



Retrouvez et feuilletez des
extraits de tous nos livres sur
www.infine-editions.fr

Diffusion France
PROLIVRE Tél. 01 44 39 22 26
Hachette LDS Tél. 01 30 66 20 66

Diffusion Export
Hachette Livre International
Tél. 01 55 00 11 00

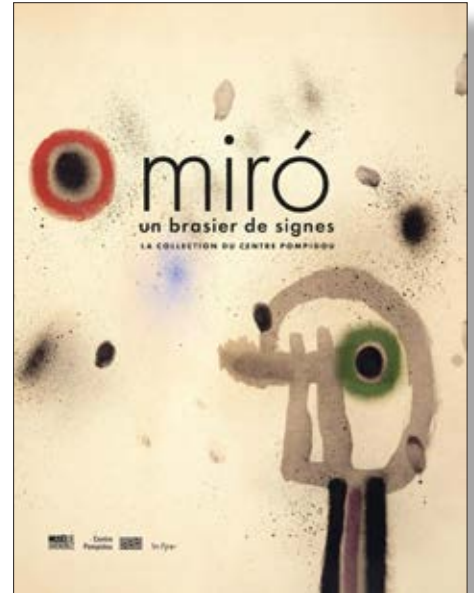
MIRÓ

UN BRASIER DE SIGNES

LA COLLECTION DU CENTRE POMPIDOU

SOUS LA DIRECTION
DE SOPHIE BERNARD
ET AURÉLIE VERDIER

EXPOSITION PRÉSENTÉE AU MUSÉE DE
GRENOBLE DU 20 AVRIL AU 21 JUILLET 2024



Les auteurs :

Sous la direction de

Sophie Bernard, conservatrice en
chef, chargée des collections d'art
moderne et contemporain au musée
de Grenoble, commissaire

et **Aurélie Verdier**, conservatrice en
chef au Musée national d'art moderne
- Centre Pompidou, Paris, commissaire
associée.

Avec la collaboration de
Jean-Christophe Bailly,
Anne Foucault,
Juan José Lahuerta,
Guitemie Maldonado
et Anne Montfort-Tanguy.

**MUSÉE DE
GRENOBLE**

Illustré par plus de cent trente œuvres, l'ouvrage *Miró. Un brasier de signes* offre un panorama de l'œuvre de Joan Miró dans les collections du Musée national d'art moderne - Centre Pompidou complété par celles du musée de Grenoble et de la Fondation Miró à Barcelone.

De ses années de jeunesse en Catalogne à son installation à Paris au début des années 1920, en pleine éclosion du surréalisme, jusqu'à ses ultimes années à Palma de Majorque, **Miró. Un brasier de signes** met l'accent sur la force subversive et l'incandescence de sa création, mythologie complexe et duelle où l'azur côtoie les ténèbres, où l'esprit d'enfance n'exclut pas les démons intérieurs. Il offre notamment un regard privilégié sur la dernière période du peintre, celle des années 1960-1970, marquée par une liberté créatrice hors du commun.

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



Jean Miró, vers 1922, Paris, Centre Pompidou, Fonds national d'art moderne - Centre de recherche architecturale

Miró. Un brasier de signes

« Ce qui compte, c'est de mettre notre main à nu. »
Jean Miró

Le grand marchand et fils du peintre Henri Matisse, Pierre Matisse, admirait « l'attente dangereuse dans laquelle Miró, le Balliol tout entier », Du Montroig à Barcelone, en passant par l'Arle et Palma de Majorque, le peintre catalan s'est creusé de douleur à voir, assis par une sorte de flammes mystiques, et guidé par le alibi tragique de son tempérament et la recherche d'une constante « tension d'esprit », le sentiment exalté de la vie, donnant corps dans son œuvre à une forme de vertige métaphysique. Dans un texte intitulé « Un brasier de signes », son ami et biographe le poète Jacques Dupuy pointait le « signe nu, signe pilote, signe échappé et mouvant sur le plan de nos cavernes métaphysiques » soulignant ainsi la profondeur de sa quête poétique.

Que l'on qualifie l'artiste de « méditant bouillottes » ou de « boueur enragé » ainsi que l'écrivain Michel Lefrère en 1928, une tension constante habite l'œuvre de celui qui apparaît à une façon entre l'indolence grand et l'indolence petit, vivant à l'unisson de son imagination avec le Grand Tout cosmique. Nul par les paysages de sa Catalogne natale, Miró vit, très jeune, la création comme une « nécessité instinctive ». À Barcelone, à la terre originelle de Montroig, il appuie dans cette Paris, qu'il considère comme le lieu de sa réalisation. De 1922 à 1926, l'éprouve de la rue Biot, littéraire et idéologique, est pour lui pourvoyeuse d'une forme d'ours cœlestes. Au contact de George Bataille et de Michel Lefrère, sa pensée se tait de mysticisme, d'un certain nihilisme et d'une vision aruelle de chair et d'ivoire. Le besoin constant de recourir aux mythes et le souci de spiritualité que partageait son ami dérivent par la lecture de Nietzsche ou du Ramona d'Or de Platon au front l'écho du feu qui l'inspire. La réponse en un univers infini par des forces étonnantes, originales et les lignes se creusent l'esprit vitalité de sa création, signe par une violence fondamentale que traduit notamment sa relation passionnelle et abstrait aux matériaux. Miró donne progressivement corps à ce que son biographe, le poète Jacques Dupuy, a qualifié de « Mirómonde », autrement dit la création d'une peinture onirique et abstrait ou se mêlent étrangement le réel et le rêve.

Miró a dit sa traversée du « x » allèle en termes de « choc » et de « coupe ». « Je débute les esprits endormis », écrit-il au sein de la peinture Jean-François Blaisis la biographe 1920. « Le cri de la révolte dans le cœur », « La liberté, le refus de la performance et l'esprit de transgression ne quittent plus dès lors l'attitude de l'artiste qu'il est. L'écroulement traverse tout l'œuvre de celui qui était voué au silence de la peinture en tant que telle. Travailler acharné et assidue, l'artiste associe la création à la recherche constante de réponses, à l'exploration continue de chemins poétiques, du radicalité s'accompagne d'un certain lyrisme : « On doit explorer toutes les alternatives d'un monde à venir » écrit-il le 7 octobre 1923 à Blaisis. Profondément marqué par l'athéisme anti-idéaliste de George Bataille, il emboîte la création à l'aune de la transgression, et comme son ami Lefrère. Il dit vouloir « faire de soi une machine de guerre ». L'installation dans l'atelier construit par son ami Joseph Llorens Seret en 1926 à Palma de Majorque marque de manière radicale son langage plastique. Cette cette période de

1. Jean Miró, « Ce qui compte, c'est de mettre notre main à nu », in *Le Monde*, 1928, p. 10.
2. Lefrère Michel, *Le monde de Miró*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1978, p. 10.
3. Lefrère Michel, *Le monde de Miró*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1978, p. 10.
4. Dupuy Jacques, *Le monde de Miró*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1978, p. 10.
5. Dupuy Jacques, *Le monde de Miró*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1978, p. 10.
6. Dupuy Jacques, *Le monde de Miró*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1978, p. 10.



