

Exposition Miro

au Musée du Grand Palais

(du 03-10-2018 au 04-02-2019)

(un rappel de la quasi totalité –sauf oubli - des œuvres présentées lors de cette exposition)

Extrait du dossier de presse

Dans cette rétrospective dédiée au grand maître catalan Joan Miró (1893-1983), près de 150 œuvres essentielles sont réunies afin de donner à cet œuvre unique et majeur toute la place qui lui revient dans la modernité. Cette exposition intervient quarante-quatre ans après celle qu'avait organisée Jean Leymarie et Jacques Dupin dans ce même lieu en 1974. Des prêts exceptionnels, provenant de grands musées internationaux, européens et américains, ainsi que de grandes collections particulières mettent l'accent sur les périodes charnières de Miró qui déclarait : « Les gens comprendront de mieux en mieux que j'ouvrais des portes sur un autre avenir, contre toutes les idées fausses, tous les fanatismes ». La création de cet artiste d'exception irrigue l'art de tout le XXe siècle, irradiant de sa puissance et de sa poésie près de sept décennies avec une générosité et une originalité inégalées.

Dans une scénographie, créée tout spécialement pour les espaces du Grand Palais et rappelant l'univers méditerranéen de Miró, des œuvres majeures (peintures et dessins, céramiques et sculptures, livres illustrés) se côtoient afin de mettre en lumière cet itinéraire marqué de renouvellements incessants. L'exposition débute au premier étage, avec les périodes fauve, cubiste et détailliste, suivie de l'époque surréaliste où Miró invente un monde poétique, inconnu jusqu'alors dans la peinture du XXe siècle. Ces périodes fécondes mettent en évidence les questionnements de l'artiste, ses recherches ainsi que sa palette de couleurs toujours au service d'un vocabulaire de formes inusitées et nouvelles. Ni abstrait ni figuratif, riche de multiples inventions, c'est dans un parcours poétique que l'on découvre le langage résolument neuf que n'a eu de cesse de développer Miró. Son art prend ses sources dans la vitalité du quotidien pour s'épanouir dans un monde jusqu'alors méconnu où les rêves du créateur occupent une place privilégiée. « Il me faut un point de départ, explique Miró, ne serait-ce qu'un grain de poussière ou un éclat de lumière. Cette forme me procure une série de choses, une chose faisant naître une autre chose. Ainsi un bout de fil peut-il me déclencher un monde. »

La montée du fascisme, dans les années 1930, le voit s'engager dans une lutte sans fin pour la liberté. Des peintures dites « sauvages » illustrent la force étrange et inédite qu'il donne à son œuvre dans ces moments de tension extrême. Dans les années 1940, l'apparition des Constellations, une série de petits formats exceptionnelle exécutée à Varengeville-sur-Mer, en Normandie, livre un dialogue avec des rêves inassouvis.

Bientôt ce sera l'interrogation sur la céramique qui donnera naissance à une sculpture qui témoigne, là aussi, de cette passion pour la réalité et une part de rêverie qui n'était pas a priori imaginable dans cette discipline.

Miró transforme le monde avec une apparente simplicité de moyens, qu'il s'agisse d'un signe, d'une trace de doigt ou de celle de l'eau sur le papier, d'un trait apparemment fragile sur la toile, d'un trait sur la terre qu'il marie avec le feu, d'un objet insignifiant assemblé à un autre objet.

Il fait surgir de ces rapprochements étonnants et de ces mariages insolites un univers constellés de métamorphoses poétiques qui vient réenchanter notre monde. « Pour moi, avoue Miró, un tableau doit être comme des étincelles. Il faut qu'il éblouisse comme la beauté d'une femme ou d'un poème ». Les dernières salles sont consacrées aux vingt-cinq dernières années de la création du peintre. Dans son grand atelier de Palma de Majorque construit par son ami l'architecte Josep Lluís Sert, Miró peint des œuvres de plus grands formats qui donnent une ampleur nouvelle à un geste toujours aussi méticuleusement précis.

Le vide s'empare d'une grande partie des toiles longuement méditées. Miró déploie une énergie nouvelle avec des signes et des formes mettant en évidence une création toujours en éveil. De grandes sculptures en bronze, parfois peintes, disent, aussi à cette époque, la juxtaposition heureuse entre le réel et l'irréel. Dans cette œuvre ultime où le noir surgit souvent avec une force nouvelle, le tragique frôle toujours l'espoir. Ainsi Miró investit-il l'univers pictural et sculptural avec une acuité attisée par le temps qui passe.

repères chronologiques

1893

Naissance de Joan Miró Ferrà le 20 avril à Barcelone, premier enfant de Miquel Miró i Adzerias, orfèvre et horloger, et de Dolores Ferrà i Oromi.

1907-1911

Miró s'inscrit à l'École de commerce de Barcelone mais suit parallèlement à l'école de la Lonja les cours de Modest Urgell et de Josep Pasco. Son père le contraint à travailler comme employé aux écritures dans une entreprise de quincaillerie. Déprimé, Miró contracte la typhoïde. Retiré dans la ferme familiale de Mont-roig, il décide en 1911 de se consacrer exclusivement à la peinture.

1912-1915

Miró s'inscrit à l'école d'art de Francesc Galí à Barcelone. Il y rencontre Joan Prats, Josep Francesc Ràfols, et Enric Cristófol Ricart, Josep Llorens Artigas. Il fréquente assidûment la galerie de Josep Dalmau où il découvre les avant-gardes.

1916-1919

À Barcelone, Miró se mêle à la vie intellectuelle portée par les revues catalanes et françaises. En 1917, l'Exposition d'art français organisée par Vollard et présentée au Palais des Beaux-Arts de Barcelone exerce une forte impression sur Miró. Sa première exposition en 1918 à la galerie Dalmau ne rencontre aucun succès. Révolté contre le conservatisme du Cercle artistique de Sant Lluc, il fonde avec Ràfols, Ricart et Artigas, l'Agrupació Courbet.

1920-1924

Miró partage son temps entre Paris et Mont-roig. Il développe un nouveau style pictural à travers ses paysages. Installé dans l'atelier parisien de la rue Blomet, il a pour voisin André Masson. Il fréquente Antonin Artaud, Michel Leiris, Georges Limbour, Armand Salacrou et Roland Tual.

1925-1929

Miró participe à la première exposition surréaliste en 1925. Il réalise la série des « Peintures de rêves » (1925-1927), celle des « Paysages imaginaires » (1926-1927), travaille aux décors et aux costumes du ballet Roméo et Juliette avec Max Ernst (1926). En 1927, sa volonté d'« assassiner la peinture » l'amène à exécuter ses premiers tableaux-objets et collages (1928).

1930-1934

Années d'expérimentations plastiques, Miró explore d'autres langages et fait appel à des matériaux vils, naturels ou manufacturés. Il exécute les décors et les costumes du ballet Jeux d'enfants. Il réalise la série de 18 grandes « Peintures d'après collages » (1933) et entreprend un cycle de peintures « sauvages », aux couleurs vives et aux figures agressives.

1936-1939

La guerre civile espagnole contraint Miró à rester à Paris. Poussé par les événements dramatiques, il se lance dans un nouveau réalisme. Pour le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de 1937, il réalise un grand panneau mural Le Faucheur.

1940-1955

De retour en Espagne, il achève la série magistrale des 23 Constellations. Il entreprend ses premières sculptures et céramiques avec Josep Llorens i Artigas et travaille assidûment à son œuvre graphique. **1956-1983** Dans son atelier de Palma de Majorque, Miró réalise ses premiers grands triptyques. Pour la Fondation Maeght, il réalise le Labyrinthe, un ensemble de sculptures en collaboration avec Artigas. Il effectue plusieurs séjours aux États-Unis et au Japon. Miró est devenu un artiste majeur, reconnu internationalement. Il meurt le 25 décembre 1983 à Palma de Majorque.



Anonyme

Joan Miró

1913

Espagne, Palma de Majorque

© Successió Miró / Adagp, Paris 2018

Photo Successió Miró Archive



Anonyme

Joan Miró marchant

1930

Espagne, Palma de Majorque

© Successió Miró / Adagp, Paris 2018

Photo Successió Miró Archive



Anonyme

Joan Miró retouchant Bleu II, Galerie Maeght, Paris 1961

© Successió Miró / Adagp, Paris 2018

Photo Successió Miró Archive



Anonyme

Joan Miró en train de peindre Le Faucheur, Pavillon Espagnol, Exposition Universelle, Paris 1937

© Successió Miró / Adagp, Paris 2018

Photo Successió Miró Archive

La couleur de mes rêves

Toute sa vie, Joan Miró a utilisé l'iconographie de la terre méditerranéenne qui l'a vu naître, celle de sa Catalogne natale avec laquelle, dès ses premières recherches picturales en 1915, il avait établi une relation exceptionnelle, quasi charnelle. La réalité de ce sol sera la référence dont il se prévaudra toujours. Cette interrogation constante l'amène à définir des paysages ou des sujets hors du commun. La réalité est révélée par le sens du détail qui donne, au départ de sa vie, une verve indéniable à son œuvre, indépendante de toutes les modernités de cette époque, depuis le fauvisme jusqu'au cubisme, mouvements découverts lors d'une grande exposition organisée par l'État français à Barcelone durant la Première Guerre mondiale. Les artistes que Miró découvre alors l'impressionnent énormément, même s'il sait instinctivement qu'une œuvre ne peut vivre que par une liberté chèrement acquise, ce à quoi il fera face durant toute sa vie.

Sur cette terre millénaire qui fournit à l'homme la sève et la vie, il sait accorder du temps au bouleversement de la nature. Dans ces plaines opulentes où les oliviers centenaires parlent du passé comme du présent, il scrute aussi le ciel et distingue dans les lointains inatteignables ce qui pourrait être saisi et s'ajuster au contenu précis des sillons tracés devant lui. C'est cette jeunesse vécue dans l'environnement d'un monde

protégé, où rien n'a changé depuis des siècles, qui donnera le ton, à jamais féérique, à l'enfant qui saura aussi raison garder. La densité du propos sera toujours préservée par la simple beauté de la vie qui éclôt et par la fascination de Miró pour les paysages heureusement préservés qui entourent la ferme familiale près du village séculaire de Mont-roig, où il passera tous ses étés. Tout le conduit alors à des compositions détaillées, d'une rare minutie, et la couleur, diverse et raffinée, occupe déjà une place prépondérante. Ainsi, son pays sera présent dans son œuvre. L'art roman et ses églises sont un repère constant, comme l'architecture de Gaudí, qui sera une perpétuelle source d'émerveillement.

Il observe la nature et ses cycles, les arbres, les plantes, la germination, les objets du quotidien conçus par la main de l'homme et sans lesquels celui-ci ne peut vivre. Il déclare : « *C'est la terre, la terre : quelque chose de plus fort que moi. Les montagnes fantastiques jouent un rôle dans ma vie, et le ciel aussi. C'est le choc de ces formes sur mon esprit plus que la vision. À Mont-roig, c'est la force qui me nourrit, la force... Mont-roig, c'est le choc préliminaire, primitif, où je reviens toujours. Ailleurs, tout se mesure par rapport à Mont-roig.* »

Ainsi s'instaure un langage qui, dès ses débuts, façonne une interrogation entre la terre et un ciel immense qui lui aussi peuplera à l'infini ses rêves, bientôt les nôtres.

La Ferme, qu'il peint en 1921-1922, marque cette époque détailliste dont la conception est fondée sur l'amalgame volontaire des contrastes violents entre la terre et le ciel. Des arabesques délicates s'opposent à des angles acérés et annoncent déjà les signes qui feront plus tard le langage neuf que Miró sera le seul à imposer à la peinture de son temps. Entre les bruns de la terre et le bleu du ciel, les ustensiles du fermier tout comme les animaux qui peuplent et enrichissent sa vie sont bien présents ; ceux auxquels Miró accorde la même importance qu'à la présence de l'homme. Ce tableau fera l'objet d'un achat réfléchi, volontaire et rocambolesque effectué par Ernest Hemingway, correspondant de guerre à Paris, qui écrira à son sujet : « *Il y a là-dedans tout ce que vous sentez de l'Espagne quand vous y êtes et aussi tout ce que vous sentez quand vous n'y êtes pas, et que vous ne pouvez pas y aller. Personne d'autre n'a été capable de peindre ces deux choses très différentes.* »

Sa terre natale le retient toujours, mais Paris et l'école française, qui a inauguré un nouveau langage, l'attirent. Il écrit à son ami peintre Enric Ricart, le 18 juillet 1920 : « [...] *Décidément plus jamais Barcelone. Paris et la campagne, et cela jusqu'à la mort [...] il faut être un Catalan international, un Catalan casanier, n'a, ni n'aura, aucune valeur dans le monde [...].* »

Le langage de Miró évolue rapidement et marque toujours d'une manière symbolique son attachement à l'univers de sa vie. D'une façon tout aussi frontale, il s'attache à décrire le quotidien de La Fermière (1922-1923) dans un espace plus monochrome. Celle-ci tient un grand seau de sa main droite et empoigne d'une manière forte, de l'autre main, un lapin passé de vie à trépas. Ses pieds monumentaux ravivent l'ancrage au sol, où ils puisent l'énergie de la terre. Un chat stylisé veille au pied d'une cheminée entourée de symboles moins identifiables, cercle ou triangle, qui s'ajoutent à cette composition. Ils marquent l'attrait du peintre pour un autre monde, moins descriptif, déjà plus poétique. Cette œuvre appartiendra à André Breton, marquant ainsi très tôt son intérêt pour l'œuvre de Miró, en qui il voit déjà un peintre surréaliste.

Une liberté nouvelle envahit les supports du peintre. Entre nature morte et paysage, Miró installe un langage tourné désormais presque entièrement vers la poésie. Un alphabet novateur est mis en place. Il maintient une tension forte et dense. Un trait est lancé à l'assaut de l'espace. Le poète est déjà là, qui entraîne la peinture vers un rivage neuf, en quête d'infini. La transparence de la peinture dit les couleurs du ciel et sa profondeur étrange et sans limites. Face à l'immensité et à son indéniable pesanteur, ou apesanteur, le peintre mène son combat avec conviction. Toujours tourné vers l'avenir, Joan Miró tend de nouveaux pièges à la modernité.

Des lignes lentement tracées viennent à la rencontre de formes embryonnaires et se développent sur des fonds méticuleusement brossés. Les traits ne sont pas fixés par un geste rapide et lyrique. Ils sont chargés par la lenteur infinie d'un geste en accord avec la pensée. Ce monde-là ne pourra plus être oublié. Le hasard peut intervenir, il est aussi le bienvenu. Ainsi naissent un environnement stellaire et une relation étonnante entre rêve et réalité. Sur des fonds limpides et travaillés, clairs comme le ciel ou la mer des Baléares, ce sont toujours les fonds méditerranéens peuplés de civilisations antiques que Miró fait ressurgir. Bientôt, des mots sont écrits afin d'appuyer son propos, mots simples et justes. La peinture est entraînée dans un langage ni abstrait ni figuratif désormais en quête de l'infini (*Ceci est la couleur de mes rêves*, 1925).

En 1928, Joan Miró voyage et conforte son langage auprès des grands aînés. Dès son retour de Hollande, il s'attelle à la série des *Intérieurs hollandais* (1928). Le peintre fera de nombreuses esquisses préparatoires pour ces tableaux, comme il le fera très souvent pour les œuvres essentielles qui marqueront par la suite son répertoire pictural. Joan Miró observe, relate, transforme et métamorphose sans jamais s'écarter d'une analyse profonde et rigoureuse. Les titres de ces tableaux n'ont qu'un rapport lointain, inattendu, avec ceux qui ont frappé son esprit lors de la découverte de cette peinture hollandaise, marquée elle aussi par la réalité du quotidien. Miró déforme son propos et l'ajuste à celui d'une histoire qui sert en permanence son imagination. Entre ironie et caricature, il crée dans ses œuvres et par leurs charges symboliques une interrogation qui nous fait passer du paisible à l'insolite. Ainsi il agrandit ou rapetisse des éléments, ainsi notre imagination demeure toujours en éveil.

Tout ce qui parle de réussite ou même la frôle inquiète Miró. Il ne se contente jamais de mener à bien une réflexion sans finalement en expérimenter une autre qui le conduit sur des chemins escarpés et novateurs.

Ainsi en va-t-il de la série de grandes peintures-collages exécutées en 1933, collages issus de découpes de papier récupérées dans les journaux. Ces formes évoluent au gré de la fantaisie mais aussi de la méditation de Miró. Elles sont ensuite habilement transposées sur la toile et jouent ainsi les unes avec les autres. Vient alors le temps pour le peintre de dénicher des couleurs fortes qui traduiront l'ampleur de cette proposition.

