

Miró

Les trois Bleus

13 avril - 6 juin 1994
Galerie du Musée, 4e étage

Le Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, présente, du 13 avril au 6 juin, "les trois Bleus" de Miró, avec un ensemble de quinze œuvres de la collection du musée.

Le triptyque de Miró, les trois Bleus (Bleu I, Bleu II, Bleu III, 1961), est enfin réuni dans les collections du Musée national d'art moderne.

Grâce à un don de la Menil Foundation, le musée possédait, depuis 1984, Bleu II de Joan Miró. En 1988, Bleu III rejoint à son tour la collection. L'attention et l'énergie déployée par Dominique Bozo, jusqu'à ses derniers jours, permet aujourd'hui de voir Bleu I entrer au musée. Cette acquisition fut rendue possible grâce à l'immense générosité des grands donateurs de la souscription organisée après la mort de Dominique Bozo, grâce à tous ceux qui ont tenu à manifester ainsi leur fidélité au Musée national d'art moderne et à l'action engagée par son ancien président. Soulignons enfin le soutien essentiel accordé par le Fonds du Patrimoine et le ministère de la Culture et de la Francophonie.

Ces trois toiles enfin réunies construisent un espace de respiration, un lieu de silence et d'émotion nécessaire au cœur du musée, répondant ainsi au souhait de Joan Miró, qui désirait rassembler les trois Bleus dans un même lieu.

"Les toutes dernières œuvres, ce sont les trois grandes toiles bleues. J'ai mis beaucoup de temps à les faire. Pas à les peindre, mais à les méditer. (...) Je commençais par dessiner au fusain, avec beaucoup de précision (je me mets toujours au travail très tôt le matin). L'après-midi, je regardais seulement ce que j'avais dessiné. Tout le reste de la journée, je me préparais intérieurement. Et, finalement, je me suis mis à peindre : d'abord le fond, tout bleu ; mais il ne s'agissait pas simplement de poser de la couleur, comme un peintre en bâtiment : tous les mouvements de la brosse, ceux du poignet, la respiration d'une main intervenaient aussi. "Parfaire" le fond me mettait en état pour continuer le reste. Ce combat m'a épuisé. Je n'ai rien peint depuis. Ces toiles sont l'aboutissement de tout ce que j'avais essayé de faire."

Ainsi Miró présentait-il dans *L'Oeil*, en 1961, l'ensemble exceptionnel des trois grands tableaux, peints entre décembre 1960 et mars 1961, qui sont l'un des sommets de son œuvre : ils renvoient bien sûr aux peintures à fond bleu mouvant des années 20, mais avec la dimension monumentale rêvée depuis toujours par Miró, que lui permet de concrétiser le "grand atelier" construit par son ami Jose Luis Sert à Palma de Majorque. Cet atelier, dans lequel Miró emménage à la fin de 1956, s'élevait sur deux étages et dépassait les cent mètres carrés.

En février 1960, l'artiste commence à penser à une série de tableaux bleus, à les "méditer" selon son expression, en réalisant une suite de croquis minuscules sur des supports de

fortune : boîte de cigarillos, papiers déchirés...

Les toiles furent réalisées en un temps record. Datées au verso, Miró y met la dernière main le 4 mars 1961, à peine trois mois après la dernière série d'esquisses. Chacun des *Bleus* mesure 270 x 355 cm et présente une vaste étendue de couleur saturée, interrompue par quelques signes. Miró évoquait ainsi son projet pictural : "par les lignes tellement économes que j'y inscris, j'ai cherché à donner au geste une qualité si individuelle qu'il en devienne presque anonyme et qu'il accède ainsi à l'universel de l'acte."

L'origine de ces tableaux se trouve, sans doute, dans des toiles de 1925. L'artiste réalise alors une série de toiles dont la composition annonce les trois *Bleus*. Quant au bleu, il a commencé à prendre davantage d'importance dans l'œuvre de Miró à partir des années 20 ; pour le peintre catalan qu'il fut, le bleu ne pouvait manquer de le retenir : autrefois, les maisons des villages catalans étaient peintes en bleu. Aujourd'hui encore, à Montroig (près de la ferme de Miró), certaines maisons présentent portes et chambranles aux couleurs de l'azur. La maison devenait le lieu privilégié de l'idéal et du rêve, de même que la porte peinte en bleu était censée écarter les mauvais esprits. Le bleu, c'est aussi la couleur métaphysique des poètes et des écrivains, dont certains, tels Mallarmé ou Ruben Darío, ont pu compter pour Miró.

Autour des trois *Bleus* seront présentées la plupart des peintures de Miró conservées au Musée national d'art moderne, soit quinze oeuvres, et trois objets.