Jean Miró, vers 1922, Paris, Centre Pompidou, Fonds national d'art moderne - Centre de recherche architecturale

Brève excursion au pays de Miró

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

La plus ancienne image que je conserve de Miró vient d'un article paru en 1916 dans la revue *L'Œuvre*, que j'ai lu un peu plus tard, tout en étant encore très jeune. On y voyait le peintre, photographié par Brassaï, en train de se promener dans Barcelone qu'il avait sous peu quitté pour s'en aller à Majorque, et s'y arrêtant en divers lieux de prédilection. Sur l'une de ces images, Miró pointe en souriant ses index en direction de celle des poêles de marine accrochées à un mur de Musée maritime qui ressemble le plus à un étage qu'il aurait lui-même pu dessiner.

Tout l'article, par ailleurs, est orné de traces graphiques issues et notes dessalées spécialement par l'artiste. Si ce reportage m'a tant marqué, je crois que c'est parce qu'il me faisait de lui un bouvier sans mélange, assidue, entier et qu'il traversait lui-même pouvait imaginer la possibilité d'une forme de vie différente, profondément abstrait. Et cette forme à la fois rêveuse et haïve, enjouée et sévère, courant au ras du sol, de la terre, et levant la tête vers les étoiles, chacune des œuvres de Miró, quelle que soient son format ou son époque, la porte en elle et la réjouit.

En se abîme pourtant tout plus qu'en son être au nouveau, l'exploration, au dépassement des limites et qui a fait de ce dépassement sa passion. Il est peu d'œuvres qui, autant que celle de Miró, aient eu donner la sensation d'une puissance d'invention aussi constante, à même à la fois de renouveler sans fin les arguments de sa quête d'intensité et de rassembler dans un unique territoire tout ce qui pouvait l'entraîner hors de son propre univers habituel. L'œuvre de Miró est comme un geste, et il s'en est, comme telle, l'élue d'une population de formes toujours renouvelables, c'est, semble-t-il, en raison même des tentatives d'évasion qui alimentent son perpétuel renouvellement. Une recherche qui serait comme une chorégraphie en perpétuel devenir, un répertoire ouvert de formes se complétant d'innombrables voyages entre le plus proche, le plus concret - la matière du monde, les choses - et le plus lointain, le plus évanouissant - l'espace grand ouvert, les étoiles, le firmament, et qui serait aussi la même liberté d'action face à l'infini de tous les moyens qu'elle a su se donner, de la ligne la plus belle à l'ajout le plus simple, de la tentation de l'expression à la révolte agalade d'une poursuite purement intuitive.

Tout en étant absolument emblématique d'une modernité qu'elle a contribué à instaurer, l'œuvre de Miró y demeure inimitable. Au moment où l'on serait prêt à accepter de l'appréhender au maximum nuage en effet elle est indolentement liée, on le voit s'en aller loin de lui dans une flèche libre étendue pour les objets les plus humbles et les plus terribles. Et lorsqu'il l'accompagne dans ses propositions les plus radicalement coupées de toute référence au réel, on le voit se pencher de l'éprouve qu'il éprouve difficilement de toute abstraction. La seule certitude que l'on puisse avoir, pour peu qu'on la considère dans son ensemble, est de la délier de toute forme d'apparence et d'accepter que la liberté qui la sous-tend et qu'elle incarne soit son principe fondamental. Pursant il serait absurde, il convient, de l'explorer dans une sorte de prosaïsme, alors même que cette liberté n'a pu être comprise et devenir pour nous représentative qu'un peu de quantité de choses et en se installant jamais, qu'à tenter sans fin de nouvelles solutions et de nouvelles variantes au sein d'une abondance vraiment déconcertante.

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



© Joan Miró, Portrait de jeune fille, 1919, huile sur toile, Fondation Joan Miró

« Une merveille vivante et un secret envoi pour ainsi dire »
Rainer Füllmaier, *Journal critique*

« Introduction... initiation de tout être »
Michel Lacroix, *Glossaire d'y avoir ses places*

Ensemble original : l'Enfance pour patrie

Quelle œuvre pouvait bien servir l'enfant Joan Miró grandissant non loin de l'horlogerie paternelle dans les années 1910 à Barcelone ? Cette dernière portait un nom éloquent, L'Agassier. Quelque chose de la minutie exotisme du métier de son père et de l'écriture contraire dans le nom du petit commerce avait dû laisser des traces dans l'esprit subconscient et rêver du garçon. Par son goût précoce de la poésie, Miró avait probablement eu accès tôt une connaissance étonnante et latente du *Himmel* des *Elendlichen* et de cette « horloge qui ne sonne pas », cet « envoi dont le « chant vous arrive et vous fait rugir ».

**Le nourrisson savant.
Joan Miró et l'enfance révolutionnaire,
hiver 1923**

AURÉLIE VERDIER

Les images mentales et visuelles jaillies de la poésie éblouissante conjuguées avec la peinture de Miró. Jusqu'à la fin, ses peintures s'ont enrichies des mondes abstraits d'appartenance fertile, du type de ce que l'anthropologue avait appelé « l'être gressif d'un, du gressif de lui ». Miró avait écrit dans un même poème, « l'Enfance » : « C'est peut-être sur ses plans que se rencontrent l'âme et l'esprit, l'âme et l'âme ».

En réalité, il avait fait à Miró la formation chez Francisco Galí et la restauration du langage pictural des années passées entre 1908 et 1924 entre Barcelone, Montargis et Paris, pour déjouer les genres traditionnels de sa jeunesse et le rendre naturaliste bien sûr, mais afin de parvenir à cette plénitude constante entre l'opposition éblouissante de l'Enfance et le feu. À trois ans de distance, la rencontre avec Miró à ce « tout ou rien » caractéristique de son tempérament ardent se vit durant. Ce manifeste de la caractéristique correspondait à une forme de maximalisme pictural des années 1910 – est un trait propre à l'Enfance, celle que Miró avait avec la forme maternelle de toutes ses années avec lui à Paris. Installé entre juin et février 1921 dans l'atelier de Pablo Gargallo, au 45, rue Blomet, pour y rester de mars 1924 jusqu'en 1927, un témoignage rétrospectif sur ce que le peintre avait amené de la terre lointaine. Alors, le poète Rainer Füllmaier écrivait de ce « choc verbal, convergent entre l'âme et les malaises de ce quartier à un jet de pierre de la rue de Valenciennes, l'atelier de l'artiste, presque vide de meubles, contenait « une table couverte de jouets de l'Enfance, petits gnomes, étranges animaux du plâtre entamés de vives couleurs » [M. V.]. Au gré de ses amis poètes André Baudouin ou André Masson (et surtout L.J.B.), on discutait de Miró, de Léota, de Paul Tardieu, Georges Lacombe et Armand Salacrus, le groupe de la rue Blomet avait la rue Valenciennes.

1. Rainer Füllmaier, *Journal critique*, Paris, 1982, p. 104.
2. Michel Lacroix, « Introduction », dans *Joan Miró, 1893-1983*, Paris, 1983, p. 10.
3. Rainer Füllmaier, « Introduction », dans *Joan Miró, 1893-1983*, Paris, 1983, p. 10.
4. Rainer Füllmaier, « Introduction », dans *Joan Miró, 1893-1983*, Paris, 1983, p. 10.
5. Rainer Füllmaier, « Introduction », dans *Joan Miró, 1893-1983*, Paris, 1983, p. 10.
6. Rainer Füllmaier, « Introduction », dans *Joan Miró, 1893-1983*, Paris, 1983, p. 10.
7. Rainer Füllmaier, « Introduction », dans *Joan Miró, 1893-1983*, Paris, 1983, p. 10.
8. Rainer Füllmaier, « Introduction », dans *Joan Miró, 1893-1983*, Paris, 1983, p. 10.



