



miro

un brasier de signes
LA COLLECTION DU CENTRE POMPIDOU

SOMMAIRE

p. 5 Communiqué de presse

p. 7 Parcours de l'exposition

p. 12 Extraits de notices d'œuvres

p. 20 Le catalogue

p. 21 Extraits du catalogue

p. 27 Repères biographiques

p. 29 Autour de l'exposition

p. 30 Centre Pompidou | Constellation

p. 32 Images à la disposition de la presse

CONTACTS PRESSE

Marianne Taillibert
Musée de Grenoble
Responsable de la communication
marianne.taillibert@grenoble.fr

Caroline Vaisson
Claudine Colin Communication
01 42 72 60 01 / 06 72 01 54 62
caroline@claudinecolin.com

Claire Gabin
Musée de Grenoble
Chargée de la communication
claire.gabin@grenoble.fr
04 76 63 44 53



Joan Miró, *Bleu II*, 4 mars 1961 © Successió Miró / ADAGP, Paris 2023
© RMN-Grand Palais / Audrey Laurans / Centre Pompidou, MNAM

**Au musée de Grenoble
Du 20 avril au 21 juillet 2024**

**Une exposition co-organisée avec
le Centre Pompidou**

COMMISSARIAT

Sophie Bernard, conservatrice en cheffe des collections d'art moderne et contemporain du musée de Grenoble, commissaire

Aurélien Verdier, conservatrice en cheffe Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, commissaire associée

Sébastien Gokalp, directeur du musée de Grenoble

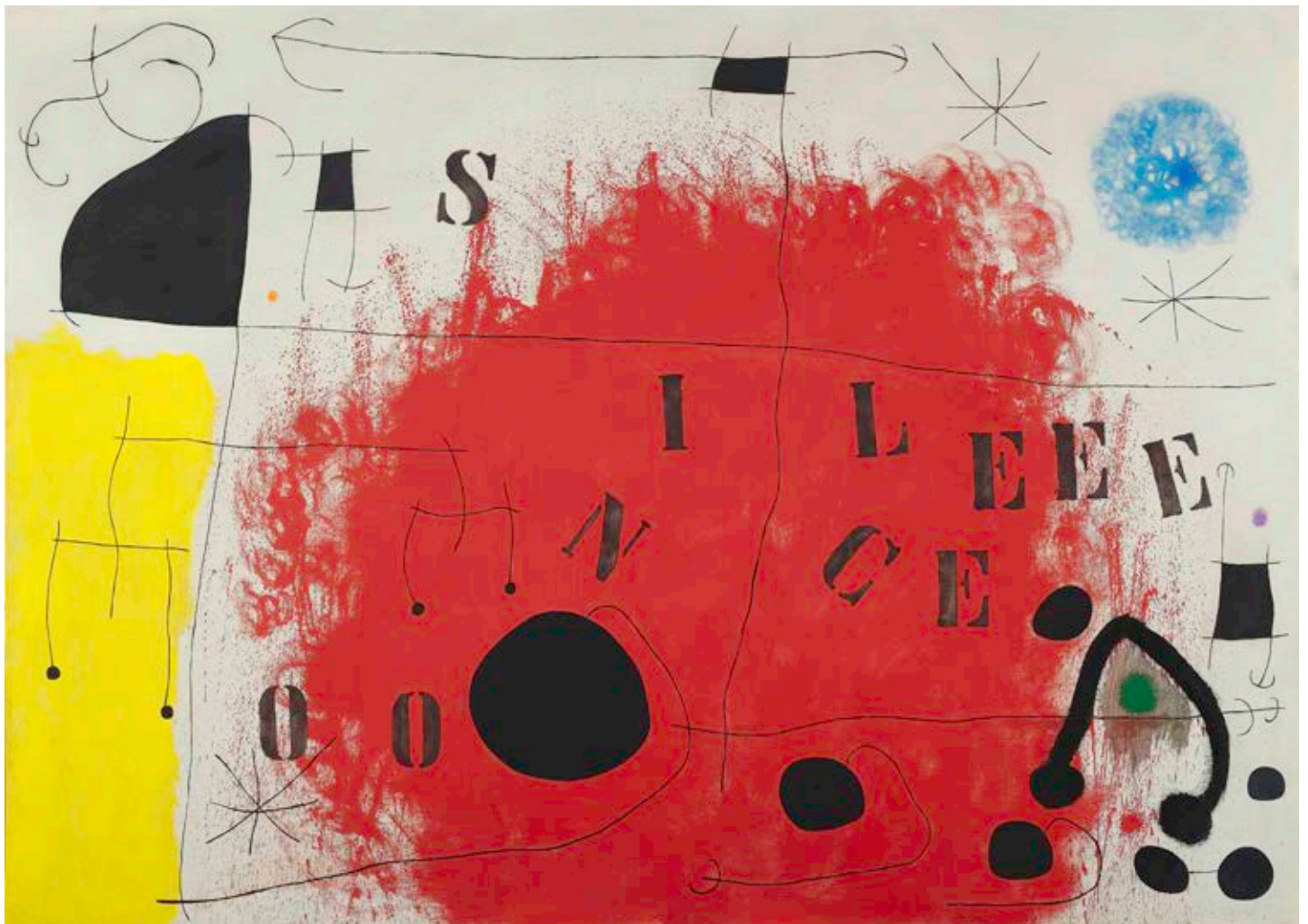
MIRÓ Un brasier de signes La collection du Centre Pompidou

Le musée de Grenoble présente, en partenariat avec le Centre Pompidou, une exposition consacrée à Joan Miró. Comprenant plus de 130 œuvres, *Un brasier de signes* offre un panorama de l'œuvre de l'artiste dans la collection du Musée national d'art moderne, complétée par des œuvres du musée de Grenoble et de la Fondation Miró de Barcelone. Au sein de ce prêt remarquable, figurent les trois «Bleu» qui voyageront exceptionnellement hors de Paris et resteront en dépôt au musée de Grenoble. L'exposition qui met l'accent sur l'iconoclasme, l'énergie créatrice et la modernité artistique du peintre jalonne la totalité de sa carrière tout en offrant un regard privilégié sur son œuvre ultime, des années 1960-70, une période d'exil intérieur et d'expérimentation intense. Elle s'inscrit dans le cycle des grandes expositions du musée de Grenoble revisitant l'œuvre d'artistes majeurs du XX^e siècle, comme Picasso, Bonnard, Twombly. Cet événement préfigure le programme *Centre Pompidou / Constellation* construit en partenariat avec les plus grandes institutions culturelles à Paris, en France et à l'international et qui fera rayonner le Centre Pompidou durant ses travaux de rénovation.

Au même titre que celle de Picasso, l'œuvre de Joan Miró, par sa liberté créatrice et son iconoclasme latent, occupe au XX^e siècle une place inédite qui lui confère l'envergure d'un mythe et l'élève à un rang universel. Ancrée dans la terre catalane de son enfance, elle voit le jour dans les années 1910 avec les peintures dites « détaillistes » de Montroig, scènes réalistes et paysannes qui retiennent la leçon de l'art naïf et du cubisme naissant. Puis, au milieu des années 1920, ses « peintures de rêve » dont la magie poétique séduit les surréalistes tels que Robert Desnos et Michel Leiris lui apportent la reconnaissance artistique. Posant un regard tantôt émerveillé, tantôt plus sombre sur le monde qui l'entoure, le peintre donne progressivement corps à ce que son biographe, le poète Jacques Dupin, a élégamment qualifié de « Mirómonde » mais aussi de « Brasier de signes ». C'est à travers ce langage tant stellaire que volcanique que s'élabore sa mythologie complexe où l'azur côtoie les ténèbres, où à l'esprit d'enfance se mêlent ses démons intérieurs.

À partir de 1956, l'installation à Palma de Majorque constitue un nouveau tournant dans son œuvre. Durant cette période de créativité intense, sa peinture se métamorphose, devient de plus en plus gestuelle, directe et n'est pas sans évoquer les « peintures sauvages » nées dans les années 1930, dans le contexte de la montée du nazisme.

Portant sur un ensemble de près de 90 œuvres réalisées dans les années 1960-1970, la dernière période de création de l'artiste est particulièrement bien représentée dans la collection du Centre Pompidou - Musée national d'art moderne. Dans l'exposition, une attention particulière sera portée à ces ultimes années d'une extraordinaire fécondité où l'artiste affirme avec une puissance inédite son désir de liberté et d'expérimentations, antidote absolu à toute forme d'académisme et d'oppression. Parmi les œuvres présentées, les trois « Bleu » (1961) marqueront un moment fort de l'exposition. Incarnant trois temps d'une même œuvre, ils soulignent l'accomplissement de toute la recherche plastique et poétique de Miró. Leur couleur céleste, célébrant le calme et la sérénité, invite à un voyage méditatif.



Joan Miró, *Silence*, 17 mai 1968

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024 © Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Bertrand Prévost/Dist. RMN-GP

L'exposition *Miró. Un brasier de signes* se déploie en 18 salles offrant un panorama de l'œuvre de Miró dans les collections du Centre Pompidou complétée par des œuvres du Musée de Grenoble et de la Fondation Miró de Barcelone. Comprenant plus de 130 œuvres, elle retrace la vie et l'œuvre de l'artiste catalan de ses années de jeunesse à Montroig et Barcelone à son installation à Paris au début des années 1920 en pleine éclosion du surréalisme, jusqu'à ses ultimes années à Palma de Majorque dans l'atelier que lui construit son ami l'architecte Josep Lluís Sert. L'exposition sous-titrée « Un Brasier de signes », expression empruntée à Jacques Dupin son biographe, met l'accent sur la puissance d'évocation de l'œuvre. Que l'on qualifie l'artiste de « méditant bouddhiste » ou de « boxeur enragé » (Michel Leiris, 1929), une tension habite l'art de celui qui aspirait à une fusion entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, rêvant à l'union de son for intérieur au cosmos enchanté.

Les origines : Montroig, la Catalogne

« *Pivot de ses amarres et de ses envols* » (Jean Leymarie), le village de Montroig joue entre 1917 et 1924 un rôle premier dans l'élaboration du langage poétique de Miró. Ancrée dans la terre catalane de son enfance, inspirée de la région de Tarragone, la période « détailliste » (le terme est de J. F. Rafòls) connaît son acmé avec le tableau *La Ferme* (1922, Washington National Gallery) que l'artiste présente au Salon d'automne. La célèbre ferme de Montroig acquise par ses parents en 1910 lui inspire l'une des œuvres les plus marquantes de cette période de jeunesse. Miró prend alors la nature comme point de départ, peignant le ciel et la végétation avec un émerveillement manifeste. Il n'adopte cependant qu'en apparence la rhétorique convenue du cubisme, davantage séduit par la palette de couleurs vives des fauves. Tel un enlumineur persan, il donne naissance à des peintures « cristallines » où, vouant une forme d'exaltation extatique au moindre détail, il privilégie la description minutieuse des éléments du réel et une forme d'ascétisme hérité de la pureté de l'esprit du gothique catalan. *Intérieur* [La Fermière] (1922-1923) marque la fin de la période réaliste. Si la scène domestique révèle une certaine sacralisation de la vie paysanne catalane, l'art de Miró se détache peu à peu de la réalité extérieure, abandonne la rigueur constructive de ses œuvres de jeunesse, pour basculer du côté du mythe.