Cette collection, maintenant considérable (y figurent entre autres *La Sieste* 1925, acquis en 1977 - *l'Addition* 1925, acquis en 1983 - *L'Objet du Couchant* 1936, acquis en 1975 - *La Course de Taureaux* 1940, don de l'artiste et de Pierre Loeb en 1947 - *Le Silence* 1968, acquis par dation en 1982) s'est récemment enrichie (en 1992) de deux œuvres importantes provenant de la dation Pierre Matisse (*Peinture* 1933 et *Tête d'homme* 1935). Cette présentation sera aussi l'occasion de rendre hommage à Mme Henriette Gomès - décédée le 26 janvier 1994- qui avait offert au musée, en 1985, avec André Gomès, trois œuvres du peintre qu'elle avait rencontré et soutenu dès les années 30.

DP-950050



CNAC Georges POMPIDOU
Service des Archives

DP-1995050(1)

(51)

Joan Miró

les trois Bleus

Bleus

I

II

III

1961

Joan Miró

les trois Bleus

*Depuis 1984,
grâce à un don de la Menil Foundation,
le Musée national d'art moderne
possédait le Bleu II de Joan Miró.
Puis Bleu III acheté en 1988 rejoignait
à son tour la collection.
Aujourd'hui, le premier tableau
de ce "triptyque" (que Miró souhaitait voir
un jour rassemblé dans un seul lieu)
est acheté par le Musée national d'art
moderne / Centre de création industrielle,
avec le concours du Fonds du Patrimoine.
Cette magnifique acquisition n'aurait pu
se faire sans le soutien généreux
d'un certain nombre de grands donateurs.
Il a aussi été l'occasion, pour les nombreux
souscripteurs, de manifester leur fidélité
au souvenir de Dominique Bozo.*

Bleu I

*a été acquis grâce aux dons
de Sylvie et Eric Boissonnas,
de Jacques Boissonnas,
de Hélène et Michel David-Weill,
de la Société des Amis du Musée national d'art moderne,
de Tana Matisse,
de Philippe Meyer,
de Pierre Bergé,
de Yves Saint Laurent,
de la Société Yves Saint Laurent Couture.*

Et avec le soutien
de nombreux souscripteurs :

M. et Mme Ahmadi Ali Reza
Mme Arlette Albert-Birot
Mme Françoise Alliot
Mme Claudine Amoy
M. Avigdor Arikha
Pr. Pascou Atanasiu
Mme Monique Bailion
Mme Monique Barbier
S.A.R le Prince Franz de Bavière
Mme Danièle Beal
Mme Marianne Bérard-Quelin
Mme Marie-Laure Bernadac
M. André Berne-Joffroy
Mme Mauricette Berne
M. André Bernheim
M. Guy Bertrand
M. Ernst Beyeler
M. Jean-Pierre Biron
Mme Irène Bizot
M. Claude Bloch
Mme Jane Bonardier
M. Mattia Bonetti
M. Patrick Botrel
M. Pierre Boudier
M. Gilles Bouvon
M. Pierre Brache
M. Arnaud Brejon de Lavergnée
Mme Simone Breton-Gravereau
la Baronne du Breuil
M. Jean Broly
Mme Yvonne Brunhammer
Mme Alice Brutin
M. Yves Buin
M. Pierre Buraglio
Mme Mireille Burgues Mallet Borel
Mme Anthony Bursall
Mme Monique Bussac
M. Bertrand Caffin
M. Louis Cane
Mme Louis Caron
M. et Mme Bernard Cassaigne
M. Leo Castelli
Gertrude et Nicolas Cendo
M. Pierre Chaigneau
M. Pierre Charton
Paul Chemetov et Borja Huidobro
M. Louis Clayeux
M. Nicolas Elie Clérice
Solange et Jacques du Closel
Mme Antoine Cordesse
M. Christophe de Coudenhoue
M. Henry-Claude Cousseau
M. Maurice Covo
M. et Mme Claude Criado
Dauchez et associés (notaires)
M. Jacques Dauchez
M. Henri Daviaud
Mme Françoise David
M. Bruno Descout
M. Pierre-Jean Desnoux
M. Stéphane Doré
M. Bernard Dubrion
Mme Marcel Duchamp
M. Jean Dufour
Mme Hélène Dumas
M. Manuel Durand-Barthez
Denyse et Philippe Durand-Ruel
Barbara et Claude Duthuit
Mme Annick Duval-Pellier
M. Pierre-Marie Duval
M. Frédéric Elkain
M. Michel Enaudeau
M. Jean-François Faissat
M. et Mme Laurent Flot
M. Christian Folletete
Mme Claude Fourteau
Mme Marian François-Poncet
Mme Micheline Fried
M. Patrick Friedberger
M. Gilles Fuchs
M. Michel Gabet
Mme Catherine Gaich
M. Robert Galdin
Galerie Daniel Malingué
Galerie Darthea Speyer
Galerie Paul Prouté
M. François Gall

