

Miro



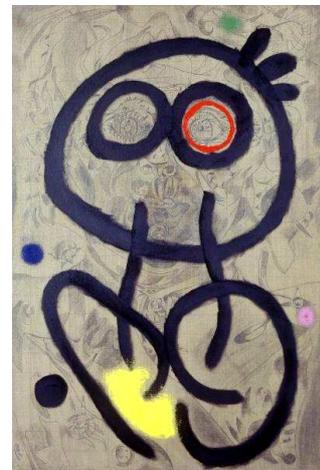
1893 (Barcelone) – 1983 (Palma de Majorque)



Autoportrait 1917, huile sur toile,
61 x 50 cm, collection privée



Autoportrait 1919
(Musée Picasso, Paris)



Autoportrait 1937/1938
(complété en 1960)

Les deux infinis : de l'infiniment petit à l'infiniment grand

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-miro/ens-miro.html#02>

Après une période de formation entre 1916 et 1917, où Miró assimile les principaux courants artistiques contemporains – fauvisme, cubisme, futurisme – qui culmine avec une exposition personnelle et une autre de groupe à la dynamique galerie Dalmau de Barcelone, expositions vivement critiquées par les milieux conservateurs catalans, l'artiste aborde une nouvelle étape de sa création picturale. De juillet à décembre 1918, séjournant à Montroig et réfléchissant sur sa pratique, il commence une nouvelle période où l'on voit en germe les éléments qui deviendront constants dans son langage plastique. Appelé réalisme poétique ou phase détailliste, selon les critiques, ce moment coïncide avec la création de tableaux, essentiellement des paysages, où, renversant les idées acquises, Miró accorde au détail infime la même importance qu'aux grandes masses plastiques des arbres ou des montagnes.

“Un brin d'herbe est aussi gracieux qu'un arbre ou une montagne”

Si, plus tard, il sera sensible à l'immensité des grands espaces, c'est à une autre immensité qu'il donne maintenant de l'importance, celle de l'infiniment petit.

Dans cette ouverture de sa peinture vers les deux infinis semble s'inscrire en creux la condition humaine, finie, comme l'écrit Pascal, “entre les deux infinis qui l'enferment et la fuient”. Une certaine dimension mystique, que Miró alimentera ensuite par ses lectures (les mystiques castillans: Jean-de-la Croix et Thérèse d'Avila, prenant de plus en plus la place de Rimbaud, Nietzsche, ou de la poésie surréaliste), se donne ainsi à voir.

“De ces deux infinis de nature en grandeur et en petitesse, l'homme en conçoit plus aisément celui de grandeur que celui de petitesse” (Pascal, *Pensées*). A cette règle, Miró fait exception et se livre dès le début de son œuvre à l'amour de l'infime, comme il l'écrit à son ami Rafols, en 1918: “*Joie d'arriver à comprendre dans un paysage un petit brin d'herbe - pourquoi le mépriser ? - un brin d'herbe est aussi gracieux qu'un arbre ou une montagne. A part les primitifs et les Japonais presque tout le monde néglige ces choses divines.*” (Joan Miró, *Ecrits et entretiens*, présentés par Margit Rowell, Daniel Lelong éditeur, 1995, p. 67.)

A partir des années soixante, Miró abordera avec les immenses étendues de couleur évoquant le ciel et la nature, l'infiniment grand, mais cela est déjà sensible dès les années vingt, avec des paysages presque vides, des peintures monochromes et déjà bleues, que seule la vibration troublée des fonds anime. Mais les bleus des années vingt évoquent les profondeurs marines, tandis que ceux des années soixante rappellent le spectacle du ciel qui émeut l'artiste. “*Je suis bouleversé quand je vois dans un ciel immense, le croissant de la lune ou le soleil. Il y a d'ailleurs, dans mes tableaux, de toutes petites formes dans des grands espaces vides. Les espaces vides, les horizons vides [...] tout ce qui est dépouillé m'a toujours beaucoup impressionné.*” (Op. cite, p. 269.)

A travers ce rapport à l'espace, se lit la grande mobilité de sa perception tendue vers les extrêmes, et se devine aussi sa conception métaphysique.

