture) n'est pas.

[...] Dans ses dessins sur bois de 1924, Miró exploite déjà certains éléments des fonds, qui prennent valeur de signes et créent une sorte de « bruit » visuel discret. Ces éléments s'affichent à la fois comme faisant partie du champ global de la représentation picturale et comme quelque peu étrangers à ce champ, un peu comme les marques du châssis en bois qui font surface sur le lavis des fonds, apparemment non structurés, dans ce qu'on a appelé ses « peintures de rêve » de 1925. En ce sens, ces œuvres marquent le début de ce qu'on a pu qualifier pertinemment d'« alternative fond/figure entre laquelle oscillera toute sa démarche de peinture », alternative dans laquelle le poète Aragon a vu une clef et un trait fondamental non seulement des peintures de Miró mais aussi de ses collages.[...]

Autrement dit, Miró se concentre visiblement – et, en conséquence, attire notre attention – non pas sur les formes aux contours évocateurs des trous formés par les nœuds (les « figures » uniques du bois), mais plutôt sur les aspects réguliers, répétitifs et striés de sa surface (les « fonds » récurrents). En répétant les marques et les lignes striées des surfaces ligneuses à l'aide de touches en forme de virgules, de barres obliques ou de points répétés, Miró révèle sous un jour nouveau le motif du fond, transformant ce qui est familier – le banal, le quotidien, ce qui va de soi, la toile de fond – en quelque chose de visuellement stimulant ou d'étrange. Ainsi mis en valeur, les « readymades » que sont les défauts du bois, les fentes, les motifs du veinage et les stries rivalisent avec les lignes tracées de la main de l'artiste pour s'approprier un même espace pictural. Dans une série d'inversions hiérarchiques symptomatiques de la nouvelle hétérogénéité matérielle et visuelle du travail de Miró en 1924, des éléments qui, conventionnellement, pouvaient être considérés comme appartenant au fond sont rapportés au premier plan, pour devenir des motifs de figures comparables (ou liés) à ceux dessinés par l'artiste. Les formes contenues dans le bois fonctionnent non seulement comme des catalyseurs, mais aussi comme des *intrus*, des fragments irréductibles et non assimilés de la « réalité » intervenant dans le domaine « représentationnel ». En même temps, il est intéressant de voir comment la couche de peinture blanche que Miró applique sur les surfaces en bois de ses panneaux maintient les motifs à leur place, préservant leur identité en tant que fond et attirant notre attention sur le jeu d'oscillation sémantique.

Ce jeu, tellement fondamental dans le travail du Miró des années vingt, s'organise autour d'un ensemble de pôles alternatifs : fond/figure, réalité/représentation, matériel/pictural, haptique/optique et, nous le verrons, collage/peinture.

(...) En détournant subtilement les caractéristiques typiques et l'ordre constitutif de ses supports, Miró s'inscrit totalement en faux contre les prescriptions des puristes Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) et Amédée Ozenfant, chefs de file du « retour à l'ordre » au lendemain de la Première Guerre mondiale. En 1920, ils déclarent en effet que « le peintre ne doit pas s'arrêter à des surfaces particulières déterminant nécessairement des sensations d'ordre accidentel. Une surface à peindre doit faire oublier ses limites, doit être *indifférente* ».

Plus généralement, Miró s'attaque aussi aux conventions occidentales de la perspective, qui traitent le support comme quelque chose qui n'est pas là – procédé essentiel pour préserver l'illusion d'un champ pictural continu, unifié. Le collage, bien entendu, met en évidence ce qui est donné ; il souligne les contrastes et exagère les échanges entre les formes, les significations et les systèmes de représentation, en introduisant dans les limites d'une œuvre donnée des éléments littéralement étrangers, ouvertement tactiles et irréductiblement « réels ».

(...) Au lieu de créer une œuvre dans laquelle les différents éléments fusionnent pour contribuer à l'illusion d'un tout unifié, Miró crée un champ pictural disjonctif qui accueille non seulement le collage mais aussi le dessin et l'écriture. Dans *L'Écrivain, 1924*, les timbres fonctionnent aussi sur d'autres modes. Collés normalement et à l'endroit dans le coin en haut à droite, ils rapprochent, métaphoriquement et métonymiquement, la grande feuille de papier Ingres de la surface (et de la superficie) plus intime d'une enveloppe ou d'une carte postale. Le support de Miró en est transformé : de plate-forme passive qu'il était, il devient un signe ou une représentation. Les timbres, placés de façon stratégique, font ressembler cette forme rectangulaire à quelque chose d'autre (une carte postale ou une enveloppe) et rendent la surface blanche et plate du support analogue à celle sur laquelle les gens écrivent et collent des timbres en haut à droite.