Une période de grande incertitude marque les années d'avant-guerre, avec la montée du fascisme en Europe. À l'époque, Joan Miró veut en finir avec certains codes du bon goût et, comme il l'avait déclaré dans les années 1920, il veut « assassiner la peinture ». Il tient à s'écarter de tout ce qui serait préjudiciable au risque naturel couru dans toute création. Miró met en place une série de peintures sauvages qui traduisent ce qu'il en est du monde et ce qu'il en advient. *La Tête d'homme* de 1935, cruellement dessinée, est monstrueuse et pleine des couleurs stridentes qui reflètent des moments douloureux, tout comme les peintures de 1936 exécutées sur un matériau que Miró n'a pas encore expérimenté, la masonite. Sur ce fond neutre et froid, il appose un dessin d'une grande force expressionniste, chargé de couleurs sourdes et d'une matière vive et dense. L'engagement de Miró pour la liberté le verra participer, en 1937, aux côtés de ses amis Pablo Picasso, Julio González et Alexander Calder, au pavillon de l'Espagne républicaine, dessiné par son ami catalan Josep Lluís Sert, celui-là même qui concevra son atelier de Palma de Majorque, et plus tard la fondation Marguerite et Aimé Maeght à Saint-Paul, ainsi que la fondation de Barcelone dont Miró avait tant rêvée.

Joan Miró réside à Paris et s'installe à Varengeville-sur-Mer durant la période cruciale et tragique de la guerre civile en Espagne et du début de la Seconde Guerre mondiale, qu'il vit comme un drame personnel. Il avait déjà anticipé par un langage d'une force exceptionnelle ces événements cruels, qui l'affectent mais dans lesquels il trouve une nouvelle voie pour dire ce qu'il en est de la barbarie de ce temps-là. Il continue sur une voie nouvelle et entreprend la série éblouissante des *Constellations*, œuvres de petits formats sur papier d'un raffinement inégalé qui disent un nouvel ancrage dans la peinture et le renouvellement constant imposé à son œuvre. Revenu en Espagne, il travaille sur le dessin dont rendent compte ses carnets.

Durant la même époque, l'idée d'une aventure nouvelle marque l'esprit du peintre. À la rencontre d'un autre monde, de nouveaux supports, autres que ceux réservés à l'unique peinture, la céramique apparaît, avec l'aide de son ami Josep Llorens Artigas, vieille amitié nouée dès 1917. Celui-ci va l'aider à retrouver ce matériau ancestral qu'est la terre et cet art populaire tant oublié de la céramique. Miró amplifie ainsi des formes traditionnelles bientôt métamorphosées par son imagination. Il reprend ses recherches dans l'atelier de Gallifa, non loin de Barcelone, qui garde encore son mystère. Cette aventure remet la céramique à l'honneur. Ainsi reviennent à l'esprit d'autres gestes, d'autres souvenirs picturaux laissés par nos ancêtres dans les lieux protégés et refermés des cavernes. Les tracés sur la paroi, que Miró ajoute à la part du feu que comporte toute céramique, célèbrent ces noces de la terre et de l'homme, désormais alliés pour lui rendre une part d'éternité.

Des œuvres aux configurations plus barbares vont apparaître dans les fours de Gallifa, trouvailles exemplaires où le matériau vit avec le laisser-aller apparent d'un dessin qui recherche de plus en plus l'accord avec la nature. Le brun de la terre nourrit les fonds et des scarifications font surgir des couleurs primaires, fortes, qui dépendent totalement du feu de la passion qui envahit toute céramique. Art populaire façonné par un esprit qui connaît toutes les sophistications de l'art, mais ne veut en retenir que l'essentiel. Dès lors, l'artiste s'efface derrière l'artisan qui recrée à l'envi une œuvre qui emprunte sa vérité à un artisanat séculaire. De toutes dimensions, ces œuvres gardent un pouvoir d'humilité face au matériau convoqué pour remplir un rôle oublié depuis des siècles. À basse ou haute température, les résultats diffèrent totalement. L'ouverture du four est toujours une surprise liée aux impondérables réactions déclenchées par le feu. Les accidents produits peuvent alors suggérer un univers de hasard que Joan Miró utilisera toujours avec infiniment d'égards et d'étonnement.

Cette époque voit surgir un monde nouveau dont Miró est, avec l'aide de son ami Josep Llorens Artigas et, plus tard, de son fils Joan Gardy Artigas, le grand initiateur. Les œuvres seront toujours signées à quatre mains, mêlant ainsi le savoir-faire et la création. Des œuvres surprenantes vont éclore pendant trois décennies, fournissant à la modernité un perpétuel renouvellement. Aux petits formats vont s'adjoindre des œuvres plus monumentales dont celle du labyrinthe de la fondation Maeght à Saint-Paul dans les années 1960. Ainsi le monde de la céramique constitue une étape et un prolongement naturel aux découvertes incessantes faites par Miró dans le domaine de la peinture, très vite suivies dans le domaine de la sculpture.

En 1945, il reprend contact avec la peinture. Il se lance à l'aventure de sujets avec une force inouïe, sans cesse renouvelée. *La Course de taureaux* de 1945, œuvre de grand format qui sera suivie de nombreuses autres peintures de même taille, tranche par un dessin et des signes vivement mis en place. Le peintre joue du contraste avec le fond souvent monochrome, bien qu'habilement travaillé, pour développer avec nervosité les lignes d'un taureau très affirmé et sexué, parcouru et entouré de formes vivement colorées.

Elles déterminent dans un rythme soutenu le nouveau langage qui donne une énergie exceptionnelle à son dessin. « La corrida n'est qu'un prétexte à peinture et le tableau est plus illustratif que véritablement révélateur. Cette constatation, à propos d'un peintre espagnol, est très significative. La vérité profonde de la course aux taureaux échappe à Miró parce qu'elle est en contradiction avec sa conception personnelle du monde, et plus encore du temps. La course de taureaux est une succession de moments, rigoureusement ordonnés et articulés selon un rituel précis, c'est donc un art de la durée, une mise en œuvre du temps. Mais cette durée est tout entière déterminée par l'instant crucial de la mise à mort, donc par la négation du temps, par l'acte qui le résout et le sacralise », écrit Jacques Dupin, le poète qui a le mieux analysé l'œuvre de Miró dans sa diversité et son ampleur.

Au sortir de la guerre, en 1947, Miró entreprend avec son épouse Pilar son premier voyage aux États-Unis, perçu comme un « coup dans la poitrine ». Il découvre le continent américain, dont Manhattan est le concentré extraordinaire de la culture nouvelle, bien vivante, qui fait de l'École de New York l'opposé et le complément indispensable de tout ce qu'il a connu à Paris au temps du surréalisme. Il est ébloui mais pas désarçonné. Il perçoit dans de grands formats la traduction d'un monde jusqu'alors inconnu, d'un instinct et d'une sensibilité qui lui paraissent indispensables à cette époque, fort différents et finalement proches de lui. Ceux-ci ne le feront pourtant jamais dévier de sa vérité, laquelle sera reconnue et glorifiée par les Américains, qui lui accorderont une immense place dans la modernité, à leurs côtés et face à eux.

Ceci conduisant à cela, la sculpture survient au seuil des années 1960, dans la continuité naturelle des

formes mises en place dans la céramique. La sculpture demande toutefois la domination d'autres matériaux, ce qui exalte Miró en quête permanente de la confrontation avec l'inconnu. Elle requiert également la conception d'œuvres de plus grand format qui n'étaient pas encore apparues dans ses recherches. Quelques années auparavant, Miró avait inventé des formes méconnues, l'*Oiseau lunaire* et l'*Oiseau solaire*, des petits formats qui n'avaient aucun rapport avec une quelconque réalité. Ces œuvres seront agrandies ultérieurement dans le marbre ou le bronze. Elles forment la base du vocabulaire sculpté de Joan Miró. Le monde de la sculpture va accaparer le peintre pendant plusieurs années. Il sait instinctivement qu'il ne doit pas être dominé par un matériau unique classiquement imposé par la statuaire d'antan. Il explore de manière prémonitoire le bois, le marbre, le ciment ou le bronze, afin de trouver des combinaisons ingénieuses qui lui permettent de garder un ton de liberté. Le peintre devenu sculpteur appelle à son secours des souvenirs pour les vivifier dans des contours inconnus, et ce en dehors de toute convention. Miró crée alors des formes fortes et étranges. Il les impose à notre regard une fois de plus étonné. Sa sculpture propose désormais de curieux assemblages d'objets du quotidien où l'imprévisible va naître, revu par le créateur impatient de confirmer des désaccords qui seront perçus, très vite, comme des apports novateurs. Après une intense réflexion, des objets usuels et dissemblables s'assemblent. Ces objets de dépendance que nous côtoyons et utilisons chaque jour vont acquérir le statut d'objets d'indépendance. Miró les fait vivre, mariés les uns aux autres, en leur donnant une présence nouvelle et irrévérencieuse. Ainsi, la sculpture que l'on croyait si dépendante d'un métier et d'une ressemblance, débouchant le plus souvent sur l'académisme, connaît avec Miró un renouveau insoupçonné et salutaire. Il libère le matériau de sa gangue et des conventions esthétiques des siècles précédents.

« *Je sais que je suis sur des chemins périlleux et j'avoue que souvent je suis pris de panique, de cette panique du voyageur qui marche en des chemins inexplorés ; je réagis ensuite grâce à la discipline et à la sévérité avec lesquelles je travaille et alors la confiance et l'optimisme reviennent me rendre l'impulsion* », déclare Miró, toujours en quête de la vie. Miró aime la lumière, le soleil, la limpidité du ciel et du bleu qui le constitue. Il aime également les couleurs vives et franches, celles que l'on peut utiliser sans barguigner dans leur complémentarité ou leur opposition, existant dans la pureté du sol méditerranéen où le peintre a choisi d'établir son atelier à Palma de Majorque. Ainsi en va-t-il de la peinture de Miró. Elle reste toujours présente dans la vie de chaque jour avec l'espoir du lendemain. Lui qui déclare encore : « *Quand j'ai terminé une œuvre, je vois en elle le départ d'une œuvre suivante. Mais rien de plus qu'un point de départ pour aller dans une direction opposée.* » Joan Miró sait accorder du temps à ses contemporains et instaure l'impérative présence de ceux, écrivains ou poètes, qui donneront un supplément d'âme à ses rêves. Les rencontres nombreuses seront là pour témoigner d'une attention constante et généreuse aux autres, attention qui sera l'une des règles essentielles à cet artiste hors du commun qui a su créer son propre chemin.

Dans les années qui suivent, sa peinture se confronte à de grands formats. Le noir s'oppose souvent à d'autres couleurs, soutenues par un dessin vif et très affirmé qui constitue un langage plus ultime. Miró sait aussi parler du jour et du bleu du ciel, de cet azur qui constitue, comme le disait le philosophe Gaston Bachelard, « *la couleur profonde des songes* ». Le peintre introduit sur le bleu des personnages ubuesques et une sarabande de formes étranges aux couleurs franches, comme il le fera dans deux tableaux de 1963, fresques destinées à Emilio et David, ses petits enfants.

Dans la solitude de son grand atelier, Miró explore un territoire sur lequel peu de créateurs, avant lui, avaient osé s'avancer. Il s'approprie l'espace, auquel seul notre regard donne finalement accès. Il l'investit et le rend palpable. L'inaccessible paraît alors à portée de main, cela par le seul pouvoir du peintre, intercesseur magicien qui s'est mis en peine de nous faire découvrir le monde d'une autre façon. Dans les dernières années de sa création, Miró va aller à l'essentiel. Le trait s'épaissit, noir, large, profond, guidé par une main qui ne vacille pas, jamais ne tergiverse. Dans cette œuvre ultime, son temps se partage désormais entre le dessin, aquarellé ou gouaché, toujours inégalé, et la gravure. Dans le domaine de la peinture, les couleurs de la poésie cèdent peu à peu la place au noir intense qui prospère et peut envahir la toile, mais aussi suggérer des formes et des personnages qui rappellent ceux des années d'avant-guerre.

En couleur autonome, le noir s'affronte dans des sonorités dramatiques au blanc immaculé de la toile, désormais son seul grand rival. L'étoile, la lune ou le soleil, parés de couleurs autonomes, sont toujours des signes symboliques bien présents, repères indispensables du peintre qui interroge sans fin l'univers alentour. Miró retrouve alors une puissance primitive. Il renouvelle le choc et l'enchantement des

nombreuses découvertes qui ont prévalu à d'autres périodes de sa vie. La vision de Miró demeure intacte, forgée par sa terre catalane et la culture méditerranéenne. Toutes deux sont associées à cette part de rêve inextinguible maintenu, haut et fort, bien vivant jusqu'au bout, car, nous dit-il, « *[u]n tableau doit être comme des étincelles. Il faut qu'il éblouisse comme la beauté d'une femme ou d'un poème. Il faut qu'il ait un rayonnement, qu'il soit comme ces pierres dont les bergers pyrénéens se servent pour allumer leur pipe... L'art peut mourir, ce qui compte, c'est qu'il ait répandu des germes sur la terre* ».

Joan Miró dialogue sans cesse avec la liberté. Elle s'impose de manière dramatique dans *L'Espoir du condamné à mort* (1974), triptyque de grand format où il intercède dans un espoir continu sur la vie qui s'interrompt brutalement du dernier condamné à mort, exécuté par le garrot sous le régime de Franco. Cette ligne fragile lancée à l'assaut d'un espace et d'un vide sidéral témoigne encore d'une présence qui s'interrompt brutalement pour questionner un au-delà possible mais non perceptible.

Qu'il interroge, l'œil étonné, la terre ou le ciel, Joan Miró interpelle toujours l'infiniment grand ou l'infiniment petit, sans doute parce qu'il accorde à l'un et à l'autre la même signification et la même importance. Sans doute aussi parce que cet infiniment grand découle de cet infiniment petit ou que celui-ci est assujéti à vivre avec le premier. Le peintre, se situant lui-même dans l'infiniment petit, témoigne de l'attention qu'il porte à tout ce qui l'entoure et au travers de quoi il vit et s'exprime dans un perpétuel labyrinthe aux couleurs de de ses rêves.

Jean-Louis Prat, ancien directeur de la fondation Maeght (1969-2004), membre du Comité Joan Miró et ami de l'artiste auquel il a dédié de nombreuses expositions dont la dernière en date était au Musée de l'Albertina à Vienne en 2012, assure le commissariat de cette rétrospective aux Galeries nationales du Grand Palais en 2018.

INTRODUCTION : « LA COULEUR DE MES REVES »

Sa terre natale, la Catalogne, lui offre l'inspiration, Paris son premier tremplin, Palma de Majorque le grand atelier dont il a tant rêvé. Entre tous ces lieux, Joan Miró crée une oeuvre dénuée de toute anecdote, de tout maniérisme, de toute complaisance à l'égard des modes. Pour y parvenir, il remet continuellement en question son langage pictural, quitte à briser l'élan qui le porte. S'il s'intéresse aux avant-gardes du XXe siècle, il n'adhère à aucune école, aucun groupe, se méfiant des chimères artistiques. Miró exprime, dès les années 1920, sa volonté d'« assassiner la peinture » et développe des pratiques novatrices. Son oeuvre se présente ainsi comme un espace de protestation et témoigne de ses luttes. Il n'a de cesse de mener avec la matière un corps à corps pour affirmer la puissance du geste créateur. Avec cette énergie « primitive » qui le caractérise, il est l'un des rares artistes, avec Pablo Picasso, à avoir lancé un défi au surréalisme et à l'abstraction (qu'il a toujours considérée comme une impasse). Inventeur de formes, Miró traduit en termes puissants et poétiques la liberté dont il est si farouchement jaloux et redonne à la peinture tous ses pouvoirs.

I. « UN FAUVE CATALAN », 1915-1917

De 1912 à 1915, Miró suit des cours à l'Escola d'Art de Francesc Galí, à Barcelone une institution privée, ouverte aux idées de l'avant-garde européenne, où sont enseignés tous les arts : peinture, musique, poésie. Cet apprentissage décisif lui apprend l'importance de la vie intérieure, l'énergie que peut procurer la concentration mentale et la toute-puissance de l'imaginaire. Miró travaille avec acharnement, conduit par une « passion brûlante ». Ses premiers travaux sont ceux, selon sa propre expression, d'un « Fauve catalan » qui se cherche. Ses sujets sont essentiellement tirés des environs de Mont-roig, qu'il ne cesse d'arpenter et dont il a besoin pour nourrir son oeuvre. Il admire les fresques et les sculptures des églises romanes de sa terre natale et l'inventivité des artistes qui les ont conçues. Du fauvisme, Miró ne retient que la valeur expressive de la couleur qu'il met au service d'un lyrisme personnel exubérant. Sa touche, soumise à une impulsion violente, emplît toute la toile et parfois semble la déborder. Par la ligne, la couleur, mais aussi le fond, Miró cherche à exprimer une énergie vitale.