Le tracé linéaire et minutieux du visible

Le Potager à l'âne

1918, Huile sur toile, 64 x 70 cm
Stockholm, Moderna Museet



“Pas de simplifications ni d’abstractions, écrit Miró à son ami Ricart en 1918. En ce moment je ne m’intéresse qu’à la calligraphie d’un arbre ou d’un toit.” Autrement dit, au tracé linéaire et minutieux du visible.

Tout y passe, arbre et feuilles, toit et tuiles, potager avec ses différentes plantations, brin d’herbe par brin d’herbe. *Le Potager à l’âne*, comme d’autres tableaux de l’époque, *La Maison du palmier* (1918) par exemple, se caractérise par un regard qui évoque celui du Douanier Rousseau que Miró aimait, mais aussi par l’hératisme de l’iconographie gothique qui lui était chère, son côté ciselé que prend chaque élément. Mais à cela s’ajoute une délicatesse qui lui est propre dans l’observation du réel et qui naît de la lente observation des paysages aux alentours de sa chère ferme de Montroig. Le paysage apprivoisé devient potager, terre labourée.

Un jardin, écrivait Magritte, est un espace intermédiaire entre un paysage et un bouquet de fleurs. Mais, ici, la peinture cherche son sujet dans ce qui est plus humble qu’un jardin, un potager, où s’inscrit, docile, la silhouette d’un âne. Figure clef du tableau car elle lui donne son titre.

Ce n’est pas l’âne des nativités du *Quattrocento*, ni celui dont le regard planait, énigmatique, dans le *Gilles* de Watteau. C’est la bête de somme docile autour de laquelle s’aligne l’ordonnancement des fleurs et des plantes, jusqu’à celui du ciel, en haut, dont une bonne partie semble avoir la même consistance que la terre, en bas. Il faut monter très haut dans le tableau pour que le bleu du ciel s’épanouisse. Car tout ici est à l’enseigne de l’intime et du détail, celui du feuillage de l’arbre qui se découpe sur le ciel, de chaque brin d’herbe plantée, du tracé exigu de l’arbre défeuillé sur lequel se pose une pie minuscule. Univers clos et rassurant où se déploie, sans hiérarchie, de la petite tache blanche du pelage de l’âne aux lignes d’azur, le visible.

Aller au-delà de l'objet visuel pour "féconder l'imagination"

Chien aboyant à la lune, 1926

Huile sur toile, 73 x 92,1 cm

Philadelphia Museum of Art. A.E. Gallatin Collection, 1952



L'espace saturé des premiers tableaux cède la place à la vacuité quasi totale de l'espace de la représentation dans certains tableaux des années 25-27. Dans *Chien aboyant à la lune*, le fond est encore maître avec ses couleurs profondes comme le montre le marron sombre de la terre qui se découpe sur le noir du ciel par une ligne d'horizon souple et ondulée.

Dans cette perspective vide et étrange, la couleur se concentre sur la figure biomorphique du chien et sur la lune au-dessus de lui. Une échelle énorme traverse le côté gauche du tableau de bas en haut, réunissant par ses extrêmes la terre et le ciel, le sensible et le suprasensible. L'espace sombre et vide, entourant les trois formes qui semblent s'y perdre, évoque l'infini spatial. Un frisson d'étrangeté est suggéré par ces formes en pleine transformation: le chien qui se gonfle pour ressembler à un ballon multicolore, la lune se terminant en un point rouge comme un curieux bonnet de nuit. L'échelle est la seule forme se lisant sans ambiguïté mais, elle aussi, est menacée d'effacement par la couleur sombre qui recouvre parfois le tracé blanc de ses lignes. L'infiniment grand se double, ici, du mystère des espaces insondables, inconnus et surréels, et trouve son contre-point dans l'ironie des petits détails colorés: le point rouge comme un pompon sur la lune, le point blanc de la patte du chien.