© Joan Miró, *Enfance au travail*, 1921, huile sur toile, Fondation Joan Miró

« L'œuvre de ce siècle se lit sur Sigmund Freud, qui porte sur l'incompréhensible les yeux accablés de la sexualité. »
Louis Jouquet

Miró est de ces êtres qui ont touché au sentiment primordial de l'enfance, en ce sens que la vie lui est apparue tout naturellement comme une finitude ouverte sur lui-même.
Thierry Tassin

L'œuvre de Miró a longtemps été enracinée à l'aune de la joie, de la candeur primitive et de l'enfance. Pourtant, c'est en elle que se trouvent les plus inquiétants, plus obscurément métaphoriques, part masculins qu'a débuté de siècle dernier des auteurs comme Georges Hanguet et plus tard des poètes comme Yves Bonnefoy ont relevé avec acuité.

**Le Langage d'Éros
Surréalisme, inconscient, élan vital et féminin
dans l'œuvre de Miró**

SOPHIE BERNARD

Que le monde enfantine, étrange, primitif et innocent qu'on lui avait constitué un aspect majeur de son œuvre s'enrichit rapidement de la femme que possible avec ses années, à savoir le tournant et « la suite inéluctable ». Enfant puis adolescent, Miró fut un révolté, capable de transgresser un milieu et une doctrine – la ligne d'artifice à laquelle il appartenait et la certitude de partir commencent à laquelle il avait promis. D'ailleurs de « dynamiser » les conventions, de laisser se déployer un tempérament originellement refusé par sa discipline, Miró trouve dans le climat de la rue de Valenciennes de Paris des années 1920 des idées à sa révolte intérieure. André Pieyre de Mandiargues décrit ce trait de caractère paradoxal, « l'homme doué d'une plus étonnante que quelle masque l'un des plus violents foyers d'attrait » qui selon, l'artiste confirme le feu qui l'entraîne : « Sous mon apparence tranquille, je suis un tourmenté ». Lors d'une lettre de l'artiste au fils de l'artiste, le fils de l'artiste de l'œuvre de Miró tient à son incandescence, à son esprit de subversion. La candeur y réside avec la sexualité, le monde innocent avec la révolte, l'innocence avec l'angoisse. L'érotisme, parce qu'il innove l'écriture profonde, abolit particulièrement ces dualités et permet à l'artiste de s'abandonner, selon ses propres mots, de son « feu noir » pour poursuivre son défilé de vitalité. En 1946, Georges Bataille écrit dans le propos de caractère libérateur du surréalisme : « ce maître l'attachement de l'homme à lui-même, il y a le surréalisme et rien ».

1. Louis Jouquet, *Le Surréalisme*, Paris, 1928, p. 10.
2. Louis Jouquet, *Le Surréalisme*, Paris, 1928, p. 10.
3. Louis Jouquet, *Le Surréalisme*, Paris, 1928, p. 10.
4. Louis Jouquet, *Le Surréalisme*, Paris, 1928, p. 10.
5. Louis Jouquet, *Le Surréalisme*, Paris, 1928, p. 10.
6. Louis Jouquet, *Le Surréalisme*, Paris, 1928, p. 10.
7. Louis Jouquet, *Le Surréalisme*, Paris, 1928, p. 10.
8. Louis Jouquet, *Le Surréalisme*, Paris, 1928, p. 10.



M. J. Joan Miró,
Danseuses espagnoles, 1914,
collection particulière.

Comment entendons-nous cette expression d'« anti-peinture » et surtout associée, dans l'histoire de l'art moderne, à une période cruciale de l'œuvre de Joan Miró ? En règle générale, le terme « anti- » signifie chez nous une série d'associations classiques : révolte, opposition à l'ordre établi, et nous conduit sur le terrain où la propagande de l'avant-garde artistique et ses interprétations pratiques sont toujours adossées au plaisir et au jeu de la table rase. Nous avons ici, de fait, une description de l'idéologie de l'avant-garde et l'un de ses premiers signes révélateurs. L'avant-garde, au moins de prime abord, se présente et est présentée toujours comme « anti- » vis-à-vis, légitimes, non-conformistes...

« Anti-peinture » et « danseuses espagnoles » de Joan Miró

JUAN JOSÉ LAHUERTA

1. « Une supposition éclairée de tout dans le langage » (Jean Paulhan) de J. Lacan dans *Écrits* (1966) et *Le Séminaire* (1969), New York, The Noonday Press, 1966, p. 107. « L'écriture est, avant tout, un acte de langage, un acte de communication, et ce langage est, dans son essence, un acte de langage, un acte de communication » (J. Lacan), *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107. « Le langage est, avant tout, un acte de langage, un acte de communication, et ce langage est, dans son essence, un acte de langage, un acte de communication » (J. Lacan), *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

2. À la lecture de cet ouvrage, il faut noter que l'écriture est, avant tout, un acte de langage, un acte de communication, et ce langage est, dans son essence, un acte de langage, un acte de communication » (J. Lacan), *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

3. Voir *Le langage* de J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

4. « Une supposition éclairée de tout dans le langage » (Jean Paulhan) de J. Lacan dans *Écrits* (1966) et *Le Séminaire* (1969), New York, The Noonday Press, 1966, p. 107.

5. « Le langage est, avant tout, un acte de langage, un acte de communication, et ce langage est, dans son essence, un acte de langage, un acte de communication » (J. Lacan), *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

6. « Le langage est, avant tout, un acte de langage, un acte de communication, et ce langage est, dans son essence, un acte de langage, un acte de communication » (J. Lacan), *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

7. « Le langage est, avant tout, un acte de langage, un acte de communication, et ce langage est, dans son essence, un acte de langage, un acte de communication » (J. Lacan), *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

8. « Le langage est, avant tout, un acte de langage, un acte de communication, et ce langage est, dans son essence, un acte de langage, un acte de communication » (J. Lacan), *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

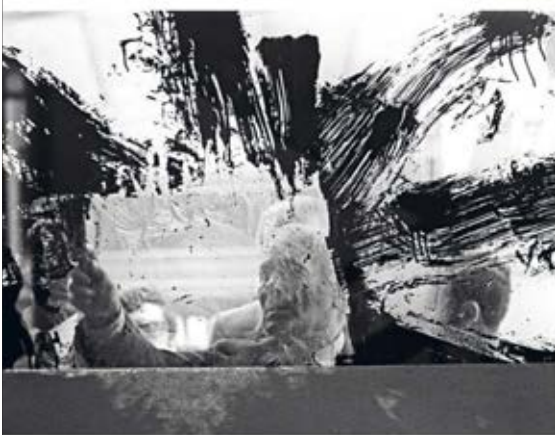
9. « Le langage est, avant tout, un acte de langage, un acte de communication, et ce langage est, dans son essence, un acte de langage, un acte de communication » (J. Lacan), *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

10. « Le langage est, avant tout, un acte de langage, un acte de communication, et ce langage est, dans son essence, un acte de langage, un acte de communication » (J. Lacan), *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

Tous ses ennemis doivent tomber à ses pieds : l'académisme, la tradition, l'hérésie, le musée... C'est pourquoy l'un des mots privilégiés de l'avant-garde est « nettoyage », et nous savons bien que les vœux comme « nettoyer » apparissent à un certain Jargon qui la modernité et la poésie - toutes deux « actives » - partageant avec la poésie et la critique dans cette prophétie le monde au « tout ce qui est tenu pour aveugle, déshabillé ou souffrant, de tout ce qui entraine la poésie de l'écriture - ou sa prophétie - ou l'ordre de la société - assés d'entraînements actifs - de sorte que, de manière implicite ou explicite, à nettoyer, dans cet argot que l'avant-garde aime tout nourrir son « langage spécialisé », à quelque chose à voir avec la dépression, avec la réclusion, et pour tout dire, à une certaine décadence - publique ou privée, massive ou non (le parle de l'époque de l'œuvre - avec le crime). Il s'est donc pas étonnant que, malgré tout par le langage moderniste de l'avant-garde elle-même, l'hérésie et la critique artistiques soient en tendance à identifier - ou, dans le cas particulier de Miró, à combler - les pressions « anti-peinture » avec la technique générale - pour ne pas dire seulement - à l'« assésisme de la peinture », qui lui est attribué. Violence sur violence, par conséquent l'écriture se manifeste comme « anti-peintre » et comme « assésisme ».