M. Pierre Gallice
Mme Elisabeth Garouste
Mme Lucile Gateau
M. et Mme Gilbert Gattelier
M. Paul de Gaudemar
M. Philippe Geffré
Mme Chantal-Marie Gegout
Mme Julie George
Mme Danièle Ghanassia
M. Léonard Giannada
M. Vincent Gille
M. Giuliano Gori
M. Pierre Gregori
M. Yves Grelard
Mme Emma Guenel
Mme Annie-Claude Guerin
Mme Franette Guerin-Fermigier
M. Joseph Guglielmi
Mme Agnès Gund
M. Robert Haas
Mme Michèle Haim
Pr. A.M. Hammacher
et Mme Renilde Hammacher
M. Jacques Harrus
M. Bernard Heidsieck
M. Bernard Heitz
Mme Hélène Helias-Boulade
Mme Catherine Henry
Dominique Hervier
Mme Michèle Janezic
M. Maurice Jardot
M. Pierre Joxe
M. Rostislav de Kouchkousky
Mme Hiroko Kudo
M. Michel Laclotte
Mme Madeleine Lageat
Mme Brigitte Lanne
M. Pierre Laurian
Mme Anne-Marie Lebars
M. et Mme Charles-Henri Lehideux
M. Marc Le Janne
M. Michel Lecable
M. Marcel Lefranc
Mme Agnès Le Pen
M. Pierre Le Roux
M. Serge Lemoine
M. et Mme Levy-Lambert
Mme Marie-Anne Levy-Alcover
Mme Germaine de Liencourt
M. Christian Limoustin
M. Bernard Lirman
M. et Mme Gilbert Louvet
M. et Mme Henri Loyrette
Mme Sylviane Lugand
M. Jean Maheu
Mme Annette Mallet
Mme Juliette Marcade
M. François Mareschal
Mme Jacqueline Matisse-Monnier
Mme Jean Matisse
M. André Mauclair
Mme Hélène Maurice-Bokanowski
Mme Micheline Maus
M. Philippe Mehat
M. et Mme Gérard Meunier
M. Serge Mikhaïloff-Raslovleff
M. Jean Millier
Mme Hélène Millieux
Mme Isabel Montero Diaz
Mme Anne-Sophie de Montsabert
M. Clair Morizet
M. Michel Mouren
M. Michel Mousseau
Mme Barbara Naccache
M. André Naggar
M. Bruno Ory-Lavollée
M. Alfred Pacquement
Mme Yvonne Pamitza
Mme Luce Perrot
M. Bruno Pfaffli
M. Michel Philippot
Mme Marie-Reine Plante
Mme Jeanne Poli
M. Krzysztof Pomian
M. Dominique Ponneau
Mme Janice Poss
M. Jacques Pottier
M. Serge Protat
Mme Antoinette Rézé-Huré
Mme Jean Riboud

Mme Michèle Richet
Mme Camille Riou
M. David Rockefeller
M. et Mme Florian Rodari
Mme Jacqueline de Romilly,
de l'Académie Française
M. et Mme Pierre Rosenberg
le Baron Eric de Rothschild
M. et Mme Marc-André Roux
Mme Margit Rowell
M. John Russel
et Mme Rosamond Bernier
M. Claude Saidou
M. Claude Sales
M. et Mme Daniel Salles
M. Marc Sautereau
Mme Pierre Schlumberger
M. Dominique Scouart
Mme Amie Segal
M. Didier Semin
Mme Henriette Sevadjan
M. Charles-Eric Simeoni
la Société des amis du Musée
de la Ville de Paris
M. Francis Soler
Mme Lucienne Sossount Zou
M. Jésus Raphaël Soto
M. et Mme Pascale Stephan
Mme Marianne Ströb
Mme Kazuyo Tanaka
M. René Tassin de Montaigu
M. Jean-Bernard Tellio
Mme Micheline Tenet
Mme Janine Tenet
Mme Paule Thevenin
M. Gérard Thurnauer
M. François Treves
Mme Céline Troadec
M. Reoven Vardi
M. Jean-François Vareille
M. Jean-Charles Vegliante
M. et Mme Jean Veslin
Mlle Bernadette Viatte
Mme Françoise Viatte
M. Germann Viatte
Mme Geneviève Vilnet
Mme Odile Voimchet
Mme Sylvie Wallach-Barbey
Mme Martine Weben
M. Guy Weelen
M. Michel Wormant
M. Zao Wou Ki
et Mme Françoise Marquet
Mme Messody Zriben