Nord-Sud *North-South*

Huile et inscription à la main sur toile

Saint-Paul, Collection Adrien Maeght

Le titre de ce tableau est celui d'une revue française, *Nord-Sud*, créée par le poète Pierre Reverdy en mars 1917. On pouvait y lire des écrits d'artistes mais aussi les points de vue de Reverdy sur le cubisme. Il est remarquable de constater l'intérêt porté par Miró à une publication parisienne qui n'en est qu'à ses débuts. *Nord-Sud*, nom de la ligne de métro allant de Montmartre à Montparnasse, représente alors pour Reverdy l'axe reliant les deux pôles de la vie littéraire et artistique parisienne. Pour le jeune Catalan, ce nom est celui de l'axe Paris-Barcelone, et il prend pour lui valeur de programme.



Portrait de Vicens Nubiola *(Homme à la pipe)* *Portrait of Vicens Nubiola* *(Man with Pipe)*

Huile sur toile

Essen, Museum Folkwang

Miró commence en 1917 une série de portraits qu'il achève au printemps 1918. La pure recherche picturale qui s'exprime jusqu'alors dans ses natures mortes et ses paysages, cède la place à la relation «brûlante» qui s'établit entre le peintre et le modèle. Ici la déformation cubiste et la liberté chromatique du fauvisme intensifient le rythme endiablé qui anime tout l'espace de la toile. Fortement expressif, ce portrait fait écho aux autoportraits peints par Van Gogh. C'est d'ailleurs en 1917 que Miró entame la lecture des *Lettres à Théo*.



La Rose *The Rose*

Huile sur carton

Chicago, Alsdorf Collection

Avec *La Rose*, Miró fait la synthèse des nouveautés apportées par les fauves et les cubistes, qu'il découvre à la galerie Dalmau à Barcelone. De Cézanne, il reprend l'harmonie sourde des tons, la touche bâtissant les formes ; du cubisme, la division des éléments de la table en parties fragmentées et cernées de noir qui viennent structurer la composition ; des fauves enfin, des rouges qui voisinent avec des verts clairs et des roses tendres. Mais le goût de Miró pour les lignes sinueuses, les courbes pleines et la disposition précise des éléments dans l'espace du tableau, marque déjà son indépendance à l'égard de ses aînés.

II. LE CUBISME, 1916-1919

Avec le mouvement cubiste, Miró a entretenu une relation extrêmement complexe. À André Masson, il dit un jour : « Je briserai leur guitare ». Ses premières toiles de 1916-1919 révèlent qu'il en a assimilé certains principes. Miró connaît bien la doctrine cubiste défendue notamment dans la revue Nord-Sud de Pierre Reverdy qu'il lit dès la parution du premier numéro en 1917. Miró reprend le découpage des plans en facettes, le basculement des perspectives et la multiplication des points de vue. Ses toiles ont cependant peu en commun avec la peinture de Braque et de Picasso de 1910-1912, ou encore avec les oeuvres présentées au Salon d'automne et au Salon des indépendants par Fernand Léger, Juan Gris, Albert Gleizes... Par leur structure et leur inspiration, les œuvres de Miró doivent davantage à Cézanne et combinent une grande variété de sources : l'art catalan, le fauvisme, le futurisme italien. À la galerie Dalmau de Barcelone, Miró rencontre en outre des artistes expatriés comme Robert et Sonia Delaunay, Francis Picabia et prend connaissance de leurs oeuvres cubistes.



Portrait d'une danseuse espagnole *Portrait of a Spanish Dancer*

Huile sur toile

Paris, Musée national Picasso - Paris,
donation héritiers Picasso 1973/1978

Pour l'exécution de son *Portrait d'une danseuse espagnole*, un des thèmes de prédilection du peintre, Miró se réfère à un chromo, une image populaire, largement diffusé à l'époque. Par son dessin intense et extrêmement précis, ce portrait semble dénué de toute émotion. Seules les arabesques du motif du corsage et des boucles des cheveux semblent encore préserver la ligne sensuelle si caractéristique de Miró. Acquis en juin 1937 par Picasso, le tableau rejoindra les collections nationales en 1973.



Nu debout
1918

huile sur toile
152,4 x 120,3 cm

États-Unis, Saint-Louis The Saint Louis Art
Museum
Friends Fund, 1965



Autoportrait Self-Portrait

Huile sur toile

Paris, Musée national Picasso-Paris,
donation héritiers Picasso 1973/1978

Partagé entre Paris et Mont-roig, Miró se livre pour la première fois au cours de l'été 1919 à une introspection sans complaisance. Le peintre s'est représenté en buste, vêtu de sa veste de paysan catalan, ourlée de noir. À la finesse miniaturiste du détail succède une grandeur et une puissance calme. La volonté d'une objectivité absolue se révèle de manière frappante dans cette œuvre. Le peintre soutient sans ruse son propre regard renvoyé par le miroir. C'est probablement en avril 1921 que Dalmau offre cet *Autoportrait* à Picasso qui le conservera toute sa vie.



Mont-roig, l'église et le village Mont-roig, the Church and the Village

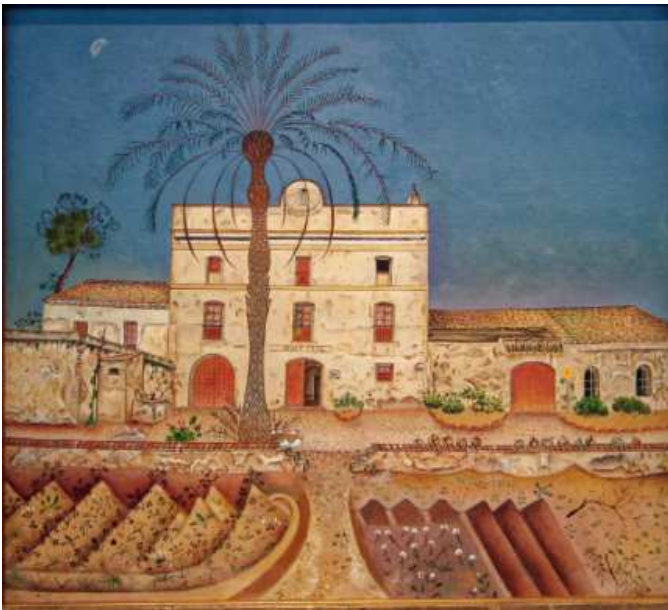
Huile sur toile

Barcelone, Fundació Joan Miró,
en prêt d'une collection particulière

Situé en Tarragone, le village de Mont-roig avec ses ruelles étroites, ses escaliers et ses voûtes, ses maisons serrées les unes contre les autres, est le terroir de l'inspiration de Miró. L'isolement, la vie simple des paysans, la nature, la lumière qui irradie les champs et enflamme la roche, la mer, le bleu de l'azur, le portent à inventer son propre langage plastique et à trouver de nouveaux moyens d'expression. Viscéralement attaché à ce lieu, Miró y passe tous ses étés pour se ressourcer et se concentrer. Ces retraites lui permettent d'affronter l'hiver à Paris. «À Mont-roig, dit-il, c'est la force qui me nourrit, la force. Nulle part, j'ai ressenti ailleurs un choc aussi puissant qu'à Mont-roig, c'est le choc préliminaire primitif, où je reviens toujours.»

III. LES PEINTURES DÉTAILLISTES, 1918-1922

Recherchant avec ferveur cet « absolu de la nature, » Miró entend livrer sa « vision extatique » du microcosme que forme la ferme familiale de Mont-roig. Il s'éloigne du fauvisme pour privilégier une écriture plus fine capable de révéler les éléments les plus infimes en leur donnant vie (insectes, fleurs, brindilles). À ses yeux, un brin d'herbe a autant d'importance qu'une montagne. Il peint les objets du quotidien les plus humbles et les animaux en les détaillant minutieusement. Son travail sur le réel, digne d'un miniaturiste, reflète son intérêt pour les enluminures persanes vues à la galerie Dalmau. Sa résistance au provincialisme étriqué le pousse à s'isoler de la scène barcelonaise. Il lui faut fuir en gagnant Paris. Son premier séjour dans la capitale française en 1920 est un coup de poing : « Décidément, plus jamais Barcelone. Paris et la campagne et cela jusqu'à ma mort », écrit-il à son ami Enric Cristófol Ricart le 18 juillet 1920.



La Maison du palmier

1918

huile sur toile

65 x 73 cm

Espagne, Madrid

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998



Le Potager à l'âne

Vegetable Garden and Donkey

Huile sur toile

Stockholm, Moderna Museet, 1965

Cherchant à contre arrer les excès de son fauvisme, Miró entreprend à Mont-roig, au cours de l'été 1918, quatre paysages d'une minutie étonnante dans lesquels il entend livrer sa vision du microcosme de la ferme familiale. Miró cherche à traduire la vie interne des éléments les plus infimes (brindilles, feuilles, cailloux), des animaux et des objets. Cette nouvelle démarche, proche du travail d'un calligraphe, reflète l'intérêt du peintre pour les miniatures persanes vues chez Dalmau à Barcelone.



détail

La Ferme The Farm

Huile sur toile

Washington, National Gallery of Art,
don de Mary Hemingway, 1987

De retour à Mont-roig le 25 juillet 1921, Miró commence *La Ferme* et *Paysage catalan*, deux œuvres qui vont l'accaparer jusqu'à l'hiver et dont il pressent l'importance. Œuvre de synthèse, *La Ferme* est avant tout un acte de fidélité envers le lieu où il a fait son apprentissage de l'art et de la vie. Peints à partir d'études sur le motif très poussées, figures et objets sont fermement stylisés et isolés de manière à ce qu'on puisse les contempler chacun dans leur individualité propre. Après maintes péripéties, *La Ferme* est acquise par Ernest Hemingway en 1925.



Le Cheval, la pipe et la fleur rouge Horse, Pipe and Red Flower

Huile sur toile

Philadelphie, Philadelphia Museum of Art,
don de M. et Mme C. Earle Miller, 1986

On peut voir dans cette nature morte l'influence de l'Art nouveau sur le jeune Miró, en particulier l'œuvre de Gaudí, et ses incroyables mosaïques de la Sagrada Família ou du parc Güell. On en relève la trace notamment dans les couleurs chatoyantes difficilement contenues par un exubérant jeu de courbes. Deux mondes semblent cohabiter ici : le bord gauche de la toile et la partie inférieure sont deux zones de calme, tandis que la partie droite apparaît comme une véritable jungle où coexistent différents objets et figures. Seule la robe grisâtre du cheval - un lippizan, emblématique de l'École espagnole d'équitation - vient faire le lien avec le livre ouvert, aux pages du même ton.

IV. AMIS, POÈTES ET ÉCRIVAINS

En 1921, Miró habite à l'hôtel Namur, 39 rue Delambre (Paris 14e) et travaille dans un atelier situé au 45 rue Blomet qu'il sous-loue à Pablo Gargallo. Il a pour voisin André Masson, avec qui il se lie d'amitié. Grâce à ce dernier, il fait la connaissance de poètes et d'écrivains, qui tous entendent créer un nouveau langage poétique : Michel Leiris, Roland Tual, Georges Limbour, Armand Salacrou, Georges Bataille, Robert Desnos, Tristan Tzara, Antonin Artaud, Raymond Queneau, Max Jacob. Miró partage leurs défs et tisse avec cette communauté effervescente des liens d'amitié forts. En 1925, Louis Aragon, Paul Eluard et Pierre Naville rendent visite à Miró pour voir ses dernières peintures. Aragon alerte André Breton qui lui rendra visite à son tour. Avec Pablo Picasso, son compatriote, Miró entretiendra une longue amitié, nourrie d'un profond respect pour leur œuvre respective.



Intérieur (La Fermière)

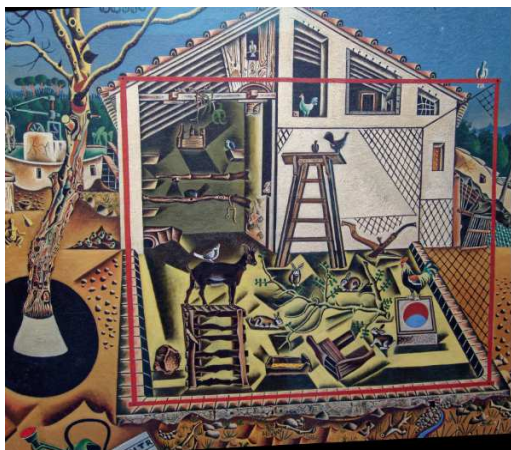
1922-1923

huile sur toile 81 x 65,5 cm

France, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne dation, 1997

Commencé durant l'été 1922 à Mont-roig, devant le motif et terminé de mémoire dans l'atelier de la rue Blomet à Paris, au printemps suivant, *Intérieur (La Fermière)* a nécessité un intense travail de recherche plastique. Avec cette œuvre charnière à laquelle doivent être rattachées quatre natures mortes qui répondent au même schéma de rigueur constructive (*La Lampe de carbure*, *Fleurs et papillon*, *L'Épi de blé*, *Gril et lampe à carbure*), Miró clôt sa période « réaliste » et annonce le vocabulaire plastique de signes métaphoriques qu'il va développer dans les grandes toiles de l'été 1923 (*Terre labourée*, *Le Chasseur*, *Carnaval d'Arlequin*).

Puisant son inspiration dans la réalité familière de Mont-roig, Miró installe sa composition dans l'intimité de la cuisine. La fermière étant trop occupée pour poser, Miró avoue l'avoir peinte d'après un santon, ce qui accentue l'impression d'irréalité qui se dégage du tableau. Comme épinglés à la surface de la toile, les objets et les figures appartenant à l'univers de la ferme et à celui de l'atelier parisien (les deux fusionnant) subissent d'étranges traitements : déformation (pieds démesurés de la fermière), stylisation miniaturiste (fourrure et yeux du chat), schématisation géométrisante (cône renversé du poêle, triangle blanc du torchon). Entre la fermière et le chat, un disque blanc coupé d'une ligne brisée noire organise la surface de la toile avec une justesse étonnante. Présentée à la galerie Pierre en juin 1925, l'œuvre fut acquise en 1929 par René Gaffé, avant de passer dans la collection de Pierre Matisse en 1948



La Ferme
1921-1922
huile sur toile
123,8 x 141,3 cm
États-Unis, Washington
National Gallery of Art
don de Mary Hemingway, 1987



Le Piège
1924
huile, fusain et mine de plomb sur toile
92 x 73 cm
collection particulière



Paysan catalan à la guitare
1924
huile sur toile
147 x 114 cm
Espagne, Madrid
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



Le Carnaval d'Arlequin
Carnival of Harlequin

Huile sur toile

New York, Buffalo, Collection Albright-Knox Art Gallery,
Room of Contemporary Art Fund, 1940

Peint dans l'atelier de la rue Biomet à un moment où Miró essaie de capter les hallucinations que la faim lui provoque, *Le Carnaval d'Arlequin* résume admirablement l'inventivité dont fait preuve l'artiste en 1924. Sur sa toile, Miró déploie des éléments qui vont faire partie de son vocabulaire : l'échelle – « celle de la fuite, de l'évasion, mais aussi de l'élévation » –, les insectes qui l'ont toujours beaucoup intéressé, la sphère « représentation du globe terrestre », le chat qui ne quitte jamais l'atelier, et le triangle noir, symbole de la tour Eiffel.



Peinture (Femme, journal, chien)

1925

huile sur toile

92 x 73 cm

collection particulière



1925-1964

Peinture
Painting

Huile sur toile

Londres, Collection de Jake et Hélène Marie Shafran



Peinture (Femme, tige, cœur)

1925

huile sur toile

89 x 116 cm

Espagne, Palma de Majorque

collection particulière en dépôt au Museu
Fundación Juan March, Palma de Majorque



1925

Peinture
Painting

Huile sur toile

Monaco, Nahmad Collection



Peinture

1925

huile sur toile

146 x 114 cm

collection particulière



Tête de paysan catalan
Head of a Catalan Peasant

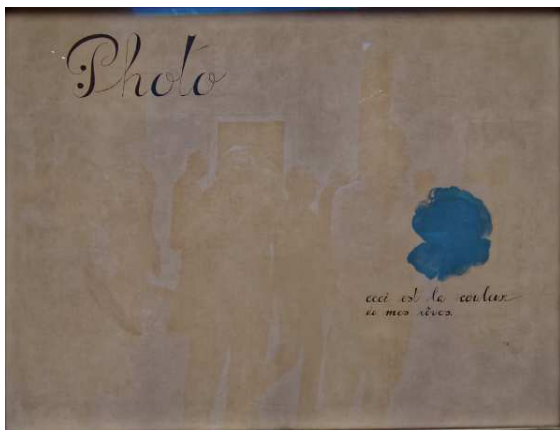
Huile et crayon sur toile

Londres, Tate : acquis conjointement avec la Scottish National Gallery of Modern Art avec le soutien de l'Art Fund, des Amis de la Tate Gallery et du Knapping Fund 1999

Au cours de l'année 1925, Miró peint avec obstination une série de quatre *Tête de paysan catalan*, reconnaissables à leur *barretina* rouge, le bonnet traditionnel catalan. Jamais un tel motif tiré de la réalité catalane ne l'aura autant inspiré avec celui de la danseuse espagnole. De simplification en simplification, les détails vont au fur et à mesure disparaître et le personnage devenir de plus en plus allusif. Dans cette dernière version, il est réduit à deux lignes perpendiculaires surmontées par le rouge du bonnet, ultime attribut du paysan avant sa complète dissolution dans l'intensité houleuse du fond bleu ciel céruléum.