Du cercle de la rue de Blomet aux « Peintures de rêve » (1925-1927)

Miró s'installe à Paris entre février et juin 1920. « Lieu du déracinement nécessaire », la capitale est un véritable révélateur de sa personnalité. L'artiste se lie d'amitié avec les jeunes écrivains formant autour d'André Masson le groupe de la rue Blomet : Paul Éluard, Tristan Tzara, Michel Leiris, René Char et les écrivains catalans. L'atmosphère fertile et poétique qui règne dans ce foyer de l'aventure moderne est déterminante pour la constitution de sa sensibilité. « La rue Blomet, c'est un lieu, un moment décisif pour moi. J'y ai découvert tout ce que je suis, tout ce que je deviendrai. » Les années 1923-1924 sont celles où Miró s'engage dans une voie personnelle. André Breton écrit alors : « L'entrée tumultueuse en 1924 de Miró marque une date importante dans le développement de l'art surréaliste. »

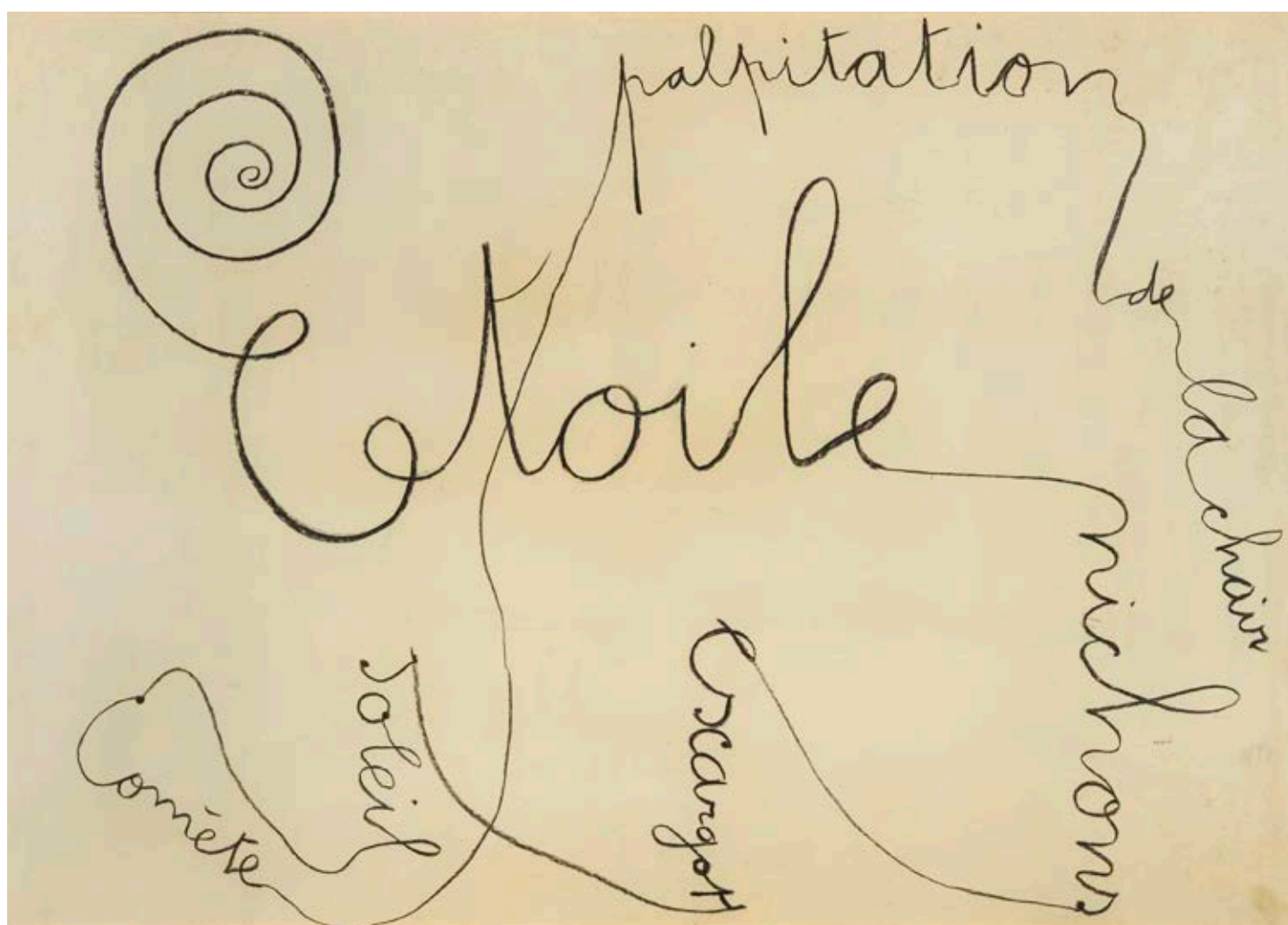
Avec ses « peintures de rêve » (1925-1927), Miró se « dégage de toute convention picturale », comme il l'écrit dans une célèbre lettre du 10 août 1924 à Michel Leiris. Influencé par l'écriture automatique, imprégné de la lecture de Mallarmé, il élabore selon ses propres mots un « langage secret, composé de formules d'enchantement. ».

En une centaine de tableaux, affirmant la « toute puissance du fond » (Jacques Dupin), il édifie les fondements de son « Mirómonde ». De ces visions provoquées par la faim et les hallucinations, Margit Rowell dira en 1972 qu'« elles sont la semence où allait fleurir, pour quatre décennies, la totalité de son œuvre. » Sur des fonds délavés de bruns et de bleus évoquant le cosmos flottent des signes peints, des formes insolites – escargot, étoile, points, virgules, sexe-écussons. Une langue nouvelle semble advenir de cette cohorte de symboles. À la fin des années vingt, de retour à Montroig, Miró recouvre le sens de l'espace et une palette de couleurs vives, revenant alors à ce qu'il appelle l'« absolu de la nature. »

Des années 1929-1931 aux « peintures sauvages » (1934-1937)

Entre 1929 et 1930, influencé par l'esthétique de Georges Bataille et d'André Masson, Miró se livre à des explorations matiéristes, préparant, selon ses propres termes, son « adieu à la peinture. » Animé par une rage iconoclaste, il vit une crise de l'expression, qui « approfondit le cri de révolte de Dada » (Jacques Tériade). Aux papiers collés - qui figurent dans l'exposition d'Aragon *La Peinture au défi* – succède un ensemble de peintures renonçant au lyrisme des « peintures de rêve ». Constellées de graphismes brutaux, ces œuvres sont « belles comme des ricanements ou des graffitis ». C'est dans ce contexte que l'artiste amorce aussi en janvier 1933 une série de dix-huit peintures dont Jacques Dupin a décrit l'esprit de « concentration plastique », inspirées d'une série de collages réalisés à partir des reproductions d'objets manufacturés et mécaniques.

L'année 1934 constitue un tournant dans l'œuvre de Miró. Au cours de l'été, l'artiste réalise à Montroig une série de quinze pastels sur papier velours suivies d'un ensemble de peintures qui ouvrent la période dite « sauvage ». Le monde intérieur de Miró s'y fait jour entre violence dérisoire et terreurs enfantines. Jacques Dupin dira de la production des années 1935-36 qu'elles étaient des « garde-fous contre « l'intrusion des monstres et le déchaînement de l'érotisme et de l'instinct de mort ». Miró se passionne également pour la création d'un ensemble de *Constructions* et de *Sculptures-Objets* (1930- 1936) aussi austères que menaçantes. Quand la guerre civile éclate, il quitte l'Espagne à l'automne 1936 pour s'installer à Paris. Dans cette période tourmentée, il crée des œuvres cauchemardesques et cruelles comme *Femme en révolte* et semble trouver un certain apaisement dans la réalisation de *Dessins-poèmes* comme *Sans titre* (Étoiles, nichons, escargot, soleil, comète, palpitation de la chair).



Joan Miró, *Sans titre (Étoile, nichons, escargot, soleil, comète, palpitation de la chair)*, 11 novembre 1937

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024 © © Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP

1940 – 1955 : de Varengueville-sur-mer à New-York

Depuis le printemps 1938, Miró se rend fréquemment à Varengueville-sur-mer en Normandie où vivent Raymond Queneau, Georges Duthuit et Georges Braque. En 1940, il s'y installe pour quelques mois se réfugiant comme Kandinsky dans une forme d'onirisme aux accents tragiques. « La nuit, la musique et les étoiles commencèrent à jouer un rôle majeur dans la suggestion de mes tableaux » écrit-il. Pour conjurer le péril, il amorce, interrogeant les astres, l'éblouissante série des *Constellations* bientôt, inséparables des gloses poétiques d'André Breton. L'invasion allemande conduit Miró à se retirer à Palma de Majorque en août, où, isolé, il se plonge dans la lecture des mystiques espagnols. Entièrement absorbé durant cette période introspective dans la recherche de voies nouvelles, il s'initie à la céramique, approfondit ses connaissances dans le domaine de la gravure et de la lithographie.

Miró embarque pour la première fois aux États-Unis en 1947. Depuis New York, il part à la découverte de Cincinnati et du Connecticut, où il rend visite à Max Ernst, Alexander Calder, Louise Bourgeois et Yves Tanguy. La découverte de l'art et du territoire américain constitue un tournant dans son œuvre. Fermement déterminé à « dépasser la peinture de chevalet », il crée la grande bannière de l'Exposition internationale du surréalisme (1947) et privilégie des formats monumentaux (*Mural* pour le Terrace Plaza Hotel de Cincinnati, 1947). Situés à mi-chemin entre l'écriture et la peinture, les tableaux oblongs ou grandes « bandes » qu'il crée au début des années 1950 égrènent ce que Jacques Dupin intitule les « Miróglyphes en liberté ». En 1953, Miró âgé de 60 ans, n'a toujours pas de résidence fixe. Il confie à son ami catalan l'architecte José Lluí Sert, professeur à l'université de Harvard, la conception de son futur atelier à Palma de Majorque.

1960-1969 : dépasser la peinture de chevalet

Au début des années 1960, Miró installé dans son nouvel atelier de Palma de Majorque renouvelle radicalement son langage. Comme animé par un sentiment d'urgence, il travaille à même le sol, peint avec les doigts, renouant avec l'automatisme des surréalistes. Son abondante production et son écriture de plus en plus violente retiennent les leçons de l'expressionnisme abstrait américain, de la calligraphie orientale et de la peinture japonaise. Dans de nombreux dessins, Miró redonne au geste sa puissance primitive, primordiale. Peints en mars 1961, les trois grands *Bleu I, II et III* (Musée national d'art moderne / Centre Pompidou, Paris, cat.) franchissent un pas de plus en direction d'un art définitivement orienté vers l'ascèse et la spiritualité. « J'ai mis beaucoup de temps à les faire. Pas à les peindre mais à les méditer. »

Les expositions se succèdent dans les années 1960 à Paris, Londres, Zurich et Barcelone. À l'occasion de la première rétrospective qui lui est consacrée au musée d'art moderne de Tokyo et de Kyoto, Miró se rend au Japon pour la première fois en 1966. « J'ai été passionné par le travail des calligraphes japonais et cela a certainement influencé ma technique, je travaille de plus en plus en transe » confie l'artiste (entretien inédit avec Margit Rowell, 1970). À partir de 1966 jusqu'à la fin de sa vie, Miró réalise près de quatre cents sculptures, pour la plupart en bronze. Au début de la décennie, l'expérience menée dans les jardins de la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence lui offre la possibilité de créer un espace en pleine nature, un *Labyrinthe* où sa sculpture se confond avec des éléments de la nature.

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

À Palma de Majorque, Miró renoue, à l'orée des années 1970 avec une certaine violence créatrice, une effervescence nouvelle, comme s'il répondait à l'énergie tellurique de l'île. Il se consacre à la pratique expérimentale de nouvelles techniques comme les *sobreteiximes* (travail de la laine et de la tapisserie). Avec fougue, il se confronte à toutes sortes de supports (toile, carton, ou papier) et n'hésite pas à brûler, lacérer, maculer ces toiles de mille façons. Dans ce qui s'apparente à une forme de soliloque, en pleine possession de son énergie créatrice, il donne corps à l'un des pans les plus expérimentaux de son œuvre révélant une fois encore le caractère incisif de son esprit et son profond anti-conformisme. « L'improvisation, c'est le laboratoire à ciel ouvert du signe, et pour Miró, la pointe avancée de sa guérilla », écrit Jacques Dupin.