(...) Dans sa lettre à Leiris, Miró exprime une hostilité générale au « poison » que représentent les conventions picturales, : « Destruction quasi totale de tout ce que j'ai laissé l'été dernier et que (je) pensais reprendre ». Dans *L'Écrivain, 1924*, les deux timbres-poste relégués dans leur coin sont ironiquement les seuls vestiges de convention picturale. Non seulement leurs bordures dentelées parodient les fioritures des cadres ornés qui entourent traditionnellement les tableaux, mais, à l'intérieur de ces cadres, apparaissent les figures reconnaissables du roi d'Espagne et de Marianne. Ces formes ombrées, modelées, rendues sur le mode illusionniste, semblent représenter tout ce que Miró souhaite laisser derrière lui ; censées paraître « réelles », elles reposent sur des « conventions picturales », elles sont « ce poison », pour reprendre le mot de Miró. Mais, en même temps, leur présence dans le tableau complique des distinctions catégorielles ; autrement dit, elles fonctionnent à la fois comme signes de ce qu'est la « convention » (ou la « peinture ») et comme éléments de collage, de « non-conventionnel » (ce que la « peinture » n'est pas, dans l'esprit de Miró). Dans le contexte pictural de *L'Écrivain, 1924*, leur signification va et vient entre ces deux pôles contradictoires. Refusant de s'installer confortablement dans une catégorie ou une autre, ces éléments traduisent l'oscillation de la signification, animée et explicitée par la présence matérielle du collage.

En 1928, les collages de Miró amorcent une nouvelle phase, physiquement plus agressive et sexuellement plus chargée. L'opposition entre les sensations optiques et haptiques, subtilement introduite dans le collage de 1924 dédié à Leiris, se retrouve au premier plan dans la série de collages-objets de Miró connus collectivement sous le nom de *Danseuses espagnoles* (1928).(...)

Le « corps » de la plus hétérogène des *Danseuses espagnoles* (1928) se compose ironiquement de papier de verre, de clous, de plâtre, d'un fil à plomb et d'une équerre, autant de matériaux et d'instruments communément associés au bâtiment et à la construction d'édifices stables (et, dans le cas du papier de verre, au polissage des surfaces). En détournant ces matériaux utilitaires pour les employer à des fins insolites, non fonctionnelles et perturbantes, Miró frappe au cœur de ce que Kenneth Silver appelle « les métaphores omniprésentes [...] constructives et architecturales du «retour à l'ordre» français ». Non seulement il bouleverse les significations quotidiennes des objets et des matériaux trouvés, mais il les transforme constamment en signes sexuels incarnés.(...)

La *Danseuse espagnole* (1928)évoque ce même assemblage complexe de souffrance et de plaisir, de répulsion et d'attraction, de masculinité et de féminité en une forme unique, ambivalente, bien loin d'être strictement « féminine ». La texture grossière et utilitaire de la « tête » en papier de verre annule d'emblée toute évocation d'une peau de danseuse ; elle présente au contraire une surface hostile au toucher, qui, loin de procurer un plaisir sensuel, menace d'écorcher la peau.

L'effet « tantôt on voit, tantôt on ne voit pas » de ce bouchon soigneusement placé par Miró se retrouve sous une autre forme dans la logique contradictoire du fétiche, qui, selon Freud, tourne autour du scénario de la castration : frontalement, le bouchon offre au spectateur un vide noir insondable, avec ses connotations d'absence ou de manque, mais vu de biais, on peut dire qu'il récuse l'absence de cette chose qui, en fait, n'existe pas : le phallus maternel. En ce sens, le bouchon donne réalité à l'image fantasmatique de la mère phallique et attire l'attention sur le jeu complexe d'absence - présence que l'on trouve à la fois dans l'œuvre de Miró et dans le fétichisme tel que Freud le définit.

Pour Miró comme pour les surréalistes français, le terme « peinture » prend à la fin des années vingt des connotations négatives. C'est souvent un mot codé désignant l'intérêt superficiel pour une rétribution monétaire, l'attachement aux conventions au détriment de l'innovation, et le désir de permanence par opposition à la volonté de prendre des risques.(...)

L'une des grandes caractéristiques des *Collages* de 1929, par rapport aux œuvres antérieures, est la manière physique presque choquante dont Miró agresse leur structure interne. À quelques exceptions près, il perturbe, découpe, déchire, tranche et violente le support de base, dont il dissèque matériellement les corps avant de les reconstruire . Sur les vingt-deux œuvres connues de cette série, au moins quinze présentent dans leur surface des trous aux bords déchiquetés, sous lesquels Miró a collé diverses sortes de papier. Souvent, en outre, les bords des éléments du collage ne sont pas collés, ce qui leur permet de se recourber, de se soulever ou de se déplacer au-dessus du plan tandis que l'artiste travaille derrière.(...)

Les surfaces inégales des collages de 1929 comportent donc des discontinuités et des ruptures inédites, parfaitement palpables. La planéité lisse des supports conventionnels est remise en question, l'espace défini de l'œuvre est ouvert

aux infiltrations et aux intrusions, les rôles respectifs des figures et du fond sont souvent confondus, voire inversés.(...) Ces remarques rappellent la manière dont Miró fait intervenir dans ses collages l'extériorité (le « réel »), ouvrant ses œuvres à un « royaume conditionnel plus vaste » et mélangeant leur espace avec celui de l'artiste ou du spectateur, pour « perturber à jamais le calme de l'image ».

En juxtaposant collages et peintures, Miró fait ressortir les qualités propres à chaque médium, et nous permet d'entrevoir le « véritable sens », la « signification personnelle particulière » qu'il leur assigne. Il montre que le collage fournit – cela a été le cas tout au long des années vingt – un fond matériel réel, haptique, qui active et met en valeur les « figures » de sa « peinture » tout en s'en démarquant dans un double rapport de coexistence et de tension.

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

JOAN MIRO (1893 – 1983)

1893

Naissance à Barcelone, le 20 avril, de Joan Miró Ferrà, premier enfant de Miquel Miró, orfèvre, et de Dolorès Ferrà Oromi, originaire de Palma de Majorque.

1912

À l'école d'art Francesc Galí, à Barcelone, il apprend à dessiner par le toucher, puis fréquente jusqu'en 1918 le Cercle artistique de Sant Lluc. Visite l'exposition « Art cubista » aux galeries Dalmau.

1917

Au printemps l'exposition d'art français présentée au Palais des beaux-arts de Barcelone impressionne vivement Miró. Partage son temps entre la ferme familiale de Montroig, l'été, et Barcelone. Lit les poèmes d'Apollinaire et de Pierre Reverdy, des lettres de Van Gogh, et découvre les nouvelles revues littéraires, tant catalanes que françaises : *Un enemic del poble*, *391*, *Nord-Sud*, *SIC*

1918

Première exposition personnelle aux galeries Dalmau : soixante-quatre peintures et dessins. Peintures « détaillistes » : *Le Potager à l'âne*, *La Maison du palmier*.

1920

Miró se rend à Paris pour la première fois, rencontre Picasso, visite les musées (musée du Louvre, musée du Luxembourg, musée Rodin) et les expositions, enthousiasmé et bouleversé. À Montroig, l'été, peint notamment *La Table (Nature morte au lapin)* marquée par le cubisme.

1921

Deuxième séjour parisien. Miró travaille dans un atelier au 45 rue Blomet, voisin de celui d'André Masson, et, avec le soutien de Josep Dalmau, présente ses peintures et dessins à la galerie La Licorne. Revient passer l'été à Montroig : début du va et vient régulier entre la terre catalane et Paris. Commence à peindre *La Ferme*.

1923-1924

Autour de Masson et de Miró se constitue le « groupe de la rue Blomet » : Michel Leiris, Georges Limbour, Armand Salacrou, Roland Tual, Raymond Queneau, Paul Eluard, Robert Desnos. Relations avec le marchand Léonce Rosenberg. *Terre labourée*, *Carnaval d'Arlequin*.

1925

Fait la connaissance d'André Breton, signe un contrat avec Jacques Viot, qui organise avec Pierre Loeb sa première exposition à la galerie Pierre, en juin. Participe à l'exposition « La Peinture surréaliste ». Séries de « peintures de rêve » jusqu'en 1927, entrecoupée de celles des « paysages imaginaires » des étés 1926-1927.

1928-1929

Occupe depuis 1926 un atelier rue Tourlaque, voisin de ceux d'Arp et de Max Ernst. Se rend en Belgique et en Hollande : au retour, peint la série des *Intérieurs hollandais*, puis celle des *Portraits imaginaires*. Exposition chez Georges Bernheim, organisée par Pierre Loeb. L'été 1929, réalise la série des *Collages*, marquant sa volonté d'« assassiner la peinture ». Épouse Pilar Juncosa à Palma.

1930

À Paris, habite rue François-Mouthon, expose en mars, à la galerie Pierre, les *Intérieurs hollandais*, les *Portraits imaginaires*, puis les *Collages*. Participe à l'exposition « Collages » à la galerie Goemans, accompagnée par la publication d'Aragon de *La peinture au défi*. Série des *Constructions*. Première exposition aux États-Unis, à la Valentine Gallery à New York.

1932-1933

Miró s'établit à Barcelone jusqu'à la fin de 1936, avec de fréquents voyages à Paris. Travaille aux décors et aux costumes de *Jeux d'enfants*, pour les Ballets russes. Première exposition individuelle à la galerie Pierre Matisse, à New York, en décembre 1932, le contrat avec Pierre Matisse sera effectif en 1934. Retour à la peinture avec la série des dix-huit *Peintures d'après collages*.

1934-1937

Numéro spécial des *Cahiers d'art* consacré à Miró (1934). Série des *Peintures sauvages* et des peintures sur masonite. Continue à participer aux expositions surréalistes : « Exposition surréaliste d'objets », galerie Charles Ratton. Début de la guerre civile espagnole: Miró, « en exil », regagne Paris. Réalise le timbre *Aidez l'Espagne* en faveur de l'Espagne républicaine, et *Le Faucheur* pour l'Exposition universelle à Paris.

1940-1941

À Varengeville jusqu'en juillet 1940, il commence la série des vingt-trois *Constellations*, gouaches qu'il termine à Palma puis à Montroig l'été 1941. Première grande rétrospective Miró au Museum of Modern Art de New York, organisée par James J. Sweeney.

1944

Nouveau cycle de grandes peintures. Premières sculptures en terre cuite et premières céramiques avec Llorens Artigas.

1947

Long séjour de neuf mois à New York, où il s'initie à la gravure à l'Atelier 17 de Stanley Hayter ; dans le Connecticut, il retrouve Calder, Ernst, Tanguy. Réalise l'affiche de l'« Exposition internationale du surréalisme » à la galerie Maeght, où il exposera pour la première fois en 1948.

1949-1956

Vit et travaille à Barcelone et Montroig. À l'automne 1956, s'installe à Son Abrines, sur une colline au-dessus de Palma de Majorque.

1959

La série des *Constellations*, avec des textes d'André Breton, est exposée à Paris, puis à New York. Nouvelle rétrospective au Museum of Modern Art, organisée par William S. Lieberman. À Palma, peint en mars 1961 le premier de ses grands triptyques monochromes : *Bleu I, II, III*.

1966

Premières sculptures monumentales en bronze. Voyage au Japon à l'occasion de sa rétrospective présentée à Tokyo et à Kyoto.

1968

Rétrospective à la Fondation Maeght (inaugurée en 1964), présentée ensuite à Barcelone. Début des négociations pour la création de la Fondation Joan Miró inaugurée en 1976, à laquelle Miró donnera cinq mille dessins, carnets et esquisses.

1972-1974

Exposition « Joan Miró. Magnetic Fields » au Solomon R. Guggenheim Museum de New York. Deux ans plus tard, rétrospective au Grand Palais, conçue par Jean Leymarie.

1983

Mort de Joan Miró le 25 décembre à Palma de Majorque.

8. SELECTION DES ŒUVRES PRESENTEES

Paysages et portraits, 1916-1918

- *L'Eventail rouge* (1916) – Hakone Open-Air Museum
- *Prades, le village*, (1917) – Solomon R Guggenheim Museum, New York
- *Portrait de Enric Cristofol Ricart*, (1917) – The Museum of Modern Art, New York
- *Siurana, le sentier*, (1917) – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
- *Nu debout*, (1918)- The Saint Louis Art Museum, Friends Fund
- *La Maison du Palmier*, (1918) – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
- *Le Potager à l'âne*, (1918)- Moderna Museet, Stockholm
- *La Ferme* (1921-22)- National Gallery of Art, Washington

Natures mortes, 1920-1922-1923

- *Le Jeu de cartes espagnoles*, (1920) The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis
- *La Table (Nature morte au lapin)*, (1920), - Collection particulière
- *Nature Morte I (L'Epi de blé)*, (1922-1923) – The Museum of Modern Art, New York
- *Nature Morte II (La Lampe à carbure)*, (1922-1923)- The Museum of Modern Art, New York
- *Nature Morte III (Grill et lampe à carbure)*, (1922-1923)- Collection particulière

Paysans catalans, 1924-1925

- *Paysan Catalan à la Guitare*, (1924) – Museo Coleccion Thyssen-Bornemisza, Madrid
- *Tête de Paysan Catalan*, (1924)- National Gallery of Art, Washington
- *Le Catalan*, (1925) – Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
- *Tête de Paysan Catalan*, (1925)- Tate, Londres – Scottish National Gallery of Modern Art, Edimbourg
- *Tête de Paysan Catalan*, (1925) – Moderna Museet, Stockholm

Peintures, 1924

- *Pastorale*, (1923-24), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
- *La Terre labourée*, (1923-24), Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- *L'Ermitage*, (1924) – Philadelphia Museum of Art, Philadelphie
- *Le Baiser*, (1924) – Collection particulière
- *Portrait de Madame K.*, (1924) – Collection particulière
- *La Bouteille de vin*, (1924) – Collection Lola Fernández Jimene
- *Le Renversement*, (1924) – Yale University Art Gallery, New Haven
- *Maternité*, (1924) – Scottish National Gallery of Modern Art, Edimbourg

Peintures et Peintures-Poèmes, 1925

- *Peinture (La Naissance du monde)*, 1925 –The Museum of Modern Art, New York
- *Le Gendarme* (1925) – The Art Institute of Chicago, Chicago
- *L'Addition*, (1925) – Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
- *Peinture-poème* (« Oh un de ces messieurs qui a fait tout ça »), (1925) – Collection particulière
- *Peinture-poème* (« Le corps de ma brune »), (1925) – Collection particulière

Paysages imaginaires, 1926-1927

- *Chien aboyant à la lune*, (1926) - Philadelphia Museum of Art: A.E.Gallatin Collection, Philadelphie
- *La Sauterelle*, (1926) - Collection particulière
- *Paysage près de la mer*, (1926) - Collection particulière
- *Le Lièvre*, (1927) - Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- *Paysage au coq*, (1927) Fondation Beyeler, Riehen, Bâle
- *Paysage au lapin et à la fleur* (1927) - National Gallery of Australia, Canberra
- *Paysage sur les bords du fleuve Amour*, (1927) - Collection particulière

Peintures, 1927

- *Peinture, « 48 »*, (1927) - Emily Rauh Pulitzer, Saint-Louis
- *Peinture (Fratellini)*, (1927) - Philadelphia Museum of Art: A.E.Gallatin Collection
- *Peinture*, (1927) - Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq
- *Paysage (Landscape with Rabbit and Flower)*, (1927) - Australian National Gallery

Intérieurs hollandais, 1928

- *Intérieur Hollandais I*, (1928) - The Museum of Modern Art, New York
- *Intérieur Hollandais II*, (1928) - [*« D'après la leçon de danse du chat » de Jan Steen*] - Peggy Guggenheim Collection, - Venise (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York)
- *Intérieur Hollandais III*, (1928) - The Metropolitan Museum of Art, New York

Portraits imaginaires, 1929

- *Portrait de la Reine Louise de Prusse* (1929) - Meadows Museum, Dallas
- *La Fornarina (d'après Raphaël)* (1929) - Collection particulière, Courtesy Galerie Sepia
- *Portrait de Mistress Mills en 1750 (D'après George Engleheart)*, 1929 - The Museum of Modern Art, New York

Collages, 1929

13 collages, Montroig, été 1929

Peintures d'après collages, 1933

11 Peintures, 1933

9. VISUELS POUR LA PRESSE

JOAN MIRÓ 1917/1934

LA NAISSANCE DU MONDE

3 mars - 28 juin 2004

Galerie 1, niveau 6

Ces documents photos ne sont pas libres de droits.

Pour mention ©Adagp, Paris, 2004 :

toute reproduction doit faire l'objet d'une demande d'autorisation préalable
et les droits d'auteurs devront être acquittés auprès de cet organisme.

Tél. : 01 43 59 09 79.

Joan Miró, 1930

Man Ray

Epreuve aux sels d'argent - 23 x 17,2cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Man Ray Trust/Adagp

Photo : Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

1. Portrait de Enric Cristòfol Ricart, 1917

Huile et papier peint sur toile - 81,60 x 65,70 cm

The Museum of Modern Art, New York,

Florene May Schoenborn Bequest, 1996

Photo : Digital image © 2004 The Museum of Modern Art, New York

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

2. Siurana, le sentier, 1917

Huile sur toile - 60 x 73 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Photo : Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofia Photographic Archive, Madrid

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

3. Paysage au soleil, 1918

Fusain sur papier - 32 x 37,70 cm

Musée Zervos, Vézelay

©Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

4. Le Potager à l'âne, 1918

Huile sur toile - 64 x 70 cm

Moderna Museet, Stockholm

Photo : SKM 1996/ Per Anders Allsten, Moderna Museet, Stockholm

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

5. Nu debout, 1918

Huile sur toile - 152,40 x 120,30 cm
The Saint Louis Art Museum, Friends Fund
Photo : The Saint Louis Art Museum, Friends fund
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

6. La Maison du palmier, 1918

Huile sur toile - 65 x 73 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
Photo : Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia Photographic Archive, Madrid
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

7. Autoportrait, 1919

Huile sur toile - 73 x 60cm
Musée Picasso, Paris
Photo : Musée Picasso, Paris - Photo RMN /J.G Berizzi
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

8. La Table (Nature morte au lapin) , 1920

Huile sur toile - 130 x 110 cm
Collection particulière
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

9. Portrait d'une danseuse espagnole, 1921

Huile sur toile - 66 x 56 cm
Musée Picasso, Paris
Photo RMN - Franck Raux
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

10. La Ferme, 1921 - 1922

Huile sur toile - 132 x 147 cm
National Gallery of Art, Washington
Don de Mary Hemingway 1987.18.1
Photo : Image (c) 2004, Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

11. Intérieur (La Fermière), 1922-23

Huile sur toile - 81 x 65,50 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

12. Nature morte II (La Lampe à carbure), 1922-23

Huile sur toile - 38,10 x 45,70 cm
The Museum of Modern Art, New York, Purchase, 1939
Photo : Digital image (c) 2004
The Museum of Modern Art, New York
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

**13. Nature morte III (Grill et lampe à carbure), Montroig,
juillet 1922 - Paris, printemps 1923**

Huile sur toile - 50 x 65 cm
Collection particulière
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

14. Terre labourée, 1923-1924

Huile sur toile - 66 x 92,70 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Photo : David Heald
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

15. L'Écrivain, 1924

Crayon, aquarelle, deux timbres poste, sur papier - 47 x 62 cm
Collection particulière
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

16. Sans titre, 22 novembre, 1924

Aquarelle, crayon, gouache sur papier teinté - 60 x 46 cm
Collection particulière
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

17. Sans titre, 1924

Crayon, gouache et plume collée sur papier ocre
49,50 x 64,501 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

18. Le Piège, 1924

Huile et fusain sur toile - 92,70 x 73,50 cm
Collection particulière
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

19. Tête de paysan catalan I, 1924

Huile et crayon de couleur sur toile - 146 x 114 cm
National Gallery of Art, Washington
Gift of the Collectors Committee 1981.9.1
Photo : Image (c) 2004, Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

20. La Lampe à pétrole, 1924

Crayon, graphite, fusain et aquarelle sur papier Ingres - 58 x 45cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

21. Portrait de Madame K., 1924

Fusain, crayons de couleur, pastel, sanguine, craie et crayon sur toile
116.5 x 91 cm
Collection particulière
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

22. Pastorale, 1923 - 1924

Huile et fusain sur toile - 60 x 92 cm
Photo : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
Photographic Archive, Madrid
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

23. *L'Ermitage*, 1924

Huile sur toile - 114,30 x 147,00 cm
Philadelphia Museum of Art :
Louise and Walter Arensberg Collection
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

24. *La Famille*, 1924

Fusain, craie et crayon Conté sur papier de verre
74,10 x 104 cm
The Museum of Modern Art, New York
Gift of Mr. and Mrs. Jan Mitchell
Photo : Digital image (c) 2004 The Museum of Modern Art, New York
Gift of Mr. and Mrs Jan Mitchell
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

25. *Maternité*, Montroig, été-automne 1924

Huile sur toile - 92 x 73 cm
Scottish National Gallery of Modern Art, Edimbourg
Purchased with help from the National Heritage Memorial Fund,
the National Art Collections Fund (William Leng Fund)
and public donations 1991
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

26. *Baigneuse*, 1924

Huile sur toile - 73 x 92cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

27. *L'Addition*, 1925

Huile sur toile encollée - 195 x 129,20 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

28. *La Sieste*, 1925

Huile sur toile - 113 x 146 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Photo : Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

29. *Peinture-poème («étoiles en des sexes d'escargot»)*, 1925

Huile et inscription manuscrite sur toile - 130 x 97 cm
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen
Photo : Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

30. *Tête de paysan catalan*, 1925

Huile sur toile - 147 x 115 cm
Moderna Museet, Stockholm
Bequest of Publisher Gerard Bonnier, 1989
Photo : Moderna Museet, Stockholm
Legs de l'Editeur Gerard Bonnier, 1989
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

31. Tête de paysan catalan, 1925

Huile et crayon sur toile - 92 x 73 cm
Tate, Londres - Scottish National Gallery of Modern Art, Edimbourg
Photo : Antonia Reeve
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

32. Peinture, 1925

Huile sur toile - 64,50 x 91 cm
Collection Maeght, Paris
Photo : Galerie Maeght
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

33. Le Gendarme, 1925

Huile sur toile, 248 x 195cm
The Art Institute of Chicago
Don de Claire Zeisler, 1991.1499
Copyright: 1997, The Art Institute of Chicago,
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

34. Peinture (La Naissance du monde), 1925

Huile et tempera sur toile - 251 x 200 cm
The Museum of Modern Art, New York.
Acquired through an anonymous fund,
the Mr. and Mrs. Joseph Slifka and Armand G. Erpf Funds,
and by gift of the artist.
Photo : Digital image © 2004 The Museum of Modern Art, New York
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

35. Peinture-poème («oh un de ces messieurs qui a fait tout ça»), 1925

Huile et inscription manuscrite sur toile - 130 x 95 cm
Collection particulière
Photo : Norihiro Ueno
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

36. Peinture, 1925

Huile sur toile -116 x 89 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Photo: Blauel / Gnam - Arthotek München, Pinakothek der Moderne
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

37. Paysage (La Sauterelle), 1926

Huile sur toile - 114 x 146 cm
Collection particulière
Photo : Peter Schibli
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

38. Painting (The King's Jester), 1926

Huile, fusain et crayon sur toile - 114 x 146 cm
Milwaukee Art Museum
Don de M. et Mme Maurice W. Berger
Photo : John Mienhuis, Debora Walls, Milwaukee Art Museum
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

39. Paysage près de la mer, 1926

Huile sur toile - 65 x 92 cm

Collection particulière

Photo : Beth Phillips

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

40. Main à la poursuite d'un oiseau, 1926

Huile sur toile - 92 x 73 cm

Collection particulière

Photo : Jacques Faujour

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

41. Peinture - poème (« Amour »), 1926

Huile sur toile - 146 x 114 cm

Museum Ludwig, Cologne

Photo : Rheinisches Bildarchiv

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

42. Chien aboyant à la lune, 1926

Huile sur toile - 73 x 92 cm

Philadelphia Museum of Art: A.E.Gallatin Collection

Photo: Graydon Wood, 1992

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

43. Tête, 1927

Huile sur toile - 195 x 130 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Photo : Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

44. Paysage sur le bord du fleuve Amour, 1927

Huile et cire sur toile - 130 x 195 cm

Collection particulière

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

45. Peinture, 1927

Huile sur toile - 130 x 97 cm

Dépôt Musée national d'art Moderne.

Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq

Photo : Muriel Anssens, Nice

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

46. Portrait d'une danseuse, 1928

Liège - 100 x 80cm

Plume, métal sur carton peint

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Photo : Philippe Migeat, CNAC/MNAM Dist.RMN

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

47. Danseuse espagnole, 1928

Collage, papier de verre et huile sur bois - 105 x 73,50 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Photo : Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofia Photographic Archive, Madrid

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

48. Intérieur hollandais (I), 1928

(D'après «Le joueur de luth» d'Hendrick Maertensz Sorgh)

Huile sur toile - 91,80 x 73cm

The Museum of Modern Art, New York

Mrs. Simon Guggenheim Fund, 1945

Photo : Digital image © 2004 The Museum of Modern Art, New York

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

49. Intérieur hollandais (II)

(D'après «La leçon de danse du chat» de Jan Steen), 1928

Huile sur toile - 92 x 73 cm

Peggy Guggenheim Collection, Venise

(Solomon R. Guggenheim Foundation, New York)

Photo : © 2003, Solomon R. Guggenheim Foundation / David Heald

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

50. Intérieur hollandais III, Montroig, juillet-décembre 1928

Huile sur toile - 128,9 x 96,2 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art.

Bequest of Florence M. Schoenborn, 1995

Photo : 2004, The Metropolitan Museum of Art

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

51. Personnage au rectangle blanc, 1928

Gouache et fusain sur papier - 108 x 71,80 cm

Musée de Grenoble,

Don de la Galerie Pierre Loeb en 1928

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

52. Pomme de terre, 1928

Huile sur toile - 100 x 81 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York,

Jacques and Natascha Gelman Collection

Photo : à confirmer

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

53. Collage (Tête de Georges Auric),

Montroig fin juillet-début octobre, 1929

Papier goudron, craie et crayon sur papier - 110 x 75 cm

Kunsthau Zürich, Don de Georges et Josi Guggenheim

Photo : Kunsthau Zürich, Don de Georges et Josi Guggenheim

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

54. Collage, 1929

Plaque goudronnée, papiers divers découpés et collés,

fil de fer, chiffons, encre et crayon - 74,40 x 73,70 x 7 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Photo : Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

55. Sans titre, 1929

Crayon conté, papier goudron, papiers divers collés sur

papier velours - 75 x 108 cm

Collection particulière

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

56. Sans titre, 1929

Papiers collés, fusain, papiers de couleur
et goudron sur papier - 102,50 x 68 cm
Collection particulière
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

**57. Portrait de Mistress Mills en 1750
(D'après George Engleheart), 1929**

Huile sur toile - 116,70 x 89,60 cm
The Museum of Modern Art,
New York James Thrall Soby Bequest, 1979
Photo: Digital image © 2004 The Museum of Modern Art, New York
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

58. Tête, 1930

Huile sur toile - 230 x 165 cm
Musée de Grenoble
Don de la galerie Pierre Loeb en 1934
Photo : Musée de Grenoble
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

59. Painting (The Magic of Color), 1930

Huile sur toile - 150 x 225 cm
The Menil Collection, Houston
Photo : The Menil Collection, Houston
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

60. Construction, août-novembre, 1930

Bois et métal - 91 x 71 x 37 cm
Staatsgalerie Stuttgart
Photo : Staatsgalerie Stuttgart
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

61. Relief Construction (Montroig, août-novembre), 1930

Bois et métal - 91,10 x 70,20 x 16,20 cm
The Museum of Modern Art, New York, Purchase, 1937
Photo: Digital image (c) 2004 The Museum of Modern Art, New York
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

62. Composition aux trois personnages, 1930

Crayon sur papier - 62 x 46 cm
Colecciones ICO, Madrid
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

63. Personnage assis, 7 novembre, 1930

Crayon sur papier - 62,50 x 46,80 cm
Donation Geneviève et Jean Masurel,
Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq
Photo : Muriel Anssens, Nice
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

64. Sans titre, mars, 1931

Huile sur bois - 33,50 x 23,70 cm
Collection particulière, Suisse
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

65. Homme et femme, 1931

Huile sur bois, métal - 34 x 18 x 5,50 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Photo : Philippe Migeat, CNAC/Mnam Dist. RMN

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

66. Objet (Montrouig, mi-été-mi-automne), 1931

Assemblage : bois peint, acier, ficelle, os et une perle

40 x 29,70 x 22 cm

The Museum of Modern Art, New York

Gift of Mr. and Mrs. Harold X. Weinstein, 1961

Photo : Digital image (c) The Museum of Modern Art, New York

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

67. Flamme dans l'espace, 1932

Huile sur bois - 41 x 33 cm

Fundació Joan Miró, Barcelone

Photo : Jaume Blassi

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

68. Peinture, 8 mai, 1933

Huile sur toile - 130 x 162 cm

Courtesy Milly and Arne Glimcher, New York

Photo: Photo Gordon R. Christmas

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

69. Peinture, 12 mai, 1933

Huile sur toile, marouflée sur panneau - 130 x 195 cm

Washington University Gallery of Art,

St. Louis. University purchase, Kende Sale Fund, 1945

Photo : Washington University Gallery of Art, Saint Louis,

University purchase, Kende Sale Fund, 1945

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

70. Personnages dans la nuit, 1933

Huile sur papier de verre - 36,80 x 22,90 cm

Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Genève

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

71. Peinture, 13 juin, 1933

Huile sur toile - 174 x 196,20 cm

The Museum of Modern Art, New York

Loula D. Lasker Bequest (by exchange), 1937

Photo : Digital Image (c) 2004 The Museum of Modern Art, New York

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

72. Collage-peinture, septembre, 1934

Huile, crayon et papier sur papier de verre - 37 x 23 cm

Collection particulière

© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

73. Dessin-collage, 31 mai, 1934

Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover
Photo : Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover
Michael Herling / Aline Gwose
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

74. Trois personnages sur fond noir, 29 mai, 1934

Papiers collés et gouache sur papier - 49,80 x 64,80 cm
Donation Geneviève et Jean Masurel,
Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq
Photo : Rouhier, Studio Loumel
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

75. Peinture (Figures rythmiques), 1934

Huile sur toile - 193 x 171 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Photo : Walter Klein, Düsseldorf
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

76. Collage-peinture, 1934

encre, crayon et collage sur papier de verre - 37 x 23,20 cm
Collection particulière, courtesy Galerie Marwan Hoss
Photo : Galerie Marwan Hoss
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004

77. Sans titre, Numbers, 1934

Crayon et gouache sur papier - 106,50 x 70,50 cm
Collection Pierre and Maria Gaetana
Matisse Foundation, New York
Photo : Collection Pierre et Gaetana Matisse Foundation,
New York
© Successio Miró/Adagp, Paris, 2004



communiqué de presse

A l'occasion de l'exposition Joan Miró 1917-1934, la naissance du monde et en partenariat avec le Centre Georges Pompidou, France 5 propose

- **Allons voir... Joan Miró au Centre Pompidou*** **Réalisation :** Karine Miermont
Production : Cybride, Centre Georges Pompidou,
en association avec France 5 (26 min)

Karine Miermont a rencontré une classe de CE1/CE2 à la découverte de Joan Miró. Nous les suivons au Centre Pompidou devant les œuvres de Miró ; en atelier où ils expérimentent le travail des fonds de couleurs, des lignes ainsi que le vocabulaire plastique que Miró a mis place et dont l'exposition rend compte. Les enfants questionnent, répondent, réagissent, courent, rient, dessinent, sculptent, interpellent, ... Par leur regard, approcher l'art se vit différemment, de façon plus directe et jubilatoire.

- **Joan Miró**
L'homme qui a renversé la peinture* **Réalisation :** Yves de Peretti
Production : les Films d'Ici, Centre Georges Pompidou en association avec France 5 (52 min)

Ami des poètes (Leiris, Artaud, Desnos, Tzara) plus encore que des peintres, Miró incarne au même titre que Picasso ou Matisse l'une des équations artistiques les plus passionnantes du XX^e siècle.

En effet, il cherche un "au-delà de la peinture" et s'aventure dans des territoires inexplorés avant lui. Par ailleurs son œuvre s'enracine dans une culture populaire où il trouve l'équilibre de sa personnalité et la finalité véritable de l'art.

Si Miró, tout au long des années 20, vient tous les hivers à Paris il ne s'éloigne jamais de ses racines catalanes. Dans la ferme familiale, près de Tarragone, il trouve chaque été la concentration dont il a besoin, au sein d'une nature inspiratrice. Tout en se défiant de l'abstraction, il invente un univers symbolique qui lui est propre.

Le film alterne images d'archives, et témoignages de personnalités qui l'ont connu ou étudié. En parallèle, éclairés par les propos de Miró lui-même, nous découvrons les sources qui l'ont nourri. De l'aveu même du peintre, les fresques romanes de Catalogne et l'architecture de Gaudi sont des références incontournables pour comprendre son œuvre.

* Titres non définitifs

Miró, ou l'inventeur des tableaux-poèmes sur france5.fr

Un espace ludique et éducatif proposé par France 5 et le Centre Pompidou pour le jeune public et les enseignants :

- Pour permettre aux jeunes de découvrir Miró en s'amusant et en apprenant, des activités ludo-éducatives et interactives, une bibliographie, une sélection de liens...

- Pour les enseignants, des ressources pédagogiques pour préparer la visite de l'exposition avec les élèves, des pistes pour analyser en classe les œuvres exposées, une sélection de liens...

> Rendez-vous prochainement sur france5.fr : <http://www.france5.fr/miro>