

MUSÉE D'ART
HYACINTHE
RIGAUD
PERPIGNAN



DOSSIER
PÉDAGOGIQUE

Joan Miró

27 JUIN >
31 DÉCEMBRE
2026

MAJORQUE,
L'ATELIER
DES RÊVES

Sommaire



03 Éditorial

04 Biographie de Joan Miró (1893-1983)

05 Vers la lumière de Majorque

06 L'exposition : présentation

07 I. Miró et Majorque : un retour aux sources

09 II. L'atelier comme espace physique

11 III. L'atelier comme espace d'introspection et de liberté

13 Regarder de plus près... *Els Gossos de Miró (1978)*



14 Thématiques transversales : Libérer le geste

15 Thème 1. Assassiner la peinture

17 Regarder de plus près... *Femme, oiseaux et une étoile de Miró (1960)*

18 Thème 2. Peindre, c'est déjà écrire

21 Thème 3. Expérimenter la matière

28 Regarder de plus près... *Le Mobile de Calder (1936)*

29 Lexique

31 Pistes pédagogiques

32 Catalogne et traditions

34 Forme, matière et couleurs

36 Poésie, signes et calligraphie

38 Expérimentation : l'élan vers la liberté

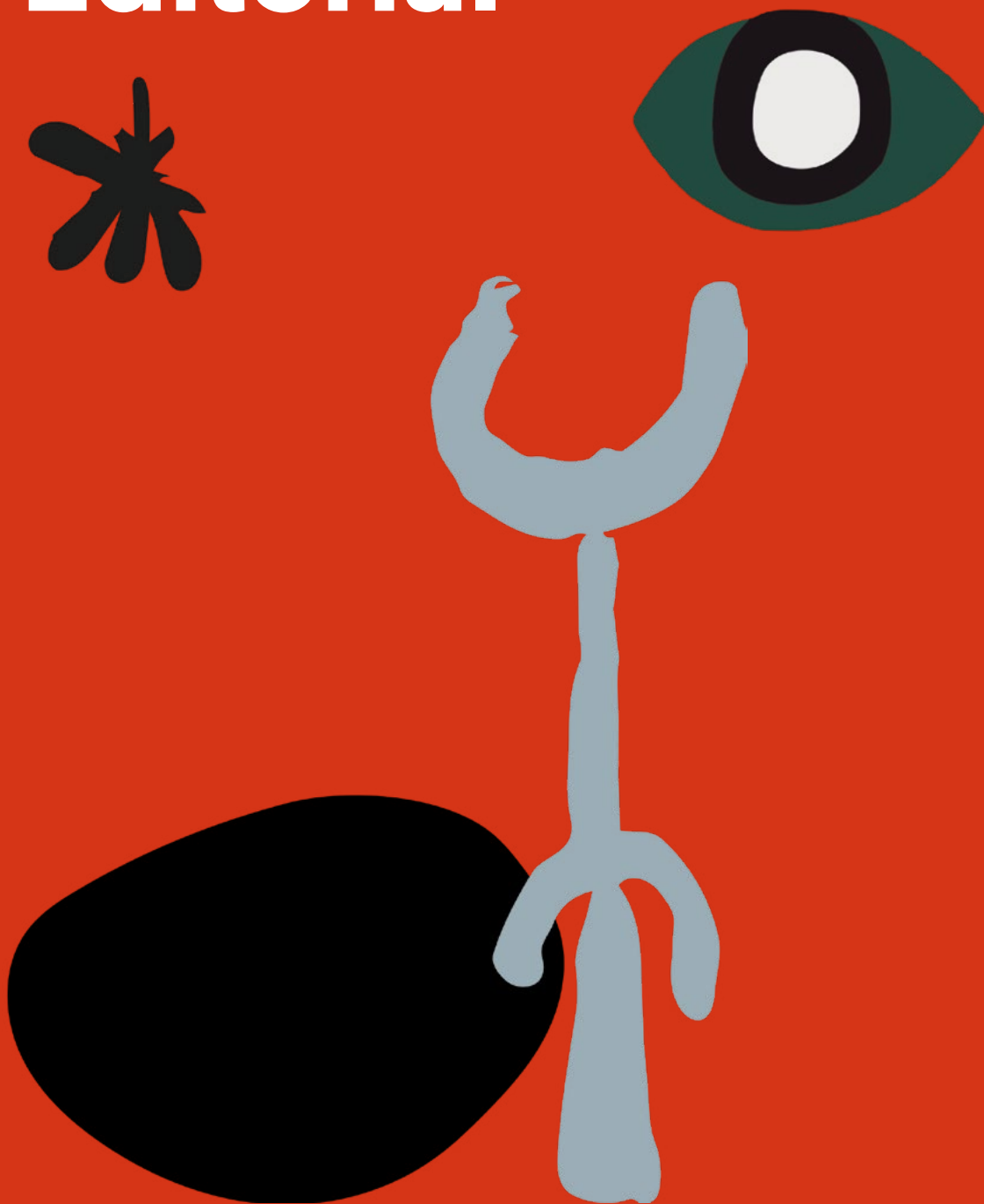
40 L'architecture de l'atelier

42 Pour aller plus loin

43 Ressources

43 Crédits photographiques





Chères enseignantes et chers enseignants,

Le musée d'art Hyacinthe Rigaud vous invite à découvrir, avec vos élèves, l'exposition *Joan Miró. Majorque, l'atelier des rêves*. Née du jumelage entre Perpignan et Palma de Majorque, cette exposition exceptionnelle réunit près d'une centaine d'œuvres – peintures, sculptures, céramiques, gravures – issues de collections publiques et privées, dont la *Fondation Pilar i Joan Miró*, principal partenaire de l'exposition.

À travers ce parcours, nous vous invitons à explorer avec vos élèves un univers où rien n'est jamais figé et un artiste qui remet sans cesse son travail en question, qui détruit pour mieux reconstruire, qui cherche dans la matière, le geste et le signe une liberté toujours plus grande. L'exposition invite à comprendre comment Joan Miró, profondément ancré dans la culture catalane et méditerranéenne, a su s'ouvrir aux grandes tendances artistiques de son temps et à des horizons bien plus lointains – la peinture des grottes préhistoriques, la calligraphie japonaise – sans jamais se laisser enfermer dans aucun courant. Elle éclaire surtout la place singulière de Majorque dans cette aventure : non pas un décor, mais un espace intérieur, une respiration, là où tout s'accomplit.