Miró, expressionniste, atteint une forme de démesure, de démente parfois, travaillant dans un état de passion et d'emportement. Envahie par le noir, la très grande toile *Personnages et oiseaux dans la nuit* (19 janvier 1974) renoue ainsi avec l'esprit des « peintures sauvages » des années 1930.

L'influence exercée par le paysage de Majorque, sa lumière, la beauté des ciels, la prégnance de la Méditerranée lui inspirent alors des compositions d'une grande puissance cosmique, où dominent « la femme chthonienne et l'oiseau sidéral » (Jean Leymarie). « Chez Joan Miró, les monstres sont exorcisés. Ils sont devenus les êtres sereins, libres dégagés, d'une fête [...] en mouvement, en éclosion ascensionnelle » écrit Eugène Ionesco en 1972. La sculpture connaît dans cette ultime période une grande inventivité. Inspiré par le jeu surréaliste et l'esprit du Pop Art, Miró réalise alors tantôt des assemblages d'objets, tantôt des sculptures inspirées d'objets banals pris dans son environnement quotidien (emballage de pellicule photo, savonnette ou encore pince à linge) qu'il agrandit et immortalise dans le bronze ou en résine synthétique.



***Intérieur (La Fermière)* Juillet 1922 – Printemps 1923**

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Audrey Laurans/Dist. RMN-GP

Durant l'été 1922, Miró commence à Montroig quatre importants tableaux *La Fermière* et trois natures mortes respectivement baptisées *Fleurs et papillon*, *L'Épi de blé* et *Gril et lampe à carbure* qu'il achève de mémoire dans un petit hôtel du boulevard Raspail à Paris en 1923. D'aucuns ont suggéré que *La Fermière* pourrait être un détail de *La Ferme*. On y découvre le nouveau langage du peintre inspiré de la terre de Montroig, une langue primitive qui se fait l'écho de cette région âpre où l'artiste puise son énergie visionnaire. La scène domestique en forme de huis-clos donne à voir l'intimité d'une cuisine catalane. À première vue, tout dans cette belle image rudimentaire, archétypale, aux accents naïfs, révèle le « monde innocent » qu'a évoqué Paul Éluard. Les couleurs rugueuses rappellent celles de « ses premiers [...] paysages couleur de terre. » Cependant, bien que suggérant une réalité familière, la scène est troublante. Étrangement stylisés et hiératiques, la paysanne et les animaux - le chat et le lapin - sont comme épinglés à la surface de la peinture. L'artiste rapporte qu'il n'a pas fait poser la fermière, « trop occupée pour cela », et qu'il s'est inspiré pour la peindre - comme le chat aux allures de sphinx - d'un santón. On sait que Miró vivait entouré d'objets populaires catalans - « animaux, sifflets,

vases... ». Et c'est avec une ferveur quasi mystique qu'il transmue ici certains éléments du quotidien en véritables signes plastiques - le torchon en triangle blanc, le poêle noir en cône inversé, l'assiette en mystérieux cercle pâle - annonçant ainsi un tournant prochain dans sa création. Pour rendre l'univers concret et terrien de la ferme, l'artiste privilégie de larges aplats monochromes, peut-être gagné par l'esprit des récentes aquarelles abstraites de Picabia découvertes à la galerie Dalmau de Barcelone. [...]

En définitive, *Intérieur* résiste au commentaire. Extatique, la scène confine par sa puissance hallucinatoire au réalisme magique. Élaboré dans un état de grande tension mentale, le tableau finit par se détacher de tout naturalisme. Le traitement calligraphique des personnages et des objets annonce l'alphabet de signes à venir. « À la fin de cet été décisif, tandis qu'il travaille encore à *Terre labourée*, au *Chasseur* et à *Pastorale*, Miró écrit de Montroig à son ami Rafols : « J'obtiens de m'évader dans l'absolu de la nature et mes paysages n'ont rien à voir avec la réalité extérieure. Ils sont néanmoins plus Montroig que faits d'après nature. »

Sophie Bernard



**La Sieste, Montroig,
juillet-septembre 1925**

Huile sur toile
Paris, Centre Pompidou, Musée
national d'art moderne
© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024
© Collection Centre Pompidou, Musée
national d'art moderne – Centre de création
industrielle – Crédits photo : Centre
Pompidou, MNAM-CCI/Jean-François
Tomasian/Dist. RMN-GP

[...] Il y a peu de tableaux aussi précisément préparés en amont d'une peinture que *La Sieste*. Deux esquisses préparatoires éclairent sa genèse et le processus de travail. La méthode du dessin d'étude précise la pensée de Miró et témoigne de la décantation des motifs et leur réduction à l'essentiel. Dans cette peinture, il n'y a plus trace de ce que la première étude mettait en scène - de la figuration d'une échelle au *porró*, cette jarre traditionnelle, du lampion ou de ces petites figures dansant une sardane. Le souci narratif premier qui donnait à voir une dormeuse dans un paysage, entourée de multiples saynètes, s'est métamorphosé en même temps que Miró abandonne l'âne, la balle et le lapin. La deuxième esquisse maintient la double ligne d'horizon qui structure le premier état du dessin jusqu'à la toile finale. La femme-blason d'amour paraît avoir quitté sa passivité de dormeuse pour évoquer peut-être un cerf-volant. La nageuse alanguie opère une fusion proprement magique avec ce qui semble bien être une maison dans la première esquisse. L'horloge est devenue parlante : son aiguille part du corps de la nageuse tout juste sortie de sa sieste ; une flèche indique le chiffre 12 en partie haute, soit le soleil de midi lorsqu'il est au plus ardent. Miró a d'ailleurs pu noter « la fréquence des flèches » et des « envols d'oiseaux » dans son œuvre « qui viennent » des bouches de métro de Guimard ». Le champ lexical et plastique des années du « rêve » mironien vers 1924-1926 passe par ces signes

dictés déictiques, ceux qui servent à désigner, à l'image de l'index qui pointe l'objet. Mais sa peinture joue également du trouble que suscite l'écrit dans la peinture, et dont *La Sieste* forme un témoignage remarquable : le chiffre 12 se détache comme son contrepoint de gauche figurant un nuage noir parodiant le gribouillis enfantin : naissance de la tache. La ronde de la sardane n'est plus qu'un signe sphérique matérialisé par une succession de tirets à la fois tremblés et maîtrisés. Miró indique encore : « Sur ce dessin j'ai mentionné le titre, le format de la toile : 80 fig. – un format classique – et la couleur du fond : A = azul = bleu ». Ce format traditionnellement dévolu à la peinture de paysage sont les « coordonnées spatiales d'un paysage marin », et l'œuvre s'affirme comme l'un des premiers « bleus » caractérisant un certain nombre de peintures de Miró durant les années vingt – jusqu'aux *Bleu I, II, et III* de 1961. Mais ici cette couleur diaphane et délavée est brossée au moyen d'une matière fluide, peinte à la détrempe, qui met en évidence le geste ondulatoire mimant la vague et les nuages – ces formes qui n'ont pas de sens. Il s'agit alors pour Miró de répondre aux injonctions doubles qui animent sa peinture depuis les débuts : entre le rêve et l'extrême précision du point et de la ligne sur le plan, la pesanteur des motifs terriens et l'allègement immatériel.

Aurélié Verdier



Portrait d'une danseuse, printemps 1928

Bouchon de liège, plume et épingle à chapeau sur carton peint

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Philippe Migeat/Dist. RMN-GP

[...] *Portrait d'une danseuse* possède toute la puissance d'une surface picturale réduite à l'essence de ces moyens plastiques mis à mal, emblématiques de cet « assassinat de la peinture » dont Miró se revendique la même année. Le potentiel menaçant dans lequel Miró met en œuvre la pulsion de violence et d'enfance se traduit très littéralement ici avec cette épingle fichée dans la toile et sa plume de paon, conférant une dimension à la fois tellurique et aérienne à l'œuvre, dont existent quatre croquis préparatoires. La représentation symbolique battant en brèche les clichés féminins n'a pas échappé à André Breton, son propriétaire jusqu'à sa mort ; il en fut de même pour Louis Aragon (également possesseur d'une œuvre de ce thème), ou encore Paul Éluard qui se remémorait du trouble d'une femme aimée face à cette œuvre, unissant la charge érotique de ce souvenir personnelle au laconique conflit « sexuel » de cette danseuse. Conscient de l'importance de l'entreprise de radicalisation de sa peinture, Miró rapportait l'encouragement de Picasso, à l'automne 1924 : « il fut enthousiasmé par ma *Danseuse espagnole* qui n'était qu'une esquisse au fusain sur toile. J'étais arrêté, embarrassé pour continuer. Il me dit de la laisser dans cet état, et elle l'est restée. Après moi, disait-il encore, c'est toi

qui ouvres une nouvelle porte ». La régularité du thème de la danseuse espagnole est telle chez Miró qu'elle est quasiment à même de rendre compte des changements de style de l'œuvre durant les années 1920 et 1930. Sa récurrence obsédante commence avec les « premiers croquis d'étude à Barcelone, avant l'installation parisienne, jusqu'aux collages de 1928 », comme le rappelle Rémi Labrusse, jusqu'à en faire une évocation de plus en plus conceptuelle de ces danseuses espagnoles « épithète qui trouve sa légitimité dans le retournement d'un cliché folklorique en forme de cauchemar ». *La Danseuse espagnole* est une œuvre charnière, un hybride périlleux entre peinture et sculpture qui se situe dans la lignée des assemblages cubistes de 1913 par Picasso. Mais elle anticipe aussi les assemblages agressifs et oniriques, issus de rebuts collectés par Miró au début des années 1930, tel cet *Homme et femme* de 1931, autre œuvre qui ne quittera jamais la collection de Breton. *La Danseuse espagnole* rejoint probablement en 1929 (date du probable don de l'artiste et de la galerie Pierre) un ensemble déjà admirable de Joan Miró chez le poète surréaliste.

Aurélien Verdier



Personnage, 1934

Pastel sur papier velours

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

– Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre

Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

[...] Au cours de l'année 1934, une mutation radicale affecte l'art de Miró au point de métamorphoser en profondeur son univers poétique. Dans une lettre du 29 avril, l'artiste confie à Pierre Matisse son marchand new-yorkais son désir de mener à bien un projet qui lui tient particulièrement à cœur : « réaliser une série de grandes gouaches et une série très importante de peintures ». Miró prend alors ses distances avec l'avant-garde parisienne, séjournant plus régulièrement à Montroig et à Barcelone. Entre octobre et novembre 1934, il se consacre à la réalisation de quinze grands pastels hallucinatoires sur papier velours, certainement l'une de ses plus fascinantes séries. Un malaise profond s'y fait sentir. « Les plus abominables fantômes » surgissent de ces feuilles où affleure l'esprit de celui que Jacques Dupin décrivait comme « le plus tourmenté des êtres. » Durant cette période qu'on a dite « sauvage », sa création connaît un tournant et se peuple de monstres grotesques. La nuit qui s'abat sur l'Europe jette un voile sombre sur un monde cauchemardesque empreint de terreurs enfantines. Proche d'Antonin Artaud, Miró y donne à voir son propre *Théâtre de la cruauté*. « Les monstres de Miró procèdent directement de son âme, ils sont la part obscure de l'âme humaine. » [...]