Joan Miró

les trois Bleus

Margit Rowell

Les trois tableaux de 1961, *Bleu I*, *Bleu II*, *Bleu III* furent les premières œuvres de dimensions monumentales à sortir du dernier atelier de Miró. Construit en 1956 par l'architecte José-Luis Sert à Palma de Mallorca, l'atelier s'élevait sur deux étages et dépassait cent mètres carrés de surface. Ces dimensions rendaient possible la réalisation de toiles de grand format et cet atelier venait combler un rêve vieux de plus de vingt ans. En mai 1938, l'artiste avait exprimé dans les pages de la revue *XXe siècle* son "rêve d'un grand atelier" en ces termes : "Mon rêve, lorsque je pourrai me fixer quelque part, est d'avoir un très grand atelier, non pas pour des raisons d'éclairage, lumière du nord, etc., auxquelles je suis indifférent, mais pour avoir de la place, beaucoup de toiles, car plus je travaille plus j'ai envie de travailler. Je voudrais (...) m'essayer (...) à dépasser, dans la mesure du possible, la peinture de chevalet qui, à mon avis se propose un but mesquin, et me rapprocher, par la peinture, des masses humaines auxquelles je n'ai jamais cessé de songer ⁽¹⁾."

Cet atelier signifiait donc essentiellement deux choses pour Miró : d'abord la possibilité de s'entourer de ses œuvres en cours et même de s'attaquer à plusieurs toiles simultanément ; ensuite de réaliser, le moment voulu, de très grands formats, qui perdraient leur caractère de tableaux de chevalet et pourraient prétendre s'adresser aux "masses humaines".

Miró emménage dans l'atelier à la fin 1956.

Jusqu'en 1959-60, il y peignit relativement peu. Mais, dès le mois de février 1960, il commença à penser à une série de tableaux bleus. Comme à son habitude, il jeta à l'encre, au crayon de couleur ou au stylo à bille, des traits, des taches et des tracés sur des supports de fortune : depuis les fragments de papiers déchirés jusqu'aux boîtes de cigarillos ⁽²⁾. Aucun de ces croquis - dont la dernière série est datée du 30 novembre 1960 - ne dépasse dix centimètres sur douze centimètres et demi... c'est dire qu'ils sont à proprement parler minuscules. Ensuite l'artiste, selon ses dires, les a médités. Enfin, après une longue mise en condition de peindre, il attaqua la première toile. Il raconta presque immédiatement son parcours en ces termes : "Les toutes dernières œuvres, ce sont les trois grandes toiles bleues. J'ai mis beaucoup de temps à les faire. Pas à les peindre, mais à les méditer. Il m'a fallu un énorme effort, une très grande tension intérieure, pour arriver à un dépouillement voulu. L'étape préliminaire était d'ordre intellectuel... C'était comme avant la célébration d'un rite religieux, oui, comme une entrée dans les ordres. Vous savez comment les archers japonais se préparent aux compétitions ? Ils commencent par se mettre en état, expiration, aspiration, expiration - c'était la même chose pour moi. Je commençais par dessiner au fusain, avec beaucoup de précision. (Je me mets toujours au travail très tôt le matin.) L'après-midi, je regardais seulement ce que j'avais dessiné. Tout le reste de la journée, je me préparais intérieurement. Et finalement je me suis mis à peindre : d'abord le fond, tout bleu ; mais il ne s'agissait pas simplement de poser de la couleur, comme un peintre en bâtiment : tous les mouvements de la brosse, ceux du poignet, la respiration d'une main intervenaient aussi. "Parfaire" le fond me mettait en état pour continuer le reste. Ce combat m'a épuisé. je n'ai rien peint depuis.

(1)
"Je rêve d'un grand atelier", in : *XXe siècle*, Paris, vol. 1, n° 2, mai 1938, p. 28.

(2)
Ces croquis sont conservés à la Fondation Joan Miró, Barcelone. Nous remercions la Fondation Miró de nous avoir prêté les documents que nous reproduisons ici avec son amable autorisation (photos Català Roca).

d'explicitement relié à ces toiles... Mais avant ?

Il semble évident que la clef et la source de ces trois tableaux de 1961 se trouve dans des toiles de 1925. Car, en 1925, Miró a fait une longue série de peintures dont le vide, ou le fond de couleur saturée peuplé de signes épars, étonne de la même manière. Seulement, par la force des choses (l'artiste ayant peu d'argent et peu d'espace pour travailler - il occupait alors l'atelier de la rue Blomet à Paris), les tableaux de 1925 étaient des tableaux de chevalet. Le désir de Miró de réaliser des peintures dans le même esprit mais à l'échelle monumentale ne put se concrétiser que lorsqu'il s'installa dans un atelier de dimensions adéquates. Ce n'est donc pas un hasard si les premiers tableaux ambitieux à sortir de l'atelier de Palma sont comparables à ses peintures des années vingt.

Ce n'est pas non plus un hasard si ces tableaux sont bleus. L'importance de la couleur bleue a commencé à se faire sentir dans l'oeuvre de Miró à partir de 1924-25. En plus de ce qui fut peut-être une affinité naturelle pour cette couleur, il y eut sans doute d'autres mobiles, plus personnels, pour cette présence constante du bleu, dans une diversité de nuances, à travers toute l'oeuvre du peintre.