Mais les choses sont « plus liées » qu'il ne paraît d'être ? Ne sommes-nous pas le risque de tomber dans le piège que nous tend l'avant-garde elle-même, avec sa réclusion ou son isolement ? Pour deux fois - en apparence quelques années, et même radicaux tout institutionnels en allant directement à l'origine de l'expression « anti-peinture » qui, utilisée dans un sens général aussi bien qu'appliquée à Miró, apparait pour la première fois dans un article de Sebastià Gasch de 1921, intitulé « Els signes d'antopoesia, Joan Miró ».

Ça a le profil de l'innovation offerte par une revue aussi traditionaliste dans ses goûts et modèles dans ses intentions qu'il est le cas de *Art* - celle d'œuvre sur Miró, peintre catalan qui triomphe alors à Paris - pour initier le public philologue conservateur de Barcelone à l'art moderne, mais dans l'attente de sa réalisation et sa lecture que de l'histoire de sa réussite. Le même article au début de son article qu'avant de parler de Miró, il formule quelques « brèves remarques sur la peinture moderne » - la vérité est que une remarque formant presque l'intégralité du texte.



M. J. Joan Miró, son atelier à l'COAC, Barcelone, 1938.

La négation de toutes les négations Miró dans l'Espagne franquiste, 1939-1975

ANNE MONTFORT-TANGUY

Le 26 janvier 1939, Barcelone tombe aux mains des Français et Franco proclame sa victoire sur les républicains, le 1^{er} avril de cette même année. Les menaces d'une guerre imminente avec l'Allemagne bravaient alors à Paris, Joan Miró et sa famille se réfugièrent à Varengeville-sur-Mer en août, un mois avant la déclaration officielle des hostilités. Accablée avant l'orage, le drôle de guerre - qui s'ensuit, se prépare en rien à la violence de l'attaque éclair des troupes allemandes en mai 1940 - après la prise de Dunkerque, de lourds bombardements précédant l'attaque des troupes terrestres.

Comme de nombreux habitants de Normandie pris au piège, Miró décide de s'enfuir avant qu'il ne soit capturé, en 1939, à Gironne (France) : « De jour ou de nuit, les bombardements ont commencé. J'ai alors essayé de partir pour l'Amérique avec mon ami, l'architecte J.-L. Bert, mais il n'y avait plus de place sur les bateaux. Ma fille Dolorès était petite et était pour moi une grande responsabilité. Avant comme nous ne pouvions pas partir pour l'Amérique, nous avons décidé d'aller et moi de rentrer chez moi ». « Commentaire alors un long périple qui n'est pas sans danger. Le 20 mai, Miró et sa famille parviennent à monter dans un train à Gironne et rejoignent Paris, puis le gagnent Perpignan où ils peignent à l'été un vis qui ne leur sera accordé que grâce à l'appui inespéré du consul d'Espagne. La participation de Miró au position républicain espagnol de l'Exposition universelle de 1937 le dégage comme un opposant aux yeux des autorités françaises. C'est donc avec une grande appréhension qu'il franchit la frontière ainsi qu'il le confesse dans sa même entretien : « Arrêt à Figueras où l'on vérifiait la liste des suspects. J'étais la femme : mon nom n'y était pas. À Gironne, mon ami Franca nous attendait. « Sur tout ce que j'ai écrit dans l'Espagne ». Nous sommes donc allés à la campagne, dans un endroit où nous sommes heureux. Puis, un tout de quelque temps, on s'est débarrassés pour aller à Palma. Nous y sommes tous parents, et surtout comme les gens de Palma avaient subi l'oppression de Franco depuis le début, ils se avaient jusqu'à. Je suis passé inconnu. Et deux ou trois ans plus tard, quand les choses se sont un peu calmées, je suis allé à Barcelone ». « Si le retour en Catalogne est délégué en catastrophe, il est délégué. L'écriture, en effet, l'occasion de l'histoire aux États-Unis dans l'immédiat après-guerre. En 1942, il visite seul mais à New York pour réaliser une peinture murale pour le Lincoln et l'American Plaza Hotel. Il a été élu conservateur par une rétrospective au MoMA en 1942, et il est représenté par le peintre Pierre Matisse Gallery qui lui consacrer une exposition personnelle, alors deux, presque tous les ans. Les conditions sont donc récentes pour que l'écriture puisse prospérer dans ce monde entièrement nouveau pour Miró, l'atmosphère tripartite de la métropole n'est pas propice au travail - à New York, le ne peut pas monter ses rés comme je le veux. Il y a trop de monde en ce, trop de gens à voir et avec tant de distractions je me sentais trop fatigué pour peindre ». « Rien qu'il soit en contact avec une nouvelle génération - il rencontre alors Jackson Pollock - c'est encore à Paris où il amène, en 1947, souhaite au rendre

1. Joan Miró, l'œuvre de l'artiste dans son atelier à Barcelone, voir *Joan Miró*, Paris, 2012, p. 107.

2. *Le langage* de J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

3. *Le langage* de J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

4. *Le langage* de J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

5. *Le langage* de J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

6. *Le langage* de J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

7. *Le langage* de J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

8. *Le langage* de J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

9. *Le langage* de J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.

10. *Le langage* de J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, 1969, p. 107.