Personnage (1934) appartient à la cohorte des créatures inquiétantes peuplant le monde chaotique, au bord de la folie, qu'il invente alors. Miró nous livre avec ces effigies sa part maudite et, tragiquement pessimiste, sa vision d'un monde allant à sa perte. Michel Leiris écrivait en 1924 : « L'œuvre d'art n'a d'autre but que l'évocation magique des démons intérieurs » (*Journal*, le 1er avril 1924), ce que la « tératologie intimiste » de Miró met précisément en scène. Inspirés de la lecture d'Alfred Jarry, les êtres ubuesques, grotesques et ricanants qu'il imagine sont des figures d'insomnie plongées dans une nuit inquiétante. Étrange créature de pantomime, aussi enfantine que sexuée, aussi naïve que cauchemardesque, *Personnage* (1934) suscite un indicible trouble. Jaune acide, rouge feu, bleu électrique : Miró use de couleurs stridentes, d'effets de clair-obscur et d'une lumière inquiétante pour créer le malaise. Avec cette figure grotesque au nez protubérant et au sexe dressé, Miró semble avec humour fuir la peur et la tragédie. Dans cette période de crise existentielle, les allusions érotiques viennent compromettre l'idée d'un corps glorieux. Redevable des *Caprices* de Goya qu'il avait pu admirer au Prado, Miró affirme que les monstres rôdent, sont tapis, là, juste à côté de nous.

Sophie Bernard



La course de taureaux,
8 octobre 1945

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

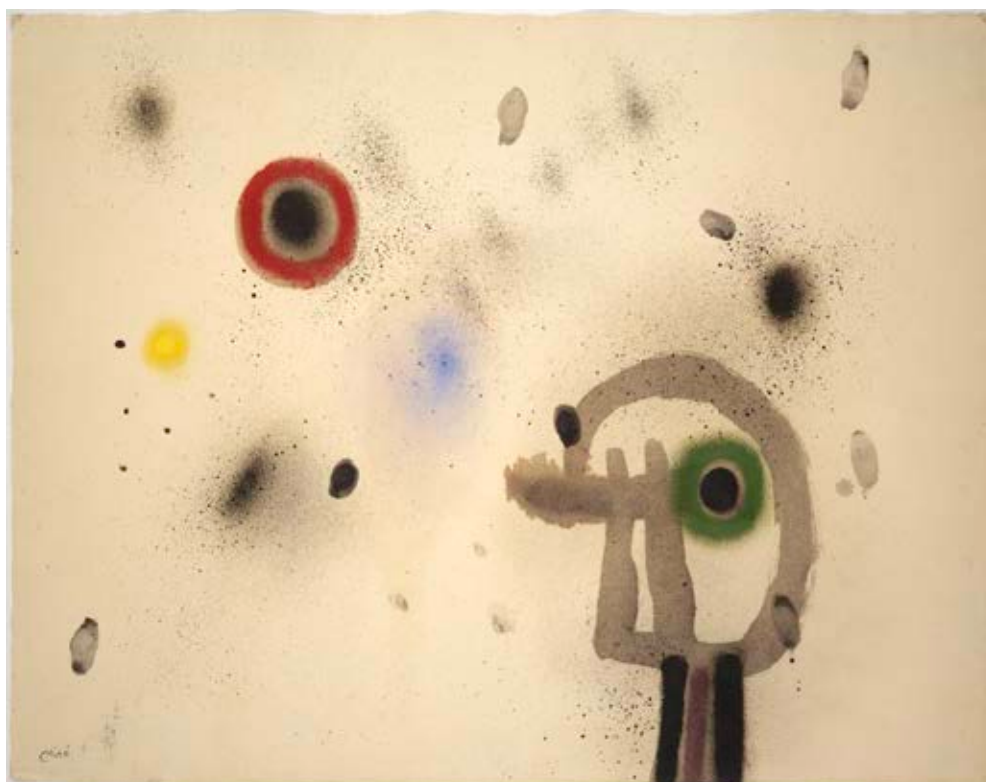
© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Adam Rzepka/Dist. RMN-GP

[...] En 1945, au sortir de la guerre, l'art de Miró donne naissance à une autre écriture poétique, témoignant tout particulièrement d'une distribution renouvelée des éléments sur la surface de la toile. Préparée par des notes écrites précises et des études, *La course de taureaux* est datée du 8 octobre 1945. Le dessin de l'animal, fulminant et cocasse à la fois, au centre de la peinture, se traduit par une ligne volontairement dure, sans repentir, en écho peut-être au ton glacier du bleu-gris utilisé pour le fond. Les marbrures et le souci, comme toujours chez Miró, de *travailler l'accident* de ce fond passent par l'utilisation du papier de verre, afin comme il l'écrit, d'ouvrir les « pores à la toile ». Le matador-homuncule a lancé sa muleta tandis qu'un cheval est éventré. Une ligne déliée (dont on peut noter qu'elle anticipe les toits en berceau de l'architecte et ami Josep-Lluís Sert à la fondation Maeght, inaugurée en 1964) en une pureté rythmique de plus en plus assumée. Plus minérale donc, mais encore onirique, la toile peut se lire selon les axes esthétiques revendiqués dans la confiance des carnets de l'époque : durant les années 1940-1941, Miró en appelle à la rigueur des fresques

romanes (et de ce qu'il nomme la « sévérité » de cet art aimé entre tous par l'artiste), en même temps qu'il se réclame de la « fantasmagorie » du maître catalan de sa jeunesse, Modest Urgell. Magique et acérée comme on le dirait d'une flèche (celle de l'épée du matador), la peinture relit le thème à l'aune de conceptions picturales qui se sont modifiées : dans les carnets, l'artiste envisageait encore trois ans plus tôt dans ses études préparatoires, « des symboles poétiques », souhaitant que « le banderillero soit comme un insecte, les mouchoirs comme des ailes de pigeons, les blessures du cheval comme des yeux immenses ; utiliser aussi des signes comme ceux que j'ai fait en 1940 au lieu d'éléments trop réalistes comme dans l'interprétation du drapeau de la barrière par exemple : id. le sang qui jaillit comme un idéogramme qui finit en étoile. » Peu d'éléments sont conservés de cette narration dont Miró refuse, en fin de compte, toute dimension de pathos. Car c'est encore bien la force plastique, qui prime sur le signe magique ou de la poésie de cette période « musicale » entre toutes, des années de guerre.

Aurélié Verdier



***Personnage devant le soleil,*
1960**

Encre de Chine et gouache sur papier

Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

Dans les années 1960, installé dans son atelier de Palma de Majorque, Miró vit - comme s'il était au centre de l'univers - en symbiose avec les éléments qui l'entourent - le ciel et la mer. Entamant de nouvelles recherches plastiques, il offre dans ses créations ultimes une expérience du monde, différente, celle de « l'absolu de la nature ». [...]

À Palma, l'artiste s'identifie aux forces cosmiques au point, qu'animé par un esprit panthéiste, il donne corps à des œuvres enfantines et burlesques, où naissent des mondes célestes. [...]

Parce qu'y surgit un être ébahi, entouré d'astres et de comètes, *Personnage devant le soleil* est un dessin cosmique. Il appartient aux « impromptus se déployant dans un espace libre » décrits par Jacques Dupin. Rien ici n'oppose la peinture à la poésie. L'artiste saisit l'instant dans sa nudité. Georges Hugnet l'avait bien saisi. « Cette œuvre est la plus pure, la plus élevée que je connaisse. Elle ouvre sous nos œillères le vide, un vide où se dépile la germination d'un poème perpétuel écrit avec les initiales d'un alphabet stellaire. » Et l'anonymat des formes permet d'atteindre dans ce dessin l'universel. À peine ébauchée, une créature hébétée, la tête dans l'éther, flotte entre les astres et les étoiles. Flamboyant, le soleil s'offre dans son innocence victorieuse à son regard halluciné. Des soleils, d'aucuns ont dit que l'artiste les voulait souverains, absolus.

Les rouges, les bruns et les jaunes dominent dans cette esquisse.

Miró affirme : « Suis coloriste mais pour la forme une nullité. » Jacques Dupin a de fait souligné dans les dessins tardifs la simplicité, l'insolente économie des formes abstraites, le graphisme sommaire, les structures indécises en suspens. Miró invente « un système de signe élaborés mais non fixés, signes mouvants, ouverts ». Cette ouverture est un gage de fraîcheur de spontanéité. Car tel est bien Miró : « Arc en ciel Miró/ gentil spectre solaire/dompteur de feux follets. »

De ses œuvres, Miró disait qu'elles devaient éblouir, rayonner de la lumière pure du jour, faire jaillir les « étincelles d'or de notre âme ». D'une grande tendresse, *Personnage devant le soleil* célèbre la joie de l'instant, celle d'une « fête pigmentaire » (J. Dupin). Dans cette fable surréelle, tout n'est que pureté, effusion, amour. Les années 1960 ouvrent une autre voie, celle d'un nouveau langage poétique, où règne une peinture solaire, dont, conformément à la nature de son être contradictoire, la mélancolie n'est cependant jamais exclue. Michel Leiris l'ami de la rue Blomet écrivait très justement dès 1929 que Miró avait su « réaliser un vide bien complet en lui pour retrouver une pareille enfance. » Comment ne pas trouver plus juste commentaire à *Personnage devant le soleil* ? [...]

Sophie Bernard

Bleu I, II, III, Palma de Majorque, 4 mars 1961

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne

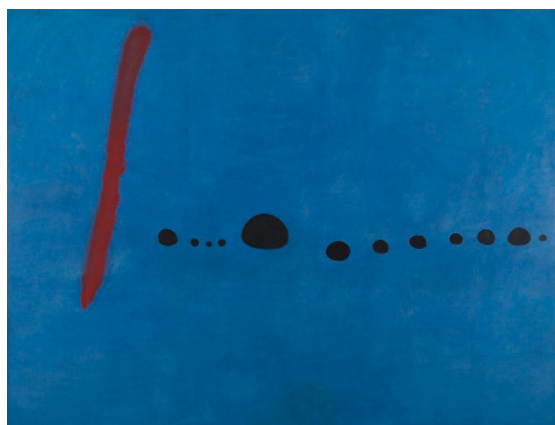
© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

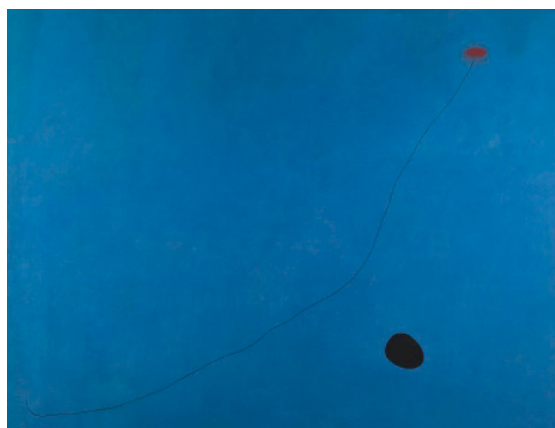
– Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Audrey Laurans/Dist. RMN-GP



Bleu I



Bleu II



Bleu III

[...] Le projet entrepris en mars 1961, *Bleu I*, *Bleu II*, *Bleu III*, n'est pas différent de cette ascèse picturale. Appelant à un « maximum d'intensité » et un « minimum de moyen », Miró éprouve le besoin de revenir sur la genèse de ces 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 dépouillement voulu. [...] C'était comme avant la célébration d'un rite religieux, oui, comme une entrée dans les ordres. Vous savez comment les archers japonais se préparent aux compétitions ? Ils commencent par se mettre en état, expiration, aspiration, expiration – c'était la même chose pour moi. Je savais que je risquais tout, une faiblesse, une erreur, et tout aurait été par terre ». Comme à son habitude, c'est par le dessin que sa pensée se construit, jetant les premières idées de ces « Bleus » au fusain sur de petits formats, sur toutes sortes de supports glanés çà et là. L'ordre rigoureux qui définit depuis les débuts sa méthode de travail ne varie pas ; après le labeur de la matinée, l'après-midi sert la réflexion et l'examen de l'œuvre accomplie. Les croquis permettent la mise au net du travail de l'esprit : la maturation intérieure est achevée. L'acte de peindre peut commencer - tendu, précis : « d'abord le fond, tout bleu » raconte Miró, qui ajoute qu'il « ne s'agissait 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 intervenaient aussi. « Parfaire » le fond me mettait en état pour continuer le reste. Ce combat m'a épuisé. 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 mironienne, sujet à toutes les modulations, à tous les traitements : champ vital, cosmique et aérien, elle est la couleur métaphysique par excellence, celle aussi par extension, des grands mystiques que Miró lit alors avec assiduité. Les trois *Bleus* mobilisent à la fois une pensée topographique – celle du jardin zen et de ses mondes enchâssés – mais aussi musicale (car comment ne pas faire consonner ici le rythme simultanément chromatique et sonore ?). Porteurs d'une visée totalisante, Miró voulaient qu'ils soient réunis 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 pouvait alors commencer et la signification réelle des *Bleus* avec elle. Ils prolongent l'expérience voulue par Miró d'une respiration créatrice dédoublée – la sienne propre ; et celle de qui les contemple.