Dans le folklore catalan, le bleu a toujours eu une signification particulière, et Miró, dès son plus jeune âge, fut conscient de sa catalanéité. Autrefois, dans les villages catalans, les maisons étaient peintes en bleu, un bleu "catalan" clair, légèrement violacé, littéralement : le bleu du ciel.

D'autres maisons, dont on peut encore voir des exemples dans le village de Montroig (près de la ferme de Miró) ont leurs portes et leurs chambranles peints en bleu.

Ces toiles sont l'aboutissement de tout ce que j'avais essayé de faire"⁽³⁾.

Les toiles elles-mêmes furent réalisées en un temps record. Datées au verso, elles furent achevées le 4 mars 1961, donc trois mois à peine après la dernière série d'esquisses. Elles furent exposées à la Galerie Maeght à Paris en juin-juillet 1961 ; et c'est dans un numéro de la Revue *l'Oeil*, daté juillet-août de cette même année que parut l'entretien cité ci-dessus.

Quelle fut la genèse de ces trois toiles bleues exceptionnelles, nées de la main de l'artiste avec une sorte de fulgurance pendant l'hiver 1961 ? Ces toiles n'étonnent pas seulement par leurs dimensions (chacune d'elles mesure 270 x 355 cm) mais également par la vaste étendue, presque ininterrompue, de couleur saturée et par l'économie de leurs signes. En quoi sont-elles l'aboutissement de recherches antérieures que l'artiste revendique ? Car elles sont, en effet, éloignées du Miró "typique" des années précédentes.

Ce que nous devons entendre c'est que ces toiles ne sont pas nées en 1960 mais que l'artiste les portait en lui depuis longtemps. En effet, parmi les cahiers et dessins que Miró laissa à sa Fondation de Barcelone, on trouve une petite esquisse pour un tableau analogue au premier tableau de la série, que l'on peut dater des alentours de 1931-32 - esquisse qui ne fut jamais reprise dans une toile. Après cette date, plus rien

(3)
"Propos
de Joan Miró"
recueillis par
Rosamond Bernier,
in : *l'Oeil*, Paris,
n° 79-80,
juil-août 1961,
p. 18.



Joan Miró, *Esquisse*,
27 février 1960
Encre, crayons de
couleur sur carton
(paquet de cigarettes)
7 x 10 cm.
FM 2446
Fondation Joan Miró,
Barcelone

Cette tradition avait sûrement à voir avec la lumière éblouissante de ce pays ; c'était une manière d'éviter que la réverbération trop brutale du soleil sur la façade se répercutât à l'intérieur de la maison. Mais encore ? Ce bleu, né d'une nécessité pratique possédait aussi une signification symbolique : celle d'indiquer le caractère de sanctuaire de la maison-lieu privé et privilégié où s'abritent les idéaux et les rêves.

La porte bleue protégeait contre les mauvais esprits, tout comme la main bleue que l'on peignait traditionnellement sur les portes en Afrique du Nord. Le bleu représente donc, pour le Catalan, son droit légitime à l'imaginaire. Miró lui-même n'a-t-il pas peint, en 1925, un tableau qui s'articulait autour d'une unique tache bleue, suivie de l'inscription : " Ceci est la couleur de mes rêves " ?

Mais les rêves de Miró n'étaient pas si simples. Et dans ce tableau, comme ailleurs, le bleu donnait lieu à une lecture à plusieurs niveaux. Dès son jeune âge, Miró s'intéressa à la poésie. Il ne serait pas arbitraire de dire que le bleu pour Miró en 1925 était l'azur d'une certaine génération de poètes. C'était l'Azul du poète nicaraguayen Rubén Dario (1867-1916) dont le premier recueil important de contes et poèmes avait paru en 1888 à Valparaiso (Chili) et serait republié à Barcelone en 1907. Poète lyrique et symboliste, très influencé par la littérature française (sans avoir jamais visité le vieux

continent) Dario est considéré, aujourd'hui encore, comme le père de tous les mouvements de poésie moderne en langue espagnole. Il fut très apprécié à Barcelone, et particulièrement par la génération de Picasso ; certains pensent même qu'il a pu contribuer à l'inspiration de celui-ci pendant sa période bleue...

Le titre *Azul* de ce premier recueil ne correspond à aucun conte ou poème précis. Mais cette couleur, et surtout la notion d'azur, sont présents parfois par petites touches, parfois en toile de fond à travers ses pages ; symbole de beauté, de vérité, de spiritualité, et de liberté vis-à-vis des choses "terrestres".