Ce dossier pédagogique vous propose des repères pour préparer et prolonger la visite, quel que soit le niveau de vos élèves. Il rassemble des entrées thématiques, des analyses d'œuvres, des activités adaptées à chaque cycle, et un lexique pour accompagner la découverte. Que vous travailliez le rapport à la matière avec des élèves de primaire, la question de l'identité artistique au collège, ou les liens entre art et poésie au lycée, l'univers de Miró offre des pistes infinies pour regarder, questionner et créer.

L'atelier est ouvert – à vous de vous en saisir.

L'équipe éducative du musée Hyacinthe Rigaud

Biographie de Joan Miró (1893-1983)

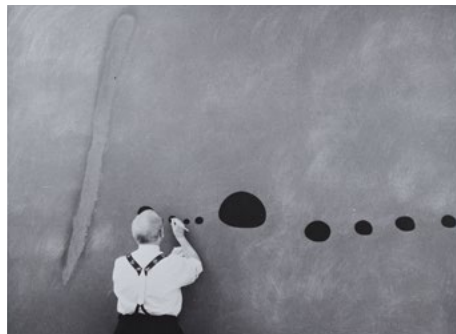
Joan Miró naît en 1893 à Barcelone. Très tôt, il suit des cours de dessin, puis se forme dans plusieurs écoles d'art de la ville. Il découvre le pointillisme, le fauvisme, le cubisme et le futurisme. Ses premières peintures s'en ressentent : les formes sont simplifiées, les couleurs vives.

Paris et la rencontre avec le surréalisme

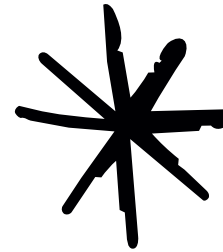
En 1920, Miró fait son premier voyage à Paris. Il y rencontre Picasso et fréquente les milieux artistiques les plus actifs de l'époque. C'est là qu'il se rapproche progressivement des surréalistes – un groupe d'artistes et d'écrivains qui cherchent à libérer l'imagination, à laisser une place aux rêves et à l'inconscient. Au fil des années 1920, Miró développe un langage visuel très personnel. Ses peintures ne cherchent plus à représenter le monde tel qu'il est : personnages étranges, étoiles, lunes, créatures hybrides. *Le Carnaval d'Arlequin* (1924-1925) en est un exemple marquant, qui lui vaut une vraie reconnaissance.

Expérimentations et tourments (années 1930-1940)

À partir des années 1930, Miró traverse une période de doutes intenses. Il remet en question sa propre peinture et réalise des « anti-peintures » qui cherchent à sortir du tableau traditionnel. Il explore en parallèle d'autres matériaux : assemblages de bois brut, de métal, d'objets de rebut. La guerre civile espagnole, puis la Seconde Guerre mondiale, l'obligent à l'exil. Il quitte l'Espagne, séjourne à Paris et en Normandie, et finit par rentrer dans la péninsule ibérique avec sa famille en passant par Perpignan. En janvier 1940, depuis la Normandie, il commence l'une de ses séries les plus célèbres : les *Constellations*, 23 petites gouaches sur papier, peintes dans



2. Francesc Català-Roca (1922-1998). Joan Miró retouchant « *Bleu III* », Galerie Maeght, Paris, photographie, 1961.



1. Dans les jardins de la Fondation Maeght, Joan Miró peint *Femme et oiseau* sous le regard de Joan Gardy Artigas, 1968.

des tons lumineux, habitées de signes, d'étoiles et de personnages en suspension. De retour à Barcelone en 1942, Miró renoue avec un ami de jeunesse, le céramiste Josep Llorens i Artigas (1892-1980). Ensemble, ils commencent à travailler la terre cuite et la céramique [1].

Majorque et la liberté retrouvée

En 1956, Miró s'installe définitivement à Palma, dans un grand atelier conçu spécialement pour lui par l'architecte catalan Josep Lluís Sert (1902-1983). C'est un tournant. L'espace, la lumière méditerranéenne, l'éloignement de Paris lui donnent une liberté nouvelle. Dès 1958, la collaboration avec Artigas atteint son point d'orgue : les deux artistes réalisent deux immenses

fresques en céramique pour le siège de l'UNESCO à Paris, *Le Mur du soleil* et *Le Mur de la lune*, qui reçoivent le Prix international Guggenheim l'année suivante.

Sa peinture devient encore plus dépouillée. En 1961, il peint les triptyques *Bleu I, II, III* : 3 toiles immenses, presque entièrement bleues, traversées d'un seul trait noir ou d'une forme unique. À partir de 1970, il renonce aux titres et aux dates sur ses toiles – pour lui [2], l'essentiel n'est plus l'objet d'art, mais le message qu'il transmet.

En 1975, sa propre fondation ouvre à Barcelone. En 1979, une autre est créée à Majorque, la *Fondation Pilar i Joan Miró*, qui reçoit à sa mort ses deux ateliers, ses œuvres et ses archives.

Joan Miró s'éteint le 25 décembre 1983 à Palma, à l'âge de 90 ans.

Vers la lumière de Majorque

5



1992

Inauguration du bâtiment Moneo de la Fondation Pilar i Joan Miró à Palma, conçu par l'architecte Rafael Moneo, qui préserve l'atelier Sert et le domaine de Son Boter.

1983

Miró meurt le 25 décembre, à 90 ans, à son domicile de Palma.

1986

Pilar Juncosa, veuve de Miró, donne des terres et 42 œuvres au profit de la Fondation Pilar i Joan Miró.

1979

Création de la Fondation Pilar i Joan Miró à Majorque par la municipalité de Palma.

1981

Joan Miró et sa femme signent l'acte de donation des deux ateliers de l'artiste à la ville de Palma.

1959

Acquisition du domaine de Son Boter, contigu à l'atelier Sert, où Miró installe un second espace de travail.

1955

Début de la construction du nouvel atelier à Majorque, conçu par l'architecte Sert.

1954

Miró achète, à Palma, une propriété pour construire le nouvel atelier dont il rêve.

1956

Miró s'installe définitivement à Palma pour un « retour vers la lumière », dans le nouvel atelier tout juste achevé.

1940

De retour en Espagne après le bombardement de la Normandie, Miró s'installe à Palma.

1939

Miró décide de quitter Paris pour Varengeville-sur-Mer, en Normandie.

1937

Suite à la guerre civile espagnole, Miró est contraint de s'exiler à Paris.

1930

Miró et sa femme Pilar Juncosa quittent Paris pour Palma.

1929

Voyage de quelques jours à Barcelone et à Palma.

L'exposition : présentation

6



3. Joan Miró, *Bon à tirer pour « Fundació Palma II »*, 1978, encre de chine, gouache, pastel, eau-forte et aquarelle sur papier, Majorque, Fondation Pilar et Joan Miró.

En 1954, Joan Miró est à Majorque. Il achète une propriété située à quelques pas de Palma et y imagine la construction d'un atelier, qu'il espère depuis les années 1930. Ce vœu se dessine avec la commande qu'il passe à son ami catalan Josep Lluís Sert la même année. L'atelier commence à prendre forme en 1955 et est achevé un an plus tard, en 1956. La fin de la construction marque l'installation définitive du peintre sur une île qui lui est chère, chargée d'histoire, de lumière et de motifs.

En 1959, il complète ce premier bâtiment par l'achat d'une maison de maître majorquine, *Son Boter*, qu'il transforme en second atelier. En 1981, Joan Miró et son épouse Pilar Juncosa font don de leurs deux ateliers à la ville de Palma. Cet acte fonde la Fondation Miró Mallorca, une institution privée à but non lucratif. Elle conserve et présente des œuvres ainsi que des objets ayant appartenu à l'artiste, dans une dynamique de transmission culturelle vivante. L'ancien espace privé devient alors un lieu ouvert au public, le processus de création y est désormais visible et partagé.

I. Miró et Majorque : un retour aux sources

*Je me sens comme un végétal. Et c'est pourquoi j'habite Palma. Il y a des racines pour moi ici. La famille de ma mère venait d'ici. J'ai des racines dans cette terre [...] La terre, la terre, rien que la terre. C'est la terre, la terre : quelque chose de plus fort que moi.*¹

¹ Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, Paris, Seuil, 1977



4. Joan Miró, *Intérieur (La Fermière)*, 1922-1923, huile sur toile, Paris, Centre Pompidou-MNAM-CCI.

La proximité entre Majorque et Miró est tout d'abord personnelle ; sa famille maternelle est originaire de Palma, de même que son épouse, et c'est là que l'artiste choisit de s'installer en 1940, avec sa femme et sa fille, alors qu'ils fuient la guerre qui vient alors d'éclater en France et la répression

du régime franquiste en Espagne. Palma, c'est aussi l'expression par essence de l'âme catalane que jamais Miró ne démentira. Le choix de l'île, en retrait de la péninsule ibérique, symbole de la richesse historique et culturelle catalane, répond ainsi à ses aspirations politiques et esthétiques.

En effet, à Majorque se conjuguent le passé et le présent ; la terre, le ciel, la lumière et la mer. Une nature éblouissante qui servira toujours de moteur et de modèle dans la création mirónienne.

Les premières toiles qu'il réalise, dès les années 1920, consacrent ainsi l'attrait de l'artiste pour l'esthétique et les sujets paysans : la terre, les hommes et les femmes qui la font vivre sont magnifiés, démesurés.

Les toiles comme *La Ferme* (1921-1922, Washington, National Gallery of Art) ou *Intérieur (La Fermière)* (1922-1923, Paris, Musée national d'art moderne) [4] montrent ce rapport privilégié à la terre et rappellent une constante de l'œuvre de Miró : le refus du subterfuge et la quête d'une vérité profonde. Miró affirme ainsi en 1959 : « Une assiette dans laquelle un paysan mange sa soupe, j'aime mieux ça que les assiettes ridiculement riches des gens riches [...] L'art populaire m'émeut toujours. Il n'y a pas dans cet art, de tricherie ni de trucage.² »

Cette affinité au monde paysan et aux racines mêmes de la Catalogne se voit dans le quotidien de Miró, qui, tout au long de sa vie, s'entoure d'objets populaires catalans, de figurines, de sifflets [5], échos de son enfance partagée entre Barcelone et la ferme familiale de Montroig.

L'attrait de Miró pour l'histoire catalane et pour son pays se confirme donc par le choix de Majorque ; l'île lui offre l'espace de la contemplation, tant sur l'histoire que sur les paysages édentés d'une nature encore laissée libre. Le choix d'un architecte catalan, au style éminemment méditerranéen, s'intègre dans cette volonté affirmée d'un retour aux sources. Après des années d'itinérance, après la fréquentation des plus grands artistes et des expositions dans les plus grands musées et galeries du monde, c'est le retour à la terre catalane.

Ainsi c'est la nature libre, le ciel sans limite, étoilé, chargé des motifs de son enfance qui se lisent dans les œuvres datant de son installation. Les paysages, la lumière, les couleurs témoignent d'un regard d'esthète sur un monde vibrant de soleil.

La réalisation, en 1966, du triptyque *Bleu I, II, III* (1961, Paris, Musée national d'art moderne) (cf. p. 20), consacre le règne du bleu méditerranéen et de la poésie lumineuse qui se joue dans les recoins de l'île.



5. *Siurell*, XX^e siècle, terre cuite blanche polychromée, Palma de Majorque, Fondation Pilar et Joan Miró, don de l'artiste, 1981.

² Joan Miró, « Je travaille comme un jardinier », *Entretien avec Yvon Taillandier*, XX^e siècle, vol. 1, n°1, 15 février 1959, repris dans *Écrits et entretiens*, p. 269.

II. L'atelier comme espace physique



6. Majorque, L'atelier Sert dans sa configuration à la mort de Miró en 1983.

C'est en 1932, au Salon des surindépendants, que Joan Miró fait la connaissance de l'architecte Josep Lluís Sert. De cette rencontre naît une amitié durable, qui trouve son expression la plus significative dans la réalisation de l'atelier à Palma de Majorque.

Dès 1938, Miró nourrit le rêve d'un espace de travail à sa mesure. En 1954, il fait l'acquisition d'un mas à Palma, *Son Abrines*, et confie à Sert, en 1955, la réalisation architecturale de cet atelier longtemps imaginé. Achievé en 1956, l'espace offre à l'artiste la liberté qu'il n'a cessé de chercher.

L'atelier conçu par Sert est avant tout pensé pour capter et mettre en valeur la lumière méditerranéenne. Ses formes simples, l'omniprésence du blanc et ses vastes volumes baignés de lumière zénithale, une lumière qui vient du haut, témoignent de l'influence de l'architecte Le Corbusier (1887-1965) [6], auprès

duquel Sert avait auparavant travaillé au sein de son atelier. Son approche, ancrée dans le modernisme, privilégie des espaces définis par leur structure et leur fonction, où la construction elle-même devient élément sculptural.

L'atelier en lui-même s'intègre dans le paysage majorquin : l'aménagement des terrasses imite les murettes de vigne qui peuplent tout le littoral catalan [7] ; le choix de la lumière inonde l'espace créé par Sert et dans lequel Miró peut laisser libre court à son imaginaire et à sa contemplation. Miró dispose également d'un second espace de travail dans sa maison *Son Boter* qu'il acquiert en 1959, située à proximité de *Son Abrines*. Il y aménage un atelier consacré à la sculpture et à la réalisation de peintures de grand format, nécessitant davantage d'espace. Cet atelier complète ainsi son environnement de création en répondant à des besoins artistiques différents de ceux de son atelier principal.

Dans cet espace empreint de calme et de lumière, œuvres inachevées, outils de travail et traces de peinture se côtoient. Ce lieu annonce l'atelier d'art contemporain, pensé non plus seulement comme un lieu de production, mais aussi comme un espace de réflexion intérieure.



7. Lanterneaux de la toiture de l'atelier Sert.

III.

L'atelier comme espace d'introspection et de liberté



8. Joaquim Gomis (1902-1991), Intérieur de l'atelier Sert avec le triptyque *Bleu I, II, III* en cours, vers 1960-1961.



9. Boîte à thé, XX^e siècle, bois de bambou, Palma de Majorque, Fondation Pilar et Joan Miró, don de l'artiste, 1981.

Dans cet espace, Miró accumule au fil des années des œuvres en cours, des photographies, des objets collectés. Parmi eux, un soleil de palme tressée suspendu dans l'atelier – symbole fort de son ancrage à Majorque et lien visible avec son autre atelier de Montroig. Le mobilier de la maison familiale de Barcelone y trouve aussi sa place, tout comme de petites figurines, notamment des santons de crèche

majorquins. Une boîte à thé rapportée de ses voyages au Japon rappelle quant à elle l'importance de la calligraphie japonaise [9] dans la formation de son regard. Ces objets ne sont pas de simples décorations : ils tracent un chemin, constituent un réseau de références qui nourrit la production de l'artiste. Les deux bâtiments de Palma (*Son Abrines* devenu atelier Sert et *Son Boter*), côte à côte, disent

à eux seuls la double appartenance de Miró – à la modernité internationale et aux racines de sa terre. Miró souhaite que tout reste en l'état après sa disparition : « Je veux que tout reste derrière moi comme ce sera au moment où je disparaîtrai »³. L'atelier devient ainsi une mémoire vivante du processus créatif, un grand carnet de notes ouvert sur l'intérieur de l'artiste.

Mais l'atelier est également le lieu du doute. En 1929, Miró décide de ne plus signer ses œuvres et ne reprend cette pratique qu'en 1935. En 1942, il arrête de peindre pour se consacrer uniquement au papier, avant de reprendre le pinceau en 1944. Il cesse à nouveau entre 1955 et 1959, période au cours de laquelle il va jusqu'à détruire certaines de ses propres œuvres. À partir de 1970, il ne donne plus ni titre ni date à ses toiles : ce qui compte n'est plus l'objet mais son rayonnement. « Ce qui m'intéresse, ce n'est pas que le tableau reste là, mais son rayonnement, son message, ce qu'il va faire pour transformer un peu l'esprit des gens. Le tableau en tant qu'objet ne m'intéresse pas »⁴, déclare-t-il en 1977.

Pour décrire cette recherche perpétuelle, Miró utilise lui-même la métaphore du jardinier qui voit fleurir ses œuvres et arrache les mauvaises herbes. On ne peut s'empêcher de rapprocher cette image de la célèbre formule de Voltaire dans *Candide* (1759), « il faut cultiver son jardin », qui devient ici cultiver son atelier mental, son

imagination. C'est d'ailleurs ainsi que Miró définit lui-même l'atelier Sert : « C'est un lieu d'observation, de méditation »⁵, un lieu qui est à la fois Majorque l'île géographique, le retrait du monde et l'atelier lui-même, île intérieure au sens propre, espace réservé où l'artiste se retire en soi-même. En ce sens, le bâtiment conçu par Sert est bien plus qu'une commande architecturale : il est la matérialisation de l'atelier mental de Miró.

C'est dans cet esprit que l'atelier de Palma devient, selon ses propres mots, un laboratoire d'expériences.



3. Entretien avec Georges Raillard dans J. Miró et G. Raillard, *Ceci est la couleur de mes rêves*, 1977, p. 167.

4. Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves*, Entretiens avec George Raillard, 1977, Paris, éd. Du Seuil 2004, p. 167.

5. Entretien avec Baltasar Porcel dans Joan Miró o l'equilibri fantàstic, op. cit., p. 47.

Regarder de plus près...

Els Gossos (1978)

1 La série *Els Gossos*, comiquement numérotée de II à VIII, est particulièrement représentative de la maturité. Elle offre un regard sur le rapport que Joan Miró entretient avec l'œuvremultiple, sa multiplication et son anonymisation grâce au principe de la série.

2 L'univers cosmique cher à Joan Miró, réactivé par son installation à Palma en 1956 : le croissant de lune, le bleu de la Méditerranée et des rêves, les étoiles.

3 La multiplication des moyens plastiques : encres, feutres, stylos, collages.

4 La répétition d'un modèle déjà utilisé ; *Chien aboyant à la lune*, 1926, où l'on trouve déjà ce motif de l'animal face à la lune, évocation poétique, mais aussi ironique de la condition animale, et humaine : dans un dessin préparatoire à l'œuvre, Miró intègre l'aboieement de l'animal dans une bulle, et la lune de lui répondre « tu sais que je n'en ai rien à faire ».



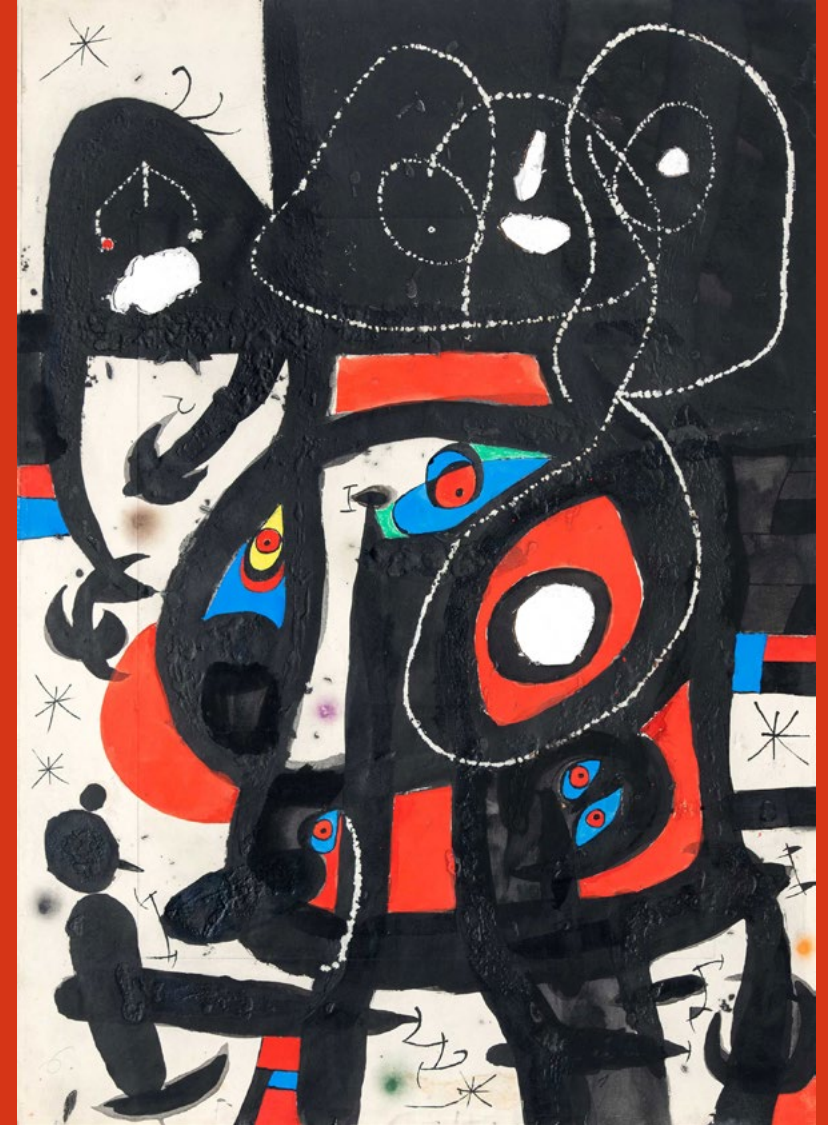
11. Joan Miró, *Chien aboyant à la lune*, 1926, huile sur toile, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.



10. Joan Miró, *Maquette pour Els Gossos V*, vers 1978, encre d'estampage, feutre, stylo bille et collage, Palma de Majorque, Fondation Pilar i Joan Miró, Donation de Joan Barbarà et Succession Miró, 1998.

5 Par rapport à l'œuvre de 1926, on observe que les formes sont de moins en moins soumises à l'imitation. Les « chiens » sont des formes, des rectangles, des triangles allongés qui prennent l'aspect de figures noires soulignant le contraste avec les éléments colorés qui occupent les cieux.

Thématiques transversales : libérer le geste



12. Joan Miró, Maquette pour la gravure *La Métamorphose*, 1978, gouache, encre, crayon cire, pastel sur fond de gravure sur papier troué et gratté, Paris, Courtesy Galerie Lelong.

Thème 1

Assassiner la peinture



La peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre ⁶



13. Francesc Català-Roca (1922-1998), Joan Miró travaillant sur « Oiseaux qui s'envolent » à Gallifa, Espagne, photographie, 1971.

La peinture est ce que l'on retient d'abord de Joan Miró. Pourtant, son rapport à ce médium est loin d'être simple. Dans ses entretiens, il évoque une approche combative de la peinture, et l'une de ses calligraphies, datée de 1948, porte l'inscription « assassinat de la peinture ». Formulée d'abord à propos de la céramique, cette expression éclaire aussi sa pratique picturale.

À contre-courant : entre figuration et abstraction

Les grands courants artistiques que Miró appelle lui-même les « mouvements libérateurs » nourrissent sa pratique dès ses premières années de formation. Dans les années 1910, le fauvisme et le cubisme inspirent ses premiers tableaux ; dans les années 1920-1930, il bascule dans un univers onirique et surréaliste.

Ces courants bousculent l'art figuratif – l'art qui représente le monde visible – sans pour autant basculer dans l'art abstrait, un art fondé sur les formes et les couleurs, qui ne représente rien d'identifiable. À partir de 1935, alors que l'Europe s'enfonce dans la guerre, les compositions de Miró se font plus sauvages, plus brutales. Il déforme les corps : les figures prennent des allures menaçantes, distordues, mêlées aux végétaux et aux oiseaux. Tout au long de sa carrière, Miró reste dans cet entre-deux, entre figuration et abstraction. Il s'accorde la liberté de refuser l'académisme, mais aussi celle de ne jamais choisir, ni de s'enfermer dans un seul mode de représentation. Ce mélange s'incarne notamment dans la série *Els Gossos* (cf. p. 13).

⁶ Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, Paris, Seuil, 1977

La couleur comme matière vivante

Cette liberté dans la peinture est aussi une liberté du corps. Lors de ses séjours aux États-Unis – le premier en 1947, puis plusieurs entre 1952 et 1959 – Miró rencontre Jackson Pollock, inventeur de l'*action painting* : une pratique où la peinture devient avant tout un acte physique. Les toiles sont posées à même le sol ; l'artiste engage tout son corps pour faire couler la peinture (*drippings*). Ses voyages au Japon, en 1966 et 1969, prolongent cette découverte : la calligraphie japonaise le fascine pour sa façon d'allier la spontanéité du geste à la précision du trait et à la densité du noir. Ces deux rencontres transforment durablement la manière dont Miró aborde l'acte de peindre – sur toile comme sur céramique. Une photographie prise à Gallifa en 1971 le saisit peignant, à l'aide d'un grand pinceau en fibres de palmier, un décor mural en carreaux de céramique posé à même le sol [13].

Sur certaines pièces en terre, il applique directement l'empreinte de sa main plongée dans la peinture. Le sol de l'atelier de Palma garde encore aujourd'hui les traces de ces gestes.

Ce style gestuel place la tache et la matière comme sujets principaux de la peinture. Là où la technique traditionnelle à l'huile repose sur la superposition de couches fines, lisses et translucides, Miró s'intéresse à la couleur dans tous ses états :

très diluée, elle coule et laisse des traces ; très épaisse, elle craquelle en séchant. En 1961, le triptyque *Bleu I, II, III* en donne une démonstration saisissante : la couleur vibre, change d'intensité selon l'épaisseur de la couche.

Sous l'influence de l'action painting, *drippings*, coulures et craquelures s'accumulent sur la toile – autant de textures nées du hasard, ce que Miró appelle lui-même « des je-ne-sais-pas-quoi que je n'ai pas prévu ».⁸



14. Joan Miró, *Sans titre*, 28 mai 1972, huile, acrylique, fusain et craie sur toile, Palma de Majorque, Fondation Pilar et Joan Miró Don de l'artiste, 1981.

“ Je travaille dans un état de passion et d'emportement. Quand je commence une toile, j'obéis à une impulsion physique, au besoin de me lancer ; c'est comme une décharge physique. C'est une lutte entre moi et mon malaise. (...) Je travaille jusqu'à ce que le malaise cesse. ”⁷

7. Joan Miró à Yvon Taillandier, *Je travaille comme un jardinier*, 1959.

8. Joan Miró, « Maintenant, je travaille par terre... », *Entretien avec Yvon Taillandier*, XX^e siècle, mai 1974.

Regarder de plus près...

Femme, oiseaux et une étoile de Miró (1960)

5 À gauche, une silhouette féminine se dessine par quelques éléments essentiels : les yeux, la poitrine, le ventre, le dos. Miró suggère le corps sans l'anatomiser, c'est ce qu'il nomme un personnage.

4 Au centre, un oiseau s'impose avec clarté : c'est le signe le plus affirmé de la composition, le plus immédiatement reconnaissable parmi les codes visuels de l'artiste.

1 Pour Miró, l'étoile et la lune incarnent l'infini, la quête de liberté, une aspiration que l'on retrouve dans l'ensemble de sa production.

2 À droite, un homme vêtu d'un habit bourgeois apparaît en silhouette filaire et verticale, figure légère, presque aérienne, dont le bas du corps est dissimulé derrière un autre personnage.

3 Le fond rouge brique, nuancé de beiges cendrés, ancre la composition dans une matérialité presque archéologique. Pour Miró, le rouge incarne la Terre, et les éléments y flottent librement, dans un espace sans gravité ni repère spatial.



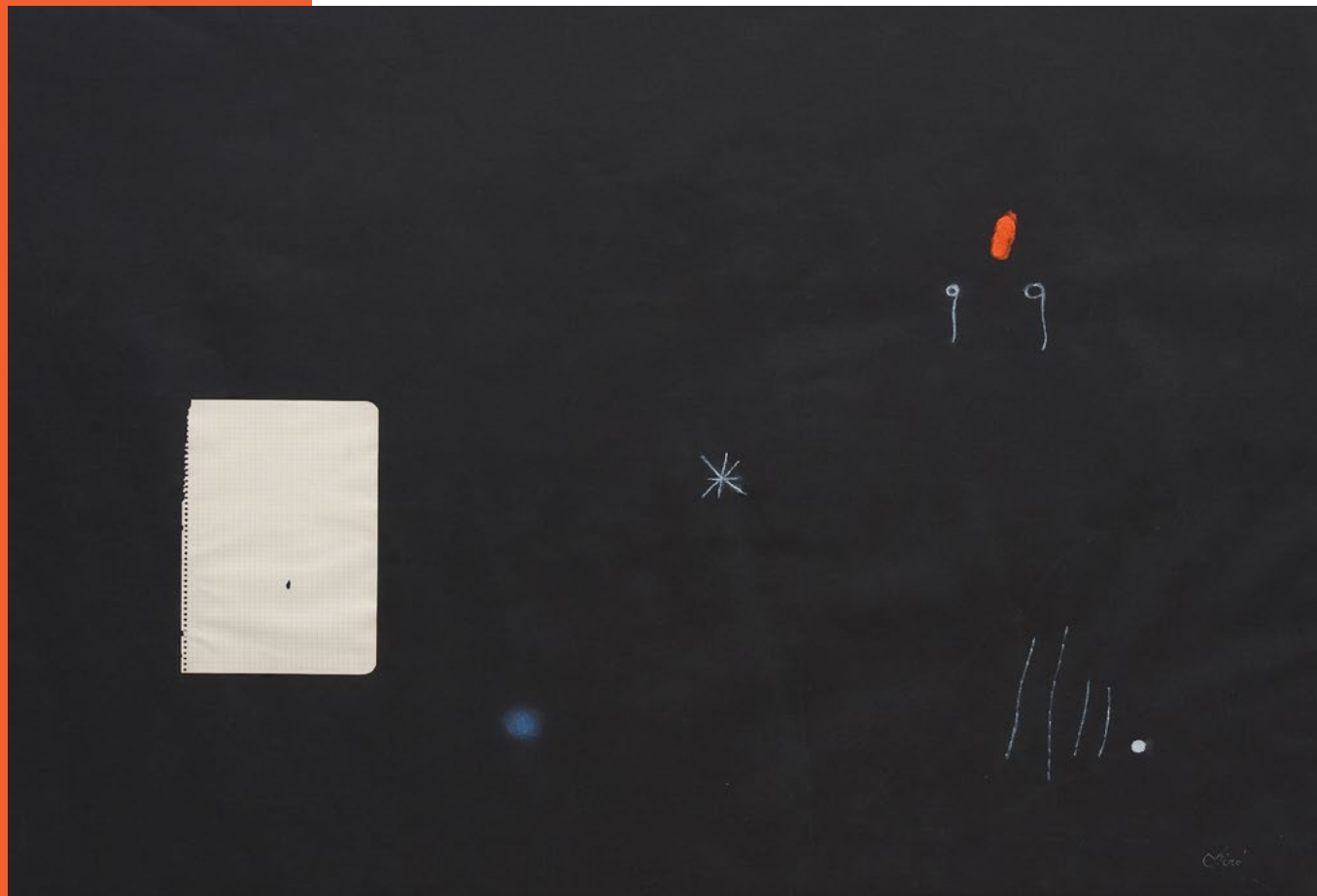
15. Joan Miró. *Femme, oiseaux et une étoile*, 1960, lithographie, édition Maeght d'après le tableau original de 1949 conservé au Metropolitan Museum of Art à New York. Perpignan, musée d'art Hyacinthe Rigaud, Collection Francis Jacques Fabre, dépôt de la Fondation de France.

Thème 2

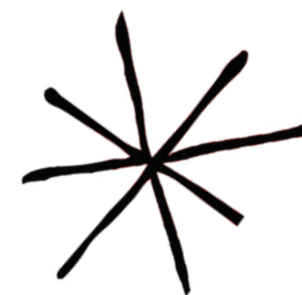
Peindre, c'est déjà écrire

Bien sûr, il y a un pont, pour moi, entre poétique et plastique : j'enregistre les impressions poétiques que j'ai ressenties, mais elles doivent passer la frontière, répondre aux conditions de la plastique.⁹

⁹ Joan Miró, *Carnets catalans*, par Gaëtan Picon, 1976



16. Joan Miró, *Sans titre I*, 30 novembre 1964, gouache, crayon, aquarelle, pastel et collage de papier sur papier noir, Paris, Courtesy Galerie Lelong.



Miró et les mots

Dès les années 1920, Joan Miró fréquente à Paris les milieux dadaïstes et surréalistes, où circulent de nouvelles idées autour de la liberté artistique et de la poésie. Il se rapproche notamment de poètes liés à ce mouvement, pour lesquels la création doit s'affranchir des règles traditionnelles et laisser une large place à l'imaginaire. Cependant,

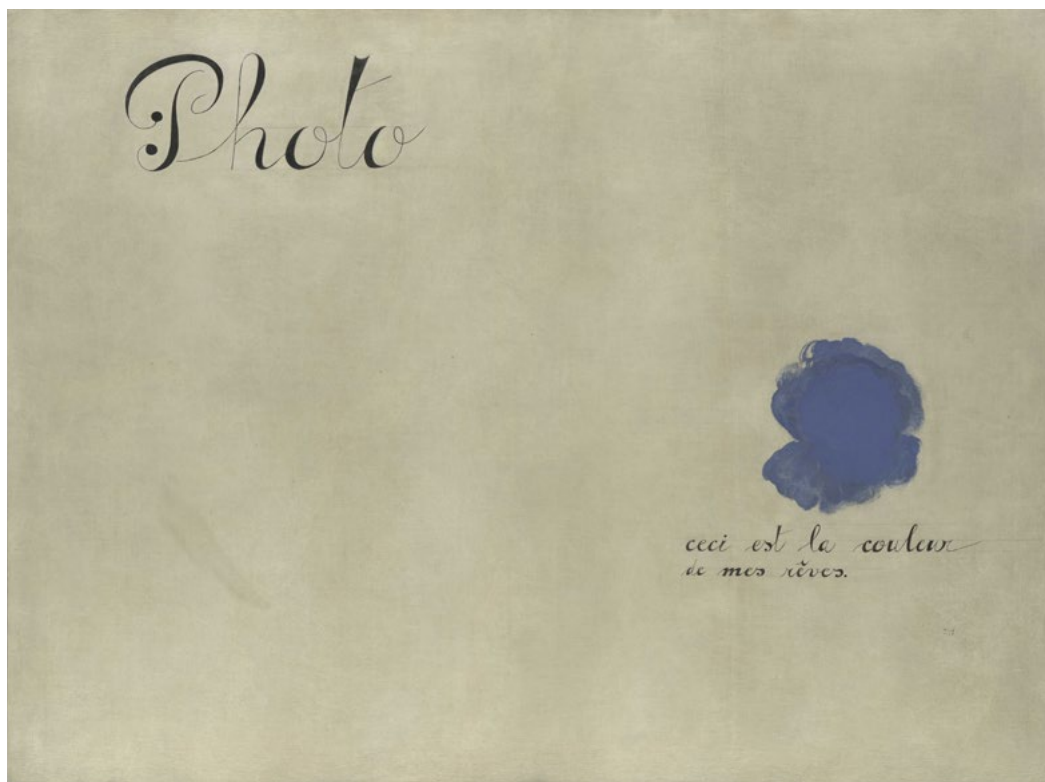
même s'il partage cet intérêt pour l'expérimentation et la poésie visuelle, Miró refuse d'adhérer officiellement au groupe surréaliste. Lorsque André Breton (1896-1966) publie en 1924 le *Manifeste du surréalisme*, texte fondateur qui valorise l'inconscient, l'écriture automatique et le pouvoir de l'imaginaire, Miró prend ses distances avec certaines de ces théories, affirmant notamment accorder peu d'importance à la psychanalyse dans

sa démarche artistique. Pour autant, il ne rejette pas totalement ces idées, il s'en inspire librement et explore, à sa manière, des formes de création proches du rêve et de l'inconscient. Cette démarche se manifeste notamment dans la peinture onirique qu'il développe à partir de 1925 comme en témoigne l'œuvre surréaliste *Le Carnaval d'Arlequin*. Chez lui, la poésie naît d'un jeu spontané avec les formes, les signes et les couleurs, qui laisse place à l'imprévu et à l'imaginaire.

C'est également au cours de cette période entre 1924 et 1928 que Joan Miró réalise ses *Tableaux-poèmes*. Dans ces œuvres les mots ne sont plus de simples éléments textuels mais s'intègrent directement à la surface de la toile et deviennent des composantes plastiques à part entière au même titre que les formes et les couleurs. Nous pouvons d'ailleurs évoquer son œuvre *Peinture-poème (Photo : ceci est la couleur des mes rêves)*, de 1925 (Paris, Musée national d'art moderne). Sur un fond blanc quasi vide, Miró inscrit à la main un mot, une phrase et pose une simple tache bleue [17]. En écrivant directement sur la toile que le bleu est la couleur de ses rêves, Miró affirme qu'il n'a pas besoin de peindre un rêve puisqu'il le nomme. Le mot et la phrase font office d'images, et la couleur fait office de définition. La *Gouache-dessin* réalisée en août 1934 (cf. p. 22) prolonge cette logique en intégrant les chiffres 4 et 3 directement dans la composition. Inscrits en noir sur le fond blanc, ils ne

renvoient à aucune donnée chiffrée ni à aucun titre, ils fonctionnent comme de pures formes visuelles, au même titre que les silhouettes organiques ou la flamme jaune qui les entourent. À partir des années 1970, Joan Miró adopte une évolution importante dans sa pratique artistique. Il choisit de ne plus dater ni titrer ses œuvres, marquant ainsi une rupture avec l'idée d'un tableau accompagné d'un commentaire ou d'une indication narrative. Désormais, l'œuvre doit exister par elle-même, sans repère littéraire susceptible d'orienter ou de limiter la lecture du spectateur. Ce choix s'inscrit dans un mouvement plus large de l'histoire de l'art moderne, notamment lié à l'abstraction et à l'expressionnisme abstrait, où la mention « Sans titre », devient une manière d'affirmer la liberté de l'œuvre et de laisser ouverte l'interprétation.

La peinture retrouve ainsi une autonomie complète, fondée sur sa seule matérialité, ses formes, ses couleurs et ses rythmes. Dans cette perspective, la dimension poétique de son travail n'a pas besoin de mots pour exister. Elle se déploie pleinement dans la peinture elle-même, comme une poésie silencieuse, ouverte et sensible, qui se construit dans la rencontre entre l'œuvre et le regard du spectateur.