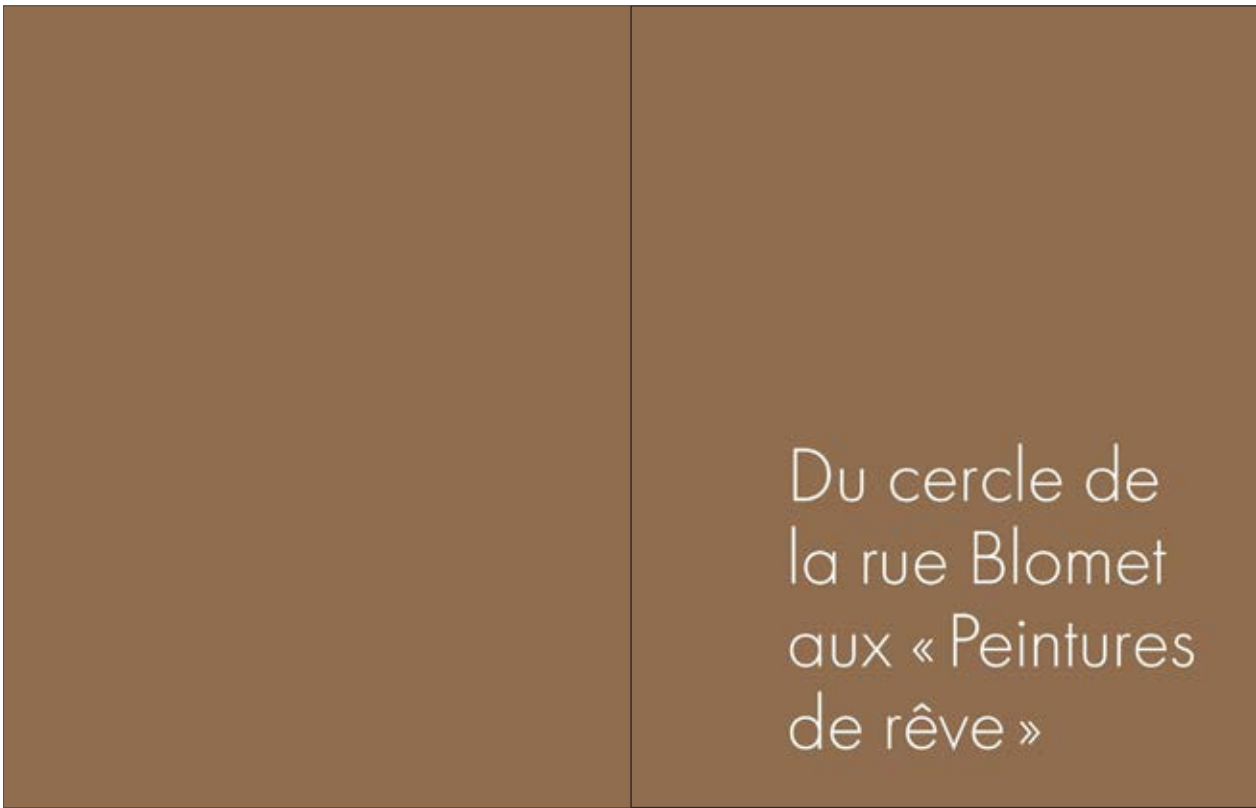
1. Intérieur
Julia 1911, printemps 1913
Midi au sud
81 x 61,5 cm
Paris, Centre Pompidou
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

C'est encore l'homme ibérique au pied de géant, le paysan qui divise la terre en la pétrissant [...]. Le retour des mythes.
Cet intérieur

De village catalan de Montroig, Miró aimait à dire « c'est le chez primitif/le primitif où je reviens toujours ». Au début des années 1910, tout jeune homme, l'artiste est envoyé en colonisation dans la ferme de Montroig, située près des collines dominant la plaine littorale, au sud de Terragona, la maison que ses parents allaient bientôt acquérir, devait jouer un rôle décisif dans son évolution artistique. À partir de 1913, Miró séjourne tout les étés dans cette partie de la Catalogne où sa famille paternelle pulse ses racines. C'est là qu'il développe un style nouveau, consistant en la description assez minutieuse que possible du réel, celui que son oncle Josep Francesc Rabala a qualifié de « détaillé ». C'est là que naît la peinture-poésie de celui que James Johnson Sweeney devait surnommer « le poète de la terre ». Pour l'artiste, la terre natale, à laquelle il vouera sa vie entière en attachement légendaire, sera pour toujours marquée d'une étincelle aère et pourvoyeuse d'extases créatrices. Retiré à la campagne, Miró se laisse étonner par la beauté du ciel et la présence des plantes et des arbres. En 1912, la maison familiale lui inspire une œuvre fondatrice, la grande toile *La Ferme* (Washington, National Gallery of Art) qui sera premier acquiesceur l'artiste Ernest Hemingway tenait pour son bien le plus précieux. Miró y représente très précisément le corps de ferme de Montroig, et dans un acte qui confine à la dévotion, vient dessiner, avec l'attention d'un minutier ou d'un entameur de perles, l'installation des chaises et des lits. « La ferme était le résumé de toute ma vie à la campagne » affirme-t-il.

Durant l'été 1912, Miró commence à Montroig quatre importantes toiles, *Le Fermier et trois matras morts respectivement baptisés Fleurs et papillon, L'Épi de blé et Gril et lampe à carbure* qu'il achève de mémoire dans un petit hôtel du





5. L'Addition
Août 1925 - septembre 1926
Hahnemanns collection
1925 - 1926 cm
Paris, Centre Pompidou
Musée national d'Art moderne - Centre de création industrielle

Un autre tableau que j'aurais aimé voir être reproduit est une grande toile de 1925 avec une série de chiffres superposés dans le coin de droite au bout, et un personnage à gauche en bas. Une chose assez humaine et très belle du contraire.

Letto de Pierre Matisse à Jacques Dupin, 20 mars 1927

La peinture de Miró est une écriture qu'il faut savoir déchiffrer.
Raymond Queneau

Le 41, rue Blomet est au début des années 1920 un lieu profondément initiatique pour Joan Miró. L'atmosphère fertile et poétique qui règne dans l'atelier est déterminante pour la constitution de sa sensibilité. Vaincu de l'ingénieur André Masson, il se familiarise avec de jeunes dérivés comme Paul Éluard, Tristan Tzara, Michel Leiris, René Char et les poètes catalans. La nuit, il lit avec passion la poésie surréaliste, certains « qu'il [lui] dépare la chose plastique par la poésie ». Partagant avec les poètes une commune passion pour le langage et le rêve, nourri par le climat d'effervescence intellectuelle qui règne dans la capitale, il dit vouloir se « [libérer] de toute convention picturale (ou poétique) ». Selon Pierre Loeb, c'est aux grands poètes surréalistes « plus qu'à n'importe quel peintre, que Miró doit son entrée dans le régime du rêve ». Par le jeune forêt, dissimulé prestement underground d'après des hallucinations, l'artiste se laisse aller au jeu des libres associations et à la captation de l'inconscient. « À l'époque, je vivais de quelques figures schématisées par jour. [...] La fête était une des meilleures façons de les grouper. Je m'étais assis de long moment à regarder les rêves ou de mon atelier et j'essaie de capter ces formes sur du papier ou de la toile de jute ». « En février 1925, les surréalistes de la rue Fontaine, Louis Aragon, Paul Éluard puis André Breton rendent visite à Dalí et lui témoignent leur reconnaissance. Pour le chef de file du mouvement, le peintre catalan est alors « le plus surréaliste d'entre [eux] ». En une centaine



Des années
1929-1933
aux « Peintures
sauvages »

15. Peinture (Tête)

1930
Huile sur toile
210 x 160,5 cm
Galerie, musée de Grenoble

Kafka comme Miró lui-même professait qu'il voulait « être la peinture », la décomposition fut poussée à tel point qu'il ne resta plus que quelques taches informes sur le canevas de son ou sa palette tombée si son travail de la toile à malade.

George Bataille
Le tableau, après tout, vient d'un marquis d'émotions et de sensations.
Jean Miró à Georges Bataille, 1937

Miró s'installe à Paris en 1920 au moment de l'éclosion du mouvement dada. Celui qui disait « déteste[re] les esprits endormis » est d'emblée séduit par l'iconoclasme et l'impétuosité de révolte qui règnent dans le sursaut. À la fin de la décennie, comme gagné par le doute, il ne peint presque plus. Durant l'hiver 1927, il commence dans son appartement parisien de la rue Tourlaque ce qu'il appelle son « laboratoire d'expériences ». Rempli aux acclamations d'Aragon et de Breton qui lui reprochent de se compromettre en se limitant à « la peinture et seulement à la peinture », Miró la rejette violemment. Le refus des valeurs bourgeoises qu'elle incarne passe par l'utilisation de toiles non apprêtées, la réalisation de sculptures, de collage-objets et la création d'une suite de pages collées (Montroig, 1929). Alors que les « peintures de rêve » avaient signifié l'exploration de l'infini et le dépassement en acte des conceptions picturales, Miró fait désormais son « aller à la peinture ». Fidèle à la « rêverie intérieure », qui l'inspire dès 1925, il affirme le 8 mai 1928, répondant à une interview de Tivadar pour le journal L'Internationnel, vouloir littéralement « assouvir la peinture ».