Aurélien Verdier

Personnages et oiseaux dans la nuit, 1974

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

– Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre

Pompidou, MNAM-CCI/ Philippe Migeat/Dist. RMN-GP



À la fin de sa vie, c'est à Palma de Majorque que l'artiste trouve l'isolement nécessaire à sa création. [...] Miró peint sans retenue, et l'on retrouve dans ces toiles des dernières années la radicalité des anti-peintures et des « peintures sauvages » du début des années 1930 à l'heure où Miró entendait « assassiner la peinture ». De ces dernières œuvres, Jacques Dupin écrivait : « Elles ont en commun une note de gravité dans l'exubérance, et cette concentration d'énergie tout aussi sensible dans les séries de toiles minuscules que dans un immense tableau comme le fabuleux *Personnages et oiseaux dans la nuit* sur fond brouillé de rouge et de jaune, au balancement contrarié, aux larges et puissants mouvements de catapulte. »

L'étrange pantomime que Miró met en scène dans *Personnages et oiseaux dans la nuit* évoque la magie primitive des peintures rupestres qui le fascinent dès l'entre-deux-guerres. Comme dans l'art des cavernes, les figures semblent surgir, émaner de la paroi-même. Peut-être Miró s'inspire-t-il de la grotte d'Altamira ou des fresques romanes du Musée National de Catalogne. On ne sait en réalité à quelle mythologie il se réfère précisément ici. Mais, par son abandon pictural, son lyrisme, sa spontanéité et son bestiaire échevelé évoquent la manière immédiate et radicale de l'artiste danois Asger Jorn, le primitivisme et le sens de la transgression des artistes du mouvement COBRA. Miró oscille entre l'exubérance et la gravité. Parce que ses personnages sont méconnaissables, c'est moins la grâce ou la sensualité de la femme ou de l'oiseau qui lui importent que leur « seule présence farouche, leur énergie

libérée dans le suspens de la forme et la réalisation différée de leur désir d'être. » Comme une ombre inquiétante, le noir où l'on devine des yeux, des griffes ou des serres envahit le premier plan de la composition à la matérialité terrienne. Comme dans de nombreuses œuvres des années 1970, cette couleur omniprésente conquiert pleinement la toile. Miró en recouvre la surface entière de façon à ce que les figures se dissolvent dans un entrelacs de formes. En 1977, il se confie à Roland Penrose racontant que pour la réalisation d'une autre toile de la période, *Personnages et oiseaux* (FPJM-135), il versa de la térébenthine dont les taches lui inspirèrent la forme de ses motifs. Le hasard le guide tout autant ici comme au temps du surréalisme. Sa violence expressive est défiance à l'égard du signe. Si l'art du peintre catalan eut une influence décisive sur les artistes américains Arshile Gorky, Gottlieb, Baziotes, Pollock et Mark Rothko, en retour, il est saisi par leurs travaux, particulièrement ceux de Motherwell. Comme eux, il travaille parfois à même le sol, entame une lutte avec la toile. En privilégiant les giclures, les coulures et les projections, Miró retrouve l'agressivité de l'Action Painting, l'élan vital de la peinture gestuelle. Jacques Dupin a dit « l'embrasement physique et mental » qui implique dans ces ultimes années son corps tout entier quand André Pieyre de Mandiargues parlait de « volcanisme » pour qualifier l'esprit de cette période, véritable retour à l'esprit des « Peintures sauvages. » À Otto Hahn Miró répondait « Et je sens que je deviens de plus en plus violent » [...]

Sophie Bernard

Miró. Un Brasier de signes

La collection du Centre Pompidou

Édition *In fine*

Prix : 35€

Les auteurs :

Sophie Bernard, Aurélie Verdier, Anne Foucault, Jean-Christophe Bailly, Guitemie Maldonado, Juan-José Lahuerta et Anne Montfort-Tanguy.

Sommaire :

- *Brève excursion au pays de Miró*
Jean-Christophe Bailly
- *Le Nourrisson savant. Joan Miró et l'enfance révolutionnaire, hiver 1923*
Aurélie Verdier
- *Le Langage d'Éros. Surréalisme, inconscient, élan vital et féminin dans l'oeuvre de Miró*
Sophie Bernard
- « *Anti-peinture* » et « *danseuses espagnoles* » de Joan Miró : deux actes analogues
Juan-José Lahuerta
- « *La négation de toutes les négations.* » Miró dans l'Espagne franquiste, 1939-1975
Anne Montfort-Tanguy

Notices de Sophie Bernard, Anne Foucault et Aurélie Verdier



**Par Jean-Christophe
Bailly**

Écrivain et poète

Brève excursion au pays de Miró

La plus ancienne image que je conserve de Miró vient d'un article paru en 1956 dans la revue *L'Oeil*, 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 allait sous peu quitter pour s'installer à Majorque, et s'y arrêtant en divers lieux de prédilection. Sur l'une de ces images, Miró pointe en souriant son index en direction de celle des poulies de marine accrochées à un mur du Musée Maritime qui ressemble le plus à un visage qu'il aurait lui-même pu dessiner. Tout l'article, par ailleurs, est orné de traces graphiques jaunes et noires dessinées spécialement par l'artiste. Si ce reportage m'a tant marqué, je crois que c'est parce qu'émanait de lui un bonheur sans mélange, solaire, entier et qu'à travers lui on pouvait imaginer la possibilité d'une forme de vie différente, prodigieusement allégée. Et cette forme à la fois rêveuse et hantée, enjouée et sérieuse, courant au ras du sol, de la terre, et levant la tête vers les étoiles, chacune des œuvres de Miró, quels que soient son format ou son époque, la porte en elle et la rejoue.

En un siècle pourtant voué plus qu'aucun autre au renouveau, à 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 su 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 ses propres sentiers battus : l'œuvre de Miró est comme un pays, et si elle est, comme telle, l'hôte d'une population de formes toujours reconnaissables, c'est, semble-t-il, en raison même des tentatives d'évasion qui alimentent son perpétuel renouveau. Une recherche qui serait comme une chorégraphie en perpétuel devenir, un répertoire ouvert de formes accomplissant d'insensés voyages entre le plus proche, le plus concret – la matière du monde, les choses – et le plus lointain, le plus évanescent – l'espace grand ouvert, les étoiles, le firmament, et qui aurait aussi la même liberté d'action face à l'éventail de tous les moyens qu'elle a su se donner, de la ligne la plus frêle à l'aplat le plus sombre, de la tentation de l'expression à la vitalité apaisée 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 insituable. Au moment où l'on serait prêt à accepter de l'apparenter au surréalisme auquel en effet elle est indéfectiblement liée, on la voit s'en aller loin de lui dans une fascination extasiée pour les objets les plus humbles et les plus terriens. Et lorsqu'on l'accompagne dans ses propositions les plus radicalement coupées de toute référence au réel, on la voit se peupler de figures qui l'éloignent définitivement de toute abstraction. La seule certitude que l'on puisse avoir, pour peu qu'on la considère dans son ensemble, est de la délester de toute forme d'appartenance et d'accepter que la liberté qui la sous-tend et qu'elle incarne soit son principe fondamental. Pourtant il serait absurde, là encore, de l'enfermer dans une sorte de proclamation, alors même que cette liberté n'a pu être conquise et devenir pour nous rayonnante qu'au prix de quantité de doutes et en ne s'installant jamais, quitte à tenter sans fin de nouvelles solutions et de nouvelles variantes au sein d'une abondance vraiment dispendieuse. Il est clair que pour Miró il y avait une sorte de conductivité intégrale et que d'une réalisation à une autre c'était le même courant qui alimentait les tentatives, la plus brève et la plus sobre contenant comme en germe le profil d'une exubérance future, et cela en passant sans transition d'un média à un autre, du simple bloc-notes à la fresque immense, de la toile de sac au bronze ou à la céramique. [...]

Par Sophie Bernard

Le Langage d'Éros

Surréalisme, inconscient, élan vital et féminin dans l'oeuvre de Miró

L'œuvre de Miró a longtemps été envisagée à l'aune de la joie, de la candeur primitive et de l'enfance. Mais en elle réside une part indéniablement plus sombre, plus obscurément métaphysique, part maudite qu'au début du siècle dernier des auteurs comme Georges Hugnet et plus tard des poètes comme Yves Bonnefoy ont relevé avec acuité. Que le monde enfantin, onirique, primitif et innocent qu'on lui connaît constitue un aspect majeur de son œuvre n'exclut nullement la force que possède aussi son avers, à savoir le tourment et « la sainte inquiétude ». Enfant puis adolescent, Miró fut un révolté, avide de transgresser un milieu et une destinée – la lignée d'artisans à laquelle il appartenait et la carrière de petit commerçant à laquelle il était promis. Désireux de « dynamiter » les conventions, de laisser se déployer un tempérament originellement retenu par sa discrétion, Miró trouve dans le climat dada et surréaliste du Paris des années 1920 des échos à sa révolte intérieure. André Pieyre de Mandiargues décrit ce trait de caractère paradoxal. « [Sa] grande douceur est d'autant plus émouvante qu'elle masque l'un des plus violents foyers éruptifs » qui soit. L'artiste confirme le feu qui l'anime : « Sous mon apparence tranquille, je suis un tourmenté ». Loin d'être celle de l'aède naïf que d'aucuns ont décrit, la force poétique de l'œuvre de Miró tient à son incandescence, à son esprit de subversion. La candeur y voisine avec la cruauté, le monde innocent avec la révolte, l'extase avec l'angoisse. L'érotisme, parce qu'il interroge l'existence profonde, abolit précisément ces dualités et permet à l'artiste de s'abstraire, selon ses propres mots, de son « faux moi » pour poursuivre son désir de vérité. En 1946, Georges Bataille écrivait à propos du caractère libérateur du surréalisme : « en matière d'arrachement de l'homme à lui-même, il y a le surréalisme et rien. »

En 1921, voisin au 45, rue Blomet du vertigineux Masson, Miró conquiert ce que Michel Leiris a appelé « l'âge d'homme ». Le poète et ethnographe a décrit mieux qu'aucun autre l'ambiance qui régnait là-bas, le « point de ralliement, [que constituait] l'atelier – très dostoïevskien dans son délabrement » – du peintre Masson, qui s'adonn[ait] alors à de « merveilleux dessins rehaussés à l'aquarelle où le déchaînement sexuel évoqu[ait] un retour aux commencements du monde. » Grand illustrateur de Georges Bataille et notamment de *L'Histoire de l'oeil*, il influence profondément le peintre catalan. Miró a dit le caractère initiatique de cette période qui marque son œuvre jusqu'en ces derniers prolongements : « J'y ai découvert tout ce que je suis, tout ce que je deviendrai ». L'esprit de transgression, l'atmosphère magique et quasi-religieuse du surréalisme, le Paris effervescent des années 1920 lui inspirent une autre peinture teintée d'érotisme, de lyrisme cosmogonique et de philosophie du sacré. « De Rimbaud à Charles Cros, de Pierre Louÿs à Darien, de Jarry à Breton, les plus belles échappées érotiques nous viennent de là, de ce bord de Seine, où jamais on n'a été plus près de la liberté amoureuse. »

Nourri par les écrits de Michel Leiris, abreuvé par les réflexions de Georges Bataille, l'artiste interroge les tabous que sont la mort et la sexualité, envisageant la création comme une expérience totale, organique, sensuelle, une rêverie des profondeurs. Dans ses peintures, comme irrémédiablement arraché au monde de l'enfance, l'être humain, ébahi, comme subitement gagné par un sentiment d'incomplétude, vit la fin de l'Oedipe et l'entrée dans l'âge adulte.