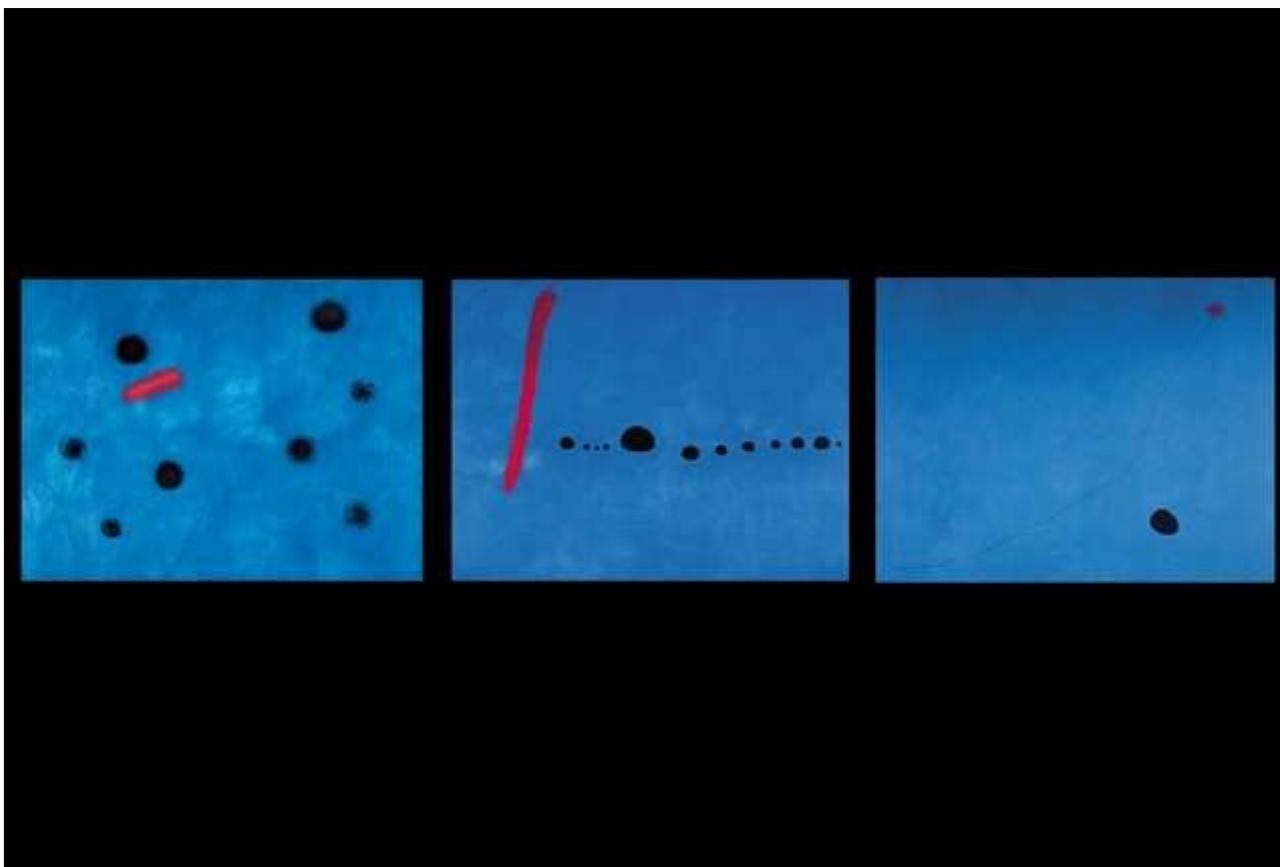
En ces années 25-27, Miró, dont Breton disait qu'il était le plus surréaliste de tous les autres peintres, était très proche de ce mouvement et, tout en gardant une liberté de fond, il en épousait les principaux enjeux esthétiques et poétiques. Miró privilégiait, dans le surréalisme, le côté "au-delà de la peinture", autrement dit, le désir d'aller au-delà de l'objet visuel pour parvenir à "féconder l'imagination". Comme la poésie, le tableau doit être "fécond": "Il doit faire naître un monde. Qu'on y voit des fleurs, écrit-il, des personnages, des chevaux, peu importe pourvu qu'il révèle un monde." Dans ce monde plastique et poétique que l'artiste explore, des chiens aboient à la lune, des curieux personnages lancent des pierres à des oiseaux, tandis que des perspectives immenses se donnent comme décor. L'humour évident par lequel Miró aborde ici le poncif romantique d'un paysage avec lune, se double néanmoins d'une résonance profonde et presque tragique, celle des lieux vides à laquelle répond la solitude des éléments qui habitent l'espace. Un chien, une si singulière lune, une échelle, monades ne pouvant pas entrer en contact: l'aboiement du chien lui-même, qui donne le titre au tableau, se perd dans une direction, une diagonale, qui n'est pas faite pour rencontrer la lune, située en ligne droite au-dessus de lui.