L'année 1930 est déterminante en la matière. Dans une lettre du 28 janvier, Miró remercie le critique d'art catalan Sebastià Gasch de considérer son art comme « émeuvent, sans complaisance, brutal et barbare ». L'artiste qui vient d'exposer aux collages à la galerie Goemans dans l'exposition « La Peinture au 20^e siècle » considère alors le collage comme un instrument de révolte. Mais il est aussi par-

doxiologiquement persuadé que la contestation de la tradition picturale doit se faire à travers la peinture même. La taille des toiles réalisées entre janvier et mai 1930 l'illustre bien et constitue l'écrit de cette crise de l'expression. Le travail se fait volontairement maladroît. L'artiste refuse ce qu'il appelle ses dons, ses facilités. Il dit, à l'heure de cette remise en cause profonde, son désespoir de la peinture, son mépris des artistes et des toiles. « Mon unique certitude est que je veux détruire, détruire tout ce qui existe en peinture. J'éprouve un mépris profond pour la peinture : j'ai essayé par ses tentatives » (Lettre à Francisco Moragas, Abona, 24 janvier 1931).

Feruche, Peinture (Tête) résume comme un cri ardent. Dans cet anti-tableau, l'artiste dessine soigneusement les contours d'une tête et parle de la toile de violentes taches brouillonnées, noires, violettes, bleues et oranges, comme autant de réflexions. Le fond est parcouru de griffures tracées à la mine de plomb. La ligne et la tache sont alors les moyens d'expression privilégiés du peintre. Miró dit affectionner le « grand noir des morts » (Carl Einstein) – et de bleu, Jacques Dupuy écrit qu'avec lui l'artiste se livre à une « chasse au lasso à travers son mouvement halluciné ». Durant cette période sombre, Miró est gagné par l'apréhension et le péril des formes hallucinées. Il semble à travers cette entreprise de défiguration exprimer un conflit intérieur et pulsion de destruction. Le surréalisme humain n'est plus. Miró rend simplement visible le surgissement des signes et la violence du geste pictural, rappelle aussi qu'il crée toujours un lien à la suite d'Archaos. « Tout ce que Rimbaud appelle "l'irréductible" ». À regarder cette peinture violente, régressive, innocente, résonne une note d'Aragon : « Un bien drôle d'homme, c'est Miró. Bien des choses dans sa peinture rappellent ce qu'il est pas peint ».

Chaque original, tourment régressif, déformation caricaturale de la figure humaine : avec Peinture (Tête), Miró se fait l'écho de la pulsion matricielle et anti-esthétique élaborée par George Bataille et Michel Leiris. La rage de peindre, l'abandon pulsionnel, l'esthétique primitive leste par Carl Einstein, la spontanéité de Tivadar, tout se fait écho dans cette peinture aux accents iconoclastes. Par ses dimensions monumentales, elle évoque enfin l'art pariétal et l'imaginaire préhistorique.



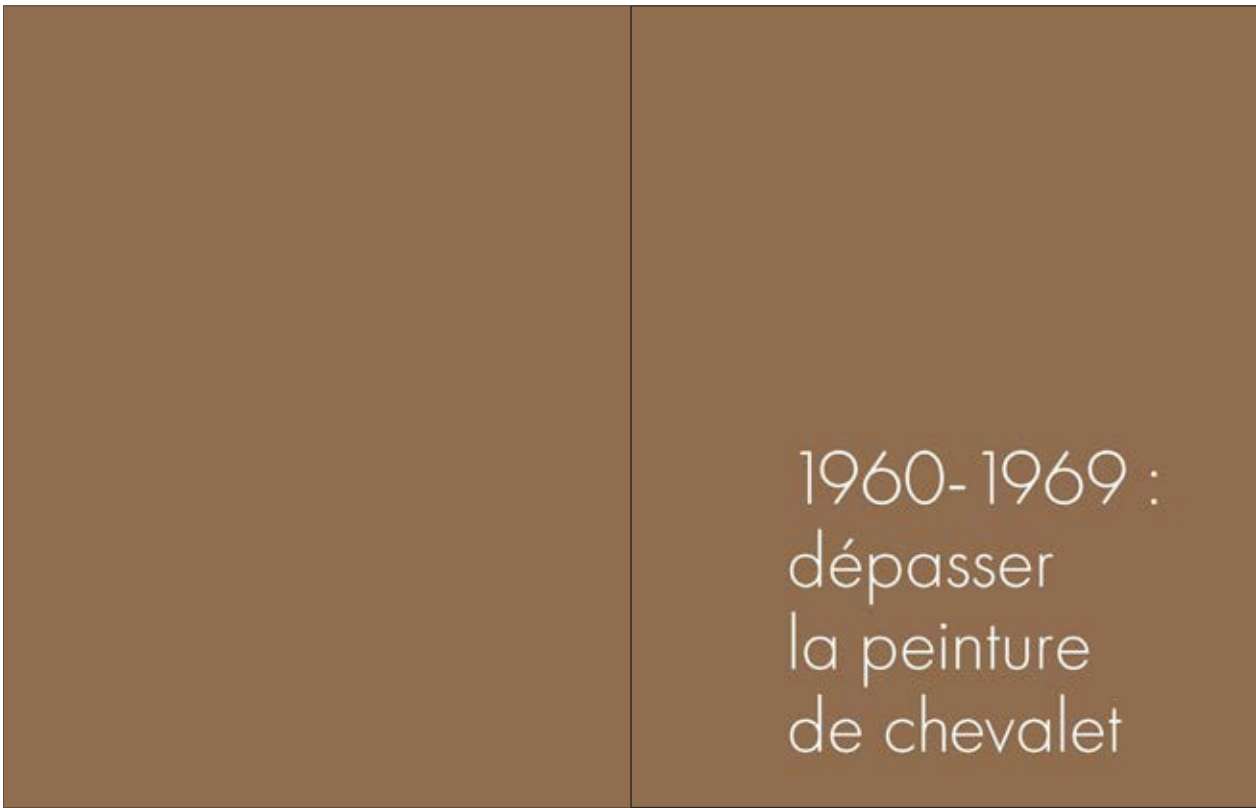
1940-1955 :
de Varengeville-sur-mer
à New York



1940, Le Chemin de la vieillesse, musée de la plus grande ville
Carré de peinture, musée de
Paris de la vieillesse, à gauche, 1941
Mondrian, 1940
Mondrian
1940, 1941, 1942
Mondrian, Fondation de la vieillesse



1940, Le Chemin de la vieillesse, musée de la plus grande ville
Carré de peinture, musée de
Paris de la vieillesse, à gauche, 1941
Mondrian, 1940
Mondrian
1940, 1941, 1942
Mondrian, Fondation de la vieillesse



67. Bleu I
4 mars 1961
Maison de la culture
210 x 210 cm
Paris, Centre Pompidou
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