V. LE SURRÉALISME, 1925-1927

En 1923, Miró vit et travaille à Paris au 45, rue Blomet, dans un atelier qu'il ne quittera chaque été que pour se rendre à Mont-roig. Très vite, il partage les préoccupations de ses amis poètes et écrivains et en comprend les nouveaux enjeux. Il plonge littéralement dans un univers poétique qui le libère des carcans de la tradition. La réalité visible n'est plus son modèle. Les éléments du réel se métamorphosent désormais en un système de signes. L'imaginaire se déploie pour se substituer à la représentation du réel. En 1924 paraît *Le Manifeste du surréalisme* d'André Breton. Si la poétique surréaliste joue un rôle essentiel, Miró ne se laissera jamais conduire par des idées littéraires. Il reste avant tout un peintre même s'il cherche à abolir la limite entre écriture et peinture. Sur des fonds monochromes comme extraits du ciel ou de la terre, bleus ou ocres, s'inscrivent des signes qui renvoient au potentiel poétique des objets.



Peinture-poème («Photo : ceci est la couleur de mes rêves»)

Photo: This Is the Color of My Dreams

Huile et inscription à la main sur toile

New York, The Metropolitan Museum of Art, The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection, 2002

Peinte à Mont-roig au cours de l'été 1925, cette toile radicale de Miró fait figure d'emblème et de programme. Partant de l'idée d'une photographie, Miró n'en fait pas une reproduction, ni même un collage, mais peint soigneusement le mot «Photo» sur le haut de la toile. À son oblique apparaît sur fond neutre, une tache bleue informe sous laquelle est inscrite une légende manuscrite, qui a valeur de manifeste : *Ceci est la couleur de mes rêves*. Jamais tableau ne fut plus directif avec si peu de moyens ; «Ceci» venant désigner au spectateur les intentions et les outils du peintre.



Femme Woman

Huile sur toile

Collection particulière

En 1925, Miró entreprend une série d'œuvres au fond brun maculé de coulées sombres dites «Peintures de rêve». Sur le fond de la toile, inégalement encollée et à peine chargée de peinture, des taches informes viennent donner naissance à des lignes pleines ou en pointillé, qui coexistent avec des configurations inquiétantes, mi-humaines, mi-animales. Abandonnant l'ordonnement millimétré auquel était soumise la construction des peintures de l'année 1924, Miró explore avec la plus grande liberté le vide devenu fertile, faisant de ses toiles des «champs magnétiques».



L'Addition The Addition

Huile sur toile encollée

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, achat en 1983

Miró, qui «aimait regarder les murs nus de [son] atelier, essayant de capter ces formes sur du papier ou sur de la toile de jute», cherche au cours de l'été 1925 à restituer *la matière* et l'espace même du rêve. Déroulés comme «un calligramme poétique», les chiffres de l'«addition» flottent de manière aléatoire sur la surface de la toile. Si Miró semble jouer avec le hasard, les deux dessins préparatoires à la peinture montrent qu'il obéit également à une «logique d'élaboration concertée».



Peinture (La Tache rouge)
Painting (The Red Spot)

Huile et pastel sur toile

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1999

Au cours de l'été 1924, Miró travaille avec acharnement à une nouvelle série de toiles qu'il ne peut désigner que par un «X», le signe de l'anonymat et de l'inconnu, tant elles diffèrent de tout ce qu'il a pu peindre auparavant. Conçues «comme par un coup de foudre», ces œuvres constituent des contrepoints aux petits tableaux emplis de figures et d'objets fantastiques aux couleurs vives qu'il continue à peindre en parallèle. Ces «X» vont désigner la magistrale série des «peintures de rêves» des années 1925-1927. Sur la totalité de la surface de la toile brossée *all over* au chiffon et non plus au pinceau, flottent dorénavant des taches informes, des couleurs éparses, des figures fantômes. Avec ses «X», Miró accomplit une révolution artistique déterminante.



Peinture (Le Fou du roi)
 1926

huile, fusain et crayon sur toile
 114 x 146 cm

Etats-Unis, Milwaukee
 Milwaukee Art Museum
 don de M. et Mme. Maurice W. Berger, 1966



Main à la poursuite d'un oiseau
 1926

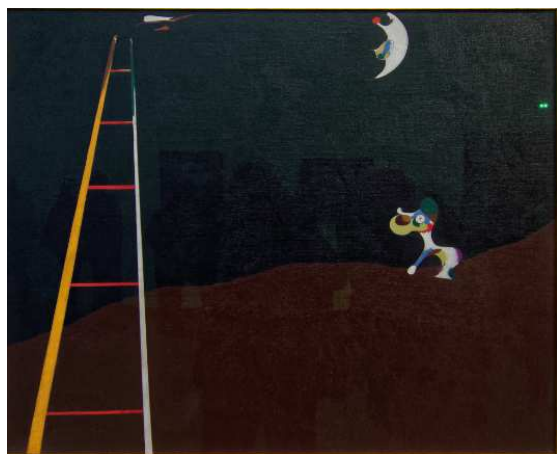
huile sur toile
 92 x 73 cm
 collection particulière

VI. LES PAYSAGES IMAGINAIRES, 1927

Durant les étés 1926 et 1927 à Mont-roig, Miró travaille à deux séries de Paysages imaginaires. Sept toiles sont exécutées au cours de chaque été. On assiste au retour de la ligne d'horizon partageant le paysage en deux zones mais surtout au retour des aplats de couleurs vives saturées (bleus outremer lumineux, jaunes et oranges puissants, carmins et verts intenses). La ligne de Miró fait naître dans l'allégresse des êtres, des animaux, des insectes. Diurnes ou nocturnes, ces paysages emprunts de drôlerie et de truculence racontent la vie d'un monde cosmique. Dans cet univers, tout est métamorphose naturelle et hors échelle. Grâce à Pierre Loeb, les quatorze grandes toiles des étés 1926 et 1927 seront exposées en 1928 à la prestigieuse galerie Georges Bernheim, rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris.



Peinture
1926
huile sur toile
60 x 73 cm
collection particulière



Chien aboyant à la lune
1926
huile sur toile
73 x 92 cm
États-Unis, Philadelphie
Philadelphia Museum of Art
A.E. Gallatin Collection, 1952



Paysage (Paysage au coq)
1927
huile sur toile
131 x 196,5 cm
Suisse, Riehen/Bâlel
Fondation Beyeler
Beyeler Collection



Paysage (Le Lièvre)

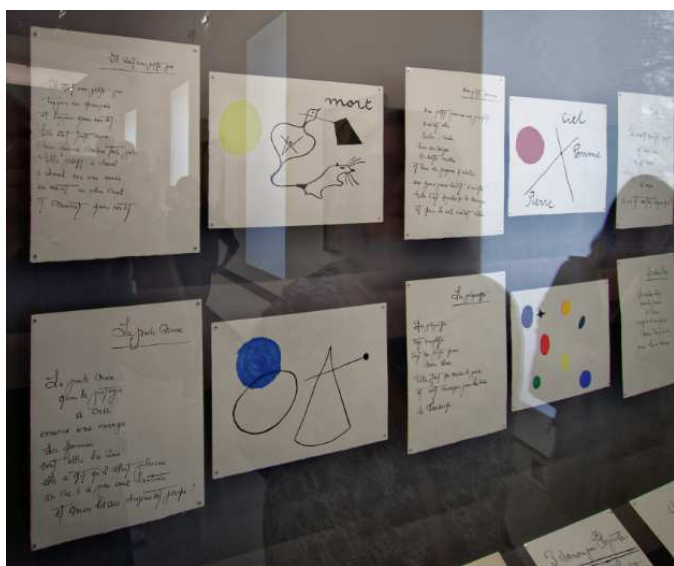
1927

huile sur toile

129,6 x 194,6 cm

États-Unis, New York

The Solomon R. Guggenheim Museum, 1957



Lise Hirtz et Joan Miró

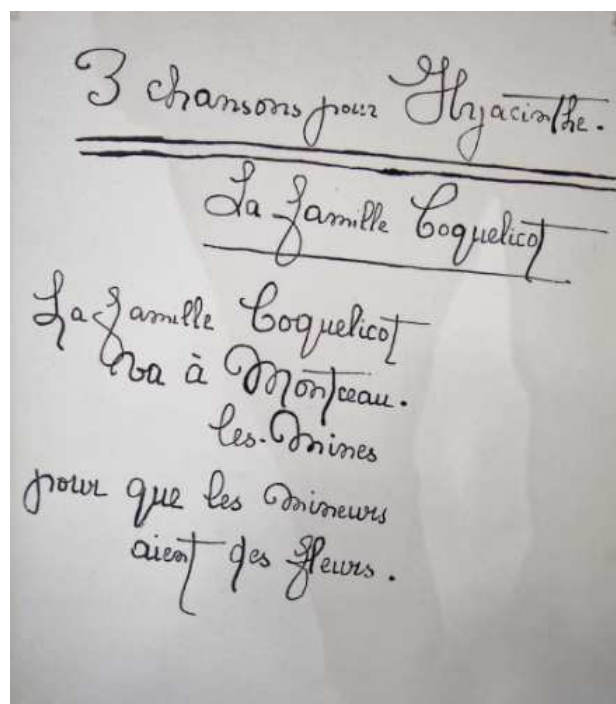
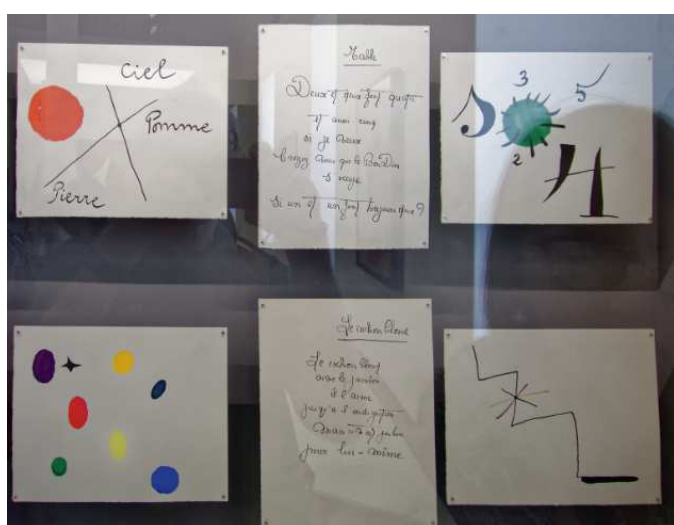
*Il était une petite pie. Sept chansons
et trois chansons pour Hyacinthe*

Huit dessins en couleur par Joan Miró, In-4° in 26 feuillets. Livret en feuilles avec cartonnage toilé gris de l'éditeur, premier plat illustré en noir et vert, attaches en toile de bise noire. Textes et illustrations en noir, coloré au pochoir par le Maître coloriste sauté. Chaque copie est signée à l'encre noire.

Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1928

Exemplaire n° 239/300

Avec l'aimable autorisation de Jeanne Bucher Jaeger, Paris





Peinture (Le Cheval de Cirque)
Painting (The Circus Horse)

Huile sur toile

Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution,
don de la Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1972

Au cours des mois d'avril et mai 1927, Miró, passionné par le cirque, comme l'étaient également ses amis surréalistes, exécute deux séries de peintures se développant autour des thèmes des Fratellini, célèbre famille d'artistes circassiens, et des chevaux de cirque. Certaines toiles conservent encore un élément que l'on peut assimiler au cheval lui-même, d'autres n'ont du sujet que quelques parties ayant un rapport plus ou moins proche avec l'animal, comme une ligne formant les boucles d'un lasso. Ici la forme sur la droite pourrait incarner le cheval et la ligne blanche une chambrière, ce fouet très long utilisé par les dresseurs dans les manèges.



Peinture (Le Cheval de cirque)
1927

huile sur toile
100,3 x 81,3 cm
collection particulière



Peinture
Painting

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
dation en 1994. Ancienne collection Jean et Geneviève Masurel.
En dépôt depuis 2010 au LaM, Lille Métropole Musée d'art
moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq

Peinture est tout sauf une œuvre abstraite, elle est le lieu d'un affrontement tragique qui se joue entre les forces de vie et de mort. Sur le fond de la toile vierge, qui offre le grain de sa matière ocre, se développe une tache informe de détrempe blanche ; à l'opposé un rectangle de peinture noire vibrante ; enfin deux lignes orthogonales au tracé tremblant surmontées d'une petite boule rouge sont l'évocation du thème du paysan catalan, avec son bonnet traditionnel, la *barretina*. Par son austérité chromatique et son efficacité formelle, la toile révèle les nouvelles orientations que Miró prend en ce début d'année 1927.



Peinture (Tête)
1927
huile sur toile
151 x 118 cm
collection particulière



Peinture (La Sirène)
1927
huile sur toile
61 x 50 cm
collection particulière



Peinture
1927
huile sur toile
61 x 50 cm
collection particulière



Intérieur hollandais (I)
Dutch Interior (I)

Huile sur toile

New York, The Museum of Modern Art.
Mrs. Simon Guggenheim Fund, 1945

Après son séjour en Belgique et en Hollande du 5 au 17 mai 1928, Miró exécute dans son atelier de la rue Tourlaque la trilogie des « Intérieurs hollandais » qu'il réalise à partir de cartes postales achetées dans les musées. Le premier tableau s'inspire du *Joueur de luth* (1661) du peintre baroque hollandais Hendrick Martensz Sorgh, et le deuxième de *Enfants apprenant à danser à un chat* (1666) du peintre néerlandais Jan Steen. Le troisième tableau de Miró, conservé à la Peggy Guggenheim Collection de Venise (non exposé ici), s'inspire de la *Jeune femme à sa toilette* (vers 1659-1660) du même Jan Steen. Derrière la truculence grotesque apportée à chaque détail se cache le calcul précis de la construction et de la répartition des aplats de couleurs.



Intérieur hollandais (III)
1928

huile sur toile, 130 x 97 cm
États-Unis, New York

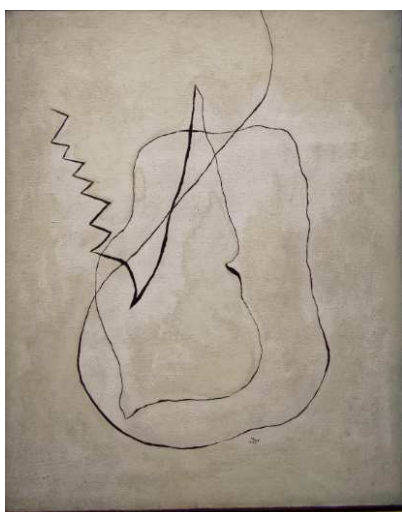
The Metropolitan Museum of Art
legs de Florene M. Schoenborn, 1995



L'Objet du couchant
 été 1935 - mars 1936
 assemblage : tronc de caroubier peint, ressort de
 sommier, brûleur à gaz, chaîne, manille et fcelles
 68 x 44 x 26 cm
 France, Paris
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
 achat en 1975

VII. LA MONTÉE DES FASCISMES

En écho aux crises financières, sociales et politiques qui secouent les années 1930, le grotesque et l'inquiétant s'imposent dans l'œuvre de Miró. En 1935, un an avant la guerre d'Espagne, le drame s'annonce dans un cycle dit des « peintures sauvages », peuplées de figures aux faciès grimaçants. Le désarroi de Miró est à son comble lorsque l'été 1936 la guerre civile éclate. Contraint de s'exiler à Paris avec sa famille, il retourne travailler à l'académie de la Grande Chaumière. Il dessine des figures dont les puissantes distorsions trahissent son humeur acerbe. Sous le feu des forces franquistes puis des forces allemandes qui bombardent la ville de Guernica le 26 avril 1937, Miró ressent le besoin de s'appuyer sur le réel. Il peint des natures mortes très réalistes aux couleurs incandescentes et des paysages nocturnes qui reflètent son angoisse face aux bouleversements du monde.



Peinture
1930
huile, fusain et plâtre sur toile
230 x 150 cm
Suisse, Riehen/Bâle
Fondation Beyeler
Beyeler Collection



Tête humaine
mai 1931
huile, fil, lamelles de bois et papier de verre sur
toile
81 x 65 cm
collection particulière



Peinture
1934
huile sur toile
97 x 130 cm
Espagne, Barcelone
Fundació Joan Miró
don de Joan Prats



Peinture (« Escargot, femme, fleur, étoile »)
 1934
 huile sur toile
 195 x 172 cm
 Espagne, Madrid
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992



Personnage
 1934
 pastel sur papier velours
 106,3 x 70,5 cm
 France, Paris
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
 achat en 1984



Femme
 octobre 1934
 pastel sur papier velours
 106 x 71 cm
 collection particulière



Tête d'homme
2 janvier 1935
huile et vernis sur carton contrecollé sur
panneau de bois
104,5 x 74,2 cm
France, Paris
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne
donation Pierre Matisse, 1991



Chien aboyant au cerf-volant
1936
huile sur toile
60 x 73 cm
collection particulière



Figures devant une métamorphose
1936
peinture à l'œuf et tempera sur masonite
50 x 57 cm
États-Unis, Nouvelle Orléans
New Orleans Museum of Art
legs de Victor K. Kiam



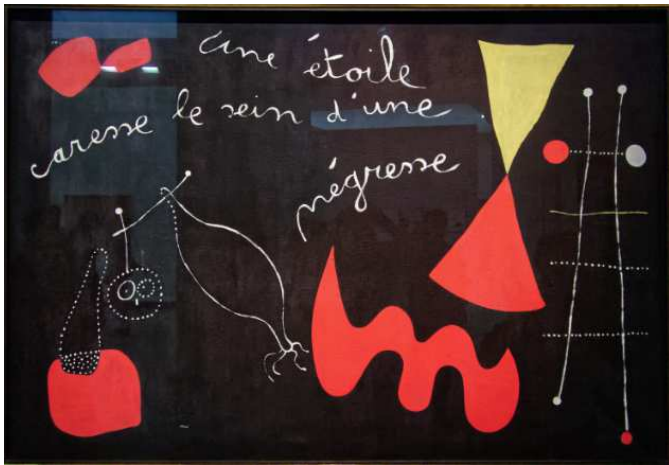
Cygne dans un lac, soleil, arc-en-ciel
1937
gouache et encre sur papier noir
71 x 106 cm
collection particulière



Torse de femme
12 décembre 1937
56 x 76 cm
huile, encre de Chine, crayon à papier et aquarelle
sur papier
Espagne, Madrid
collections Fundación Mapfre, en dépôt
temporaire



Peinture (Oiseaux et insectes)
1938
huile sur toile
114 x 88 cm
Autriche, Vienne
The Albertina Museum. The Batliner Collection



Peinture-poème («Une étoile caresse le sein d'une négresse»)

Painting-Poem ("A Star caresses the Breast of a Negress")

Huile et inscription à la main sur toile

Londres, Tate, acquis en 1983

Très tôt Miró s'est plongé dans l'intimité de poètes de toute langue avec une prédilection pour les Catalans et les Français. Adeptes de leurs paroles, il aime leur capacité à se renouveler et leurs avancées fiévreuses. En 1938, avec une écriture manuscrite souple et nonchalante en blanc sur un fond noir, Miró inscrit sur sa toile la première phrase d'un poème qu'il a écrit le 25 novembre 1936. Deux couleurs pures, le jaune et le rouge, lui suffisent pour accompagner sa prose. «Peinture ou poésie se font comme on fait l'amour», déclare Miró.



Peinture
Painting

Huile sur toile

New York, Collection particulière,
avec l'aimable autorisation de Simon Capstick-Dale Fine Art

Du 26 janvier au 11 février 1933, Miró réalise une série de dix-huit papiers collés qui vont lui servir de base à l'exécution d'une série de dix-huit *Peintures*. À raison d'un collage par jour, il fixe sur des feuilles de papier de dimensions identiques des bouts de reproductions d'objets manufacturés découpés dans des catalogues. À chacun des collages va correspondre une peinture. Les figures inspirées des objets évoluent sur des fonds nuancés aux transparences assourdies. Lorsque celles-ci s'agrègent, la couleur se modifie au gré de la fantaisie et de la nécessité de la composition.



Peinture
1930

huile, fusain et plâtre sur toile
230 x 150 cm
Suisse, Riehen/Bâle
Fondation Beyeler
Beyeler Collection

VIII. LES PEINTURES SUR MASONITE, 1936

Au moment où la guerre civile éclate en Espagne en juillet 1936, Miró, qui est à Mont-roig, commence à peindre durant l'été vingt-sept peintures d'un format identique (78 x 108 cm) sur masonite (Isorel), qu'il achèvera en octobre. D'une « grande puissance d'expression » et d'une « grande force de matière », celles-ci sont réalisées avec les blancs plâtreux de la caséine en taches, le Ripolin noir, et des matières pulvérulentes qui semblent carbonisées (goudron, bitume, gravier). Des couleurs pures disposées parcimonieusement mais puissamment viennent se détacher du jeu dominant des noirs et des blancs. Des êtres élémentaires, des signes bruts, des formes organiques isolées, tous échappés de l'inconscient du peintre, s'inscrivent sur la masonite laissée brute, qui apparaît en fond. Ces peintures exemplaires, qui sont des « exorcismes, violents, instinctifs » aux événements, ne connaîtront aucun prolongement. Elles sont pour Miró les seules réponses possibles face à l'épouvante.



Peinture
été 1936
huile sur masonite
78 x 108 cm
collection particulière



Peinture
été 1936
huile sur masonite
108 x 78 cm
collection particulière



Peinture
Painting

Huile sur masonite

Monaco, Nahmad Collection

En réponse à la guerre civile qui éclate en Espagne en juillet 1936, Miró peint à Mont-roig durant l'été vingt-sept peintures d'un format identique (78 x 108 cm) sur masonite (Isorel), qu'il achèvera en octobre. D'une « grande force de matière », celles-ci sont réalisées avec les blancs plâtreux de la caséine, le Ripolin noir et des matières pulvérulentes (goudron, bitume, gravier) qui semblent carbonisées. Des couleurs pures disposées parcimonieusement se détachent du jeu dominant des noirs et des blancs. Sur la masonite gardée comme fond s'inscrivent des êtres élémentaires, des signes bruts, des formes organiques isolées, tous échappés de l'inconscient du peintre.



Le Vol d'un oiseau sur la plaine II
juillet 1939
huile sur toile
81 x 100 cm
collection particulière



Groupe de personnages
Group of Figures

Huile sur toile

Collection particulière

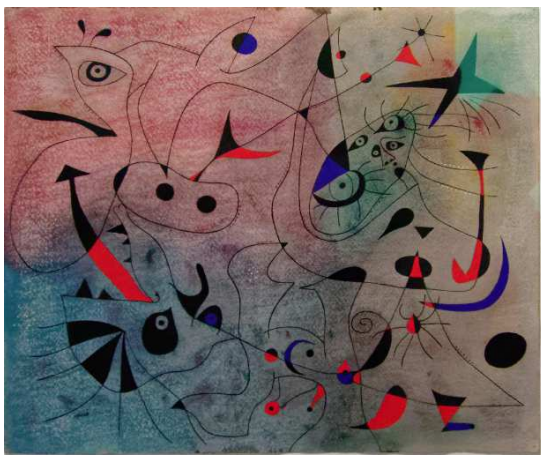
En 1938, Miró pousse à son paroxysme la violence plastique des monstres grotesques qui étaient apparus dans son œuvre dès 1934. Sur plusieurs toiles (*Groupe de femmes*, *Groupe de personnages*, *Figure devant la mer*), il brosse un fond mouvementé sur lequel se détachent des figures grimaçantes, fortement sexuées et découpées en simples silhouettes. Inspirés par la centaine d'études de nus que Miró réalise d'après modèle à l'académie parisienne de la Grande-Chaumière en 1937, ces tableaux révèlent une volonté de simplification des formes d'où surgit le signe qui offre au peintre des associations inépuisables.



Sans titre (Femme en révolte)
1938
gouache, pastel et fusain sur papier
64,2 x 50 cm
collection particulière

IX. LES CONSTELLATIONS, 1939-1941

À l'été 1939, Miró s'installe avec sa famille au Clos des Sansonnets à Varengeville-sur-mer, où résident déjà Georges Braque, Raymond Queneau, Georges Duthuit, Pierre Loeb, Paul Nelson, Herbert Read. En dépit des événements tragiques qui secouent l'Europe, Miró trouve dans ce petit village de la côte normande le calme de la vie qu'il a connu autrefois à Mont-roig. Dans un état de concentration intense, il commence à travailler à la série des *Constellations* qu'il continuera à Palma de Majorque et achèvera à Mont-roig en septembre 1941. Ces vingt-trois gouaches sur papier, toutes du même format (38 x 46 cm), sont pour lui l'occasion d'expérimenter des textures en partie pour pallier les pénuries en matériaux provoquées par la guerre. La réussite de ces petits formats réside dans la fusion parfaite entre la matière et l'écriture des signes colorés. Miró élabore une nouvelle langue idéographique de pictogrammes, qui sera déterminante pour toute l'oeuvre à venir. Exposées en 1945 à la galerie Pierre Matisse à New York, les *Constellations* sont accueillies avec enthousiasme par le public américain.



L'Étoile matinale
16 mars 1940
gouache, huile et pastel sur papier
38 x 46 cm
Espagne, Barcelone
Fundació Joan Miró
don de Pilar Juncosa de Miró



Femme et oiseaux
13 avril 1940
gouache et huile sur papier
38 x 46 cm
collection particulière



*Femmes encerclées par le vol
d'un oiseau*
*Women Encircled by the Flight
of a Bird*

Gouache et huile sur papier

Paris, Collection particulière,
avec l'aimable autorisation de la Galerie 1900-2000, Paris

En 1959, les *Constellations* peintes entre 1939 et 1941 sont exposées à New York par Pierre Matisse, grand marchand de tableaux et fils de l'artiste Henri Matisse. Dans la préface qu'il écrit pour le catalogue, André Breton écrit : « Dans une heure d'extrême trouble, celle qui couvre de la première à la dernière des *Constellations*, il semble que, par une tension réflexe au plus pur et à l'inaltérable, Miró ait voulu déployer, dans l'éventail de toutes les séductions, le plein registre de sa voix. N'importe où hors du monde et, de plus, hors du temps, mais pour mieux revenir partout et toujours, jaillit alors cette voix, au timbre de si loin discernable, qui s'élève à l'unisson des plus hautes voix inspirées. »

In 1959, the *Constellations* painted between 1939 and 1941 were exhibited in New York by Pierre Matisse, a famous dealer of paintings and the son of Henri Matisse. In his preface for the catalogue, André Breton writes: "In a time of extreme perturbation, one that prevails from time to time over his constellations, Miró, by an absolutely pure and indomitable reflex tension it seems, has sought to deploy, in a fan of every conceivable seduction, the full range of his voice. No matter where beyond the world and, moreover, beyond time, but so as to resound everywhere and always, this voice rings out, its timbre discernible from afar, raising itself in unison with the most inspired of voices."



*Femmes au bord du lac à la surface irisée par le
passage d'un cygne*
14 mai 1941
gouache et huile sur papier
46 x 38 cm
collection particulière



L'Oiseau migrateur
26 mai 1941
gouache et huile sur papier
46 x 38 cm
collection particulière

X. LE PAVILLON DE LA RÉPUBLIQUE ESPAGNOLE, 1937

Le 26 avril 1937, les Allemands bombardent la ville de Guernica. En vue de collecter des fonds pour aider l'Espagne républicaine, Christian Zervos demande à Miró de réaliser un timbre, *Aidez l'Espagne*, qui sera agrandi par la suite en une affiche au tirage limité. Le même mois, le gouvernement espagnol commande à Miró une décoration destinée au pavillon de la République espagnole conçu par Josep Lluís Sert et Luis Lacasa pour l'Exposition universelle qui se tient à Paris du 25 mai au 25 novembre 1937. Il réalise un grand panneau mural de sept mètres représentant un paysan espagnol en révolte, *El Segador* [Le Faucheur], qui fait face à la toile monumentale de Picasso, *Guernica*. Le sculpteur Julio González fait le choix de présenter *La Montserrat* (1936-1937), Alberto Sánchez Pérez réalise une sculpture de douze mètres qui porte l'inscription « Le peuple espagnol suit son chemin, il mène à une étoile » et Alexandre Calder, seul artiste non espagnol, présente la *Fontaine de mercure*. L'ensemble de ces œuvres, ouvertement politiques, symbolise la résistance au fascisme franquiste.



Aidez l'Espagne
1937
pochoir en couleur sur vélin, d'Arches signé par
Joan Miró en 1981 (60 copies H.C.)
31,5 x 24,5 cm
France, Paris
Éditions Cahiers d'Art



Nocturne
 avril 1938
 huile sur carton
 54 x 73 cm
 collection particulière



Sans titre
 1938
 gouache sur papier
 48 x 63,5 cm
 Espagne, Barcelone
 Fundació Joan Miró
 en prêt d'une collection particulière



Oiseau
 17 janvier 1938
 gouache, crayon à la cire et collage sur papier
 noir
 50 x 65 cm
 Espagne, Madrid
 collections Fundación Mapfre, en dépôt
 temporaire



Femme devant le soleil
Woman in Front of the Sun

Fusain, encre et aquarelle sur papier

Barcelone, Fundació Joan Miró,
en prêt d'une collection particulière

Le travail de Miró au début des terribles années 1940 est fréquemment réduit à la série des *Constellations*. Celle-ci fut pourtant le point de départ d'œuvres non moins exceptionnelles. De retour à Barcelone en 1942, Miró exécute une centaine de dessins ayant pour thème unique la femme et les astres. Il recourt aussi bien au pastel pulvérisé et projeté sur papier, qu'au fusain, à l'encre de Chine, à l'aquarelle et la gouache mêlées. Cette frénésie de recherche est la source de l'inventivité prodigieuse dont Miró fait preuve durant cette période de guerre.

Miró's work at the beginning of the terrible 1940s is frequently reduced to his series of *Constellations*, yet this was just the point of departure for no less exceptional works. Back in Barcelona in 1942, Miró produced around a hundred drawings on the single theme of the woman and the stars. He made equal use of pastel sprayed onto paper, charcoal, Indian ink and combinations of watercolour and gouache. This frenetic research was the source of the prodigious inventiveness demonstrated by Miró during this time of war.



Personnages et oiseau dans la nuit
6 août 1942
fusain, encre de Chine, aquarelle et gouache sur
papier
110 x 79 cm
Espagne, Madrid
collections Fundación Mapfre, en dépôt
temporaire



Personnage, oiseau, étoile
26 janvier 1943
aquarelle, pastel et crayon sur papier
65 x 50 cm
Espagne, Madrid
collections Fundación Mapfre, en dépôt
temporaire

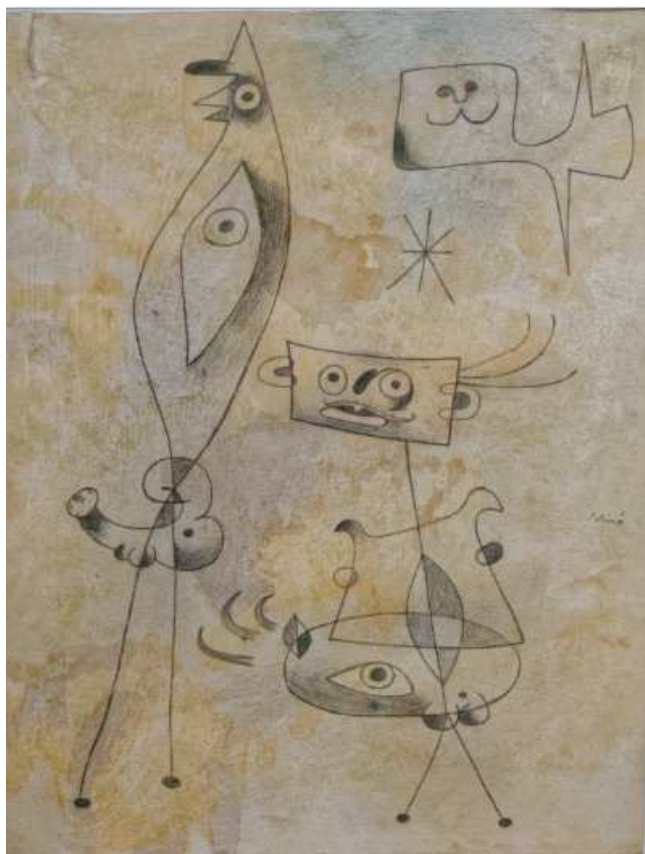
À vérifier



*Femme entourée d'oiseaux regardant le lever
d'une étoile*
26 août 1942
aquarelle, gouache, crayon et pastel sur papier
78 x 56 cm
Espagne, Madrid
collections Fundación Mapfre, en dépôt
temporaire



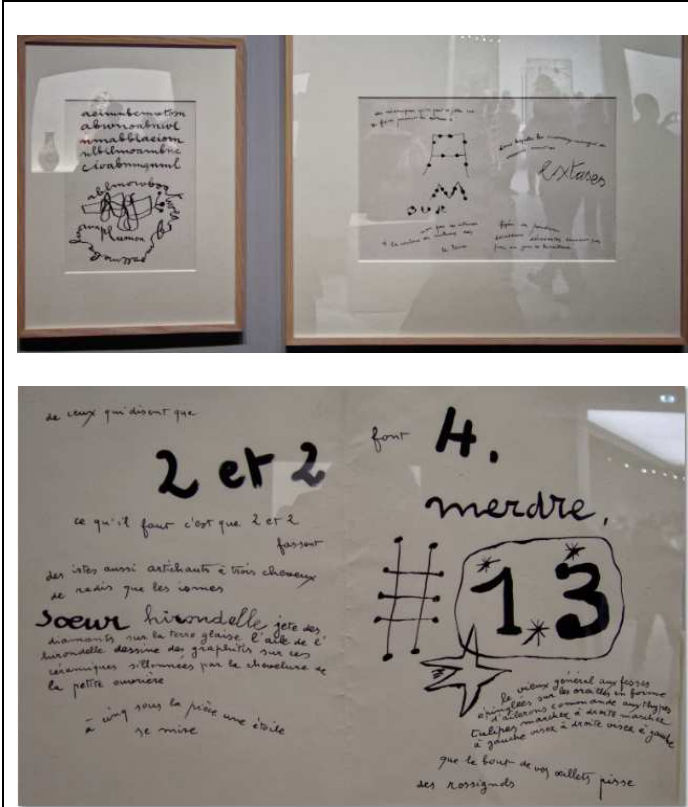
Personnages devant le soleil
2 septembre 1942
fusain, gouache, encre, pastel, gouache et
crayon sur papier (de brouillon gommé)
103 x 60 cm
Espagne, Barcelone
Fundació Joan Miró
en prêt d'une collection particulière



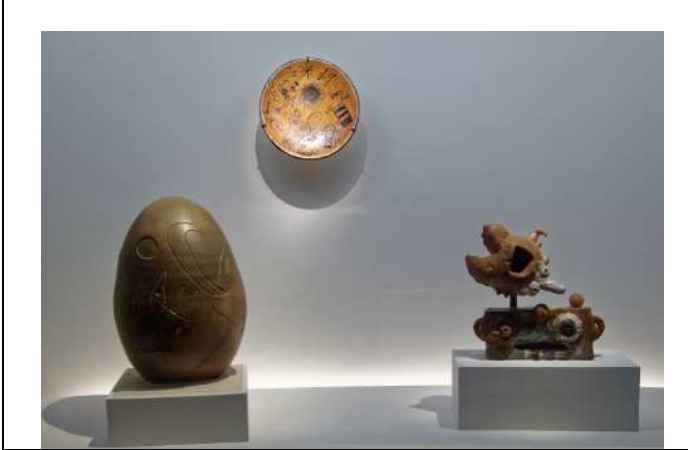
Oiseau, couple de personnages, étoile
28 août 1948
crayon et aquarelle sur papier griffé
33,5 x 26 cm
Espagne, Madrid
collections Fundacion Mapfre, en dépôt temporaire

XI. LA CÉRAMIQUE

Sans doute est-ce dans le travail de la céramique que le génie de Miró trouve son expression la plus pleine. Pressentant dans cet art de grandes possibilités, il fait appel, en novembre 1942, à son vieil ami Josep Llorens i Artigas, rencontré en 1917 à Barcelone. Cette technique va mobiliser toutes les facettes de son talent. Avec Artigas, toujours soucieux de faciliter la réalisation des ambitions les moins conventionnelles de son ami, il apprend à modeler la terre, à la presser contre une matrice pour obtenir une empreinte, ou encore à la travailler au tour pour façonner un volume creux. Il enduit ensuite la surface de ses pièces de couleurs et agrémente la texture de signes. L'étape suivante concerne le feu lui-même, dont les effets imprévisibles constituent pour Miró « des surprises excitantes ». Aux vases, aux plats et aux nombreuses plaques rectangulaires réalisées entre 1944 et 1946 succèdera en 1953 l'exceptionnelle série des *Terres de grand feu* cuites dans les fours qu'Artigas a installés dans le village de Gallifà. Contrairement à Pablo Picasso qui réalise des multiples de ses céramiques, Miró ne réalise que des pièces uniques.



« De l'assassinat de la peinture à la céramique » (Calligraphie pour une édition spéciale des Cahiers d'Art consacrée à Picasso, vol. 23, 1948)
 « De l'assassinat de la peinture à la céramique » (Calligraphy for the special edition of Cahiers d'Art on Picasso, vol. 23, 1948)
 Encre de Chine sur papier vélin (8 pages)
 Vézelay, Musée Zervos



Joan Miró et Josep Llorens i Artigas

Plat

Plate

Grès peint

Paris, Collection Marc Larock

1956

Joan Miró et Josep Llorens i Artigas

Œuf de mammouth

Mammoth's Egg

Céramique

Saint-Paul, Fondation Marguerite et Aimé Maeght

1956

Joan Miró et Josep Llorens i Artigas

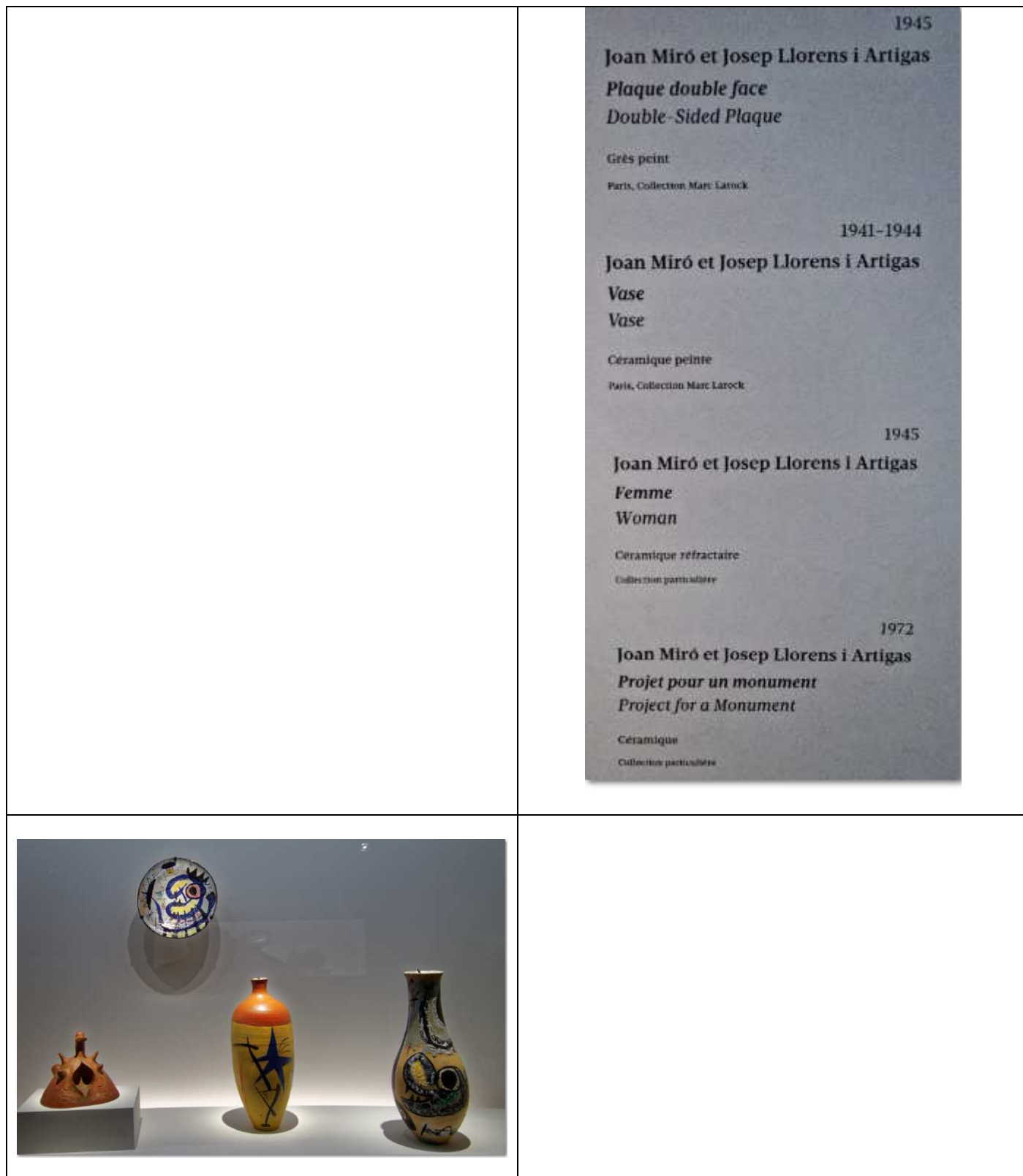
Personnage double

Double Figure

Céramique réfractaire émaillée

Collection particulière







Joan Miró et Josep Llorens Artigas
Femme
 1968
 céramique réfractaire émaillée
 172 x 70 x 28 cm
 collection particulière



Joan Miró et Josep Llorens Artigas
Grand Personnage
 1956
 céramique
 107 x 48 x 44 cm
 France, Saint-Paul
 Fondation Marguerite et Aimé Maeght



Tête d'Ubu
 1971-1972
 terre cuite
 88 x 70 x 90 cm
 France, Le Gateau-Cambresis
 Musée départemental Matisse
 donation de Mme Alice Tériade, 2000



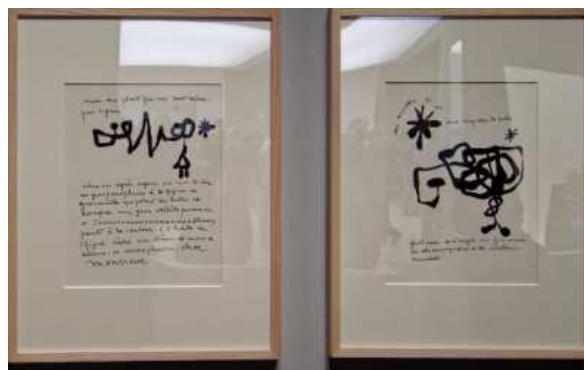
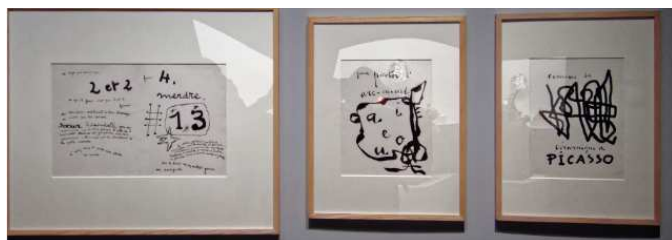
**Maquette de l'Arc à la Fondation
Maeght VIII**

**Model for the Arch at The Fondation
Maeght VIII**

Céramique

Saint-Paul, Fondation Marguerite et Aimé Maeght

Dès le début des années 1960, Miró participe activement à la réalisation du projet de Fondation de Marguerite et Aimé Maeght à Saint-Paul, auquel est associé l'architecte catalan Josep Lluís Sert. Avec le céramiste Josep Llorens i Artigas et son fils Joan, il conçoit un groupe de sculptures et de céramiques monumentales, essentielles au projet architectural conçu en accord avec la nature environnante. L'Arc est d'abord réalisé à petite échelle. Huit maquettes préparatoires sont autant de variations sur le thème choisi. À partir de ces essais, Miró finit par ériger face à la nature un arc colossal en béton aux formes biomorphiques.



Joan Miró et Josep Llorens Artigas

Femme

1945

céramique réfractaire

31 x 28 x 21 cm

France, Paris

collection particulière



Tristan Tzara et Joan Miró

Parler seul

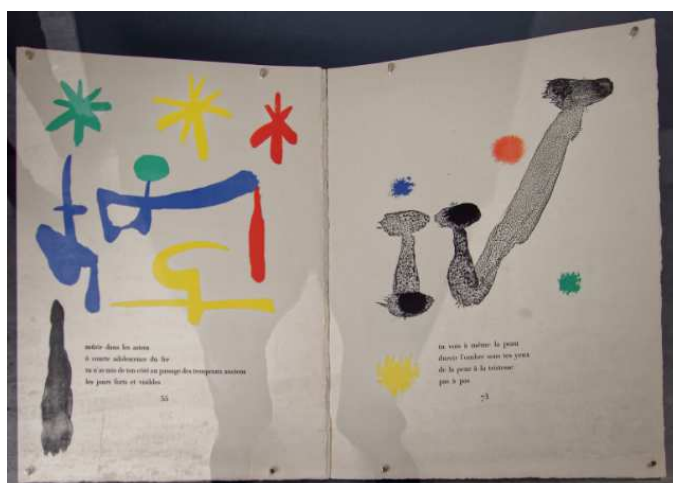
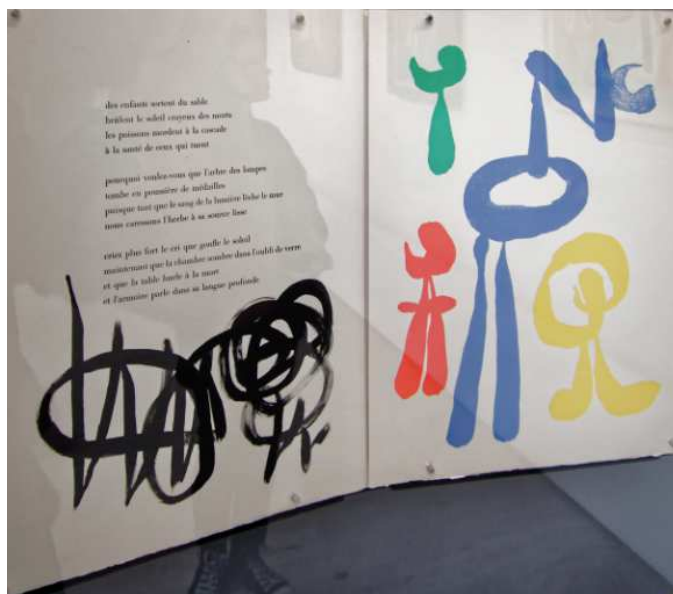
1948-1950

1 lithographie en couleurs (50,5 x 60 cm)
pour la chemise et l'étui ; 1 lithographie
en couleurs rehaussée de collages pour
la couverture ; 70 lithographies en noir ou
en couleurs ; 2 lithographies en couleurs
rehaussées à l'aquarelle ; 38,2 x 28,9 x 5 cm
(fermé)

Paris, Maeght Éditeur, 1948-1950

exemplaire n°198

collection particulière



Tristan Tzara et Joan Miró

Parler seul

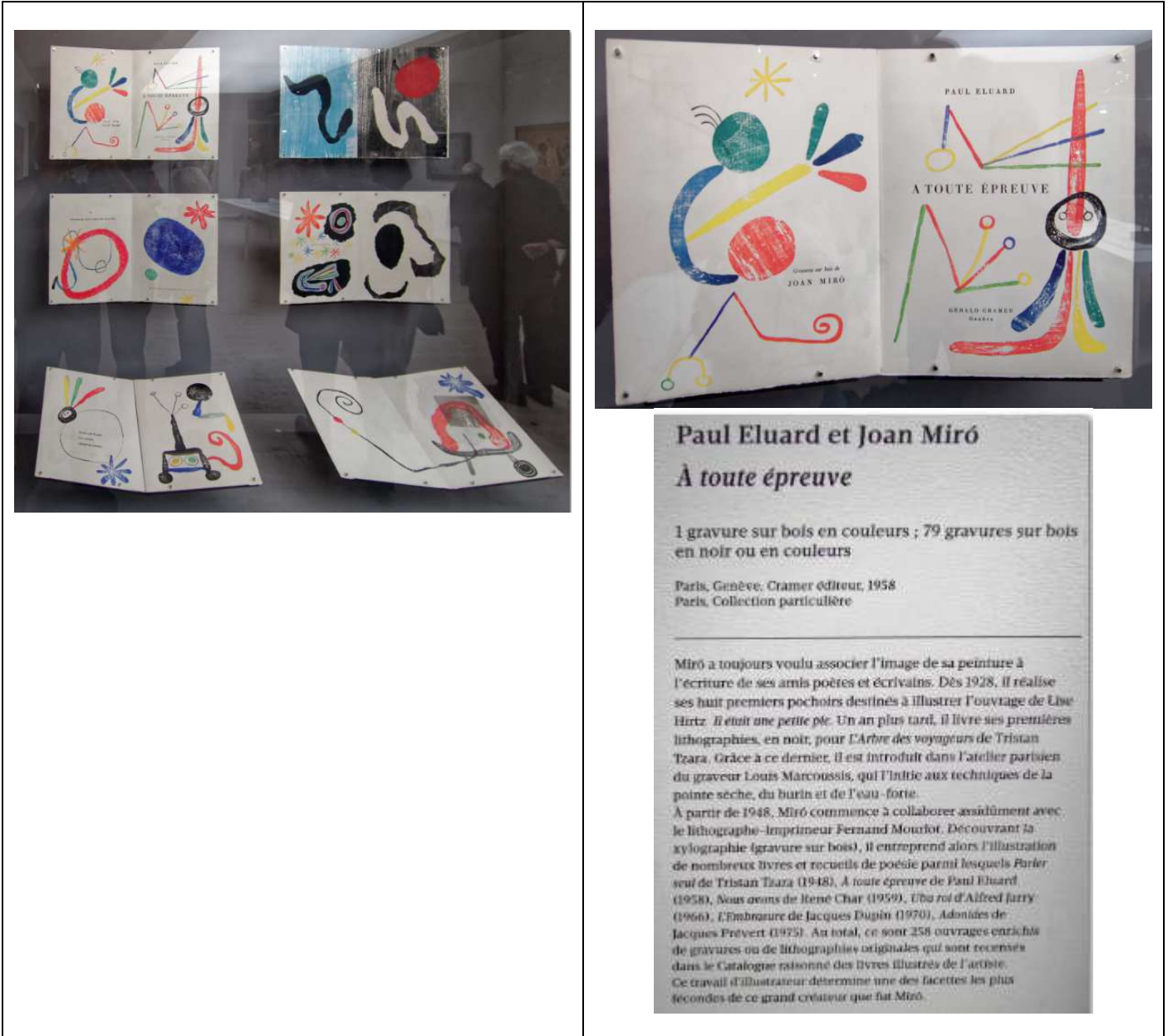
1948-1950

1 lithographie en couleurs (50,5 x 60 cm)
pour la chemise et l'étui ; 1 lithographie
en couleurs rehaussée de collages pour
la couverture ; 70 lithographies en noir ou
en couleurs ; 2 lithographies en couleurs
rehaussées à l'aquarelle ; 38,2 x 28,9 x 5 cm
(fermé)

Paris, Maeght Éditeur, 1948-1950

exemplaire n°198

collection particulière



Paul Eluard et Joan Miró

À toute épreuve

1 gravure sur bois en couleurs ; 79 gravures sur bois en noir ou en couleurs

Paris, Genève, Cramer éditeur, 1958
Paris, Collection particulière

Miró a toujours voulu associer l'image de sa peinture à l'écriture de ses amis poètes et écrivains. Dès 1928, il réalise ses huit premiers pochoirs destinés à illustrer l'ouvrage de Lise Hirtz : *Il était une petite pte*. Un an plus tard, il livre ses premières lithographies, en noir, pour *L'Art de voyageurs* de Tristan Tzara. Grâce à ce dernier, il est introduit dans l'atelier parisien du graveur Louis Marcoussis, qui l'initie aux techniques de la pointe sèche, du burin et de l'eau-forte.

À partir de 1948, Miró commence à collaborer assidûment avec le lithographe-imprimeur Fernand Mourlot. Découvrant la xylographie (gravure sur bois), il entreprend alors l'illustration de nombreux livres et recueils de poésie parmi lesquels *Parler seul* de Tristan Tzara (1948), *À toute épreuve* de Paul Eluard (1958), *Nous avons* de René Char (1959), *Ubu roi* d'Alfred Jarry (1966), *L'Enfance* de Jacques Dupin (1970), *Adonides* de Jacques Prévert (1975). Au total, ce sont 258 ouvrages enrichis de gravures ou de lithographies originales qui sont recensés dans le Catalogue raisonné des livres illustrés de l'artiste. Ce travail d'illustrateur détermine une des facettes les plus fécondes de ce grand créateur que fut Miró.

XII. LES ANNÉES D'APRÈS GUERRE, 1947-1954

Dès la fin des hostilités, Miró renoue avec ses amis et ses marchands, s'informe des nouveaux courants artistiques, et de tout ce qui se passe dans le monde. En 1947, il effectue un séjour de huit mois à New York qui produit sur lui une forte impression. Après des années de solitude, il tisse de nouveaux liens, retrouve son vieil ami Alexandre Calder. Par l'entremise de Pierre Matisse, il reçoit la commande d'une grande peinture murale pour la salle de restaurant du Terrace Plaza Hotel à Cincinnati. De retour de ce séjour, Miró s'emploie dans ses œuvres à une nouvelle économie de moyens : des tracés noirs épais s'affirment sur la surface de la toile avec spontanéité. La vision de Miró est réduite à un langage codifié, immédiatement reconnaissable reposant sur des points et des cercles pour les yeux, des arcs et des croix pour les astres, des signes verticaux et horizontaux pour les sexes et les oiseaux. Les années d'après-guerre sont aussi pour Miró l'occasion de travailler avec Josep Llorens i Artigas, passé maître dans l'art du feu, de prolonger son travail de sculpteur et de développer son œuvre lithographique.



Femme et oiseau dans la nuit
 26 janvier 1945
 huile sur toile
 146 x 114 cm
 Espagne, Barcelone
 Fundació Joan Miró
 en prêt d'une collection particulière



Femme dans la nuit
 18 avril 1945
 huile sur toile
 130 x 195 cm
 collection particulière



La Course de taureaux The Bull Race

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
 don de Joan Miró et Pierre Loeb, 1947

La guerre terminée, Miró, revenu en Espagne, exécute entre le début de l'année 1944 et la mi-octobre 1945, un cycle de dix-neuf grandes peintures sur des supports de dimensions presque identiques et portant des titres différents. Le projet de *La Course de taureaux* remonte aux années 1933-1935 comme l'atteste une première ébauche dans un carnet. Après un autre dessin exécuté en 1941, il faut encore trois ans de gestation pour que Miró entame enfin la version peinte. Il travaille longtemps à cette toile, accomplissant un véritable travail d'épure, comme en témoigne une photographie de l'œuvre prise fin 1944.



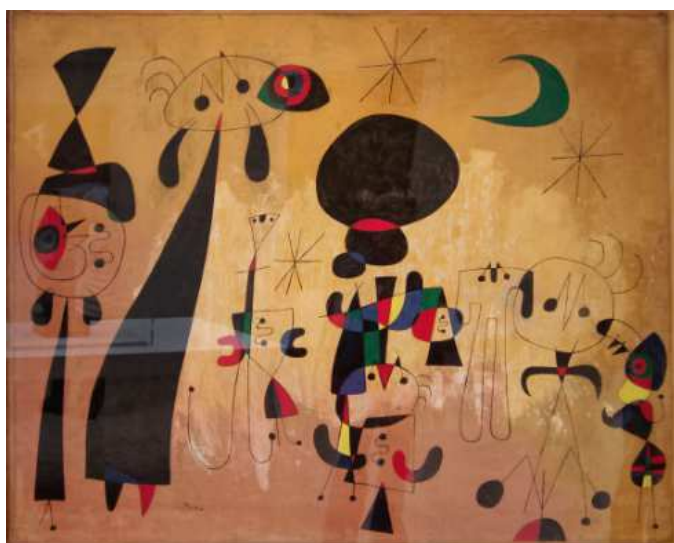
Femmes et oiseau dans la nuit
5 mai 1947
huile sur toile
73 x 92 cm
Etats-Unis, New York
Calder Foundation



Le Soleil rouge
1948
huile et gouache sur toile
92 x 73 cm
États-Unis, Washington
The Phillips Collection
acquis en 1951



Le Soleil rouge ronge l'araignée
1948
huile sur toile
76 x 96 cm
collection particulière



Peinture (Femme, lune, étoiles)
Painting (Women, Moon, Stars)

Huile sur toile

Collection particulière

Appartenant au cycle de vingt-deux toiles exécutées entre 1949 et 1950 que Jacques Dupin qualifie de peintures «lentes», *Femme, lune, étoiles* ne laisse aucune place au hasard et à l'improvisation. Minutieusement élaborée, l'œuvre présente un fond où les modulations de la couleur prennent des nuances infinies. Sur ce canevas dont le centre est recouvert d'un enduit blanc-rosé gratté et incisé par endroits, Miró inscrit avec précision ses figures et ses signes. Les formes appellent quelques couleurs pures réparties selon la nécessité du rythme, en stries horizontales ou verticales, en damier, les blancs et les noirs jouant un rôle essentiel.



Sans titre (Soirée snob chez la princesse)
 vers 1946
 gouache et encre de Chine sur papier
 31,5 x 51,5 cm
 collection particulière



Femme. Sculpture-objet
 1950

bronze, terre cuite et fer sur socle en bois
 110 x 35 x 34 cm
 États-Unis, New York
 The Pierre and Tana Matisse Foundation



Personnage. Sculpture-objet
1950

bronze, terre cuite et fer sur socle en bois
99 x 28 x 25,5 cm
États-Unis, New York
The Pierre and Tana Matisse Foundation



Peinture Painting

Huile sur toile

Barcelone, Fundació Joan Miró,
en prêt d'une collection particulière

Au cours des années 1952 et 1953, cherchant une expression directe et puissante susceptible de vaincre l'hostilité du public à l'égard de l'art moderne, Miró tend à simplifier son art sans pour autant l'appauvrir. Il réalise un ensemble d'une soixantaine d'œuvres de différents formats qui vont répondre à ses préoccupations. Ici sur un fond brossé d'un seul élan au pinceau plat, dans un ton vert très dilué qui donne au support une vie intense et fiévreuse, Miró campe au centre de sa toile un personnage très schématisé, qui selon lui est «plus humain et plus vivant» que s'il était représenté avec tous les détails.



Peinture Painting

Huile sur toile

Monaco, Nahmad Collection



Autoportrait Self-Portrait

Huile et crayon sur toile

Barcelone, Fundació Joan Miró,
en prêt d'une collection particulière

Pendant les derniers mois de 1937 et le début de l'année suivante, Miró réalise son autoportrait. D'un entrelacs complexe de lignes souples et fluides émergent dans une parfaite exactitude la morphologie de la tête, les yeux, le nez, les oreilles. En 1960, il fait exécuter une copie de cet autoportrait par un dessinateur de l'atelier de l'architecte Paul Nelson. Miró s'acharne à transcender son image par l'ajout d'un épais trait noir et de cinq taches de couleur. Par cet étrange d'alogue entre les deux autoportraits aux styles radicalement différents, le peintre engage un dialogue profond entre passé et présent.



L'Hirondelle éblouie par l'éclat de la prune rouge
 1925-1960
 huile sur toile
 257 x 195 cm
 collection particulière

XIII. SCULPTURES

En 1966, Miró commence une série de sculptures conçues dans un esprit poétique, humoristique ou subversif. Toutes procèdent de la même démarche : une récolte d'objets insignifiants, hors d'usage, inspirant de possibles métamorphoses. À l'atelier, Miró combine ses trouvailles au gré de sa fantaisie jusqu'à ce qu'il trouve l'équilibre idéal : une caisse et une fourche (Femme et oiseau, 1967) ; un mannequin de couture et un robinet (Jeune Femme s'évadant, 1968) ; un petit pain, une calebasse et un tronc de palmier (Personnage et oiseau, 1968) ; un bonnet de mule, un oiseau en terre, un morceau de bois troué, une planche à repasser et une carapace de tortue (La Caresse d'un oiseau, 1967). À partir de ces assemblages, il réalise des tirages en bronze. Ce matériau noble lisse l'aspect hétéroclite de ces compositions, même si chacun des éléments reste identifiable. Peut-être inspiré par les sculptures de son vieil ami Calder, rencontré à Paris en 1928, Miró recouvre de Ripolin aux couleurs pures les surfaces de certains de ses assemblages. Les aplats de couleurs viennent distinguer ce que le bronze avait dans un premier temps unifié. Ces sculptures cocasses tournent en dérision la technique traditionnelle du bronze.

Jeune fille s'évadant

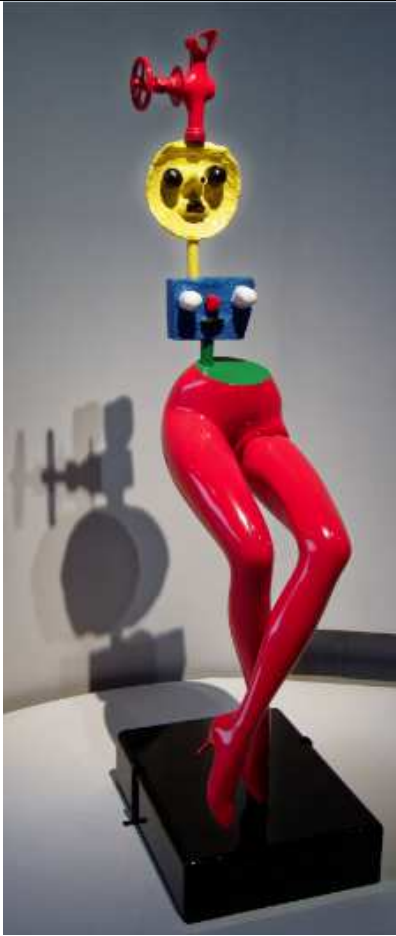
1967

bronze peint (fonte au sable)

Susse Fondeur, Arcueil, Paris

168 x 38 x 59 cm

collection particulière



En 1966, Miró commence une série de sculptures conçues dans un esprit poétique et humoristique. Toutes procèdent de la même démarche : une récolte d'objets insignifiants, hors d'usage, susceptibles de métamorphoses. À l'atelier, l'artiste combine ses trouvailles au gré de sa fantaisie jusqu'à ce qu'il trouve l'équilibre idéal : une caisse et une fourche (*Femme et oiseau*, 1967) ; un mannequin de couture et un robinet (*Jeune femme s'évadant*, 1967) ; un petit pain, une Calebasse et un tronc de palmier (*Personnage et oiseau*, 1968) ; un bonnet de mule, un oiseau en terre, un morceau de bois troué, une planche à repasser et une carapace de tortue (*La Caresse d'un oiseau*, 1967). Une fois soumis au processus de la fonte, les objets et matériaux sous-jacents restent identifiables malgré l'unité donnée par le bronze. Peut-être inspiré par les sculptures de son ami Calder, Miró peint les surfaces de ses assemblages de couleurs vives. Les aplats de couleurs, qui créent des tons locaux, séparent les différents éléments, comme pour mieux contredire ce que le bronze a unifié.



Sa majesté
1967-1968
bronze peint (cire fondue)
Fonderie T. Clementi, Meudon, Paris
108 x 35 x 35 cm
France, Saint-Paul
Fondation Marguerite et Aimé Maeght



La caresse d'un oiseau
The Caress of a Bird

Bronze peint (fonte au sable),
susse Fondeur, Arcueil, Paris

Saint-Paul, Fondation Marguerite et Aimé Maeght



Femme et oiseau
Woman and Bird

Bronze peint (fonte au sable), Susse Fondeur,
Arcueil, Paris

Saint-Paul, Fondation Marguerite et Aimé Maeght



Monsieur et Madame

1969

bronze peint (cire fondue)

Fonderie T. Clementi, Meudon, Paris

100 x 31 x 31 ; 68 x 38 x 38 cm

France, Saint-Paul

Fondation Marguerite et Aimé Maeght



Femme assise et enfant

1967

bronze peint (cire fondue)

Fonderie T. Clementi, Meudon, Paris

121 x 43 x 47 cm

France, Saint-Paul

Fondation Marguerite et Aimé Maeght



*L'Oiseau au plumage rougeâtre
annonce l'apparition de la femme
éblouissante de beauté*

*The Russet-feathered Bird Announces
the Apparition of the Dazzlingly
Beautiful Woman*

Bronze (fonte à la cire perdue)

Paris, Collection Sylvie Baltazart-Eon

Exécutée en 1972, cette sculpture se compose d'un assemblage d'objets hétéroclites, naturels ou manufacturés : une branche d'arbre, des chaussures, une pierre plate ciselée, un chou, une gamelle aux rebords déformés et portant en son centre une large fente. Le tout repose sur une petite base circulaire en pierre qui constitue une sorte de socle. L'incongruité des objets vient renforcer l'instabilité quasi menaçante de cette construction prête à tomber. Par son titre poétique, cette œuvre traduit peut-être le précaire équilibre entre le terrestre et l'aérien dans la confrontation de la femme avec l'oiseau.



*L'Oiseau se niche sur les doigts
en fleurs*

The Bird Nests in Bloom on Fingers

Bronze (fonte à la cire perdue),
Fundició Parellada, Barcelona

Saint-Paul, Fondation Marguerite et Aimé Maeght



Femme *Woman*

Bronze (fonte à la cire perdue),
Fonderie T. Clementi, Meudon, Paris

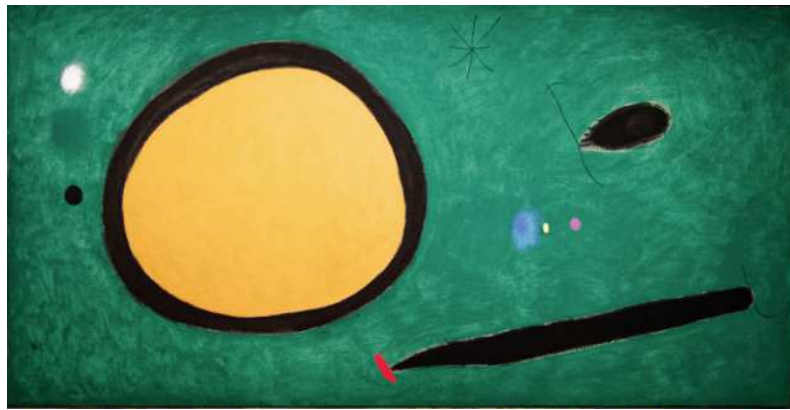
Saint-Paul, Fondation Marguerite et Aimé Maeght

Miró sculpteur utilise comme point de départ des objets qu'il trouve au gré de ses pérégrinations, de la même façon qu'il se sert des taches du papier et des accidents sur la toile. Composée d'une carapace de tortue, d'une branche et d'un œuf, *Femme* mêle en une même œuvre les règnes animal, végétal et minéral. Immortalisés dans le bronze recouvert d'une patine naturelle, les objets trouvés dont elle est composée acquièrent un nouveau statut et deviennent l'égal des sujets de la statuaire traditionnelle.

XIV. LE GRAND ATELIER DE MAJORQUE

En 1956, Miró s'installe dans la villa qu'il a achetée à Son Abrines dans la banlieue de Palma de Majorque et demande à son ami l'architecte Josep Lluís Sert de construire en contrebas de sa maison d'habitation le grand atelier dont il a toujours rêvé. Dans ce nouvel espace, Miró a pour la première fois la possibilité de déballer les caisses dans lesquelles étaient conservées les œuvres qu'il n'avait pas revues depuis son départ de Paris avant la guerre. Ce retour sur le passé l'amène à faire son autocritique. Miró détruit un certain nombre de toiles, en retravaille certaines. Il s'engage dans de nouvelles directions. Tous les éléments de son langage plastique sont convoqués, toutes les techniques sont abordées sans aucune hiérarchie de valeur.

Il les interroge chacune avec un égal respect. Les conditions sont maintenant réunies pour, comme Miró le souhaitait depuis 1934, « dépasser la peinture de chevalet » et mettre son art à la portée de tous.



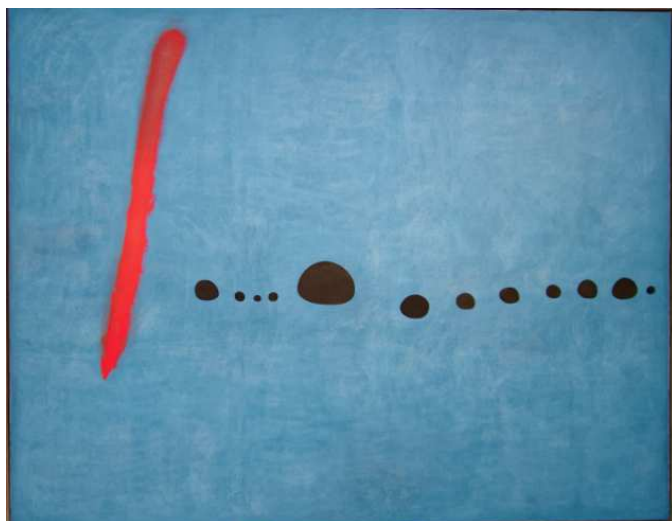
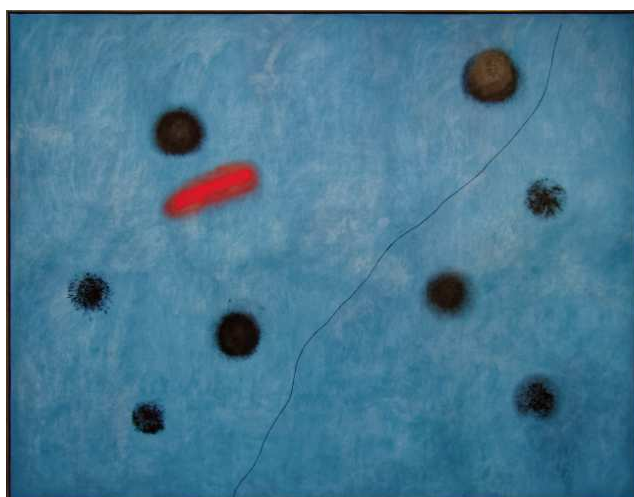
Le Vol de l'oiseau par le claire de lune
30 octobre 1967
huile sur toile
130 x 260 cm
collection particulière



Peinture (Pour Emil Fernández Miró)
1963
huile et acrylique sur toile
75 x 280 cm
Espagne, Barcelone
Fundació Joan Miró
en prêt d'une collection particulière

XV. BLEU I, BLEU II, BLEU III, 1961

Bleu I, *Bleu II* et *Bleu III* sont les premières œuvres monumentales créées en 1961 dans le grand atelier de Palma de Majorque. Dès février 1960, Miró commence à réfléchir à une série de tableaux bleus pour lesquels il aspire à un grand dépouillement, mais qui lui demande une grande tension intérieure. Il dessine de minuscules esquisses griffonnées à l'encre et au crayon qu'il punaise sur les montants des châssis des toiles encore vierges disposées contre les murs de l'atelier. Presque dix mois s'écoulent avant l'ébauche au fusain sur la toile et le passage à l'acte de peindre. Datées au verso, les trois toiles sont achevées le 4 mars 1961, soit trois mois à peine après la dernière série d'esquisses. La source de ces trois peintures magistrales se trouve dans des toiles de 1925 très épurées au fond très travaillé. Les trois *Bleus* sont ainsi une synthèse de toutes les expériences menées par Miró, « l'aboutissement », comme il le dit lui-même, « de tout ce qu'[il] a essayé de faire ».



Bleu I, Bleu II et Bleu III sont les premières œuvres monumentales créées en 1961 dans le grand atelier de Palma de Majorque. Dès février 1960, Miró commence à réfléchir à une série de tableaux bleus pour lesquels il aspire à un grand dépouillement, mais qui lui demande une grande tension intérieure. Il dessine de minuscules esquisses griffonnées à l'encre et au crayon qu'il punaise sur les montants des châssis des toiles encore vierges disposées contre les murs de l'atelier. Presque dix mois s'écoulent avant l'ébauche au fusain sur la toile et le passage à l'acte de peindre. Datées au verso, les trois toiles sont achevées le 4 mars 1961, soit trois mois à peine après la dernière série d'esquisses. La source de ces trois peintures magistrales se trouve dans des toiles de 1925 très épurées au fond très travaillé. Les trois *Bleus* sont ainsi une synthèse de toutes les expériences menées par Miró, « l'aboutissement », comme il le dit lui-même, « de tout ce qu'[il] a essayé de faire ».



Oiseau Lunaire
Lunar Bird

Bronze, Susse Fondeur, Arcueil, Paris

New York, Jeffrey H. Loria

De *L'Oiseau lunaire*, on trouve dès 1945 une première version en bois d'une hauteur de 30 centimètres. Au gré des différentes versions, Miró en modifie et en perfectionne la forme et les dimensions jusqu'à en faire une sculpture monumentale. Les volumes agencés harmonieusement inscrivent dans l'espace des lignes pures. Arrogant et hostile, couronné par un grand croissant, l'oiseau mythique tout hérissé d'appendices propres à l'attaque et à la défense présente une attitude guerrière.



Personnage dans un paysage
1976

lavis d'encre de Chine et fusain sur toile
trouée et brûlée

107 x 200,5 cm

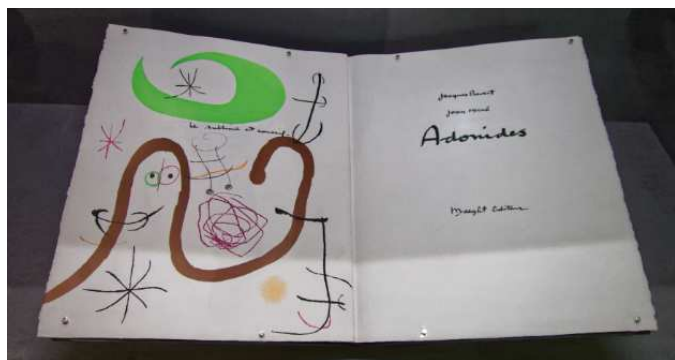
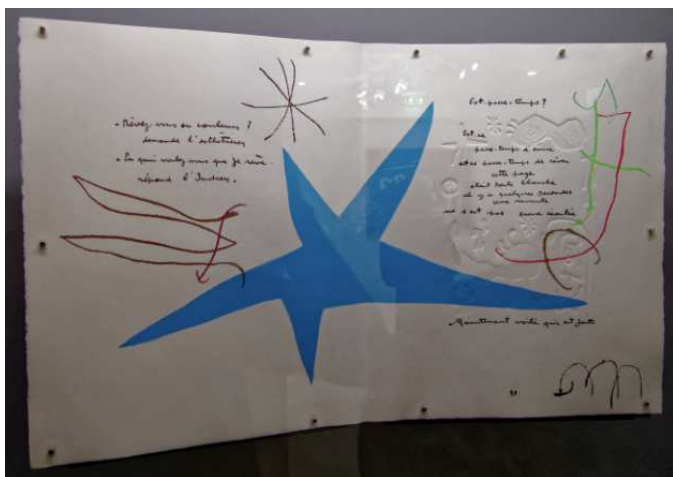
France, Saint-Paul

Fondation Marguerite et Aimé Maeght



Jacques Dupin et Joan Miró
 Extraits de *L'Embrasure*, « Sans le soleil, en contrebas... » et « Le soleil le dos tourné... »
 1970

poèmes manuscrits, enluminés à la gouache et à l'encre sur vélin
 72 x 54 cm chaque collection particulière



Jacques Prévert et Joan Miró
Adonides
 1975

1 eaux-forte et aquatinte en couleurs (38,2 x 60,3 cm) ; 44 eaux-fortes et aquatintes en couleurs ;
 40,3 x 33,5 cm (fermé)
 Paris, Maeght éditeur, 1975 collection particulière

XVI. L'ŒUVRE ULTIME

Dans la dernière partie de sa vie, Miró multiplie les défis et fait preuve d'une grande pugnacité physique et mentale. L'humour, l'esprit de jeu et de provocation l'animent plus que jamais. Animé d'une fièvre créatrice, Miró joue sur tous les registres, repousse les limites de ce qu'il a découvert et déjà exploré, tout en s'aventurant sur de nouveaux chemins. À l'épure azurée ou blanche de ses grands triptyques, il oppose l'intrusion du feu qui vient détruire ses Toiles brûlées. Son élan créateur le pousse à affronter avec toujours plus de liberté la matière, l'espace de la toile et à imposer l'immense pouvoir de ses signes graphiques. Miró se livre sans retenue dans une peinture qui exige l'engagement du corps entier. Il trempe ses doigts dans la couleur, peint avec ses poings, marche sur sa toile. Retrouvant une puissance toute primitive, Miró renouvelle l'enchantement et le choc des nombreuses découvertes qui ont prévalu à toutes les périodes de son œuvre.



Personnages et oiseaux en fête pour la nuit qui approche
1968
huile sur toile
96 x 130 cm
collection particulière



Silence *Silence*

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
dation en 1982

Silence appartient à la série de trois peintures initialement titrées *Poemes (I, II, III)* dans lesquelles Miró fait danser des lettres. Celles qui composent le mot «SILENCE» sont inscrites au pochoir. Semblables à celles que l'on trouve sur des sacs de jute, ces lettres mécaniques évoluent dans la composition comme de nouveaux signes vivants et actifs autour d'une structure orthogonale. Avec sa composition faite de pleins et de vides, de notations, de ponctuations colorées, proche des poèmes de Stéphane Mallarmé, *Silence* semble une invitation à la méditation.



Oiseau solaire

1966

bronze (coulé au sable)

Susse Fondeur, Arcueil, Paris

120 x 180 x 102 cm

Espagne, Palma de Majorque

collection Successió Miró en dépôt à la Fundació
Pilar i Joan Miró a Mallorca



*Danse de personnages et d'oiseaux sur un ciel
bleu. Étincelles*

1968

huile sur toile

173,6 x 291,6 cm

France, Paris

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
dation en 1982

en dépôt au Musée d'art moderne et
contemporain de Saint-Etienne Métropole



Femme devant le soleil I

15 avril 1974

acrylique sur toile

258,5 x 194 cm

Espagne, Barcelone

Fundació Joan Miró



Femme devant la lune II
 15 avril 1974
 acrylique sur toile
 269,5 x 174 cm
 Espagne, Barcelone
 Fundació Joan Miró



Femme devant l'étoile filante III
 15 avril 1974
 acrylique sur toile
 204,5 x 194,5 cm
 Espagne, Barcelone
 Fundació Joan Miró



Femme, oiseau, étoile (Hommage à Pablo Picasso, 15 février 1966)
 15 février 1966 - 3-8 avril 1973
 huile sur toile
 245 x 170 cm
 Espagne, Madrid
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
 1988





L'Espoir du condamné à mort I, II, III
The Hope of a Condemned Man I, II, III

Acrylique sur toile

Barcelone, Fundació Joan Miró

En 1974, la condamnation à mort par le régime franquiste de l'étudiant anarchiste catalan, Puig Antich, est à l'origine du dernier triptyque de Joan Miró. Sur des fonds blancs troublés par des giclures et des coulées, une ligne noire épaisse, qui évoque le profil d'un visage, se déploie sans jamais se refermer. De toile en toile, son évolution est remarquable de simplicité. Celle-ci se réduit à la mesure de la vie et de l'espoir du condamné. Miró termine ce triptyque, sans le savoir, le jour même où le jeune nationaliste catalan est exécuté.



Toile brûlée II
Burnt Canvas II

Acrylique sur toile coupée et brûlée

Barcelone, Fundació Joan Miró,
en prêt d'une collection particulière

De 1961 à 1974, alors qu'il tend à l'extrême simplification dans ses triptyques, Miró exerce sa fièvre créatrice dans tous les autres domaines artistiques. Il joue sur tous les registres, pousse aux limites tout ce qu'il avait pu explorer au préalable. Dans une suite de peintures réalisées en 1973, il lacère au couteau, puis brûle ses toiles à l'essence et au chalumeau. Le couteau crée aussi des vides, des ouvertures et des circulations d'espace entre l'envers et l'endroit, tandis que le feu destructeur engendre une nouvelle matité à la couleur noire.



Les oiseaux de proie foncent
sur nos ombres
Birds of Prey Swoop Down
on our shadows

Huile sur peau (vache)

Paris, Collection Isabelle Maeght

Cette peau de vache est probablement restée longtemps dans l'atelier de Miró avant de faire l'objet d'une quelconque transformation. En 1970, il apparaît soudainement à Miró comme une «nécessité intérieure» de faire naître de cette forme naturelle une œuvre à la fois fragile et curieuse. Une série de taches blanches violemment projetées s'opposent à des coulées de peinture noire qui viennent barrer le cuir en oblique. De ces deux tons contrastes éclairés de taches rouges, vertes et bleues, surgissent des oiseaux étendant leurs ailes vers les extrémités de la peau. Au centre, un signe rouge indéchiffrable associé à un aplat jaune encerclé de rouge pourrait être la cause de cet envol frénétique.



Femme (Femme debout)
Woman (Standing Woman)

Bronze peint (fonte au sable), Susse Fondeur,
 Arcueil, Paris

Collection particulière

Au contact du céramiste Josep Llorens i Artigas qui a installé son atelier dans le petit village de Gallifa, Miró acquiert l'expérience du modelage. De retour à Mont-roig, il réalise une dizaine de sculptures. Mi-femmes, mi-animaux, anges ou démons aux forces protectrices ou destructrices, ces figures originelles semblent surgies des profondeurs de l'inconscient de l'artiste. Modelées dans la glaise, ces sculptures de petit format seront ensuite tirées en bronze dans des dimensions monumentales en conservant toute leur force.



Peinture

vers 1973

huile, acrylique et craie sur toile
 270 x 355 cm

Espagne, Palma de Majorque
 Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca



Peinture

vers 1973

huile et craie sur toile
 270 x 355 cm

Espagne, palame de Majorque
 Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca



???





En 1921, Miró habite à l'hôtel Namur, situé dans le 14^e arrondissement de Paris au 39 rue Delambre, et travaille dans un atelier situé au 45 rue Blomet qu'il sous-loue à Pablo Gargallo. Il a pour voisin André Masson, avec qui il se lie d'amitié. Grâce à ce dernier, il fait la connaissance de poètes et d'écrivains, qui tous entendent créer un nouveau langage poétique : Michel Leiris, Roland Tual, Georges Limbour, Armand Salacrou, Georges Bataille, Robert Desnos, Tristan Tzara, Antonin Artaud, Raymond Queneau, Max Jacob. Miró partage leurs défis et tisse avec cette communauté effervescente des liens d'amitié forts. En 1925, Louis Aragon, Paul Eluard et Pierre Naville rendent visite à Miró pour voir ses dernières peintures. Aragon alerte André Breton qui lui rendra visite à son tour. Avec Pablo Picasso, son compatriote, Miró entretiendra une longue amitié, nourrie d'un profond respect pour leur œuvre respective.