“Atteindre le maximum d’intensité avec le minimum de moyens”

Bleu 1, Bleu 2, Bleu 3, 1961

270 x 355 cm, 270 x 355 cm, 268 x 349 cm

Collection Musée national d’art moderne, Centre Pompidou, Paris



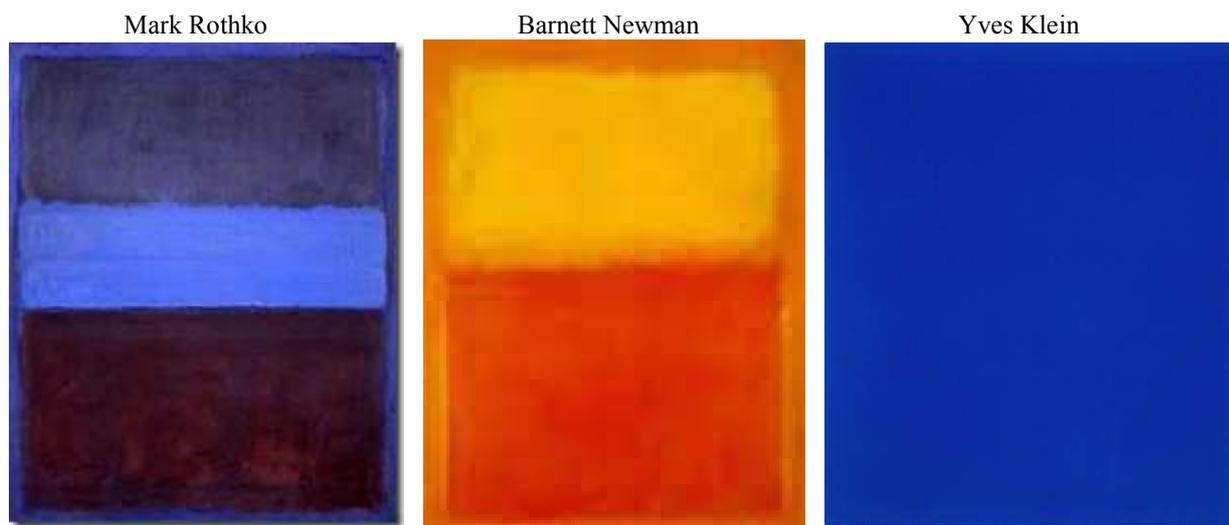
Les trois grands *Bleu(s)*, du début des années soixante, sont exposés, réunis dans un même espace. Le triptyque se donne à voir dans son déploiement, sa modulation et sa vaste horizontalité. Quoique en apparence abstraites, ces œuvres qui succèdent au deuxième voyage de Miró aux Etats-Unis, fortement marqué par la découverte de l’expressionnisme abstrait de Robert Motherwell et de Marc Rothko, partent toujours de la nature et s’inspirent d’elle. Elles réalisent ce que l’artiste cherchait depuis longtemps: “atteindre le maximum d’intensité avec le minimum de moyens”.

Ces tableaux, épurés et presque monochromes, pourraient faire penser à ceux de 1925. Mais les fonds sont ici moins mouvementés, la ligne ne jouant plus voluptueusement avec la couleur et se donnant à voir dans son exiguïté qui s’oppose à l’immensité spatiale. Tout évoque, au contraire, une grande distance, une sensation de sérénité et de contemplation des vastes étendues célestes. “L’immobilité me fait penser à des grands espaces où se produisent des mouvements [...] qui n’ont pas de fin. C’est, comme le disait Kant, l’irruption immédiate de l’infini dans le fini. Un galet qui est un objet fini et immobile me suggère non seulement des mouvements, mais des mouvements sans fin”, déclarait Miró en 1959. (Entretien avec Y. Taillandier, *XXe siècle*.)

Mais, affectionnant la figure rhétorique du paradoxe, l’artiste ajoute qu’il s’agit, comme dans ses toiles, d’un “mouvement immobile”, qu’il rapproche de ce que l’on nomme en musique “l’éloquence du silence”. Evoquant le ciel, le silence, les fonds sonores, les immensités sidérales, ces tableaux demandent aux spectateurs plus qu’un regard, une immersion totale, une contemplation proche de la méditation, du recueillement. Une tension, aussi, de l’œil et de l’esprit, qui se prennent aux variations d’éléments minimes: ronds noirs, trait rouge, ligne filiforme saisis dans le rythme d’abord confus du premier tableau, ensuite linéaire et de plus en plus épuré du dernier de ces tableaux.

A partir de l'œuvre de Miró et de celles d'artistes qui lui sont contemporains, l'enseignant pourra aborder la question de l'abstraction et de la figuration, du franchissement des limites et de la remise en cause d'une telle classification. Il pourra évoquer la peinture comme champ d'immersion dans la couleur chez Rothko, l'émergence de la lumière à travers les "zip" traversant les monochromes de Newman, les bleus d'Yves Klein, et saisir ainsi les différents questionnements de peintres "abstraites", en apparence très proches.

La dimension des deux infinis, de l'infime détail figuré à l'immensité de l'espace se donnant à voir comme étendue de couleur, qui nous a conduit à la réflexion de Pascal sur l'homme et la condition humaine prise entre ces deux infinis, pourra être développée en arts plastiques, en français ou en philosophie.



La première source d'inspiration de Miró sont les deux infinis, depuis l'infiniment petit des brindilles de la « calligraphie mironienne » jusqu'à l'infiniment grand des espaces vides des constellations. Cette calligraphie met en forme des hiéroglyphes à travers une géométrie schématique très diverse. Celle-ci est en effet formée de points courbes, lignes droites, volumes oblongs ou massifs, cercles, carrés, etc. Une fois assimilés les principaux courants artistiques de son époque entre 1916 et 1918, Miró met en place progressivement les éléments qui forment ce langage « détailliste » dans lesquels il accorde la même importance aux petits comme aux grands éléments. Il explique ainsi qu'« un brin d'herbe est aussi gracieux qu'un arbre ou une montagne ».

Après avoir détaillé ses toiles jusqu'aux racines des plantes, Miró s'attache à représenter les grands espaces. Si dans les années 1920 son œuvre fait penser à la mer, ses toiles des années 1970 évoquent le ciel à travers une cartographie stellaire exacerbée. Dans *La Course de taureaux* ce détaillisme emploie le dessin en filigrane pour définir de grandes silhouettes. Cette véritable langue poétique de Miró reflète l'évolution de son rapport au monde :

« Je suis bouleversé quand je vois dans un ciel immense, le croissant de la lune ou le soleil. Il y a d'ailleurs, dans mes tableaux, de toutes petites formes dans des grands espaces vides. » Joan Miró

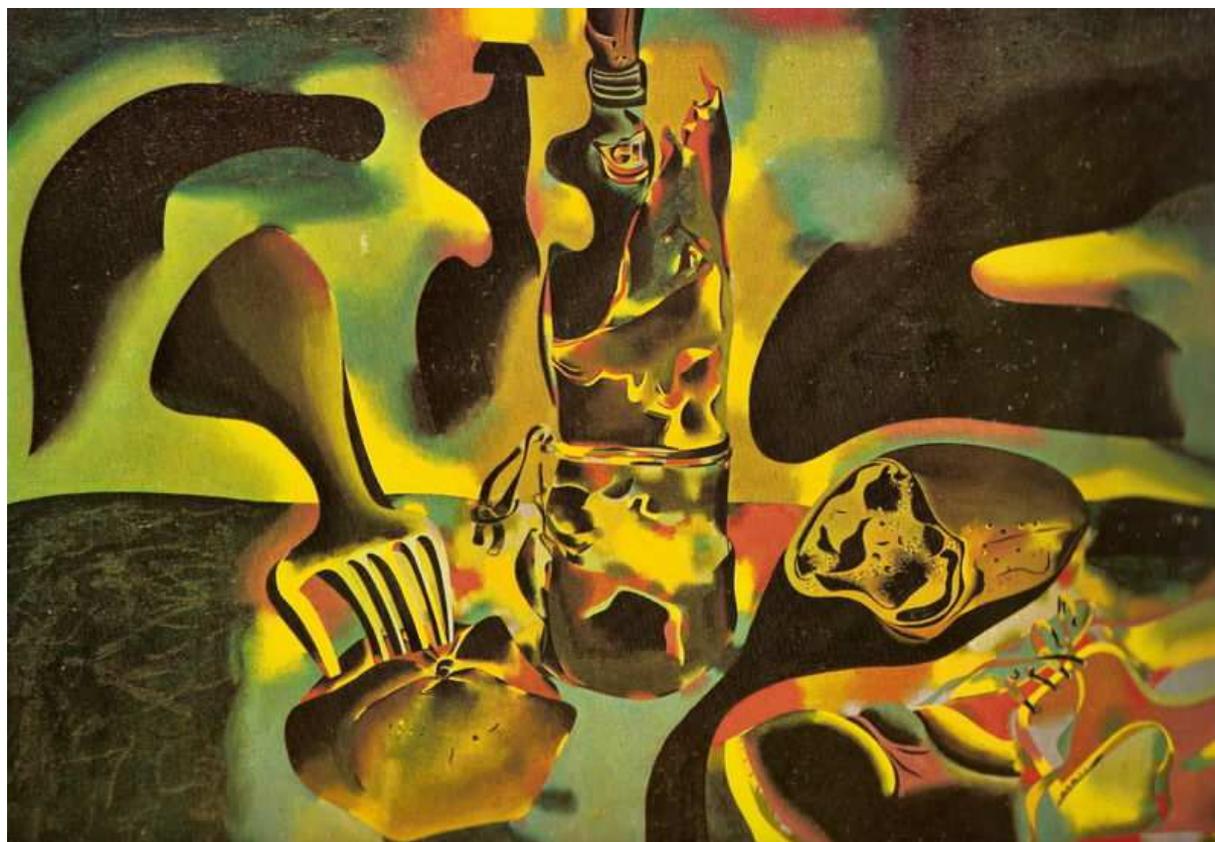
L'influence de la calligraphie orientale et extrême-orientale est évidente chez Miró, notamment dans son *Autoportrait* (1937-1938). Chez lui, la « plastique doit réaliser une poésie » explique Jean-Pierre Mourey. Walter Erben souligne ainsi le rapport entre les symboles de l'artiste et les idéogrammes chinois ou japonais : « un ami de Miró qui connaissait bien les caractères japonais, parvient à « lire » dans une série de signes inventés par le peintre, la signification même qu'il y avait attachée. » La signature de Miró est en soi un idéogramme qui constitue une peinture dans la peinture. Il arrive que le peintre, projetant de faire une fresque, commence d'abord par apposer sa signature. Puis il l'étale sur la majeure partie de la toile, avec des lettres rigoureusement espacées, et des espaces ombrés de couleurs. Miró a souvent utilisé sa signature pour des affiches, des couvertures de livres ou des illustrations.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Joan_Mir%C3%B3#La_.C2.AB_calligraphie_mironienne_.C2.BB

D'autres œuvres de Miro



Carnaval d'Arlequin – 1925 – huile sur toile - Albright-Knox Art Gallery - Buffalo



Nature morte au vieux soulier – 1937 - huile sur toile Museum of Modern Art - New York



La course de Taureaux – 1945 – Centre Pompidou - Paris



Ensemble monumental résine de polyester peint – 1978 - La Défense – Paris

Des pistes de travail

<http://innovalo.scola.ac-paris.fr/2003/14emecirc/miro.htm>

Miro, les constellations, un langage pictural

L'œuvre de Miro parle aux enfants. Elle les amuse, les étonne ; les questions fusent. Les tableaux racontent une histoire. Le vocabulaire pictural est simple. Une fois la symbolique étudiée, les élèves s'amuse à décoder les peintures et se réapproprient facilement les signes. Dans un premier temps « l'alphabet » de l'artiste est si riche qu'ils peuvent recombinaison étoiles, soleils, lunes, échelles, sabliers, racines, araignées, ficelles ... à la manière du peintre. Puis les enfants devront réinvestir ou déformer le langage pictural de Miro pour inventer leurs propres codes et créer leurs histoires.

1 ou 2 séances d'une heure vingt – CE1 – CE2.

Séance I et II :

A – Présentation de l'artiste.

B – Repérage du langage des formes, signes récurrents, écriture picturale : faire un répertoire avec les élèves : le chien, le soleil, les étoiles, l'échelle (évasion, liberté), racines et branches (terre et ciel), araignées...

C – Préparation des fonds ocrés : gouache appliquée à l'éponge ou pastels secs frottés.

D – Composition à l'encre de chine noire (rehauts rouges, bleus, jaunes).

Matériel :

- Papier kraft – teintes et formats différents au choix.
- Gouaches (jaune, rouge, blanc) et éponges coupées ou craies sèches.
- Encre de chine noire + encres rouge, bleu outremer, jaune.
- Pinceaux ou porte-plume ou calames.

Buts pédagogiques :

Provoquer la curiosité à l'égard d'une œuvre.

Faire appréhender un travail pictural original (activité de reproduction et de réception dirigée).

S'imprégner de l'écriture du peintre (s'emparer).

Retranscrire, déformer (recherche, création).

L'exercice peut se prolonger sur une recherche de langage pictural propre à chaque enfant.

Compétences visées :

Fonds : rendus correctes des couleurs évoquées dans la lecture d'image.

Occupation harmonieuse de l'espace (composition).

Capacité à reproduire les signes propres à l'artiste et les agencer selon ses propres envies.

Qualités plastiques : dessins, traits, reconnaissance des formes, couleurs.

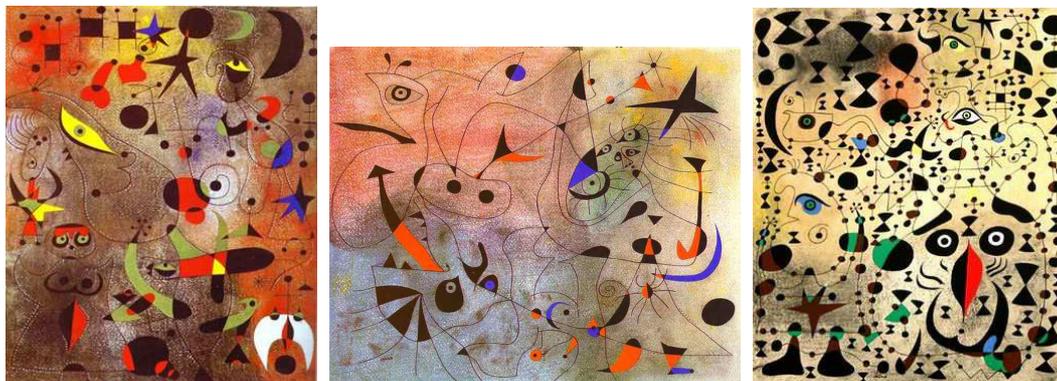
Motivations :

Découverte de l'œuvre très ludique de Mirò (amusement, étonnement, questionnement...).

Les tableaux de l'artiste racontent une histoire, son vocabulaire pictural est simple.

Une fois la symbolique étudiée, les élèves s'amuse à décoder les œuvres.

Dans la dernière phase, les enfants ont pu réinvestir les signes et en inventer d'autres pour recréer ou raconter leurs propres histoires



J'imagine aussi un travail sur la question des deux infinis (grand et petit)

« Je suis bouleversé quand je vois dans un ciel immense, le croissant de la lune ou le soleil. Il y a d'ailleurs, dans mes tableaux, de toutes petites formes dans des grands espaces vides. » Joan Miró

1. Dans un premier temps, préparation de surface monochrome au rouleau ou à l'éponge.
2. On conserve quelques grands éléments pour servir de fond (ciel, terre, mer, ...) – infiniment grand
3. On découpe des formes figuratives ou non dans d'autres feuilles – infiniment petit
4. On assemble ensuite ces formes sur les fonds.



Peinture (Fondation Joan Miró, Barcelone), 1933

On peut aussi travailler sur des sculptures en papier mâché qui seront peintes avec des couleurs primaires.



Productions d'élèves

On peut également travailler sur la calligraphie (le geste et l'outil)