Selon le portrait initié dans les années 1950 par Carl Gustav Jung, l'œuvre de Jean Miró exprime mieux qu'un autre de son contemporain, l'Idée que « la fin rejoint le commencement ». En 1956, soit quelque vingt-cinq années plus tard, Miró pose de nouveau les conditions matérielles qui lui permettent de quitter la peinture de chevalet au profit de très grands formats, à même de toucher un plus large public. Il s'agit en effet au-delà de ce retour en forme de boucle temporelle signifiée par le critique d'art allemand qui se joue à José Bofar, son nouvel atelier de Marjorie construit par Josep Lluís Sert. Ce lieu dédié depuis des décennies au travail le plus éprouvant d'une époque picturale à laquelle Miró s'est consacré depuis une certaine ascension en palanque du vide des années 1925-1927, avec leurs fonds monochromes et vibrants. La fin des années 1950 est bien le temps d'un retour sur soi, le temps aussi d'une réappropriation du travail d'une vie et de l'œuvre même de l'artiste, le temps d'une assimilation à un nouveau lieu de travail presque idéologique de travail. Si Miró rejoue ses acquis quittant aussi une dernière picturale dessinée avec le temps très libérée, les premières années de l'atelier marjorin ne signifient pas une rétrospective de son art mais approfondissent le problème des moyens matériels picturaux, de plus en plus portatifs, au fondement de l'œuvre. Dès en 1924, Miró rapportait à son ami Michel Leiris les mots du grand maître japonais Hokusai (1760-1849) qui s'employait à « rendre sensible une ligne ou un point, tout simplement ».

Le projet entrepris en mars 1961, *Bleu I*, *Bleu II*, *Bleu III*, n'est pas différent de cette autre picturale. Appartient à un « maximum d'intensité » et un « minimum de support », Miró dépense le besoin de revenir sur la genèse de ses trois grandes toiles avec précision : « J'ai mis beaucoup de temps à les faire. Pas à les peindre, mais à les méditer. Il m'a fallu un énorme effort, une très grande tension intérieure, pour arriver à un dégoûtément voulu. [...] C'était comme avant la libération d'un être religieux, oui, comme une entrée dans le ciel. Vous savez comment les archers japonais se préparent aux compétitions ? Ils commencent par se mettre

en état, expiration, aspiration, expiration - c'était la même chose pour moi. Je savais que je risquais tout, une défaillance, une erreur, et tout aurait été par terre ». « Comme à son habitude, c'est par le dessin que se pense le construit, jetant les premières idées de ces « Bleus » au fusain sur de petits formats, sur toutes sortes de supports glacés et li. L'œuvre rigoureuse qui débute depuis les débuts sa méthode de travail ne varie pas : après le labeur de la matinée, l'après-midi sert la réflexion et l'équilibre de l'œuvre accomplie. Les croquis permettent la mise au net du travail de l'après-midi : la maturation intérieure est achevée. L'acte de peindre peut commencer - tends, peints - l'après le fond, tout bleu - raconte Miró, qui ajoute qu'il « ne s'agit pas simplement de poser la couleur, comme un peintre en bâtiment ; tous les mouvements de la brosse, ceux du poignet, la respiration d'une main interviennent aussi. "Parfois" le fond me mettait en état pour continuer le reste. Ce combat m'a éprouvé. Je n'ai rien fait depuis. Ces toiles sont l'aboutissement de tout ce que j'avais essayé de faire ». La couleur bleue tient une place particulière dans l'œuvre miróienne, sujet à toutes les modulations, à tous les traitements : champ vital, cosmique et astral, elle est le couleur métaphysique par excellence, celle aussi, par extension, des grands mystiques que Miró lui-même avait étudiés. Les trois *Bleus* mobilisent une pensée à la fois topographique - celle de la terre au-delà de ses mondes enchassés - et musicale (ce comment ne pas faire concorder ici le rythme alternant chromatique et sonore ?). Porteurs d'une vitalité totalitaire, Miró voudrait qu'ils soient vécus dans une seule institution. Ce désir se réalise en 1993 lorsque le Musée national d'art moderne parvient à acquérir *Bleu I*, complétant *Bleu II*, entré en collection en 1984, puis *Bleu III* quatre ans plus tard. L'immersion des visiteurs pourrait alors commencer et la signification vivante des *Bleus* avec elle. Ils prolongent l'expérience vécue par Miró d'une acquisition artistique dédoublée - à l'œuvre peinte et celle de qui les contemporains.

A. Vacher

1. Lettre à Michel Leiris, 20 octobre 1924, dans Jean-Michel Leiris et autres, *Œuvres complètes*, Paris, Denoël/Gallimard, 1994, p. 60.
2. Jean Miró, « Le travail comme jeu pictural », *entrevue avec Yves Tassinari*, *Le Monde*, 22 août 1961, n° 17, 21 octobre 1961, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 219.
3. *Projet de Jean Miró - croquis par Raymond Bonner*, 1960, 27 x 36 cm, Paris, 1961, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 219, 6, 200.

Les années 1970 :
l'exil intérieur
à Palma
de Majorque



Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr

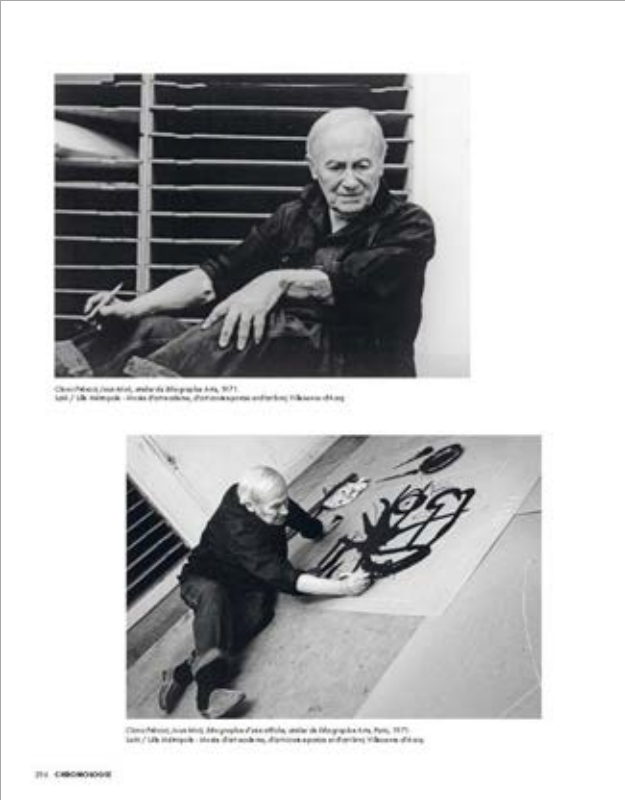


Miró, 1928 (M. 01)