*! Oh inmenso azul ! Yo te amo. Porque a floras
das la lluvia y el sol siempre encendido ;
porque, siendo el palacio de la aurora,
tambien eres el techo de mi nido,
! oh inmenso azul ! Yo adoro
tus celajes risueños,
y esa niebla sutil de polvo de oro
donde van los perfumes y los sueños.
Amo los velos tenues, vagarosos,
de las flottantes brumas,
donde tiendo a los aires cariñosos
el sedeño abanico de mis plumas. ⁽⁴⁾*

En 1888, l'année de la première édition du livre, le critique espagnol Juan Valera s'interrogea sur le titre, dans une lettre à l'auteur qui servira de prologue à toutes les rééditions à partir de 1890 : "Victor Hugo dit : "L'art c'est l'azur" ; mais je ne me conforme ni ne me résigne à l'idée que ceci soit ni très profond ni très beau (...) Pourquoi (...) l'Azul (...) doit être chiffre, symbole et catégorie supérieure qui embrasse l'idéal, l'éthéré, l'infini, la sérénité du ciel sans nuages, la lumière diffuse, l'ampleur vague et sans limites, où naissent, vivent, brillent et se meuvent les astres ?

Malgré tout ceci et plus qui surgit du fond de notre être et apparaît aux yeux de

(4)
Rubén Dario,
extrait du poème
"Anagke"
in : *Azul*,
Santiago du Chili,
1954, p. 165.

l'esprit, évoqué par le mot *Azul*, quelle nouveauté y a-t-il de dire que l'art est tout ceci ?" (5)

Par la suite, Valera reconnaîtra l'originalité de Dario et de son livre : un livre qui prend le contrepied de la science tant prisée à l'époque, et ne cherche ni à apprendre, ni à prouver mais initie à l'imaginaire, à l'inconnu, au transcendantal ; un livre léger, aérien, spontané, qui semble écrit d'un seul trait, sans effort, avec "concision, précision et une extrême élégance" (6).

Les images qui se dessinent à travers ces contes et ces poèmes - créatures imaginaires ou mythiques ; oiseaux, étoiles - ainsi que le bleu, valeur idéale qui évolue en filigrane à travers les pages, ne sont pas sans suggérer que Miró a pu être sensible à ce livre, et qu'il allait tendre vers ce contenu, ce style.

"L'éternel azur" mallarméen nous est plus familier, signifiant à la fois l'inaccessible immensité métaphysique et l'abîme. Il ne fait aucun doute que Miró connaissait la poésie de Mallarmé. Son ami et voisin immédiat de la rue Blomet, André Masson, avait illustré *Un coup de dés* en 1914 ; et Miró lui-même avait introduit des dés dans des tableaux de 1924-25.

En 1924 déjà, Miró commençait à repenser l'anatomie de ses tableaux. Il n'est donc pas étonnant qu'à un moment donné la mise en page mallarméenne attirerait le peintre : la surface presque nue, ou saturée d'une seule couleur unie, vide, déjà chargée de

signification avant d'accueillir des signes. Au mois d'août 1924, depuis la ferme de Montroig où il passait l'été, Miró écrivait à Michel Leiris : "Je me dégage de toute convention picturale (...) Ai remarqué en rangeant des toiles simplement dessinées en tout cas légèrement colorées à côté de toiles peintes que celles-ci touchaient moins directement l'esprit (...) J'insiste sur le caractère plus profondément émouvant de mes toiles simplement dessinées, quelques petits points de couleurs, un arc-en-ciel. Celles-ci nous émeuvent au sens élevé du mot (...) Mes dernières toiles je les conçois comme par un coup de foudre, absolument dégage du monde extérieur (...) Ceci n'est guère de la peinture mais je m'en fous absolument." (7)

Ainsi naquirent les tableaux de la période 1925-27, qui mettent l'accent sur un fond incommensurable, peuplé de signes épars ou d'images schématiques. Et si les fonds de certaines de ces toiles ont été brossés en blanc, en sienne, ou tout simplement laissés en réserve, les plus beaux, les plus aériens, les plus cosmiques et les plus vertigineux sont indiscutablement ceux des toiles à fond bleu.

Comme Miró lui-même l'a dit, c'est grâce à sa fréquentation des poètes qu'il a pu se libérer du carcan du cubisme, un cubisme qu'il interprétait assez libéralement mais dont l'idée le contraignait néanmoins. Cette libération l'a amené au bord de l'abstraction. En effet, les tableaux de 1925 sont de conception abstraite, car maints repères traditionnels de la peinture figurative y sont supprimés : ainsi le rapport *figure/fond*, la perspective, un certain sens de la gravité et de l'illusion de volume. Tout ce à quoi l'artiste se réfère lorsqu'il évoque "les conventions picturales". Cependant, Miró n'a jamais voulu admettre l'abstraction, ni franchir cette frontière. Comme il l'a exprimé en 1936 à Georges Duthuit : "Avez-vous jamais entendu parler d'une sottise plus considérable que

(5)
Op. cit. "Prologo de D. Juan Valera", pp. 29-30 (trad. de l'espagnol par l'auteur).

(6)
Loc. cit., p. 34.

(7)
Miró à Michel Leiris, le 10 août 1924. Succession Michel Leiris. Bibliothèque Jacques Doucet.

Joan Miró, *Esquisse*,
6 mai 1960
Stylo à bille, pastels gras
sur papier,
10 x 12,5 cm.
FM 2444
Fondation Joan Miró,
Barcelone

(8)
On estime
généralement
qu'il s'agit ici d'une
allusion au groupe
"Abstraction-Création"
fondé en 1932.

(9)
"Où allez-vous Miró ?"
in : *Cahiers d'Art*,
Paris, 11^e année,
n° 8-10, 1936,
p.261.

(10)
Miró fait référence
au Musée d'art catalan
de Barcelone.
Cette phrase est une
réponse que donna Miró
à un questionnaire du
Museum of Modern Art,
New York,
le 16 mars 1964.
Cf William Rubin, *Miró
in the Collection of the
Museum of Modern Art*,
New York, 1973,
p. 87. La peinture murale
fut remplacée
par une céramique
en 1960 ; elle
appartient au musée
new yorkais depuis 1963.

(11)
Op. cit. p. 87 et note 5,
p. 132.

"l'abstraction-abstraction" ? (8)

Et ils m'invitent dans leur maison déserte,
comme si les signes que je transcris sur une
toile, du moment qu'ils correspondent à une
représentation concrète de mon esprit, ne
possédaient pas une profonde réalité, ne
faisaient pas partie du réel !" (9)

Miró voulait toucher les masses par son
"réalisme", notion bien particulière en ce qui
le concerne, mais qui à ses yeux restait la
justification de la peinture. A partir de 1928,
son langage pictural va se modifier. S'il
abandonne les plages ininterrompues de
blanc, ou de monochrome, il conserve
néanmoins les fonds nébuleux, spatialement
indéterminés - sur lesquels flottent des
images schématiques, sans épaisseur, ni
pesanteur - ainsi qu'une gamme colorée
réduite. Il maintient aussi sa prédilection
pour les fonds bleus qui, bien que diversifiés
quant au ton de bleu choisi, reparaissent
avec une grande constance tout au long de sa
carrière. Comme pour Dario, le bleu est et
sera toujours pour Miró - et ceci explique
l'importance dans son œuvre de cette couleur
- à la fois couleur et symbole : atmosphère
raréfiée et aérienne qui favorise la libre
circulation de l'imagination.

A partir des années trente, la peinture de
Miró se peuplera davantage de personnages
et deviendra, à ses yeux, plus "lisible" pour
les grandes masses humaines.

Mais l'accès des masses à ses œuvres n'était
pas acquis : elles restaient bien des peintures
de chevet, réservées par définition à une
élite d'initiés. La seule exception fut la

peinture *Le Faucheur* exécutée pour le
pavillon espagnol de l'Exposition
Universelle de 1937, et aujourd'hui perdue.
Et ce n'est qu'en 1947 qu'il recevra une
première commande pour une peinture
monumentale destinée à être installée en
permanence dans un lieu public. Il s'agit
d'une peinture murale de neuf mètres
quarante-cinq de long et destinée à la salle à
manger du Terrace Plaza Hotel de
Cincinnati (Ohio, USA), Miró exécuta cette
peinture durant l'hiver 1947, dans un
atelier de New York que le peintre
américain Carl Holty avait mis à sa
disposition.

En 1950, Miró eut une seconde occasion de
faire un tableau mural, cette fois encore
pour les Etats-Unis. (Remarquons au
passage qu'on peut supposer que ses
commanditaires avaient compris que son
œuvre, dotée d'un espace ouvert infiniment
expansible et de personnages lisibles et
infiniment variés, correspondait
effectivement à la fonction d'un lieu
public). Commandée par Walter Gropius,
ancien directeur du Bauhaus - et qui, on
peut le supposer, devait se montrer
particulièrement pointilleux sur les
problèmes de correspondance entre
peinture et architecture - cette peinture sur
toile, qui mesurait 186,8 x 584 cm fut
réalisée à Barcelone pendant l'hiver
1951-52.

A propos de cette toile, Miró écrit qu'il
voulait "travailler avec la même rigueur
plastique et l'élan des grandes fresques
romanes du musée de Barcelone." (10)
Si, comme nous le pensons, le thème de ce
tableau est la corrida (11), nous voyons que
Miró a choisi un thème rituel, non
seulement populaire et représentatif de son
pays d'origine, mais également, de ce fait,
porteur d'une émotion et d'un dépaysement
universellement perceptibles.

Son premier voyage aux Etats-Unis en 1947
a ouvert les yeux du peintre à la "nouvelle
peinture américaine". L'exposition de



Joan Miró, *Esquisse*,
6 mai 1960
Stylo à bille, pastels gras
sur papier, 10 x 11 cm.
FM 2445
Fondation Joan Miró,
Barcelone

Jackson Pollock au Studio Paul Fachetti à Paris en 1952 fut également pour lui, de son propre aveu, un choc. Il retourna ensuite aux Etats-Unis en 1959, alors que la peinture américaine y était en pleine effervescence. "Elle m'a montré, dira-t-il plus tard, les libertés que l'on peut prendre, et jusqu'où l'on pouvait aller, au-delà des limites. En quelque sorte, elle m'a libéré".⁽¹²⁾

Libéré, Miró l'a été. Libéré de l'Ecole de Paris, la seule école à laquelle l'on puisse rattacher, en un certain sens, son œuvre entre les années trente et cinquante.

Paradoxalement, les premiers peintres abstraits américains avaient beaucoup regardé le Miró de ces années-là. En retour, l'expérience qu'il fit de la peinture américaine en 1960, le rendit prêt à oser ouvrir son espace plus encore, et à changer d'échelle, non pas seulement en fonction d'une commande ou d'un lieu, mais en fonction de son seul désir intime.

Les trois tableaux bleus de 1961 sont donc la synthèse de toutes ces expériences, "l'aboutissement", comme a dit le peintre, "de tout ce que j'avais essayé de faire". Synthèse et décantation. Ici, Miró semble se dire que plus grande est l'économie des signes, plus universel le message, car le tableau traite alors de l'essentiel et non du vécu particulier. Le bleu n'évoque pas seulement pour chacun "l'idéal, l'éthéré, l'infini, la sérénité du ciel sans nuages, la lumière diffuse, l'ampleur vague et sans

limites où naissent, vivent, brillent et se meuvent les astres". Le bleu, couleur du ciel, est aussi la seule couleur dont la signification soit partagée par tous les peuples : il est à la fois sacré et cosmique. Ce choix du bleu, son champ infini et son infime modulation par la main de l'artiste donne déjà, en soi, un sens à ces tableaux : paysages spirituels, ils sont la synthèse de l'expérience de l'être au monde. Ils sont à la fois vide et plénitude, songe métaphysique et réalité physique, plastique.

Les constellations de signes qui s'inscrivent sur le champ cosmique sont cela mais ne sont pas *que* cela. Ils sont aussi les traces de la pensée profonde et du geste contrôlé d'un individu qui existe et qui se perd simultanément. Comme Miró l'a lui-même formulé à propos de ces trois tableaux bleus : "par les quelques lignes tellement économes que j'y inscris, j'ai cherché à donner au geste une qualité si individuelle qu'il en devienne presque anonyme et qu'il accède ainsi à l'universel de l'acte".⁽¹³⁾

Nous ne pouvons nous empêcher de penser, une fois encore, à Mallarmé, le poète de l'Azur lorsqu'il écrit : "(...) je suis maintenant impersonnel (...) une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. Fragile, comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité".⁽¹⁴⁾

Ainsi l'entraînement de l'archer japonais a-t-il amené Miró à son objectif, très proche de celui qu'exprime Mallarmé. *Bleu I, Bleu II et Bleu III* de 1961 en sont la plus belle illustration.

(L'article de Margit Rowell a été publié pour la première fois dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, N° 15, 1985)

(12)
Entretien avec l'auteur, à Paris, le 20 avril 1970.

(13)
"Miró" par Denys Chevalier, in : Aujourd'hui : art et architecture, Paris, n° 39, 7e année, novembre 1962, p. 13.

(14)
Lettre de Mallarmé à Cazalis, datée du 14 mai 1867, in Robert Greer Cohn, Mallarmé's "un coup de dés" : an exegesis, New Haven, 1949, p. 126.

Bleu I, 1961

huile sur toile,

270 x 355 cm

Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris.
Achat du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1993.
Avec le concours du Fonds du Patrimoine,
et grâce aux dons de Sylvie et Eric Boissonnas, de Jacques Boissonnas,
de Hélène et Michel David-Weill,
de la Société des Amis du Musée national d'art moderne,
de Tana Matisse, de Philippe Meyer, de Pierre Bergé,
de Yves Saint Laurent, de la Société Yves Saint Laurent Couture,
et avec le soutien de nombreux souscripteurs.

Bleu II, 1961

huile sur toile

270 x 355 cm

Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris.

Don de la Menil Foundation, en souvenir de Jean de Menil, 1984

Bleu III, 1961

huile sur toile

268 x 349 cm

Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris.

Achat 1988

*François Barré
Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou*

*Germain Viatte
Directeur du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle*

vous prient de leur faire l'honneur d'assister à la présentation de

Joan Miró
les trois bleus

le mardi 12 avril 1994 de 18h à 21h, Galerie du Musée, 4e étage

Présentation à la presse à 17h

Exposition jusqu'au 6 juin 1994

Invitation valable pour deux personnes. Entrée rue Beaubourg ou parc de stationnement