Les premières traductions des écrits de Sigmund Freud en français paraissent en 1920, au moment même où les artistes surréalistes explorent la mécanique amoureuse, approfondissent fantasmes et pulsions érotiques. « Oui, je crois l'Inconscient, les pulsions et les affects trop importants chez l'homme pour être laissés au seul rêve » écrit le psychanalyste Jean Frois-Wittmann. Tous, d'Hans Bellmer à Salvador Dali en passant par André Masson, viennent explorer « l'fracassable noyau de nuit » (André Breton) qu'est le désir. De 1928 à 1932, les études se multiplient, révélant toutes les tonalités du spectre amoureux, de l'érotisme à la sexualité. La manière dont ce thème central à la poésie surréaliste imprègne l'imaginaire de Miró mérite d'être exploré. Comment d'ailleurs ne pas voir dans la description emportée de Frois-Wittmann l'esprit même des œuvres du peintre catalan en ce qu'elles offrent de mise à nu des forces les plus instinctives ? « Quand je disais tout à l'heure que l'art moderne exprime l'Inconscient, cette proposition est vraie des genres les plus divers [...] qu'il s'agisse des couleurs boueuses, de la surestimation des zones érotiques (seins, fesses), de la simple joie des déformations, de l'étalage des complexes [...] Il reste maintenant à nous demander si l'expression de toutes ces pulsions génitales, anales, sadiques etc. et l'interprétation du monde par l'Inconscient est légitime. À cela je répondrai sans hésitation : Oui. » [...]

Le langage d'Éros traverse son œuvre entier. Polymorphe, il se fait d'abord l'écho, parce qu'il est sommet de la vie et synonyme de volupté, de l'intensité créatrice tant recherchée par Miró. Dionysiaque, il résonne avec la ferveur religieuse et mystique qui l'anime. Symbole d'interdit, parfois ignoble et tabou, il lui permet d'affirmer son goût de la subversion, sa haine des conventions. « Le sens de l'érotisme, s'il nous est donné dans une profondeur abrupte, nous échappe » écrit Georges Bataille. Par là même, il répond au tempérament tragique de Miró. Le thème sexuel lui permet d'exprimer plus qu'aucun autre son être contradictoire, impulsif, épris de sensation. Obsessionnel, il est pour lui, comme pour Leiris, cette « pierre angulaire dans l'édifice de la personnalité ». Nés tous les deux le 20 avril aux confins du signe du taureau et du bélier, ils envisagent la création comme une corrida, entre mise à mort et acte d'amour.

Dans ses notes de 1940-41, Miró dit concevoir ses toiles avec une « âme de feu ». « Quand je peins, je caresse ce que je fais [...] Parfois, au bout de ma séance de travail, je me laisse tomber dans un fauteuil, épuisé, comme après l'acte sexuel de faire l'amour ! » Il confie par ailleurs : « Ce qui compte, c'est de mettre notre âme à nu. Peinture ou poésie se font comme on fait l'amour : un échange de sang, une étreinte totale... » L'embrasement physique et mental, la passion transparaissent également alors qu'il affirme : « Quand je commence une toile, j'obéis à une impulsion physique... ». Parce qu'il y est question d'absolu, d'ébullition, de débordement et d'extase, la poétique de Miró est une érotique. Georges Ribemont-Dessaignes affirme qu'un érotisme latent règne dans tous ses tableaux. « L'Éros de cette poésie est celui du monde entier et de toute poésie. Miró n'est pas obsédé, il ne songe même pas à la psychanalyse, simplement le sexe est pour lui un élément lyrique au même titre que toute manifestation humaine ou naturelle. » Dans un esprit conforme aux dictionnaires surréalistes, à bâtons rompus, il s'agira dans ce court essai de définir la place de l'érotisme dans l'œuvre de Miró, ses pulsions instinctives et discordantes, les contradictions de sa rêverie, sa nuit.



Joan Miró, *Danse de personnages et d'oiseaux sur un ciel bleu ; étincelles*, 25 mai 1968

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024 © Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits

photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Bertrand Prévost/Dist. RMN-GP

Par Aurélie Verdier

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

Quels rêves pouvait bien nourrir l'enfant Joan Miró grandissant non loin de l'horlogerie paternelle dans les années 1910 à Barcelone ? Cette dernière portait un nom singulier, L'Aquarium. Quelque chose de la minutie extrême du métier de son père et de l'onirisme contenu dans le nom du petit commerce avait dû laisser des traces dans l'esprit méticuleux et rêveur du garçon. Par son goût précoce de la poésie, Miró avait probablement eu assez tôt une connaissance spontanée et intuitive du Rimbaud des *Illuminations* et de cette « horloge qui ne sonne pas », cet oiseau dont le « chant vous arrête et vous fait rougir ». Les images mentales et visuelles jaillies de la poésie rimbalienne consonnent avec la peinture de Miró. Jusqu'à la fin, sa peinture s'est conciliée des mondes striés d'oppositions fertiles, du type de ce que l'adolescent poète avait appelé « [d]es gouffres d'azur, des puits de feu ». Et Rimbaud avait averti dans ce même poème, « Enfance » : « c'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables ».

En réalité, il avait fallu à Miró la formation chez Francesc Galí et la maturation du langage pictural des années passées entre 1918 et 1924 entre Barcelone, Montroig et Paris, pour dépasser les genres traditionnels de sa jeunesse et le rendu naturaliste bientôt quitté et parvenir assez précisément à cette alternance constante entre l'opposition rimbalienne d'Enfance - l'azur et le feu. À n'en pas douter, ils renvoient chez Miró à ce « tout ou rien » caractéristique de son tempérament ardent sa vie durant. Ce manichéisme du caractère – correspondant à une forme de maximalisme pictural des années 1910 - est un trait propre à l'enfance, celle que Miró amena sous la forme matérielle de quelques menus souvenirs avec lui à Paris. Installé pour quelques temps entre juin et février 1921, dans l'atelier de Pablo Gargallo, au 45 rue Blomet pour y retourner en mars 1924 jusqu'en 1927, un témoignage renseigne sur ce que le peintre avait amené de la terre bien-aimée. Ainsi, le poète Robert Desnos se souvenait de ce « clos herbu, « enserré entre l'usine et les maisons » de ce quartier à un jet de pierre de la rue de Vaugirard. L'atelier de l'artiste, presque vide de meubles, contenait « une table couverte de jouets des Baléares, petits gnomes, étranges animaux de plâtre enluminés de vives couleurs. » [ill. 1 ; IMAGE des siruells majorquins]. Au près de ses amis peintres André Beaudin ou André Masson (et sa petite fille Lili), mais encore des écrivains Michel Leiris, Roland Tual, Georges Limbour, et Armand Salacrou, le groupe de la rue Blomet avait lu *Les Illuminations*.

De quel lieu provenait la dimension proprement atomisée et tellurique qui donna à l'œuvre de Joan Miró, à partir de 1917 jusqu'à la fin de son existence, l'allure d'une quête originelle reconduite de tableau en tableau ? Venait-elle de sa propre enfance – ce « premier stade de toute biographie » ? Après le tour de force de précision horlogère de *La Ferme* (1921), d'où pouvait bien provenir ce nouveau langage pictural traversé de signes infantiles - bête à corne, serpent, soleil, insecte, spirales ou flèches - à compter de 1923 et leur métamorphose dans les années à suivre ? Une partie de la réponse réside probablement dans l'introduction radicale de ce tropisme poétique et de son goût pour la fable, deux domaines des enfants par excellence parce qu'on les estimait plus propice à leur édification. Cet essai propose que l'exceptionnel « babil » plastique forgé par Miró à l'automne 1923 (doublé de ce que j'appellerai ici, un peu plus loin, sa révolution de l'étendue) soient lues au prisme de l'enfance comprise comme une spontanéité regagnée. Ces deux conquêtes majeures du « babil » et de « l'étendue » chez Miró en 1923 surviennent avant toute théorisation par le mouvement surréaliste d'André Breton, dont le Manifeste du surréalisme de novembre 1924 lancera les bases.

Ce babil plastique renvoie à la dimension en quelque sorte pré-langagière - ce que signifie étymologiquement infans - et que l'artiste va développer sa vie durant. Quant à cette conception picturale neuve de l'espace proprement pictural proposé par Miró, ces fonds monochromes à peine dilués, elle est un spectaculaire unicum parmi les œuvres des artistes actifs à Paris à cette époque, à l'exception (mais elle est majeure) du Matisse de *La Danse* et de *La Musique* en 1909-1910. Miró ne les avait pas vues. [...]

Pour celui qui s'était qualifié non sans stratégie, de « catalan international », l'enfance constitua ce que l'on pourrait appeler une autre patrie. Sur l'enfance comme sur d'autres sujets, le relatif laconisme du peintre avait certes fermé quelques portes. Mais l'on pourrait dire que ce fut l'œuvre issue de son propre 'enfant intérieur' qui autorisa, en quelque sorte, Miró à être Miró. Ces pages se proposent de poser de premiers jalons sur ce vaste sujet des liens qui unissent l'enfance et l'art, afin de montrer que sa persistance chez Miró – comme thème, style et moyen plastique, comme langage – fut moins une idée 'biographique' qu'une possibilité formelle révolutionnaire, de nature à lever l'anxiété de l'influence des aînés en peinture, afin que d'autoriser le changement stylistique spectaculaire de son vocabulaire opéré dès l'été 1923. D'autres connections existaient : ainsi, le lien tissé au gré des saisons vécues à Montroig avec la nature et le vivant, donna naissance – comment l'appeler autrement ? - à une métaphore, récurrente chez lui, sur la nature gestante et la maternité qui consonnaient avec ce culte latent en lui, et dans l'esprit du temps, de l'enfance. L'artiste allait ainsi par exemple affirmer toute sa vie sa prédilection (comme chez tous les enfants) pour « la musique des petites herbes » et les « cailloux d'un ravin à la majesté d'un paysage. Durant les mois de juillet à décembre 1923, à Montroig, l'enfance allait pour ainsi dire remonter des profondeurs, et s'autoriser une existence plus langagière plastiquement parlant que simplement thématique, remplaçant le style détailliste et sa science extrême, dont sa peinture avait fait preuve jusque ici. *La Ferme* (juillet 1921- mai 1922), cette œuvre magistrale, en avait signé la fin. [...]

1893 Naissance le 20 avril à Barcelone.

1907 Miró étudie à l'École de commerce de Barcelone.
Suit également les cours de l'École des Beaux Arts de la Lonja.

1912 S'inscrit à l'École d'Art de Francesc Gali. S'adonne à des exercices de dessin d'après le toucher, qui sont à l'origine de sa vocation de sculpteur. Rencontre le céramiste Josep Llorens Artigas. Premières peintures à l'huile.

1915-1917 Fréquente l'Académie libre de dessin du Cercle San Luch où il travaillera jusqu'en 1918. Début de sa période « fauve ». Peint des portraits et des paysages des environs de Montroig.

1918 Première exposition personnelle à la Galerie Dalmau à Barcelone. Fait partie de l'Agrupació Courbet fondé par Josep Llorens Artigas. Premiers paysages « détail-listes ».

1919 Premier voyage à Paris. Amitié avec Picasso.

1920 Désormais Miró passe chaque année l'été à Montroig et l'hiver à Paris où il s'installe dans un atelier au 45 rue Blomet, voisin de celui d'André Masson. Il fait la connaissance de Pierre Reverdy, Max Jacob et Tristan Tzara.

1921 Sa première exposition personnelle à Paris à la Galerie *La Licorne* fait scandale.

1922-24 Autour de Miró et de Masson se retrouvent rue Blomet Leiris, Limbour, Artaud, Salacrou, Tual. Termine *La Ferme*, œuvre décisive de cette période.

Miró se lie d'amitié avec Aragon, Breton et Éluard. À partir de cette époque, il participe activement aux expositions surréalistes.

1925-1926 Commence la période des peintures « oniriques » qui s'étendra jusqu'en 1927.

Collabore avec Max Ernst aux décors de Roméo et Juliette pour les Ballets russes de Diaghilev. A Montroig, peint des « paysages imaginaires ».

1927 S'installe à Montmartre, cité des Fusains, où vivent déjà Arp, Eluard et Max Ernst.

1928 Grande exposition à la Galerie Bernheim à Paris.
Premiers papiers-collés et collages-objets.

1929 Épouse Pilar Juncosa. S'installe à Paris, rue François-Mouthon.

Pendant l'été 1930, amorce ses premières constructions, assemblage de bois découpés et de divers objets.

Première exposition aux États-Unis, à la Valentine Gallery, New York.

1931 Naissance de sa fille Dolorès.

Exposition de sculptures-objets à la Galerie Pierre, Paris.

1932 Décors, costumes, rideau de scène et « jouets » pour le ballet de Massine *Jeux d'enfants*, sur une musique de Bizet, chorégraphie de Boris Kochno, créé le 14 avril à Monte-Carlo. L'été, commence une série de petites peintures sur bois et réalise six objets poétiques.

Première exposition à la Pierre Matisse Gallery à New York, qui le représente désormais aux États-Unis.

1934-1936 Début de sa période « sauvage ».

Petites peintures à l'œuf sur masonite et à l'huile sur cuivre. Peintures sur papier goudronné et sablé.

À l'automne 1936, Miró quitte l'Espagne avec sa famille et s'installe à Paris.

1937 Dessine l'affiche *Aidez l'Espagne*. Exécute *Le Faucheur*, grande peinture murale pour le pavillon de la République espagnole à l'Exposition universelle de Paris.

1939-1940 S'installe à Varengeville-sur-Mer. Peintures sur toile de sac. Commence la série des *Constellations*.

1941 Première grande rétrospective au Museum of Modern Art de New York.

1942 Installation à Barcelone. Profusion d'aquarelles, gouaches, pastels, dessins, uniquement sur papier, jusqu'en 1944, autour du thème Femme Étoile Oiseau.

1944 Premières céramiques en collaboration avec Josep Llorens Artigas.

Lithographies de la série Barcelone.

Premières petites sculptures en bronze: une dizaine exécutée entre 1944 et 1950.

1947 Se rend aux États-Unis pour la première fois.

Exécute une peinture murale pour le Terrace Hilton Hotel de Cincinnati.

Exposition de peintures et de céramiques à la Pierre Matisse Gallery, New York.

1948 Exposition à la Galerie Maeght, où toute sa production sera désormais représentée.

1950 Grande peinture murale commandée par l'Université Harvard pour la Graduate Center.

1953 Commence une série de céramiques, achevée en 1956, en collaboration avec Josep Llorens Artigas et le fils de celui-ci, Joan Gardy-Artigas, qui travaillera désormais avec eux.

1954 Grand Prix international de gravure à la biennale de Venise

1955 Se consacre à la céramique en collaboration avec Artigas et Gardy-Artigas

1956 Grande rétrospective des peintures au Palais des Beaux-

Arts de Bruxelles, puis au Stedelijk Museum d'Amsterdam et à la Kunsthalle de Bâle.

Miró quitte Barcelone pour Palma de Majorque; son nouvel atelier a été dessiné par l'architecte Josep Lluís Sert.

1958 Termine avec Artigas deux grandes céramiques murales pour l'Unesco à Paris

1959 Second séjour aux États-Unis, à l'occasion de la grande rétrospective de son oeuvre au Museum of Modern Art de New York et au Musée de Los Angeles.

1962 Rétrospective au Musée national d'Art moderne de Paris. Exposition d'œuvres gravées au Musée d'Art moderne de Tokyo.

1964 Inauguration de la Fondation Maeght à Saint-Paul et de son Labyrinthe, jardin décoré de sculptures et de céramiques. Une salle est consacrée à sa peinture.

Expositions rétrospectives à la Tate Gallery de Londres et au Kunsthhaus de Zurich.

Céramique murale pour la Handelshochschule de Saint-Gall. Participe à Documenta III à Kassel.

1966 Premières sculptures monumentales en bronze: *L'Oiseau lunaire* et *L'Oiseau solaire*.

Grande rétrospective au Musée national d'Art moderne de Tokyo, puis au Musée d'Art moderne de Kyoto. Se rend au Japon à cette occasion.

Exécute une céramique murale pour le Guggenheim Museum de New York.

1967 Exposition « L'oiseau solaire, l'oiseau lunaire, étincelles » à la Galerie Maeght, Paris puis à la Pierre Matisse Gallery, New York.

1968 Grande exposition rétrospective à la Fondation Maeght, à l'occasion de son 75e anniversaire, puis à Barcelone, à l'Ancien Hospital de la Santa Cruz.

1969 Exposition rétrospective au Haus der Kunst à Munich. Exposition « Miró otro » organisée par les jeunes architectes de Barcelone.

1970 Grande céramique murale pour l'aéroport de Barcelone. Peinture et céramique murales pour l'Exposition internationale d'Osaka.

Exposition des sculptures de 1967 à 1970 à la Pierre Matisse Gallery, New York, et à la Galerie Maeght, Paris.

1971 Exposition de peintures, sculptures et céramiques au Casino de Knokke-le-Zoute.

Exposition itinérante de sculptures organisée par le Walker Art Center, Minneapolis, puis au Museum of Art de Cleveland et au Art Institute de Chicago.

1974 Exposition rétrospective de peintures, sculptures, objets, tapisseries et céramiques aux Galeries nationales du Grand Palais. Exposition au Louisiana Museum of Modern Art, Humlebak (Danemark).

Exposition de l'oeuvre graphique complet au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

1975 Exposition de l'oeuvre graphique complet à la Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne.

Exposition de sculptures à la Galerie Schmela, Düsseldorf.

1976 Ouverture de la Fondation Joan Miró à Barcelone Exécution d'un mur en céramique pour IBM Barcelone.

1977 Parution aux Éditions du Seuil de *Ceci est la couleur de mes rêves*, entretiens avec Georges Raillard.

Parution des *Carnets catalans*, aux Éditions Skira.

1978 Exécution d'un ensemble sculptural en résine synthétique pour l'esplanade de la Défense à Paris et d'un mur pour le Musée Vitoria (Espagne).

À l'occasion de son 85° anniversaire, rétrospective au Museo Español de Arte Contemporaneo à Madrid et exposition d'œuvres graphiques aux Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico de Madrid.

Création de décors et de costumes pour le spectacle de la troupe de la Claca Mori el merma, présenté au Centre Georges Pompidou.

Exposition de sculptures au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

1979 Pour la première fois, Miró aborde le vitrail. Les ateliers Simon (Reims) réalisent les vitraux pour la Fondation Maeght.

1980 Exposition rétrospective au Musée d'Art moderne de Mexico. Exposition de peintures au Hirshhorn Museum, Washington.

Exposition itinérante au Japon. Céramique monumentale pour le nouveau Palais des expositions et des congrès de Madrid. Grande tapisserie murale pour la Fondation Maeght.

1981 Sculpture monumentale pour la ville de Chicago.

1982 Exposition au Museum of Fine Arts, Houston. Exposition organisée par le Scottish Arts Council à Edimbourg.

1983 Meurt le 25 décembre à Palma de Marjorque.



Joan Miró, *Personnages devant le soleil*, 1963

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024 © Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle - Crédit photo : Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

NOCTURNES

L'exposition sera
exceptionnellement ouverte
tous les jeudis soirs jusqu'à 21h
(à partir du 16 mai)

VISITES DE L'EXPOSITION

Visites guidées

Tous les samedis et dimanches à 14h30 et 16h30 (sauf 1^{er} dimanche du mois)

Visites guidées en anglais : les 28 avril, 25 mai et 23 juin à 15h.

Visites en famille

Avec les 2/5 ans - Les 22, 24, 25 et 26 avril / 10h30-11h30

Avec les 6/11 ans - Les 22, 24, 25 et 26 avril / 10h30-12h

Miró en « free style »

Avec les ados (12/17 ans) : les 22, 24, 25 et 26 avril / 14h-15h

ATELIERS

Parcours - atelier culinaire en lien avec l'exposition (en famille)

Le 29 mai (6/7 ans) et le 5 juin (8/11 ans) de 14h30 à 16h30
L'équipe de l'atelier pour enfants et le restaurant du musée vous convient à la création d'un tableau « gourmand » inspiré des œuvres de Miró.

En partenariat avec le café andry

Atelier jeune public

Le mercredi / 14h30 - 16h30

les enfants créent des jeux de couleurs inspirés des éléments atmosphériques propres à l'artiste comme la lumière, l'air ou la terre, tout en jouant avec des formes qui se métamorphosent en signes puis en tableau.

Pour les 6/7 ans : 22 et 25 avril.

Pour les 8/11 ans : 24 et 26 avril.

CONFÉRENCE

Avec les Amis du musée

Joan Miró : lundi 29 avril à 19h

Par Sophie Bernard

MUSIQUE

Avec Musée en Musique

Une journée au musée : Dimanche 5 mai dès 11h

11h - De la peinture de Miró à la musique : l'échelle de l'évasion

Philippe Wucher violon / Christophe Louboutin guitare / Valérie Dulac violoncelle

12h15 - Brunch « mirobolant »

14h30 - Présentation illustrée de l'exposition

Par Sophie Bernard

17h30 - « Le coup de cœur de Guy Tosatto »

Directeur du musée de Grenoble pendant plus de 20 ans, Guy Tosatto a choisi Alain Planès pour célébrer Miró.

UNE PERFORMANCE INSTALLATION BLAU

Le 4 mai de 14h30 à 17h

Imaginée et interprétée par Aina Alegre dans le cadre de l'exposition *MIRÓ, BLAU* est une performance-installation dansée partant du bleu, couleur primordiale de l'œuvre de Miró, ainsi que de l'utilisation de signes minimaux comme les points, les lignes que l'on retrouve souvent dans ces peintures.

Conception et interprétation : Aina Alegre. Production : Centre chorégraphique national de Grenoble & STUDIO & FICTIF

CENTRE POMPIDOU | CONSTELLATION 2025 – 2030, LE CENTRE EN MOUVEMENT

Depuis son ouverture en 1977, fidèle à sa mission de diffusion de l'art moderne et contemporain sur l'ensemble du territoire, le Centre Pompidou développe une politique de partenariats et de prêts. La période de fermeture pour travaux offre l'opportunité d'un nouvel acte de coopération, privilégiant la co-construction et l'inscription dans la durée.

Miró. Un brasier de signes. la collection du Centre Pompidou présentée au musée de Grenoble et organisée dans le cadre d'un partenariat entre les deux établissements, préfigure, avant la fermeture du Centre à l'été 2025, le programme Centre Pompidou | Constellation.

À Paris, la collection nationale d'art moderne et contemporain sera visible, en premier lieu au Grand Palais et au musée du Louvre. Elle sera également mise en résonance en 2026 avec celles du musée du Quai Branly – Jacques Chirac. À la Monnaie de Paris, l'exposition « Georges Mathieu » (9 avril – 14 septembre 2025) sera conçue sous un triple commissariat, avec l'Institut national d'histoire de l'art. Le musée de la musique de la Philharmonie de Paris accueillera « Kandinsky et la musique » (titre provisoire) d'octobre 2025 à janvier 2026. Parallèlement, des projets sont en cours de définition avec d'autres institutions : la Cité de l'architecture et du patrimoine, les musées d'Orsay et de l'Orangerie, le musée Rodin, le musée national des arts asiatiques-Guimet et le Jeu de Paume. Le studio 13/16 sera accueilli dès le début de l'année 2025 et jusqu'en 2027 à la Gaîté lyrique.

Le bâtiment du Centre Pompidou ne sera par ailleurs pas en sommeil pendant la fermeture. Le chantier abritera une maison du projet dont le format sera prochainement imaginé avec AIA, le maître d'œuvre du schéma directeur technique, les lauréats du concours pour le schéma directeur culturel et les habitants du quartier. Comme lors des travaux des années 1970, les artistes aussi seront invités à se saisir de ce moment particulier de l'histoire urbaine et sociale de Paris, à l'occasion de commandes spécifiques. L'Ircam, situé place Stravinsky, face à la fontaine de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, sera le cœur de cet ensemble, en proposant un grand festival associant toutes les composantes du Centre Pompidou, conçu à partir des manifestations existantes et en lien avec les institutions à proximité.

Partenaire naturel et privilégié, le Centre Pompidou-Metz sera essentiel dans ce dispositif à partir de 2025, année que marquera son quinzième anniversaire. Cette collaboration étroite est d'ores et déjà mise en lumière en 2024 par les prêts majeurs pour les expositions « Lacan, l'exposition », « André Masson », « Les défis de la photographie », ou encore « la Répétition ». La programmation s'ouvrira encore plus largement à l'accueil de la collection, y consacrant plusieurs espaces, selon des rythmes et des points de vue différents, tout en poursuivant une programmation propre à l'établissement.

Le Centre Pompidou concevra des expositions avec ses partenaires historiques, tels que le LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut avec un cycle initié par « Kandinsky » en 2026, la galerie du design à Saint-Étienne à son ouverture en 2026 ou encore en renforçant la collaboration avec les villes de Toulon et Auxerre. Des projets à l'échelle d'une région sont également prévus, comme avec la région Centre-Val de Loire : le festival Ar(t)chipel, conçu avec le Centre, a connu une première édition couronnée de succès, notamment en milieu rural. La présence en Outre-mer sera également développée.

Dans la continuité des partenariats noués de longue date entre le Centre Pompidou et le Centre des monuments nationaux (« Germaine Richier » à l'abbaye du Mont-Saint-Michel en 2017 ou l'Arc de triomphe empaqueté par Christo et Jeanne-Claude en 2021), la collection sera mise en dialogue avec des monuments : par exemple, en 2026, avec un projet pluridisciplinaire et citoyen au Panthéon ou encore des collaborations au monastère royal de Brou, au Palais Jacques Cœur et à la Cité internationale de la langue française au château de Villers-Cotterêts et en 2027 – 2028, à la villa Cavrois et à l'abbaye de Montmajour.

Le Centre Pompidou s'associera à plusieurs événements majeurs comme l'ille3000 et déploiera sa programmation vivante, à la Biennale de la danse de Lyon par exemple. Les festivals emblématiques (Extra!, Hors Pistes,...) voyageront et prendront de nouvelles formes, en synergie avec différents lieux culturels et rendez-vous en région.

Enfin, l'inauguration du Centre Pompidou Francilien – Fabrique de l'art / Musée national Picasso-Paris à Massy coïncidera avec la fermeture pour travaux : l'occasion de lancer pleinement ce projet, clé du rayonnement du Centre Pompidou dans le Grand Paris.

Parallèlement, Centre Pompidou | Constellation se déploiera à l'international afin de faire connaître le foyer artistique qu'a été et qu'est la France, dans un dialogue fécond avec toutes les scènes internationales qui ont vocation à y être montrées et à entrer dans la collection pluridisciplinaire du Centre Pompidou – Musée national d'art moderne — lui-même héritier du Musée des Écoles étrangères du début du 20^e siècle.

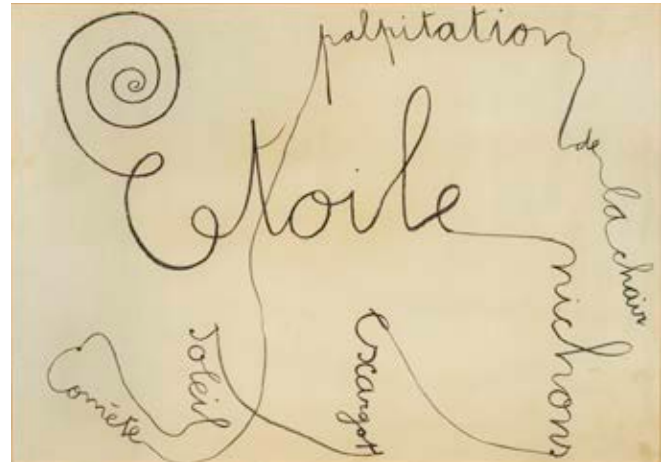
IMAGES MISES À LA DISPOSITION DE LA PRESSE



1



2



3



4

1- Joan Miró, *Intérieur (la fermière)*, juillet 1922 – printemps 1923

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Audrey Laurans/Dist. RMN-GP

2- Joan Miró, *Peinture (composition)*, 4 mars 1933

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Jean-François Tomasian/Dist. RMN-GP

3- Joan Miró, *Sans titre (Étoile, nichons, escargot, soleil, comète, palpitation de la chair)*, 11 novembre 1937

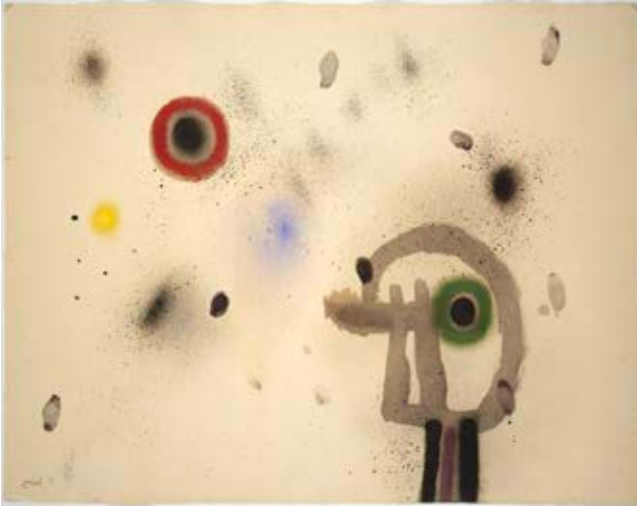
© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP

4- Joan Miró, *La course de taureaux*, 8 octobre 1945

© Successió Miró / ADAGP, Paris 2024

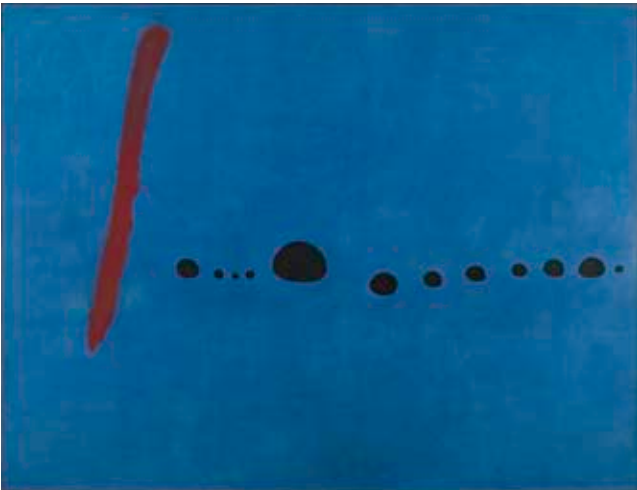
© Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Adam Rzepka/Dist. RMN-GP



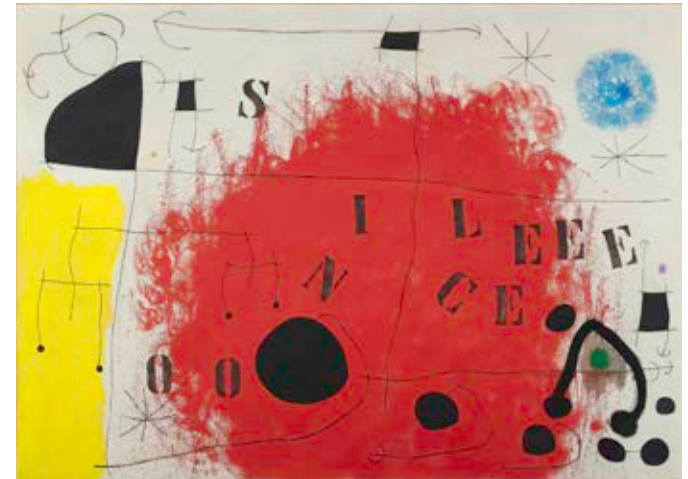
5



7



6



8

5- Joan Miró, *Personnage devant le soleil*, 1960
 © Successió Miró / ADAGP, Paris 2024
 © Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne –
 Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou,
 MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

6- Joan Miró, *Bleu II*, 4 mars 1961
 © Successió Miró / ADAGP, Paris 2024
 © Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne –
 Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou,
 MNAM-CCI/Audrey Laurans/Dist. RMN-GP

7- Joan Miró, *Personnages devant le soleil*, 1963
 © Successió Miró / ADAGP, Paris 2024
 © Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne –
 Centre de création industrielle – Crédit photo : Service de la
 documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou,
 MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

8- Joan Miró, *Silence*, 17 mai 1968
 © Successió Miró / ADAGP, Paris 2024
 © Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-
 CCI/Bertrand Prévost/Dist. RMN-GP

9- Joan Miró, *Danse de personnages et d'oiseaux sur un ciel bleu ; étincelles*, 25 mai 1968
 © Successió Miró / ADAGP, Paris 2024
 © Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle – Crédits photo : Centre Pompidou, MNAM-
 CCI/Bertrand Prévost/Dist. RMN-GP



9

UTILISATION DES IMAGES

Tout ou partie des œuvres figurant dans ce communiqué de presse sont protégées par le droit d'auteur.

Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

– Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'Adagp : se référer aux stipulations de celle-ci.

– Pour les autres publications de presse :

- Exonération des deux premières oeuvres illustrant un article consacré à un évènement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page ;
- Au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions donnent lieu au paiement de droits de reproduction ou de représentation ;
- Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service de l'ADAGP en charge des Droits Presse (presse@adagp.fr) ;
- Toute reproduction devra être accompagnée, de manière claire et lisible, du titre de l'oeuvre, du nom de l'auteur et de la mention de réserve « © Successió Miró / ADAGP, Paris 2024 » suivie de l'année de publication, et ce quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre.

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1600 pixels (longueur et largeur cumulées).



Ville de Grenoble / musée de Grenoble- J.L. Lacroix

INFORMATIONS PRATIQUES :

Ouvert tous les jours, sauf le mardi, de 10h à 18h30

5, place de Lavalette, 38000 Grenoble - 04 76 63 44 44

Tarifs de l'exposition : Plein tarif : 14 € / Tarif réduit : 7 €

Gratuit pour les - de 26 ans, et pour toutes et tous le premier dimanche du mois.

Accès aux collections permanentes gratuit pour toutes et tous.



Le musée de Grenoble est un établissement culturel relevant de la Ville de Grenoble.



L'exposition *Miró. Un Brasier de signes* bénéficie du soutien du Club des mécènes du musée de Grenoble.



Merci à nos partenaires