Chronologie

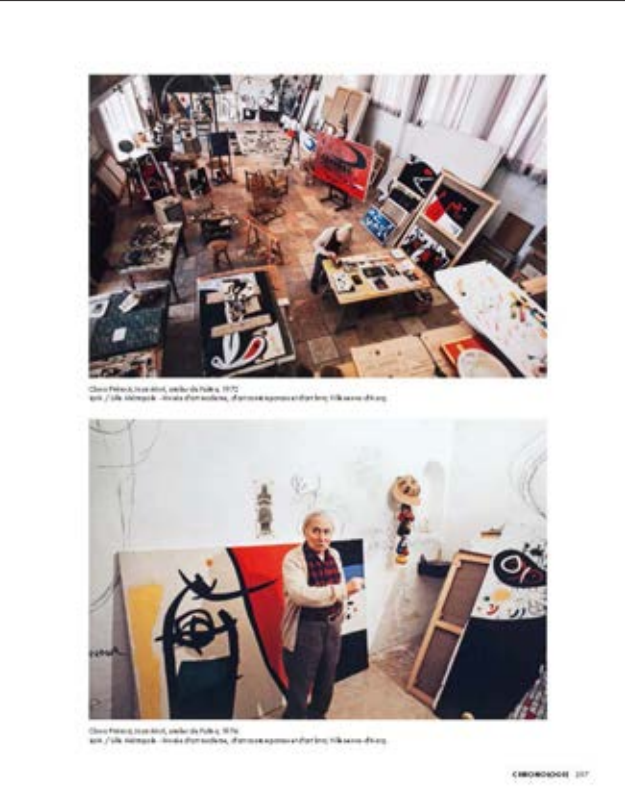
SOPHIE BERNARD

- 1893**
Joan Miró naît le 20 avril à Barcelone, à Montnegre del Cadell. Il est le premier enfant de Maria Miró i Soler, épouse et peintre, et de Ferrer Miró i Guàrdia, fils d'un fabricant de fabrica de Magarons.
- 1897**
Mort de la mère de Ferrer, Dolores, le 2 mai.
- 1900**
Miró suit des cours de dessin à l'École de la Calle Regomir. Lors de sa première exposition publique à Magarons, son frère le dirigeur de l'école, il reçoit son premier contrat de travail. « Les études académiques entraînent un certain fastidisme et engagent dans le chemin de dessin d'un homme qui ne veut pas se laisser diriger », dit-il, comme son "tutor pedagógic" descriptif d'après qu'il ne quitte jamais. (Cristòfol Lluch)
- 1907**
Ballet de la volonté de son père, Miró d'inscrit à l'École de commerce de Barcelone. Il suit parallèlement les cours de l'Escola Superior d'Arts Industrials i Belles Arts de la Granja, ce qu'il fera jusqu'en 1910. Dans parallèlement, le professeur Manuel d'Uguit et Josep Franc, professeur d'arts décoratifs, ont une influence décisive sur lui. Le premier lui suggère entre autres le goût de la couleur. Cependant, cette expérience, l'enseignement académique ne convainc pas à l'école. Cette année-là, Miró se lie d'amitié avec le sculpteur Joan Prats qui deviendra un grand collaborateur de son art.
- 1910**
Les parents de Miró acquiescent aux frères à Montnegre dans la province de Tarragone. Le grand bâtiment d'y avait été leur beau frère. « Le pays de Miró, en 1910 », écrit, (1910) le "vis journalista" de l'«Onze dans la culture» écrit Josep Bernadeg. Cependant, pas son père de Barcelone comme employé dans une entreprise de quincaillerie et de produits chimiques, Miró souffre d'une dépression nerveuse, suite d'une épidémie de diphtérie typhoïde. Ses parents l'emmènent en vacances à Montnegre puis, convaincus de sa volonté artistique, le laissent libre de poursuivre ses études.
- 1911**
Au printemps, Miró expose son tableau à la National Exposition internationale d'art de Barcelone.
- 1912**
Miró décide de se consacrer entièrement à la peinture et d'inscrire à l'Escola d'Art dirigée par Francesc Galí à Barcelone. Dans cette institution nouvelle à son lieu, il suit les leçons de l'artiste qu'on s'approprie Galí l'art à la peinture et à la sculpture, ainsi qu'il le brève de la nature expérimentale. Il y rencontre Joan Prats et y fait la connaissance des artistes Josep Francesc Talladit Riera Cristòfol Bayet. Miró visite l'exposition nationale organisée aux Galeries Dalmau à Barcelone (20 avril-20 mai).
- 1913**
Miró s'inscrit au Cercle Artístic de Sant Lluc, où il réalise d'après modèle vivant des bustes de terre. Il y fait la connaissance d'Antoni Gaudí, le célèbre architecte catalan, qui vient de venir peindre les plafonds. En décembre, Miró expose tout d'abord à la Institution catalana de Cercle Artístic de Sant Lluc, Sala Parés, à Barcelone.
- 1914**
Miró habite avec sa famille Passage del Callitx et jusqu'en 1916 son atelier, avec Riera Cristòfol Bayet, rue des de l'Esquerre. En décembre, on notice l'accompagnement à Callitx pour une période de convalescence, car il souffre de typhoïde au lieu typhoïde.
- 1915**
À l'Académie des de Dessin du Cercle Artístic de Sant Lluc, Miró prend des cours de modelage et vitrine de nombreux dessins. Dans cette période qu'on a dit « faire », Ferrer réalise des paysages et des natures mortes où on lit l'influence de Cézanne, Van Gogh et Matisse. Miró accompli son service militaire pendant toute cette période, ce qu'il fera chaque année jusqu'en 1917.
- 1916**
Dans le véritable esprit de nouvelles méthodes artistiques que connaît Barcelone, Miró rencontre le marchand d'art Josep Dalmau. Il fait partie alors systématiquement au galerie, où il réalise de l'art de l'art de son art en relation de nouvelles œuvres étonnantes comme Albert Griban, Sonia et Robert Delaunay, Marc Chagall, et surtout Francis Picabia. À l'époque, Miró expose avec Riera Cristòfol Bayet son atelier au 22 Carre Sant Pere dels Baixs, atelier qu'il partagera jusqu'en 1918.



Miró, 1928 (M. 01)

Miró, 1928 (M. 01)



Miró, 1928 (M. 01)

Miró, 1928 (M. 01)

Sommaire

| | |
|--|-----|
| Préface LAURENT LE BON XAVIER REY | 9 |
| Avant-propos SÉBASTIEN GÓKALP | 10 |
| Miró. Un brasier de signes SOPHIE BERNARD, AURÉLIE VERDIER | 12 |
| Brève excursion au pays de Miró JEAN-CHRISTOPHE BAILLY | 14 |
| Le nourrisson savant. Joan Miró et l'enfance révolutionnaire, hiver 1923 AURÉLIE VERDIER | 23 |
| Le Langage d'Éros. Surréalisme, inconscient, élan vital et féminin dans l'œuvre de Miró SOPHIE BERNARD | 33 |
| Peints à l'échelle du rêve GUILTEMIE MALDONADO | 49 |
| « Anti-peinture » et « danseuses espagnoles » de Joan Miró JUAN JOSÉ LAHUERTA, traduit par Paul Lequosne | 57 |
| La négation de toutes les négations. Miró dans l'Espagne franquiste, 1939-1975 ANNE MONTFORT-TANGUY | 68 |
| Catalogue des œuvres exposées | |
| Les origines : Montroig, la Catalogne | 79 |
| Du cercle de la rue Blomet aux « Peintures de rêve » | 85 |
| Des années 1929-1933 aux « Peintures sauvages » | 103 |
| 1940-1955 : de Varengeville-sur-mer à New York | 129 |
| 1960-1969 : dépasser la peinture de chevalet | 161 |
| Les années 1970 : l'exil intérieur à Palma de Majorque NOTICES DU CATALOGUE RÉDIGÉES PAR SOPHIE BERNARD, ANNE FOUCAULT ET AURÉLIE VERDIER | 205 |
| Chronologie SOPHIE BERNARD | 279 |
| Annexes | |
| Liste des expositions personnelles de Joan Miró | 303 |
| Liste des œuvres exposées | 307 |
| Bibliographie | 316 |
| Crédits photographiques | 320 |





in fine
ÉDITIONS D'ART

Pour toute demande de renseignements ou de service presse :

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr