Direction
des MUSÉES
DE BORDEAUX

Dossier de presse

Joan Miró,

la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne

Exposition du 20 mai au 29 août 1999

Cette manifestation, conçue et réalisée par le capcMusée d'art contemporain de Bordeaux et le centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, s'inscrit dans la politique d'exposition engagée *Hors les murs* par le Centre Georges Pompidou pendant la période de travaux de réaménagement de ses espaces intérieurs. Elle inaugure une collaboration exemplaire entre les deux institutions.

L'ensemble des œuvres de Miró conservé au Musée national d'art moderne s'impose aujourd'hui par sa richesse – 20 peintures, 5 sculptures et objets, plus de 80 œuvres graphiques – et sa qualité, comme l'un des axes forts de la Collection. Sa présentation à Bordeaux constitue un événement majeur et permet une remise en perspective de la collection du capcMusée, postérieure pour l'essentiel à 1970.

Le déploiement des œuvres de Miró appartenant à la Collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne donne accès à un parcours quasi rétrospectif d'une production magistrale qui a traversé tout le siècle, aux côtés de Picasso et de Matisse, en manifestant une capacité d'invention et une faculté de renouvellement tendues à l'extrême.
Les jalons essentiels sont là : depuis *Intérieur (la Fermière)* de 1922-1923 longtemps restée dans les collections de Pierre Matisse et Alexina Duchamp qui clôt la première période « détailliste » de Miró pour élaborer les termes d'un vocabulaire plastique synthétique; l'abondante série des peintures des années 1924-1927, dites des « peintures de rêve » (*Baigneuse, La Sieste, l'Addition, le Catalan, Peinture*, etc.), dans laquelle le surréalisme a peut-être trouvé son expression poétique la plus forte; jusqu'à l'ensemble des 3 *Bleus* de 1961, où le peintre atteint la maîtrise gestuelle et l'ascèse méditative d'un « archer japonais »; et, enfin, l'immense toile *Personnages, oiseaux dans la nuit*, 1974, traversée d'épaisses et dramatiques coulées noires et rouges.
A la fois profondément nourri aux forces telluriques et cosmiques, que le peintre traduit en termes de signes ou de pictogrammes colorés, et solidement ancré dans la réalité populaire et imaginative catalane (*La Tête* ubuesque de la dation de Pierre Matisse, 1935, est venue se joindre au *Personnage* grotesque sur papier velours de 1934), le langage plastique de Miró s'élève à la dimension de l'universel; il atteint la portée du mythe, en restant dans l'interrogation la plus constante du réel.

A cet ensemble de toiles déjà bien connues de la Collection du Musée, aujourd'hui regardées à la lumière de cette « compréhension du vide » relevée en son temps par Michel Leiris, et plutôt à cette véritable « invention du fond » proposée par Miró, s'ajoutent des travaux d'affirmation plastique extrêmement forte, et à la matérialité brutale : démarche (jusque-là représentée au Musée par le seul *Objet du Couchant* de 1935-1936 et complétée encore tout récemment par le *Collage* de 1929) dont la modernité s'impose pleinement.

.../...

capcMusée d'art contemporain – Entrepôt. 7, rue Ferrère F-33000 Bordeaux – Téléphone : 33 (0)5 56 00 81 50 Fax : 33 (0)5 56 44 12 07
E. mail : capc@mairie-bordeaux.fr

L'affrontement, sans cesse renouvelé, à la matière de la peinture et à la résistance du support, l'interrogation de matériaux les plus quotidiens, se font chez Miró, dans une même exigence, tout à la fois exercice mental et expression poétique. A travers lui, le peintre jugule son combat avec l'informe pour dégager les signes actifs, libres et toujours opératoires, de son univers.

Commissaires de l'exposition

Agnès de la Beaumelle, conservateur au Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris.
Marie-Laure Bernadac, conservateur en chef au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux.

Catalogue

Avant-propos de Jean-Jacques Aillagon, président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou et de Henry-Claude Cousseau, directeur des musées de Bordeaux et du capcMusée d'art contemporain de Bordeaux.
Préface d'Isabelle Monod-Fontaine.
Textes des commissaires Agnès de la Beaumelle et Marie-Laure Bernadac.
Catalogue raisonné des œuvres de la collection établi par Agnès de la Beaumelle (peintures), Marie-Laure Bernadac (dessins), Claire Blanchon (sculptures).
240 pages, illustrations : 160 couleur, 80 noir & blanc.
Coédité par les Editions du Centre Pompidou et la Réunion des musées nationaux.
Prix : 240 F.
Service de presse des Editions du Centre Pompidou : Caroline Cuello
Tél : 01 44 78 41 27 - Fax : 01 44 78 12 05

Cette exposition reçoit le concours de la Caisse d'Epargne Aquitaine Nord

capcMusée d'art contemporain de Bordeaux
Service de la communication
Attaché de presse : François Guillemeteaud
Tél : 05 56 00 81 70 - Fax : 05 56 44 12 07

Centre Georges Pompidou
Direction de la communication
Attachée de presse : Anne-Marie Pereira
Tél : 01 44 78 40 69 - Fax : 01 44 78 13 02

Sommaire

1 Présentation générale

3 Sommaire

4 « Avant-propos »
par Jean-Jacques Aillagon, Président du Centre national et de culture Georges Pompidou

5 « Joan Miró à Bordeaux »
par Henry-Claude Cousseau, Directeur du capcMusée d'art contemporain, Directeur des Musées de Bordeaux

6 « Miró dans la collection du Musée national d'art moderne »
par Isabelle Monod-Fontaine, Directeur-adjoint du Musée national d'art moderne

8 « L'invention du fond »
par Agnès de la Beaumelle, commissaire de l'exposition

12 « Ceci est l'écriture de mes rêves... »
par Marie-Laure Bernadac, commissaire de l'exposition

14 Liste des œuvres exposées

17 Biographie de Joan Miró

24 Programme culturel autour de l'exposition

25 Informations pratiques

26 Centre Georges Pompidou – les expositions – 1999

A partir du 20 mai 1999, visitez l'exposition « Joan Miró, la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne » sur le site Internet de la Ville de Bordeaux : **http://www.mairie-bordeaux.fr**

Avant-propos

Jean-Jacques Aillagon
Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

D'octobre 1997 à décembre 1999, le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou met à profit la période du réaménagement de son bâtiment pour engager, en partenariat avec les institutions culturelles en région et les collectivités qui en sont les tutelles, un vaste programme de présentation de sa collection, qui est aujourd'hui l'une des toutes premières sinon la première du monde pour l'art moderne et contemporain.
L'enjeu de cette entreprise sans précédent est, pour le Centre Georges Pompidou, tout particulièrement important. C'est un enjeu de service public, celui d'exercer toute l'étendue de sa mission de diffusion de la culture moderne auprès du plus grand nombre. Établissement national, il se doit d'assumer cette responsabilité à l'égard de la totalité du territoire de notre pays, et de se donner pour cela les moyens de jouer le rôle de tête de réseau, de « centrale de la décentralisation », qui lui avait été imparti dès sa création.
Ce programme comprend vingt expositions, dans vingt villes françaises et concerne près de mille cinq cents œuvres. Son succès auprès du public est considérable : de Nantes à Lyon, de Villeneuve-d'Ascq à Colmar..., près d'un million de nos concitoyens ont en effet visité ces expositions. Au-delà même de ces données quantitatives, c'est sur l'esprit qui l'anime qu'il me tient à cœur d'insister : celui d'une collaboration qui se manifeste à tous les niveaux de la conception et de l'organisation de chaque exposition, entre les équipes du Centre et celles des institutions partenaires de cette aventure. Une aventure partagée, que j'entends poursuivre après la réouverture du Centre Georges Pompidou en 2000.
Le fonds d'œuvres de Miró conservé au Centre Georges Pompidou s'impose aujourd'hui par sa richesse – quelque vingt peintures, cinq sculptures et objets, plus de quatre vingts – œuvres graphiques... – et sa qualité, comme l'un des plus emblématiques de la collection du Musée national d'art moderne.
Il témoigne également de la vision développée par les directeurs successifs du musée et de leur volonté commune et sans relâche, en faveur d'une politique d'acquisitions ambitieuse.
À cet égard, la réunion de ces chefs-d'œuvre que sont les trois *Bleus* en une seule et unique collection, celle du Centre Georges Pompidou, est exemplaire d'une politique d'acquisitions visionnaire et volontaire dont la cohérence des orientations et la qualité des choix ont pu justement susciter la bienveillance, la générosité et la confiance des donateurs, des collectionneurs, artistes et marchands. Comment ne pas évoquer, à cet égard, la figure de Dominique Bozo, successivement directeur du Musée national d'art moderne et président du Centre Georges Pompidou, passionnément attaché à l'enrichissement de la collection et, plus particulièrement, à la représentation en son sein de l'œuvre de Joan Miró. Placée sous la responsabilité scientifique d'Agnès de la Beaumelle, conservateur au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle et de Marie-Laure Bernadac, conservateur en chef et directeur-adjoint du capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, cette exposition du fonds Miró du Centre Georges Pompidou constitue un événement majeur et offre de surcroît l'occasion de publier le catalogue complet et raisonné de ce fonds exceptionnel.
Cet événement témoigne de notre volonté de conjuguer la vocation nationale du Centre Georges Pompidou et le dynamisme des grands musées français pour permettre au plus grand nombre de partager le patrimoine artistique de notre temps.

Joan Miró à Bordeaux

Henry-Claude Cousseau
Directeur du capcMusée d'art contemporain
Directeur des Musées de Bordeaux

Miró à Bordeaux ! En accueillant dans ce haut lieu de l'art contemporain qu'est le capcMusée, le magistral ensemble des œuvres de l'artiste issu des collections nationales, d'aucuns diront que, n'était le prétexte du voisinage immédiat de l'Espagne, cette institution qui voulait tant échapper à la règle, qui voulait tant marquer sa différence, a fini elle aussi par rentrer dans le rang et que les temps ont bien changé...

Illusion. Mieux que manifestes ou propositions radicales, certains raccourcis affichent dans certaines circonstances, une dynamique toute spéciale et témoignent d'un engagement non moins fort. C'est d'ailleurs de ce type de propos précisément, et de la même logique, que se réclamait l'équipe précédente, en 1984, lors de l'exposition qui se voulut véritablement fondatrice du Musée d'art contemporain, *Légendes*, en montrant Picasso, Chaissac, Dubuffet, Fautrier, Giacometti, aux côtés de Baselitz, Kounellis, Penck, Twombly... manifestation qui rapprochait heureusement, dans une vision inspirée, histoire et *avant-garde*.

Me permettra-t-on cependant de dire aujourd'hui, à la faveur de l'événement que nous saluons ici, que Miró en fût peut-être le grand absent ? Matisse, Picasso, en leur découvrant des horizons insoupçonnés, ont porté, chacun à leur manière, la peinture et la sculpture occidentales à des confins qui les rendent à jamais inépuisables. Miró, qui pourrait de ce point de vue former avec eux une sorte de trinité parfaite, ouvre aussi pour sa part, avec une belle humeur, une voie nouvelle en faveur d'un art délibérément subversif, oublieux des métaphores et des symboles, attaché à la matière qui lui donne réalité, aux expériences, aux accidents qui la traversent. S'appuyant justement sur la tradition, il en propulse toutes les composantes, en explose tous les contenus, en transgresse perversions et références.
Miró aura ainsi contribué à déposer les germes de ce que nous voyons toujours s'accomplir sous nos yeux dans les formes d'art qui sont les nôtres. Il n'est aucune de ses tentatives, aucune de ses audaces qui n'aient été suivies d'effets, qui n'aient eu ensuite de descendance. L'œuvre de Joan Miró, par la diversité des registres qu'elle a abordés, par la liberté de ses expérimentations techniques, par son iconoclasme surtout, occupe, dans le siècle qui s'achève, une position emblématique. Elle en cristallise, avec celle de Picasso – cet autre espagnol – toute l'obsession de créativité. L'ayant parcouru dans sa presque totalité, elle en aura été une sorte de pierre de touche à toutes les étapes essentielles, et plus qu'aucun autre créateur de cette époque peut-être, Miró fait figure de médiateur, d'intercesseur entre le passé et le présent, entre l'art moderne et l'avant-garde.
A Bordeaux, où les hasards de l'histoire privent malheureusement le public de la présence d'une véritable collection d'art moderne, cet événement sans précédent revêt donc un sens tout particulier. Si, en dépit de son importance, il ne peut ambitionner, même momentanément, de faire oublier – encore moins de combler – un tel manque, peut-être saura-t-il le rendre plus sensible, le faire définitivement regretter ! Mais il vient surtout montrer, à mon sens, la capacité des musées à poursuivre infailliblement leur logique, à affirmer, surtout au sein d'un même ensemble, la continuité de leur mission. Alors rêvons que cette présentation, la première du genre dans cette ville, et qui prolonge celle des grands maîtres de l'art moderne au Musée des Beaux-Arts depuis vingt ans, soit de nature à augurer d'un nouvel avenir pour nos institutions. Aujourd'hui, sous les voûtes ombreuses du musée d'art contemporain, l'incandescence azuréenne des fameux trois *Bleus* de 1961, les peintures aux allures de rêves, de cris ou de rires d'enfants, les dessins aux facéties ludiques, les objets en forme de fétiches énigmatiques, tous ces êtres, toutes ces figures qui accomplissent leur destin dans toutes les distorsions possibles de la vie, sauront parfaitement dire l'évidence d'un tel dialogue, la portée d'une telle présence. Avec la complicité du Centre Georges Pompidou, exceptionnellement « hors les murs », il s'est agi ni plus ni moins pour nous tous d'inviter, dans un lieu magique, un magicien; et dans la logique qui est ici la nôtre, de dire que sans ce dernier, ce lieu-là n'eût peut-être pas existé ! Hommage.

Miró dans la collection du Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne

Isabelle Monod-Fontaine
Directeur-adjoint du Musée national d'art moderne

La collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne abrite quelques ensembles monographiques exceptionnels, dont le programme d'expositions hors les murs 1997-1999 engagé par le Centre pendant la période de travaux de réaménagement de ses espaces intérieurs, donne l'occasion de mesurer l'importance. Ainsi cette présentation des Miró de la collection permet-elle un parcours quasi rétrospectif, certes pas tout à fait complet – des lacunes importantes demeurent, notamment en ce qui concerne les débuts de l'œuvre, mais tout de même jalonné d'œuvres essentielles, d'œuvres jalons, des années vingt jusqu'aux toiles et aux œuvres graphiques si libres de la décennie 1970. C'est là, maintenant, un élément-phare de notre collection dont l'intérêt, l'ampleur et la qualité justifient que lui soit consacré aujourd'hui un catalogue d'études raisonné, œuvre par œuvre.

Certains de nos ensembles monographiques se sont constitués d'un coup, par donations ou legs le plus souvent, en provenance directe de l'atelier, par la volonté de l'artiste lui-même ou de ses proches. Ce n'est pas le cas pour Miró : cette collection s'est construite lentement, sur plusieurs dizaines d'années, grâce à l'attention, et même à la passion, constamment manifestée par les différentes personnalités qui se sont succédées à la tête du Musée national d'art moderne. À commencer par son premier directeur, Jean Cassou, qui dans les années 1945-1947 ne dispose guère que de son enthousiasme et de son chaleureux réseau amical pour redonner de l'élan à une collection qui, rassemblant les fonds du Musée du Luxembourg et du Musée du Jeu de paume, se révèle pauvre, incohérente, dépourvue des livres des peintres qu'il admire le plus. Il se décide à faire appel à la générosité de ses amis artistes. Miró répond par le don d'une toile importante et récente : *La Course de taureaux* (1945). En 1965, l'État préempte quelques œuvres à la vente de la magnifique collection d'André Lefèvre, et acquiert enfin une peinture de dimensions modestes, mais emblématique de ces années vingt essentielles dans l'œuvre de Miró : *Le Catalan* (1925) rejoint bientôt, presque subrepticement, par une *peinture bleue* de 1927, entrée par legs en 1954.

Dix ans après, en 1975, au moment où se précise et se prépare le projet de ce qui deviendra le Centre Georges Pompidou (auquel le Musée national d'art moderne s'intègre dès cette époque), s'ouvre une nouvelle période, plus faste. La disposition d'un budget d'acquisitions désormais autonome et conséquent permet à ses directeurs successifs (Pontus Hulten, 1977-1981; Dominique Bozo, 1981-1986; Jean-Hubert Martin, 1987-1990; Dominique Bozo à nouveau, 1990-1992; Germain Viatte 1992-1997; puis Werner Spies, 1997) de construire enfin une politique d'acquisitions systématique et cohérente. Tous se sont attachés à compléter la représentation de l'œuvre de Miró, et notamment à retenir en France les pièces historiques qui s'y trouvaient encore, celles des années vingt et trente, des années "surréalistes", provenant des collections les plus prestigieuses. Se succèdent alors les achats : en 1975, à l'atelier d'André Breton, *L'Objet du couchant* [1935-1936]; en 1977, à la galerie Maeght, *La Sieste* (1925); en 1983, *L'Addition* (1925) est achetée à Pierre Matisse, qui soutient dans sa galerie new-yorkaise l'œuvre de Miró depuis les années 1930. En 1984 s'amorce une magistrale opération sur les trois *Bleus* peints en 1961, triptyque méditatif qui est l'un des chefs-d'œuvre de Miró. C'est au départ un engagement de Dominique Bozo (qui obtient le don de *Bleu II* par la Menil Foundation en 1984), engagement relayé par Jean-Hubert Martin (*Bleu III* est acheté en 1988), puis à l'instigation à nouveau de Dominique Bozo, qui y consacrera ses dernières forces, l'achat de *Bleu I*, obtenu par Germain Viatte en 1993.

Parallèlement à cette politique d'acquisitions intensive (et offensive), poursuivie d'ailleurs jusqu'à ces dernières années (signalons encore, en 1996, l'acquisition du superbe *Collage* de 1929 ayant appartenu à Georges Hugnet, il faut saluer la contribution des donateurs qui ont aidé à construire et compléter l'ensemble. Et tout d'abord la magnifique générosité de Miró lui-même qui offre au

Musée en 1977, puis en 1979, à la suite de l'exposition rétrospective de dessins organisée par Pierre Georgel, pas moins de soixante-dix œuvres graphiques, et un grand tableau récent de 1974, *Personnages et oiseaux dans la nuit.* Mais aussi, outre la Menil Foundation, déjà citée, celle d'Aimé Maeght (donation, 1977), celle de Henriette et André Gomès, fidèles amis et soutiens de l'œuvre (donation en 1985 de *Sans titre,* 1937 et *Sans titre,* 1938), celle encore de Louise et Michel Leiris (donation, 1984).

Enfin, pour conclure ce bref résumé, on rappellera l'importance des dations en paiement des droits de succession qui, surtout depuis les années quatre-vingt en ce qui concerne le patrimoine moderne, permettent d'enrichir régulièrement la collection en œuvres historiquement exceptionnelles. Pour la représentation de Miró, la dation Pierre Matisse en 1991 (trois œuvres dont *[Peinture],* 1933), celle de *[Peinture]* (1927) ayant appartenu au collectionneur Alfred Richet, celle d'un *Collage* (1929) provenant de la collection d'un autre amateur de Miró, Pierre-Georges Bruguière, ont été des apports décisifs. Ainsi l'histoire de notre collection nationale croise-t-elle les fils non seulement de l'histoire d'une œuvre, ceux de l'histoire de l'art proprement dite, mais aussi ceux qui tissent l'histoire du milieu – marchands, collectionneurs, poètes ou amateurs – qui fut celui de Miró, le milieu qui l'a tôt reconnu et continuellement soutenu.

L'invention du fond

Agnès de la Beaumelle (extraits du catalogue)

Regarder, presque à la loupe, un certain nombre d'œuvres choisies de Miró – en l'occurrence celles qui appartiennent à la collection du Musée –, s'approcher d'éléments ou de détails qui font alerte, bouleversant en quelque sorte la jouissance, la délectation produites par l'image peinte (à quoi Miró s'est de fait toujours attaqué), invitent à proposer quelques remarques. Celles-ci ne seront qu'esquissées trop rapidement : des « cailloux » (peut-être « malicieux » aurait dit Michel Leiris) lancés au monumental corpus élaboré sur l'art de Miró et récemment mis à jour de manière la plus rigoureuse par les deux expositions rétrospectives de l'année 1993.

Quoique fragmentaires, lacunaires, ces observations se voudraient ouverture sur un éclairage autre, qui échappe en tous cas à cette « tenaille critique » entre laquelle l'œuvre de Miró est depuis toujours fermement enserrée, et ce, exactement, depuis les propos fondateurs, et d'ailleurs réservés, d'André Breton. Il faut en rappeler ici les termes : « Il n'y a peut-être en Joan Miró qu'un désir, celui de s'abandonner pour peindre, et seulement pour peindre (ce qui pour lui est se restreindre au seul domaine dans lequel nous soyons sûrs qu'il dispose de moyens), à ce pur automatisme auquel je n'ai, pour ma part, jamais cessé de faire appel, mais dont je crains que Miró par lui-même ait très sommairement vérifié la valeur, la raison profonde. C'est peut-être, il est vrai, par là qu'il peut passer pour le plus « surréaliste » de nous tous. » Et, plus tard : « sa production atteste une innocence et une liberté qui n'ont pas été dépassées. [...] Le seul revers à de telles dispositions, de la part de Miró, est un certain arrêt de la personnalité au stade enfantin, qui le garde mal de l'inégalité, de la profusion et du jeu, et intellectuellement assigne des limites à l'étendue de son témoignage ». Double définition, contradictoire : d'un côté, celle d'un art visionnaire fertile en métaphores imaginatives, en figures-signes métamorphiques (mais presque naïf) ; de l'autre, celle d'un art uniquement occupé de peinture, et qui s'abandonne à l'automatisme (mais sans perspective) : un art pour peintre, un exercice gratuit en quelque sorte. D'où l'excès des deux positions critiques alternatives, d'ailleurs autorisées et cautionnées par Miró dès 1937 : celle qui n'entend voir dans son œuvre qu'une « peinture-poésie », l'expression onirique (dite « surréaliste ») d'un rêve fondamental ou d'une méditation mettant à jour des forces cosmiques (celles du microcosme ou de l'infini), avec cette jouissance contemplative de ce « vide absolu » dont parlait à son propos Michel Leiris ; ou celle qui n'appréhende qu'un ouvrage de peinture, c'est-à-dire une création d'espace et de couleur, investigation que le peintre a explorée avec une audace sans pareille, et à laquelle les peintres américains de *l'action painting* ou surtout de la *color field painting* doivent beaucoup : c'est-à-dire une approche formaliste d'un art désincarné, dématérialisé, et uniquement visuel.

Pourtant, le petit calligramme élaboré en décembre 1917 à partir du nom de Miró, à l'occasion de sa première exposition galerie Dalmau à Barcelone, par son ami le poète catalan José María Junoy, aurait dû orienter peut-être autrement les futurs commentateurs de l'œuvre : « forta pictorica Materiá/Impregnada/d'una Refractibilitat/c'Ongestionant ». Il nous servira d'emblème : nous reconnaîtrons à quelques peintures tirées des années cruciales 1924-1931, non seulement la *matérialité* picturale de l'œuvre de Miró, une matérialité qui serait « première » (celle d'un « coït de l'artiste avec la nature », comme le définit déjà Miró le 9 juillet 1919 dans une lettre à E. C. Ricart) et qui l'amène, vers 1924-1925, à cette formidable *invention du fond* que nul autre peintre, ni Matisse, ni Picasso, ne propose à cette date, mais aussi cette *refractibilitat*, cette énergie réactive, brutale, tendue, âpre, qui fait la radicalité péremptoire, mais aussi la violence concrète de son acte créateur. Ces deux données font résistance à l'enchantement presque éthéré de ses images colorées, à l'humour expressif, souvent picaresque, de ses figures, à l'extase quasi mystique de ses espaces monochromes, au pouvoir onirique de ses signes épurés, presque abstraits mais qui touchent aux fondements mythiques de l'univers : forces telluriques – femme, sexe, oiseau. On le verra : l'art de Miró n'est pas seulement une œuvre de langage poétique ou de jeu métaphorique, mais un acte toujours pugnace, de jugulation, opéré au cou de la peinture, contre les moyens (les « charmes ») de la peinture. L'avertissement est là, donné par lui dès 1924 : « Je me dégage de toute convention picturale (ce

poison). [...] l'intromission des matières excitantes (couleurs) quoique dépourvues de tout sens pictural, vous *bousculaient* le sang et la haute sensation qui vous *griffe* l'âme se gâtait. Vous connaissez déjà le procès pictural. 1. Ligne pure; 2. Couleurs pures; 3. Nuances, charmes et musique des couleurs. Point final de dégénération. »

Avec une stratégie concertée – une démarche en zigzag (« toujours cette passion brutale me conduit, qui me fait marcher de droite à gauche »), en contrepieds successifs déjouant la permanence, l'endormissement –, Miró mettra en place, du moins jusqu'au début des années 1930, les conditions de cet « assassinat de la peinture », de ce combat contre les facilités qui menacent sa peinture : « Ce qui m'effraie, c'est l'idée que mon œuvre sente un jour la charogne. »
Il s'agit là d'une véritable besogne, d'une lutte au sens physique, et même sportif du terme (un combat de boxe cher à Miró : montant sur le ring, « Il faut bien savoir endurer un direct d'un *lourd*, parbleu ! » « Et zic, et zac » aimait-il trancher). Ce « mépris absolu de la peinture » qu'il affiche en 1928 et encore en 1931 (« mon unique certitude est que je veux détruire, détruire tout ce qui existe en peinture. J'éprouve un profond mépris pour la peinture »), Miró l'indexe très tôt clairement, dans toute la première grande partie de son œuvre, avant l'ébranlement de la guerre d'Espagne. Ce mépris lui fera prendre toutes les audaces et trouver des solutions picturales inédites, dont la modernité stupéfie encore aujourd'hui.

Noyade d'une baigneuse : l'invention du fond
Le dessin léger, gracile, aux lignes blanches, jaunes et noires de *Baigneuse* – un diagramme de lignes ondulantes, flottantes – résiste avec peine à l'envahissement puissant du fond les flots de peinture bleue (les premiers dans l'œuvre de Miró) charrient leurs volutes bouillonnantes sur toute la toile, et menacent de dissoudre, noyer les figures, les motifs : « la danseuse disparut au moment même où j'allais la saisir, et le paysage entier s'abîma, remplacé par un Maelström luisant, aux spires plus serrées que le bras d'une croix » écrit en écho Michel Leiris. « Renversement » fondamental (qui est par ailleurs le titre d'une toile de 1924) : le fond – la peinture, cette surface d'eau et de pigment coloré – prend ici, si l'on peut dire, le dessus sur la ligne ; il se fait matière, brossée avec énergie : matière qui s'impose pour la première fois comme le véritable sujet de la peinture. Renversement, culbute, noyade : comme si Miró avait voulu remplacer l'effet « culbuto » de la coque d'un bateau (dessinée sur l'esquisse préparatoire) par celui de la peinture elle-même, par ce flot de peinture bleue dont les remous constituent une menace autrement plus réelle pour l'équilibre de la baigneuse : mais aussi pour la stabilité de la toile. Renversement, envahissement : Miró cherche à opposer à la grâce onirique de la ligne et de la couleur (mettre ainsi en danger sa poétique allusive) la sensation physique, concrète, de cette matière de peinture envahissante, sans limites, dans laquelle la baigneuse, cette brasseuse d'eau, se meut et se dissout, et où s'engloutit désormais le regard. Un pas de plus, et dans *Peinture*, 1925 (Paris, collection Maeght), le champ labouré du fond devient le seul lieu d'être de la peinture, d'où s'est absenté tout dessin; seule la présence en haut à gauche d'une bille peinte en noir et blanc, noyau dur donnant l'illusion d'un « trou » de la surface, fait désormais sentir, par ironie, toute la puissance de *liquéfaction* de ce nouvel espace de fond qui devient infini : un espace premier, où mer et ciel, air et feu entrent en combustion bouillonnante.

Matière volatile
C'est ainsi que la surface de La *Sieste* (cat. n° 5) est presque évidée ; le fond monochrome s'y allège en une quasi-transparence, les lignes ne sont plus que fils ténus et fragiles et les formes des traces blanches d'épaisseur infime qui appartiennent au fond. Il s'agit là d'une peinture minimale, presque résiduelle au risque de vacuité, définie comme un espace de pulsation de matière légère, de palpitation visuelle qui s'ouvre en tous sens et à tous les suspens : l'invention de Miró. Le flottement, l'incertitude de ce nouveau champ pictural (qui paraissent encore exacerbés par la précision horlogère des inscriptions minutieusement calligraphiées et colorées : lettres, lignes, points) en font la matière même de la rêverie, mais d'une rêverie hors temps où toutes les mutations, les échanges sont possibles dans une ambiguïté ontologique : le plein et le vide, le lourd et le léger, le dessous et le dessus, le précis et l'informe, le réel et le virtuel y entrent, pour la première fois dans la peinture, en équation.

Salissures d'un drap de lit : l'origine de la peinture

Inquiétante, alertante surface du fond sur laquelle s'esquissent les chiffres et les masques au profil ubuesque (qui ont jusqu'ici attiré toute l'attention des critiques les plus avertis) de *L'Addition* (1925, cat. n° 7) : sa brutalité de matière concrète – celle d'un très réel drap de lit maculé de taches et de coulées brunâtres, un drap de lit souillé d'empreintes naturelles – lui confère, ainsi affichée à la verticale, l'aspect d'un panneau mural tout trouvé, chargé de mémoire, et le statut d'une peinture sans peinture : sorte de *ready-made naturel*. En 1929, Michel Leiris avait déjà relevé le pouvoir *répulsif*, ingrat, de ces « 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, alliés à des siècles de bruine, ont inscrit de mystérieux poèmes, longues taches aux configurations louches, incertaines comme des alluvions venues on ne sait d'où, sables charriés par des fleuves au cours perpétuellement changeant, assujettis qu'ils sont au mouvement du vent et de la pluie ». « Liquéfaction urinaire du ciel », écrivait également alors Georges Bataille à propos de Miró. Le titre attribué à l'immense *Naissance du monde* (1925, New York, MoMA), si proche de *L'Addition*, permet de proposer ce constat : plus qu'une toile de fond faisant un écran, sur lequel viendraient se déposer figures et pictogrammes, se projeter fictions et visions (le mur de Léonard), *le fond* de la peinture de Miró constitue l'espace d'une matière matricielle, pleinement nourricière, dont les taches, les coulées informes font elles-mêmes motif, donnent naissance à des lignes, à leur tour indécises et erratiques, à des configurations elles-aussi instables, informes : mi-animales, mi-humaines, non encore nées, à venir. Naissance du monde, origine de la peinture, peinture originelle d'un monde en latence, et elle-même en latence : « Ce sont des œuvres qui sont à l'état d'embryon, répulsives et incompréhensibles comme des *foetus* » disait déjà Miró de ses œuvres de 1923. Dans cette peinture en gestation, dans cette surface mouvante d'ombre et de lumière charriant des formes (amoureuses) qui s'avancent – précision cristallisée et colorée des figures –, ou s'éloignent – une quantité minimale de matière ne leur assure dès lors qu'une existence fantomale –, dans cette peinture qui s'approche de la matière du rêve, mais d'un rêve qui aurait perdu sa vélocité et que l'on pourrait enfin fixer, regarder, Miró dit sa tentative de définir, donner corps à ce qui appartient à l'infini et qui est de l'ordre de l'invisible et de l'impalpable.

Le fond qu'il invente en 1924-1927 n'est ainsi pas celui du « vide absolu » dont parlait Michel Leiris, mais celui d'un univers, en germination, un univers *organique* où s'effectuent mutations, passages, fusions (comme dans l'acte sexuel de fécondation) de *substances* en cours de liquéfaction ou de concrétion, et dont la peinture n'est que la matière, le dépôt provisoire : une surface de simulacre, d'où le peintre s'absente, tout en signant ; comme dans un graffitti ou une peinture de bâtiment – la surface à couvrir est alors balayée de larges et hâtifs coups de brosse grossièrement passés à l'horizontale (ainsi dans *Peinture*, 1927, cat. n° 10) –, elle constitue la trace même de son passage, mais affiche son anonymat (...)

(...) Un fond qui serait une *substance vivante*, la matière d'un corps ouvert, latent, et qui devient le sujet même de la peinture ; tableau d'énonciation, à fonction déclarative, indexatrice ; surface performative où s'affichent l'accident, l'agression ou le ratage, tout acte d'intervention ; espace louche, non identifiable, lieu des traces, taches et coulées, tout autant que des signes épars, figures résiduelles, fragments de fictions ; ces extraordinaires propositions de Miró, produites en « zigzag » au cœur même de sa production dite « surréaliste » (communément sublimée au titre d'un univers onirique) mettent bien en cause, selon les termes de Georges Bataille « directement et explicitement *ce qui séduit*, sans tenir compte de la cuisine poétique, qui n'est en définitive qu'un détournement ». Ce travail de désagrégation et de réduction – « un dépouillement nécessaire par où s'effectue la défaite de la virtuosité » comme le soulignait Carl Einstein, doit-il être mis dans le sillage du concept de l'informe, du bas matérialisme proposé par Bataille dans la revue *Documents*, où à propos de Miró, il est précisément écrit : « la décomposition fut poussée à un tel point qu'il ne resta plus que quelques taches *informes* sur le couvercle (ou sur la pierre tombale, si l'on veut) de la boîte à malices ? ». L'analogie du travail du fond initié par Miró avec l'art « bas », populaire, direct, des *graffiti* est évidente : Michel Leiris, dans cette même revue, disait des peintures de Mirò de 1929 qu'elles étaient « belles comme des ricanements ou comme des graffitis montrant l'architecture humaine dans ce qu'elle a de particulier, de grotesque ou d'horrible ».

En effet, même pouvoir d'alerte, de message, même efficace d'un langage premier, d'avant l'écriture et la peinture; même force de fascination d'un lieu du trouble, celui d'une mémoire presque effacée, trace résiduelle d'une violation passée ou d'une émergence de forces instinctives. Il ne s'agit pas du mur de Léonard (que reprend tardivement à son compte Mirò), un mur qui serait un support de rêves et de visions à venir, d'hallucinations à susciter, mais plutôt une surface concrète de résonance, d'affrontement de soi à l'autre, ou de soi à l'univers : une matière de mémoire, une table d'inscription, où sont gardées la marque, la signature d'un scripteur qui serait devenu anonyme.
« Traces d'on ne sait quel désastre » évoquées par Bataille, avec ses liquéfactions, ses moisissures, ses salissures, ses « fuites mollasses de la substance », son « évaporation implacable des structures »? Surfaces qui seraient peintures de débâcle, de déluge? Plutôt des désastres toujours vaincus, maîtrisés, orchestrés, et toujours recommencés et miraculés. C'est là le grand art – médusant – de Miró qui, toujours sur « la corde raide », réussit à porter au point limite du risque la construction de l'espace du fond, la signification de la moindre ligne, du moindre point, la possibilité d'apparition ou d'émergence de la figure. L'instabilité, l'ambivalence sont à l'œuvre dans sa création et lui assurent son ressort d'énergie, sa pulsion même.

Ceci est l'écriture de mes rêves...

Marie-Laure Bernadac
Conservateur en chef, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux

Miró peint comme il dessine et dessine comme il peint, car tout son art est dessin. Non seulement il fait partie de ces artistes complets (peintre, sculpteur, céramiste, graveur) pour lesquels tous les moyens sont bons pour "faire naître un monde", pour "révéler quelque chose de vivant", mais surtout son œuvre entière est marquée du signe du dessin : points, traits, taches, écriture, graffitis, lignes, traces, griffures... Pourtant, Miró a toujours déclaré qu'il ne savait pas dessiner, et c'est sans doute cet handicap qui l'a obligé à réinventer le dessin. Dans sa tentative d'"assassinat de la peinture", il était logique que le dessin – l'œuvre sur papier – prenne une importance particulière. Cette revanche du dessin qui apparaît de façon manifeste à la fin de sa vie, est aussi un moyen de contaminer la peinture. Cette contamination s'opère dans les deux sens, à tel point qu'il est difficile parfois de distinguer entre peinture et dessin. S'agit-il d'un dessin sur toile ou d'une peinture sur papier? Miró pratique en effet une confusion systématique des genres, mélangeant non seulement des styles divers, mais aussi des techniques variées (gouache, fusain, pastel, encre, aquarelle...) et des supports inusités, allant des plus traditionnels aux plus incongrus. Ce sont sans doute ces cohabitations hasardeuses, ces mariages forcés qui font surgir de nouveaux signes et des figures étranges et mystérieuses, composant une sorte d'écriture de mots inconnus, un langage unique et cependant reconnaissable entre tous.

Les sources d'inspiration qui nourrissent son "génie graphique" sont multiples : entrecroisements de lignes souples et sinueuses issues de l'écriture automatique surréaliste, déformations expressives et caricaturales manifestant son goût du grotesque et du monstrueux, fraîcheur et spontanéité du dessin d'enfant, acuité du graffiti, enfin économie aiguë et incisive du trait gestuel de la calligraphie orientale. Mais ces différents langages ne prennent sens et envol qu'en fonction du fond sur lequel ils se détachent ou d'où ils surgissent. L'invention du fond, qui serait selon Agnès de la Beaumelle, l'apport essentiel de Miró à l'art du XXe siècle, est en effet intrinsèquement liée à l'expérimentation de la matière et à la vision cosmique de l'espace, qui trouvent leur terrain d'application dans la pratique intensive du dessin sous toutes ses formes et dans la confrontation avec de nouvelles textures.

Carton ondulé, affiches lacérées, papier froissé, papier d'emballage, papier velours, papier goudron, toile d'émeri, papier lacéré, papier kraft ou japon, et même feuilles de plastiques : Miró prend tout ce qui lui tombe sous la main, élevant ainsi de pauvres rebuts à la dignité d'œuvre d'art, forçant, d'un côté, le dessin à dialoguer avec ces curieux supports, à s'y inscrire malgré leur résistance et à faire "bonne figure", et poussant, de l'autre, ces matières à donner le meilleur d'elles-mêmes, c'est-à-dire leur présence, leur "vérité de matière". Ce recours aux matériaux pauvres et grossiers s'inscrit dans la logique de la démarche de l'artiste qui, dès les années vingt, cherchait par tous les moyens – collages, sculptures-assemblages – à se débarrasser du côté trop joli, faux et policé de la peinture. Mais il est également à mettre en rapport avec le contexte de l'art informel, de l'action painting, puis du Nouveau Réalisme, qui prônaient le recours à des techniques nouvelles et à des objets trouvés pour renouveler le langage artistique.

L'ensemble des quatre-vingt-dix dessins faisant partie de la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, et constitué principalement par le don de l'artiste de soixante-quinze dessins en 1979, permet de comprendre les divers statuts du dessin dans son œuvre (dessin préparatoire, dessin autonome, esquisse, dessin poème, trace, empreinte), et surtout de remonter au plus près de la source de l'acte créateur. En effet, tous ces dessins, dans leur variété, constituent un sismographe des émotions, des recherches, des pensées et des humeurs de l'artiste, et annoncent aussi de façon prémonitoire les nouvelles voies de l'art contemporain : le style volontairement bâclé de la bad painting, la liberté graphique de la figuration libre, la force visuelle des tags et des graffitis d'un Jean-Michel Basquiat.

Les dessins des années vingt se caractérisent par la simplification et la sûreté du trait, de la ligne pure, et le collage d'éléments disparates. La relation à l'écriture et le recours au caractère spontané du dessin d'enfant commencent à s'affirmer. Les années trente marquent un tournant dans l'art et dans la vie de l'artiste qui ressent dans son corps les tourments et les inquiétudes de l'époque. Cette crise existentielle et politique le pousse à dénaturer l'anatomie et à créer des personnages monstrueux. Entre 1936 et 1937, Miró s'exprime parallèlement sous forme d'écrits poétiques : "Je travaille, à la maquette de ce livre, écrit-il à Pierre Matisse, comme si c'était un objet plastique. Ce sera donc de la plastique poétique, ou de la poésie plastique[1]."

À partir des années soixante, l'art de Miró s'engage sur d'autres voies. Se libérant de la structure contraignante de l'espace, des formes et figures convenues, il aboutit à l'expression de l'acte créateur, une sorte de "peinture" pure, qui met à nu l'élan, le geste, la spontanéité, la vérité de la matière et le corps à corps de l'artiste avec son œuvre, qui se traduit parfois, comme dans les peintures préhistoriques, par les empreintes de main. Le travail graphique de cette période s'articule autour de deux dominantes : la recherche de toutes les possibilités du trait et de la ligne, ses accidents, ses griffures, son pouvoir infini de délimitation de formes et de métamorphoses, et l'expérimentation de nouveaux supports qui proposent des textures résistantes, obligeant le dessin à s'adapter, s'imposer et se renouveler. La trace épaisse du pinceau voisine avec le trait aigu et fin du graffiti; les feuilles sont parsemées de taches, salissures et éclaboussures. Cette esthétique du sale et de l'informe a toujours été sous-jacente dans l'œπuvre de Miró, si l'on en juge par les collages des années vingt, et l'utilisation d'objets de récupération (serpillières, balais, fourchettes, brûleurs, ressorts) pour les sculptures. Ces nouveaux signes graphiques ressemblent parfois à des notes de musique suspendues à des poignées de canne. Jacques Dupin les rapproche de la musique dodécaphonique que Miró a beaucoup écoutée ces mêmes années : "Simples boucles, arceaux, vecteurs à peine infléchis, mais dont la justesse de la courbe, de l'orientation, de la mise en place, fait circuler à travers les vides et les taches un chant humain à la fois inquiet et résolu[2]."

Dans les années soixante-dix, face à l'urgence d'un langage à réinventer, Miró ne cesse de transgresser les limites, retournant souvent vers un art tactile et une forme de primitivisme : "Parler d'enfance à propos de Miró, on le peut. Mais c'est seulement si c'est de l'enfance du monde et non de sa propre enfance que l'on parle", écrit Michel Leiris. En effet en tentant de se débarrasser de tout savoir, de tout acquis, Miró peut retrouver des "avant signes", surgis du plus profond de l'inconscient, des idéogrammes, qui évoquent soit la calligraphie épurée de l'Orient, soit les balbutiements archaïques d'un langage en devenir. (...)

À la fin de sa vie, le dessin spontané et rapide d'exécution constitue un genre en soi. Plus proche de l'écriture, il va à l'essentiel. C'est le "médium qui lui permet de surmonter le déclin de sa force physique, et de colmater les brèches, les minuscules brèches innombrables par lesquelles s'insinue la mort[3]". Son art suit toujours une double orientation : l'enracinement anthropomorphique qui se traduit par la présence constante de personnages notamment féminins et d'animaux, ou bien l'aspiration à l'univers abstrait des astres et des comètes, au vide cosmique. Dualité inhérente à la personnalité de l'artiste, entre le terrestre et l'aérien, le charnel et le spirituel, la déesse mère de la fécondité, et l'oiseau-artiste qui vole et qui chante. Tension qui se traduit dans l'œuvre par le dialogue entre la matérialité, trace d'un enracinement catalan, et l'espace flottant, infini dans lequel peut se déployer l'écriture des ses rêves.

Personnages et oiseaux, tel est en effet le thème obsédant des dernières années. La femme, comique ou tragique, symbolise la matière, le sang, la boue. Elle est la matrice primordiale, dont Miró enfante, souvent dans la destruction, sa propre puissance de créer.

L'humour, la spontanéité du trait, le rythme et l'énergie vitale qui caractérisent son œuvre graphique, montrent que Miró est un artiste "touché par la grâce", alliant des forces élémentaires et terriennes, à l'univers aérien du rêve et du merveilleux..., la plus haute poésie.

Notes

1. Lettre à Pierre Matisse, Paris, 18 décembre 1936, Écrits..., op. cit., p. 146.
2. J. Dupin, 1993, op. cit., p. 352.
3. Ibid., p. 304.

Joan Miró, la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne

Liste des œuvres exposées

Peintures/sculptures

Intérieur (La Fermière)
[Montroig, juillet] 1922-[Paris, printemps] 1923
Huile sur toile
81 x 65,5 cm
Dation, 1997

Baigneuse
[Montroig, hiver] 1924
Huile sur toile
72,5 x 92 cm
Donation Louise et Michel Leiris, 1984

La Sieste
[Montroig, juillet-septembre], 1925
Huile sur toile
113 x 146 cm
Achat, 1977

[Le Catalan]
[Paris, fin printemps], 1925
Huile sur toile
100 x 81 cm
Achat ,1965

L'Addition
[Montroig, août-septembre], 1925
Huile sur toile encollée
195 x 129,2 cm
Achat, 1983

Peinture (Le toréador), 1927
Huile sur toile
129 x 97 cm
Dation, 1994
Dépôt musée d'Art moderne, Villeneuve d'Ascq

Peinture
[Paris, février-mars], 1927
Huile sur toile
89 x 116 cm
Legs Maurice Meunier, 1954

[Peinture]
[Paris, avril-mi-mai], 1927
Huile sur toile
116 x 89 cm
Dation, 1994

Peinture
[Paris, janvier], 1930
Huile sur toile
155 x 230 cm
Don de Pierre Loeb, 1949
Dépôt au Musée Cantini, Marseille

Peinture-objet
[Montroig, été], 1931
Assemblage : peinture et sable sur bois fixé sur grillage de fer
36 x 26 x 3 cm
Achat, 1985

[Peinture]
Barcelone, 4 mars 1933
Huile sur toile
146 x 114 cm
Dation Pierre Matisse, 1991

[Tête d'homme]
[Barcelone, 2 janvier 1935]
Huile et vernis sur carton contrecollé, monté sur panneau de bois
104,5 x 74,2 cm
Dation Pierre Matisse, 1991

L'Objet du couchant
[Montroig, été 1935-Barcelone, mars 1936]
Assemblage : tronc de caroubier peint, ressort de sommier, brûleur à gaz, chaîne, manille et ficelles
68 x 44 x 26 cm
Achat, 1975

[Sans titre]
Paris, mai 1937
Huile sur bois de sapin
97 x 16,8 x 2,2 cm
Donation Henriette et André Gomès, 1985

La Course de taureaux
Barcelone, 8 octobre 1945
Huile sur toile
114 x 144 cm
Don de l'artiste et de Pierre Loeb, 1947

[Sculpture-objet]
[1949-1950]
Bois peint, pyrogravure, clous
29 x 17 x 6,5 cm
Donation Louise et Michel Leiris, 1984

[Personnage]
[Barcelone,1956]
Bronze, os, acier, sables de fonderie, bois
67,4 x 43 x 22 cm
Don de Marguerite et Aimé Maeght, 1977

Bleu I
Palma de Majorque, 4 mars 1961
Huile sur toile
270 x 355 cm
Achat en 1993 à Hubert de Givenchy, en souvenir de Dominique Bozo, avec le concours du Fonds du patrimoine, la participation de nombreux souscripteurs, l'aide de Sylvie et Eric Boissonnas, Jacques Boissonnas, Hélène et Michel David-Weill et la Société des Amis du Musée national d'art moderne

Bleu II
Palma de Majorque, 4 mars 1961
Huile sur toile
270 x 355 cm
Don de la Menil Foundation En souvenir de Jean de Menil, 1984

Bleu III
Palma de Majorque, 4 mars 1961
Huile sur toile
268 x 349 cm
Achat, 1988

Silence
Palma de Majorque, 17 mai 1968
Huile sur toile
173,4 x 242,9 cm
Dation, 1982

Danse de personnages et d'oiseaux sur un ciel bleu, étincelles
Palma de Majorque, 25 mai 1968
Huile sur toile
173,6 x 291,6 cm
Dation, 1982

[Femme]
1969
Bronze
188 x 123 x 108 cm
Don de Marguerite et Aimé Maeght, 1977

[Personnage, 1970]
Bronze
122 x 46 x 27 cm
Don de Marguerite et Aimé Maeght, 1977

[Femme-oiseau]
[1974]
Bronze
78 x 111 x 64 cm
Don de Marguerite et Aimé Maeght, 1977

Personnages et oiseaux de la nuit
Palma de Majorque,
19 janvier 1974
Huile sur toile
274,5 x 637 cm
Don de l'artiste, 1977

Œuvres graphiques

Un ensemble important de près de soixante-dix dessins est présenté au capcMusée, allant de 1924 à la mort de l'artiste.
Les années 60 et 70 y sont fortement représentées, grâce à la donatiion de Joan Miró en 1979.
Elles témoignent de l'extrême intérêt de Miró pour les techniques et matériaux divers : encre de Chine, crayon, pastel, crayon gras, gouache, aquarelle et parfois huile, sur papier ; papier japon, papier kraft, carton ou plastique. Une liste sélective de cet ensemble est indiquée ici.

[La Lampe à pétrole] ou *[La Lampe à kérosène]*
Montroig,
10 novembre 1924
Graphite, fusain et aquarelle sur papier Ingres Vidalon
58 x 45 cm
Achat, 1990

[Sans titre]
Montroig,
24 novembre 1924
Crayon, gouache et plume collée sur papier ocre
49,5 x 64,5 cm
Dation Louise et Michel Leiris, 1984

[Sans titre]
[Paris], février 1926
Fusain sur papier beige
19,6 x 26 cm
Donation Louise et Michel Leiris, 1984

[Collage]
Montroig, été 1929
Crayon, fusain, pastel, gouache, goudron et papiers collés sur papier velours
108 x 71 cm
Dation, 1994

[Collage]
Montroig, [été 1929]
Encre, crayon sur papiers divers, chiffons, fils de fer sur plaque goudronnée avec graviers et sable, fixée sur contreplaqué
74,40 x 73,70 x 7 cm.
Achat, 1996

Personnage
[Montroig, octobre], 1934
Pastel sur papier velours
106,3 x 70,5 cm
Achat, 1984

[Tête]
[Paris, été], 1937
Gouache, aquarelle, craie et papiers collés sur carton
63,9 x 49,1 cm
Dation Pierre Matisse 1991
Dépôt au musée d'Art moderne, Villeneuve d'Ascq

(Étoile, nichons, escargot, soleil, comète, palpitation de la chair)
Paris, 11 novembre 1937
Fusain sur papier
75 x 105 cm
Achat, 1976

Femme en révolte
Paris, 26 février 1938
Aquarelle, crayon et fusain sur papier Ingres
57,4 x 74,3 cm
Achat, 1984

André Breton/Joan Miró
Constellations 1959
Ouvrage de 52 pages -
44 x 36 cm
Comprenant une lithographie originale, et la reproduction en couleurs de 22 gouaches de Miró
illustrées par « Proses parallèles » d'André Breton.
Impression sur papier Arches, éditions Pierre Matisse, N.Y.

Personnages
Palma de Majorque,
29 avril 1960
Encre de Chine, fusain, gouache et pastel sur papier
50,4 x 67,8 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnage devant le soleil
Palma de Majorque,
20 mai 1960
Encre de Chine et gouache sur papier
51,5 x 65,5 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnages et oiseau
Palma de Majorque,
14 mai 1962
Encre de Chine et aquarelle sur papier
73 x 101 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnage devant le soleil
Palma de Majorque,
11 janvier 1963
Encre de Chine, aquarelle et gouache sur papier
73 x 100 cm
Don de l'artiste, 1979

[Sans titre]
Palma de Majorque,
21 novembre 1964
Gouache et papier blanc découpé puis collé sur papier noir
74 x 108 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnage et oiseaux
Palma de Majorque,
13 septembre 1969
Encre de Chine et gouache sur papiers et cartons contrecollés
53 x 53,5 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnage, oiseau
Palma de Majorque,
16 juin 1970 et
17 novembre 1976
Encre de Chine sur papier
65 x 50 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnage, oiseau
Palma de Majorque,
22 août et 2 octobre 1972
Gouache, crayons de couleur et huile sur papier froissé
113,5 x 78,5 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnage, oiseaux
Palma de Majorque,
5 août 1975
Encre de Chine, graphite, fusain et crayons de couleur au dos d'un plan d'architecture
100,5 x 174 cm
Don de l'artiste, 1979

Femme, oiseaux
Palma de Majorque,
29 avril 1976
Pastel, gouache et huile sur carton
50,2 x 65,2 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnages
Palma de Majorque,
11 novembre 1976
Fusain sur papier d'emballage imprimé
59,3 x 78,2 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnages, oiseaux
Palma de Majorque,
16 novembre 1976
Encre de Chine et pastel sur papier kraft découpé et collé sur carton
41,5 x 49,6 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnage, oiseaux
Palma de Majorque,
21 novembre 1976
Fusain au dos d'une
affiche d'exposition
d'Antoní Tapiès
70 x 50 cm
Don de l'artiste, 1979

Paysage
Palma de Majorque,
29 juillet 1977
Fusain, craie et pastel
sur carton ondulé
24 x 47,5 cm
Don de l'artiste, 1979

Femme
Palma de Majorque,
30 mai 1964 et 10
septembre 1977
Craie et pastel sur papier
de verre
32,7 x 22,2 cm
Don de l'artiste, 1979

Femme, oiseau
Palma de Majorque,
10 septembre 1977
Craie et pastel sur papier
de verre gris
28,3 x 20,4 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnage
Palma de Majorque,
10 septembre 1977
Pastel et craie sur papier
de verre noir
28,5 x 19 cm
Don de l'artiste, 1979

Chien
Palma, 21 décembre
1977
Encre de Chine
et aquarelle
sur papier kraft froissé
50 x 108,5 cm
Don de l'artiste, 1979

Personnage
Palma de Majorque,
20 janvier 1978
Craie, fusain, encre de
Chine, gouache et pastel
sur carton gris
75,7 x 56 cm
Don de l'artiste, 1979

Femme
Palma de Majorque,
6 mars 1978
Encre de Chine, fusain
et pastel sur papier kraft
200 x 109,5 cm
Don de l'artiste, 1979

Biographie de Joan Miró (1893-1983)

1893
20 avril : naissance de Joan Miró Ferrà à Barcelone

1907
Suit les cours à l'Ecole de commerce de Barcelone ainsi que ceux de la Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes de la Lonja jusqu'en 1910.

1910-1911
Employé aux écritures dans une entreprise de quincaillerie et de produits chimiques. Courant 1911, l'inadaptation à un travail si éloigné de ses propres intérêts le déprime.
Il contracte la fièvre typhoïde et passe sa convalescence à la ferme de Mont-roig. Sa famille accepte alors sa décision de se consacrer à l'art. A partir de cette date, il passera tous ses étés à Mont-roig.

1912
S'inscrit à la Escola d'Arte de Francesc Galí où il étudiera jusqu'en 1915.

1915
Premières *Nature Mortes* et premiers paysages, proches du fauvisme par l'emploi de la couleur.

1917-1918
Découverte de la littérature et la poésie d'avant-garde et d'Apollinaire.
Réalise des portraits (ceux de ses amis), des *Nu* et des paysages de Montroig et de la campagne environnante.

1918
16 février – 3 mars : première exposition personnelle à la Galerie Dalmau.
Dans ses paysages comme *La maison au palmier* et *Le potager à l'âne* il retranscrit de manière détaillée et minutieuse ce qui l'entoure.

1920
Premier voyage à Paris
Nature mortes dans lesquelles se fait sentir l'influence du cubisme.

1921
Second séjour à Paris
29 avril – 14 mai : première exposition personnelle à Paris organisée par Dalmau à la Galerie de la Licorne
A partir de cette année et jusqu'en 1932, il passera l'hiver à Paris et l'été à Mont-roig.

1922
Atelier 45 rue Blomet.
Amitié avec André Masson
Début mai : termine *La Ferme.*
Commence plusieurs peintures dont *Nature morte I (L'épi de blé), II (La lampe à carbure) et III (Grill et la lampe à carbure), La Fermière* qui terminent sa période dite réaliste.

1923
Etroites relations avec le « groupe de la rue Blomet ».
Entreprend *Terre labourée et Paysage catalan (Le chasseur)* qui marquent un tournant : c'est le début du processus de substitution de l'imaginaire au réalisme.

1924
Série de grandes peintures quadrillées au fusain, craie, crayon noir et huile ainsi qu'un grand dessin, *La famille.* Commence également *Carnaval d'Arlequin* et *de Tête de paysan catalan* II. Nombreux petits dessins sur fond de bois peint, premières peintures sur fonds monochromes, série des « fonds gris » *(Maternité)* et des « fonds jaunes » *(Sourire de ma blonde)* et série de dessins sur papier Ingres.

1925
Séries des « peintures de rêve »
ou « peintures oniriques » (1925-1927)
12-27 juin : première exposition individuelle de peintures et dessins à la Galerie Pierre organisée par Jacques Viot. Engagement surréaliste de Miró.
15 juillet : première publication d'œuvres de Miró dans le numéro 4 de *La Révolution Surréaliste*
Vers le 9 novembre : achat de *La Ferme* par Ernest Hemingway

1926
Nouvel atelier rue de Tourlaque, à Montmartre.
Pierre Loeb devient son marchand.
4 mai : première à Monte-Carlo de *Roméo et Juliette,* une production des Ballets Russes, décors et une partie des costumes par Miró et Ernst.
9 juillet : mort de son père à Mont-roig.
Travaille pendant cet été-là et le suivant aux peintures connues comme « les paysages imaginaires »
19 novembre 26 – 1er janvier 27 : expose pour la première fois aux Etats-Unis dans *International Exhibition of Modern Art Assembled by The Société Anonyme,* Musée de Brooklyn à New York.

1928
Réalise les premières peintures – objets et collages intitulés *Danseuse espagnole* et après un voyage en Belgique et en Hollande, la série des *Intérieurs hollandais*
11 février : parution du livre d'André Breton, *Le surréalisme et la peinture,* aux éditions Gallimard
1er–15 mai : exposition personnelle à la Galerie Georges Bernheim & Cie, organisée par Pierre Loeb

1929
Réalise les *« Portraits Imaginaires »* et une série d'austères *Collages* de grand format utilisant des types variés de papier. Premières lithographies pour le livre de Tristan Tzara, *L'Arbre des voyageurs* (éd. de la Montagne, Paris, 1930).
Octobre : publication dans la revue *Documents V* du texte de Michel Leiris, *Joan Miró*
12 octobre : épouse Pilar Juncosa à Palma de Majorque.
22 novembre : retour à Paris avec son épouse. Ils prennent un appartement 3, rue François Mouthon qu'ils habiteront jusqu'en 1932

1930
Période de doutes et de remises en questions. Série de grandes peintures « abstraites » et premières Constructions en bois peint. Premières œuvres en trois dimensions, assemblages d'objets trouvés.
28 mars – 12 avril : participe à *l'Exposition de Collages,* Galerie Goemans. Texte de Louis Aragon "La peinture au défi".
17 Juillet : naissance de sa fille unique Maria Dolores à Barcelone.
20 octobre – 8 novembre : première exposition personnelle aux USA, Valentine Gallery, New York

1931
Série des « peintures-objets » *(Homme et femme)* réalisés en 1931 et 1932. Série de peintures à l'essence sur papier Ingres proches de l'abstraction et plusieurs assemblages intitulés *Objets.*
Novembre : participe à l'exposition *Newer Super-Realism* au Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, première exposition surréaliste importante aux Etats-Unis

1932
Retourne vivre à Barcelone.
Douze petites peintures sur carton ou panneau de bois très colorées qui à l'exception de Tête d'homme sont toutes des variations sur la morphologie féminine
14 avril : première de *Jeux d'enfants* au Théâtre de Monte Carlo avec les décors, costumes et le rideau de scène dessinés par Miró
1er–25 novembre : première exposition personnelle à la Pierre Matisse Gallery à New York. Pierre Matisse sera désormais son représentant aux USA.

1933
Réalise une série de dix-huit peintures à partir de collages élaborés à partir d'illustrations de machines et d'objets usuels découpées dans des catalogues ou des journaux. S'initie à la gravure avec Marcoussis. (première gravure, une pointe sèche, *Daphnis et Chloé* pour la revue *Minotaure* et premier livre gravé, *Enfances* qui paraît mi-juillet).
7-18 juin : participe à *l'Exposition surréaliste* à la Galerie Pierre Colle.
Décembre : première présence de Miró dans la revue *Minotaure* n° 3-4 (neuf dessins reproduits sous le titre *La légende du Minotaure par Joan Miró).*

1934
Série des grands *Pastels sur papier velours* : début de la période des « peintures sauvages » (1934-1936).
Numéro spécial des *Cahiers d'art,* vol. 9, n°1-4 consacré par Christian Zervos à Miró

1935-1936
Réalise une série de douze petites peintures sur cuivre et sur masonite, la série *Signes et figurations* sur papier goudron, les vingt-cinq *Métamorphoses* ainsi que *Objet et Objet du couchant.* Commence une série de vingt-sept peintures sur masonite.
10 juin : parution de *Minotaure n°7* avec une couverture originale de Miró.
22-29 mai : participe *l'Exposition surréaliste d'objets,* Galerie Charles Ratton.
11 juin – 4 juillet : participe à *International Surrealist Exhibition* aux New Burlington Galleries de Londres
17 et 18 juillet : début de la guerre civile espagnole.
Miró quitte précipitamment Barcelone fin octobre et fin novembre il décide à rester à Paris où il fait venir sa famille.
Novembre : commence un carnet de poèmes et de proses poétiques dont il continuera l'exercice jusqu'en 1939
7 décembre – 17 janvier 37 : participe à l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism,* The Museum of Modern Art, New York.

1937
A Paris 98 bd Auguste Blanqui
Réalise *Nature morte au vieux soulier.*
30 juin – 31 octobre : *Cannibalisme d'automne,* 1936 de Dali et *Nature morte au vieux soulier,* 1937 de Miró, réalisées en référence à la guerre d'Espagne, sont présentées dans l'exposition *Origines et développement de l'Art International Indépendant* au Musée du Jeu de Paume.
12 juillet : inauguration du Pavillon Espagnol à l'Exposition Universelle avec la peinture de Miró *Le Faucheur (Paysan catalan en révolte)*

1938
Autoportrait I et II, la peinture-poème, *Une étoile caresse le sein d'une négresse,* une série de *Portraits* et la tragique *Tête de femme.*
Travaille avec Hayter dans l'atelier 17 et réalise une gravure à la pointe-sèche pour le livre de Benjamin Péret *Au paradis des fantômes* (éd. H. Parisot) et sa première gravure sur linoléum pour la revue XX° Siècle.
17 janvier – février : participe à *l'Exposition internationale du surréalisme* à la Galerie des Beaux-Arts , 140, fbg St-Honoré chez Georges Wildenstein .

1939
1er avril : fin officielle de la guerre civile espagnole
Au cours de l'année s'installe à Varengeville jusqu'à fin mai 1940

1940
Première monographie sur son œuvre réalisée par Shuzo Takiguchi, éditions Atelier, Tokyo.
Commence les trente-trois gouaches de la série *Constellations* qu'il continuera à Palma et achèvera à Mont-roig en septembre 1941
Fin mai : l'avancée des troupes nazis en Normandie oblige Miró et sa famille à quitter Varengeville. Ils décident alors de retourner vivre en Espagne.

1941
Vit et travaille à Palma dans le plus grand anonymat et retourne passer l'été à Mont-roig pour la première fois depuis 1936.
Commence un important journal d'annotations et de projets qu'il tiendra jusqu'à l'été 42 *(Notes de travail 1941-1942).*
18 novembre : première grande exposition rétrospective Miró au Museum of Modern Art de New York, organisée par James Johnson Sweeney.

1944
A Barcelone
Les thèmes de la femme, les étoiles et les oiseaux deviennent alors ses thèmes de prédilection. Premières sculptures en terre cuite ainsi que premières céramiques avec Llorens Artigas.
Mai : édition à Barcelone par l'imprimerie Miralles de la série de lithographies *Barcelona* commencée en 1939.
27 mai : mort de sa mère

1946
Continue à expérimenter divers procédés dans sa peinture sur toile. Réalise des sculptures à base d'assemblages d'objets trouvés et premiers bronze à la Fonderie Gimeno de Barcelone.
Publication de ses *Jeux poétique* 36-39 dans *cahiers d'art* vol. 20-21, 1945-46.
Une peinture murale est commandée à Miró pour la salle à manger du nouveau Terrace Plaza Hotel de Cincinnati

1947
Premier voyage aux USA.
Il approfondit les techniques de la gravure dans l'atelier 17 de Stanley Hayter. Premières eaux-fortes en couleurs.
7 juillet-août : participe à *l'Exposition Internationale du surréalisme* organisée par André Breton et Marcel Duchamp à la Galerie Maeght pour laquelle il réalise l'affiche.

1948
Retourne à Paris pour la première fois depuis huit ans. Début de sa collaboration avec Mourlot (lithographe) et avec Jacques Frelaut (chalcographie). Il profitera dès lors de ses séjours à Paris pour travailler à son œuvre graphique.
A partir de cette année, Aimé Maeght devient son représentant en Europe.
19 novembre – décembre : expose pour la première fois individuellement à la galerie Maeght

1949
Jusqu'en 1956, vit et travaille à Barcelone, tout en multipliant les voyages à Paris, Mont-roig et Palma. Accroissement du nombre de ses expositions.
Réalise deux types de peintures, une qualifiée par J. Dupin de « lente », l'autre plus impulsive et gestuelle, d'exécution très rapide, comme de libres improvisations. Se consacre parallèlement de plus en plus à la gravure et à la sculpture en bronze et en céramique. Multiplication des éditions d'œuvres graphiques de Miró. Il occupe une place prépondérante dans nombre de numéros de la revue *Derrière le miroir.*

1953-1954
A Barcelone.
Seconde étape de la collaboration avec le céramiste Llorens Artigas à Gallifa qui durera jusqu'en 1956
Le Solomon R. Guggenheim lui commande une œuvre de très grande dimension, *Peinture,* 1953.
En 1954 il obtient le Grand Prix International de gravure à la XXVII Biennale de Venise.

1956
S'installe à Palma de Majorque où l'architecte J.L. Sert lui a construit un grand atelier moderne.

1958
Parution du livre *A toute épreuve* avec texte d'Eluard et quatre-vingt gravures sur bois de Miró (éd. Cramer Genève).
Novembre : inauguration des deux murs en céramique de l'UNESCO, *Mur du soleil et Mur de la lune.* Le projet reçoit le Guggenheim International Award.

1959
Maeght ouvre sa propre imprimerie à Levallois : Miró y continue son travail de graveur avec Dutrou sans cesser pour autant sa collaboration avec Mourlot et Lacourière.
20 janvier – fin mars : exposition de l'édition fac-similé des *Constellations,* vingt-deux proses parallèles d'André Breton (éd. Pierre Matisse, New York), galerie Berggruen, Paris
18 mars – 10 mai : rétrospective au Museum of Modern Art de New York organisée par William S. Lieberman.
15 décembre – 15 janvier 1960 : participe à la 8° *Exposition internationale du surréalisme,* sur le thème de l'Eros, galerie Daniel Cordier

1960
Nombreux travaux sur toile, sur carton, sur papier, plusieurs séries dont celle des « fonds blancs » et celle des cinq *Femmes assise.* Reprend certaines peintures des années vingt et trente (comme l'*Autoportrait,* 1937-1960). Réalise la série des *Géants,* six aquatintes de grand format réalisé sur des cuivres de près d'un mètre.

1961
Travaille à des formats de plus en plus grands dont son premier triptyque monochrome *Bleu I, II et III*
Parution de la monographie de Jacques Dupin, *Joan Miró,* Flammarion, Paris, avec catalogue raisonné des peintures, parution quasi-simultanée en anglais chez Harry N. Abrams à New York et en allemand chez Dumont à Cologne.

1962
Création à Barcelone du prix de dessin « Premi de Dibuix Joan Miró ».
Il est fait Chevalier de la Légion d'honneur à Paris.
Juin–novembre : première grande rétrospective dans un musée parisien au Musée national d'art moderne (palais de Tokyo).

1963
La *Peinture murale,* 1950-51 réalisée pour Harvard et remplacée en 1960 par un mur en céramique entre dans la collection du Museum of Modern Art de New York.

1964
Nombreuses peintures dont *Message d'ami* d'après une lettre de Calder. Collabore avec Llorens Artigas au mur de céramique pour la Bibliothèque de l'Ecole Supérieure de Sciences Economiques, Commerce et Administration Publique de Sankt Gallen en Suisse.
28 juillet : inauguration de la Fondation Maeght à St-Paul-de-Vence conçue par l'architecte José Lluis Sert avec les sculptures et le *Labyrinthe* de Miró.

1965
Décembre : participe à la XI° Exposition internationale du surréalisme, *L'Ecart absolu,* à la galerie de l'Oeil, exposition placée, par Breton, sous le signe de Fourier.

1966
Peintures poétiques avec adjonction de lettres au pochoir et peintures de grand format comme *La leçon de ski.* Premières sculptures monumentales en bronze, *Oiseau solaire* et *Oiseau lunaire* à la fonderie Susse, Paris.
Il travaillera également avec les fonderies Parallela de Barcelone, Susse, Clementi et Scuderi de Paris, Valsuani de Bagneux et Fratelli Bonvicini de Vérone.
26 août – 9 octobre : rétrospective au National Museum of Modern Art, Tokyo, puis au National Museum of Modern Art de Kyoto (20 octobre – 30 novembre). Premier voyage au Japon. Fascination par la calligraphie japonaise.

1967
Nombreuses sculptures en bronze et en bronze peint *(Femme et oiseau)* ainsi que grandes peintures comme *L'Or de l'azur.*
S'initie à la gravure au carborundum qui permet le grand format .
Inauguration du mur de céramique intitulé Alicia réalisé en collaboration avec Artigas au Solomon R.Guggenheim Museum, New York.
Miró reçoit le Carnegie International Grand Prize for Painting.

1968
Sculptures en bronze et versions en marbre de Carrare d'*Oiseau solaire* et d'*Oiseau lunaire.* Toiles quasi monochromes au graphisme minimal comme *Goutte d'eau sur la neige rose.* Réalise une peinture intitulée *Mai 68* ainsi qu'un grand triptyque sur fond blanc avec la déclinaison d'une seule ligne, *Peinture sur fond blanc pour la cellule d'un solitaire.*
23 juillet – 30 septembre : rétrospective, Fondation Maeght, St-Paul-de Vence . Présentation du 19 novembre au 20 janvier 69 à Barcelone (Antic Hospital de la Santa Creu) et à la Haus der Kunst de Munich (15 mars – 11 mai 1969).

1969
Nouvelles sculptures en bronze et bronze peint *(Monsieur et Madame).* Série de bas-reliefs 1969-1971) avec des signes graphiques où est utilisée la technique de la fonte au sable.
Début novembre : dernier voyage au Japon, à Osaka pour ses réalisations à l'Exposition Universelle qui ouvrira en 1970.

1970
A partir des années 70, Miró concentre de plus en plus son activité sur la réalisation d'œuvres publiques et monumentales. Nombreuses sculptures en bronze.
En collaboration avec Josep Royo, début de son œuvre textile par la réalisation d'une tapisserie destinée à l'Hospital de la Cruz Roja de Tarragona.
Septembre : installation du grand mur en céramique pour la façade de l'aéroport de Barcelone réalisé en collaboration avec Llorens Artigas.

1971
Réalise *Femme,* sculpture en résine synthétique et de nouvelles sculptures en bronze.

1972
Première série de *Sobreteixims,* œuvres composites mêlant tapisserie, collage et peinture,
Début avril : termine la céramique monumentale *Oiseaux qui s'envolent* pour le Kunsthaus de Zürich.
27 octobre 72 – 21 janvier 1973 : exposition *Joan Miró, Magnetic Fields* au Solomon R. Guggenheim Museum de New York.

1973
Série de toiles brûlées et lacérées.
9 octobre – 27 janvier 1974 : exposition personnelle *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, organisée par William Rubin.

1974
Inauguration de la sculpture monumentale *Oiseau lunaire*, place Robert Desnos à Paris, à l'endroit où se trouvait le 45 de la rue Blomet.
Peint sur des peintures « pompier » (qu'il appelle les « croûtes ») achetées au marché aux Puces ou chez les brocanteurs et des toiles de très grande taille comme le triptyque *Feux d'artifice.*
2 mars : exécution par le régime franquiste de l'étudiant anarchiste Salvador Puig Antich. Miró réalise sur ce thème le triptyque *L'Espoir du condamné à mort*.
18 mai – 13 octobre : exposition rétrospective de peintures, sculptures, objets, tapisseries et céramiques, Grand Palais, Paris, organisée par Jean Leymarie
22 mai – 15 septembre : exposition rétrospective de l'œuvre gravé, livres illustrés et affiches, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et ultérieurement Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne (25 novembre – 31 décembre).

1975
10 juin : ouverture au public de la Fundació Joan Miró – Centre d'Estudis d'Art Contemporani au Parc de Montjuïc, Barcelone.
20 novembre : mort de Franco. Début du processus de démocratisation en Espagne.

1976
Deux grandes céramiques pour Barcelone : le pavage de la Pla de l'Os sur les Ramblas et un mur pour l'édifice IBM. Prépare un mur de céramique pour le Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen.

1977
Grande mosaïque (inaugurée en 1978), *Personnages et oiseaux*, pour le Edwin A. Ulrich Museum of Art, Wichita State University, Kansas ainsi qu'une grande tapisserie murale pour le East Building, National Gallery of Art, Washington.
Le Conseil de l'Europe décerne à la Fondation Miró le Prix Spécial 1977.

1978
Médaille d'or de la Generalitat de Catalunya.
Miró fait don à la ville de Madrid d'une sculpture *Mère Ubu*, installée au Museo de Arte al Aire Libre, paseo de la Castellana.
7 mars : première au Teatro principal de Palma de Majorque de *Mori el Merma*, présenté par la Compañía Claca avec des marionnettes, masques et décors réalisés par Joan Miró.
4 mai – 23 juillet : première exposition rétrospective dans un musée en Espagne : peintures (Museo español de arte contemporáneo) et œuvre graphique (salles de la Dirección General del Patrimonio Artistico, Archivos y Museos), Madrid.
20 septembre 78 – 2 janvier 1979 : exposition *Dessins de Miró* au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. A la suite de l'exposition, fera une donation de près de 80 dessins par Miró au Musée national d'art moderne.
19 octobre – 17 décembre : *exposition 100 sculptures* 1962-1978, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Organisée en collaboration avec la Fondation Maeght.
Novembre : inauguration dans le quartier de la Défense à Paris du groupe de sculptures monumentales en résine de polyester, *Couple d'amoureux aux Jeux de Fleurs d'Amandier.*

1979
26/27 mai – 30 septembre : exposition rétrospective à l'Orsanmichele de Florence (peintures 1914-1978), au Palazzo pubblico de Sienne (œuvre graphique 1930-1978) et au Palazzo Pretorio de Prato (sculptures 1931–1972).
7 juillet : inauguration de la double verrière horizontale de la Fondation Maeght, réalisés en collaboration avec Charles Marcq, maître – verrier, directeur de l'atelier Simon de Reims.
7 juillet – 30 septembre : exposition rétrospective *Joan Miró ; peintures, sculptures, dessins, céramiques 1956-79* à la Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.
22 septembre : inauguration des trois vitraux de Miró dans le chœur de la Chapelle Royale de Saint-Frambourg, Fondation Cziffra à Senlis (également réalisés à Reims)
Fin de l'année : il ne descend plus dans l'atelier et dessine dans une petite pièce près de sa chambre.

1980
Céramique murale pour le nouveau Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid.
Le roi Juan Carlos lui remet la médaille d'or des Beaux-Arts.
20 mars – 8 juin : exposition Miró : *Selected Paintings,* Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Egalement présentée à Buffalo, Albright Knox Art Gallery (27 juin – 17 août).
15 mai : mort de sa sœur Dolorès à Barcelone à l'âge de quatre-vingt trois ans.

1981
Projet de Fondació Pilar i Joan Miró à Palma de Mallorca, conçue en parallèle à celle de Barcelone pour sauvegarder les ateliers de Miró et créer un centre d'art vivant. La construction du nouveau bâtiment est confiée à Rafael Moneo.
20 avril : inauguration de la sculpture monumentale *Miss Chicago,* place Brunswick à Chicago.
25 septembre : sur commande de Luigi Carluccio, directeur de la Biennale de Venise, première à *La Fenice* du ballet-pantomime *Miró : L'Ucello Luce,* décors et costumes de Miró, livret de Jacques Dupin d'après les carnets de dessins de Miró, musique de Silvano Bussotti et chorégraphie de Joseph Russillo, décors, costumes et objets réalisés par Joan Gardy Artigas.
27 octobre – 6 décembre : *Miró Milano,* ensemble de 7 expositions dans des musées et des galeries à Milan.
6 novembre : inauguration de deux sculptures monumentales, place Pius XII et dans les jardins S'Hort del Rei, Palma de Majorque.

1982
20 avril : inauguration de la sculpture monumentale *Personnage et oiseaux,* United Energy Plaza, Houston
Août : installation de la sculpture monumentale *Donna i ocell,* Parc Escorxador,

1983
Miró fête son 90° anniversaire : il est célébré par des expositions dans le monde entier (à New York, Tokyo, Barcelone, Palma, Paris...).
Avril : la mairie de Barcelone organise une semaine d'hommage à Joan Miró. Sont inaugurées la sculpture monumentale *Donna i ocell* dans le parc de l'Escorxador (plus tard place Joan Miró) et la sculpture de la cour de l'Hôtel de ville.
Mai – juin : *exposition Joan Miró : Anys vint - Mutatió de la realitat ?* Fondation Miró, Barcelone, également présentée à Madrid, Museo español de arte Contemporáneo (juin-juillet)

25 décembre : mort de Miró à Palma de Mallorca et 29 décembre : funérailles à Barcelone

Programme culturel du capcMusée

Autour de l'exposition Joan Miró

Musique

Alain Planès, piano.
Alain Planès a été un familier de Joan Miró. Il interprète la musique que celui-ci affectionnait tout particulièrement : Haydn, Debussy, Satie, Stockhausen.
(nombre de places limité, réservation au capcMusée, tarif : 120F, 80F).
Vendredi 21 mai, 20 heures

Conférence

Miró,
par Arnauld Pierre, historien de l'art, maître de conférences en Histoire de l'art, à l'Université Michel de Montaigne.
Mercredi 9 juin, 19 heures

Visite pour les abonnés

Marie-Laure Bernadac, commissaire de l'exposition, commente l'exposition de « Joan Miró, la collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne » (Sur inscription, cette visite peut être aussi être suivi d'un diner sur réservation au poste 05 56 00 81 94, avant le mardi 1er juin, à 12 heures).
Mercredi 2 juin, 9 heures

Lecture

Dans l'exposition de Joan Miró, une évocation de l'univers poétique de l'artiste avec des textes d'Eluard, Breton, Jarry, Tzara, Char..., par les élèves du Conservatoire National d'Art Dramatique, sous la direction de Gérard Laurent.
Mercredi 16 juin , 18 heures

Points de vue

Miró, le surréaliste,
par Jacques Abeille, écrivain
Mercredi 23 juin, 18 heures

Miró, le catalan

par Yvette Cardaillac-Hermosilla, maître de conférences à l'Institut d'Etudes Ibériques
Mercredi 30 juin, 18 heures

Informations pratiques / practical information

capcMusée d'art contemporain de Bordeaux

Entrepôt.
7, rue Ferrère
(F) 33000 Bordeaux
http://www.mairie-bordeaux.fr
http://www.bordeaux-city.com
e-mail : capc@mairie-bordeaux.fr
Tél. : 05 56 00 81 50
Fax : 05 56 44 12 07

Tarifs / entrance fees
Entrée des expositions temporaires / *entrance to temporary exhibitions* : 30 F,
tarif réduit / *reduced rate* : 15 F
Entrée des expositions permanentes / *entrance to permanent exhibitions* : 20 F,
tarif réduit / *reduced rate* : 10 F
Le tarif réduit s'applique aux étudiants, aux titulaires de cartes Vermeil et de cartes Jeunes, aux militaires, aux handicapés et aux groupes à partir de 10 personnes.

Visites / guided visits
Toute l'année, visites accompagnées des expositions.
Les mercredis à 12 h 30, les samedis et dimanches à 16 heures /
Wednesdays at 12.30 p.m., Saturdays & Sundays at 4 p.m.

Horaires / opening times
Tous les jours de 11 heures à 18 heures sauf le lundi. / *11a.m. to 6 p.m. except Mondays*
Le mercredi, jusqu'à 20 heures/ *open on Wednesday evenings until 8 p.m.*
Fermetures annuelles : les jours fériés / *closed on: bank holidays.*

Galerie des projets
Durant ce programme, la « galerie d'essai » du capcMusée présente des expositions /
Young artists exhibitions running during this programme
Second étage/*2nd floor*

« Collections parallèles »

Collection du capcMusée et dépôt de Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne
Quatrième volet de la Collection du musée et de ses plus récents enrichissements, cette exposition présente les œuvres mises en dépôt par le de Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/ *on show: new works for the Collection*
16 avril-14 novembre 1999
Rez-de-chaussée/*Ground floor*

avec le concours de la Caisse d'Epargne Aquitaine Nord
et la participation de l'apéritif Lillet et des châteaux Cantenac Brown, Lynch-Bages, Montrose et Talbot, grands crus classés du Médoc.

Centre Georges Pompidou-les expositions-1999

(sous réserve de modifications)

A Paris

Centre Georges Pompidou
Robert Delaunay, « de l'impressionnisme à l'abstraction 1906-1914 »
3 juin-16 août 1999

Musée d'art moderne de la ville de Paris
« La Collection du Centre Georges Pompidou : un choix »
Jusqu'au 19 septembre 1999

En régions

Rouen/Musée des Beaux-Arts
« Duchamp-Villon sculpteur, 1876-1918 »
Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et du Musée des Beaux-Arts de Rouen et autres collections
20 février-24 mai 1999

Epinay-sur-Seine, Centre commercial Epicentre
« L'art au centre »
Sélection d'œuvres du Centre Georges Pompidou
9 mars-5 juin 1999

Saint-Etienne/Musée d'art moderne
« Giacometti »
La Collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne
17 mars-27 juin 1999

Villeneuve-d'Ascq/ Musée d'art moderne de Lille Métropole
« Les années cubistes »
Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et du Musée d'art moderne de Lille Métropole
13 mars-18 juillet 1999

Cambrai/Musée de Cambrai
« Alechinsky au pays de l'encre »
24 avril-4 juillet 1999

Bordeaux/capcMusée d'art contemporain
« Joan Miró »
20 mai-29 août 1999

Marseille/Centre de la Vieille Charité et Musée d'art contemporain
« 50 espèces d'espaces »
La Collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne
28 novembre 1998-30 mai 1999

Hyères/Villa Noailles
« Union des Artistes Modernes, 1929-1939 »
5 juin-5 septembre 1999

Toulouse/Ensemble conventuel des Jacobins
« Gonzalès-Picasso Dialogue »
1er juin-20 septembre 1999

Arles, dans le cadre des Rencontres Internationales de la Photographie, espace Van Gogh
« Les abstractions et la photographie »
7 juillet-15 août 1999

A l'étranger

Suède/Arkitektur Museet, Stockholm
« Une ville invisible »
Maquettes de la Collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle
15 mai-15 août 1999

Allemagne/Kunsthalle, Tübingen
« Kandinsky »
2 avril-27 juin 1999

Italie/Milan-triennale
« Une ville invisible »
Maquettes de la Collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle
15 mai-15 août 1999

Allemagne/Hambourg
« Robert et Sonia Delaunay » (sous réserve)
Début septembre-mi-novembre 1999