17. Joan Miró, *Photo. La couleur de mes rêves*, 1925, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum.

Un alphabet de signes

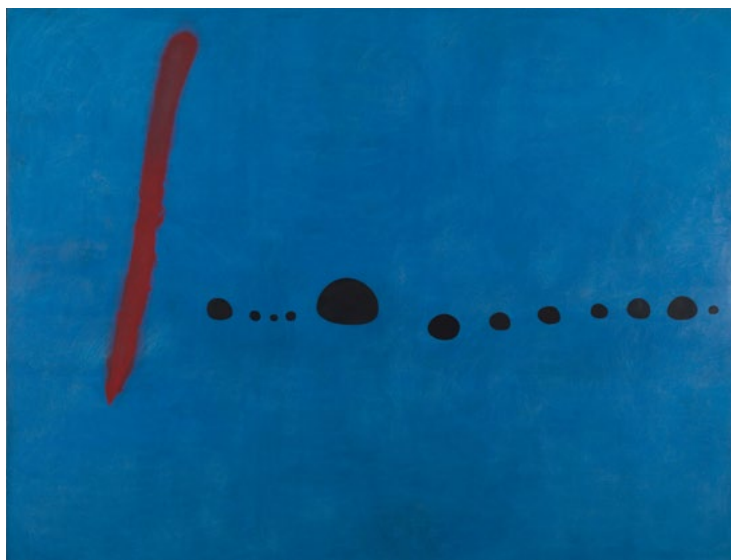
Très tôt Miró se penche-t-il sur la question du vide et du juste équilibre avec la forme, ce qui n'est pas sans rappeler les préceptes orientaux qui abondent dans la pensée confucéenne et taoïste. Sans surprise, le jeune Miró, encore étudiant à Barcelone, est-il amateur d'estampes japonaises.

Au tournant des années 1920, il se consacre à la lecture des *Pensées* (1670) de Pascal, qui fournissent sa réflexion ; ses œuvres se parent d'un vocabulaire cosmique, d'étoiles, d'astres et de firmaments presque en lutte avec le vide sidéral qui émane du fond de ses compositions. C'est aussi dans ces années

que les écrivains et peintres surréalistes de la Rue Blomet se penchent sur les traités orientaux et s'absorbent dans la lecture du philosophe chinois Lao Tseu ¹⁰.

Il n'est donc pas surprenant que tout au long de sa carrière, Miró invente et réinvente une écriture propre, un alphabet caractéristique où le signe cherche à se mesurer au fond de l'œuvre. Dans sa série *Constellations* (1939-1941) (cf. p. 17), de grands idéogrammes relient ainsi les symboles et les formes et composent un ensemble étoilé que Miró veut à la fois personnel et universel.

Dans les années 1960, enfin installé dans son atelier de Majorque, la recherche de l'équilibre entre signe et vide s'incarne à nouveau avec l'une de ses plus grandes



18. Joan Miró, *Bleu II*, 4 mars 1961, huile sur toile, Paris, Centre Pompidou- MNAM-CCI.



19. Joan Miró, *Sans titre*, sans date, encre, lavis, crayon de cire et crayon graphite sur papier, Palma de Majorque, Fondation Pilar et Joan Miró, Don de l'artiste, 1981.

compositions, le triptyque *Bleu I, II, III* [18], pour lequel il n'hésitera pas à comparer le processus créatif à celui des soldats nippons : « 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. » ¹¹

Enfin, une série de dessins *Sans titre* [19], réalisée pour une partie en 1966, éclaire le subtil équilibre entre signe et vide inhérent à l'œuvre de Miró. Il réalise ces dessins à l'encre de Chine sur papier japonais, qu'il macule sur un papier blanc, souvent à l'aide d'un bambou. Cette peinture, exclusivement noire, composée comme un haïku de lignes et de taches, entre en écho avec ses premiers « dessins-poèmes » des années 1920, dont l'un des plus connus est *Photo : ceci est la couleur de mes rêves* (cf. p. 19).

Le premier voyage de Miró au Japon – que l'artiste effectue à l'occasion d'une exposition monographique qui prend lieu d'abord à Tokyo puis à Kyoto – est pour lui l'occasion de découvrir la calligraphie japonaise, et également de rencontrer le poète Shuzo Takiguchi (1903-1979), auteur de la première monographie sur son œuvre, publiée dès 1936. L'artiste renouvelle là sa contemplation pour l'art japonais et sa réflexion sur le vide en toute chose. Il nous livre ainsi une création « dénuée d'images, de métaphores, d'emphase, cette peinture déblaie une plaine sans horizon où Miró parfois ne trace qu'un trait sans accessoire, un trait comme une pensée, une maxime. » ¹²

¹⁰. Sage chinois presque mythologique, contemporain de Confucius, il est considéré comme le père fondateur du taoïsme. Il serait l'auteur, vers 600 avant ère commune (AEC), du *Dao de jing*, le *Livre de la voie et de la vertu*.

¹¹. Propos de Joan Miró recueillis par Rosamond Bernier, L'œil, n°79-80, repris dans *Ecrits et entretiens*, p. 279

¹². Georges Hugnet, « Joan Miro ou l'enfance de l'art », *Cahiers d'art*, vol. 6, n°7-8, 1936 [1937], p. 336

Thème 3

Expérimenter la matière

“La divulgation la plus forte se fait grâce aux œuvres graphiques.”¹³

¹³. Ceci est la couleur de mes rêves, entretiens avec Georges Raillard, 1977, p. 139.



20. Joan Miró, *Sans titre*, sans date, huile sur toile, Palma de Majorque, Fondation Pilar et Joan Miró, Don de l'artiste, 1981.

L'estampe et le livre

C'est en 1933 que Joan Miró découvre l'univers de la gravure, un domaine nouveau qui va profondément enrichir sa pratique artistique. Grâce à l'entremise du poète Tristan Tzara (1896-1963), il rencontre dans l'atelier parisien de Louis Marcoussis (1878-1941), peintre et graveur, les techniques fondamentales de la taille-douce, notamment la pointe sèche, le burin et l'eau-forte. Cette initiation constitue une étape décisive qui ouvre pour lui un champ d'expérimentation durable. À partir de cette découverte, Miró développe un intérêt croissant pour les arts de l'estampe. En 1939, il engage un projet lithographique d'envergure avec la série *Barcelone*, qui témoigne déjà de sa volonté d'explorer de nouveaux supports d'expression. Progressivement, la gravure et la lithographie occupent une place essentielle dans son travail, aux côtés de la sculpture et de la céramique, élargissant ainsi son langage plastique bien au-delà de la peinture. À Majorque, l'artiste installe un atelier de gravure et de lithographie, intensifiant ses œuvres au rapport multiple comme en témoigne la série *Els gossos* (cf. p.13). Cette recherche est reconnue en 1954 lorsque la Biennale de Venise lui attribue le Grand Prix international de gravure, consacrant plus de vingt ans de pratique et d'expérimentation dans ce domaine. Pour Miró, l'attrait de ces techniques réside notamment

dans la spontanéité du geste, qui lui permet de retrouver une forme de liberté proche du dessin et de l'élan initial de la création.

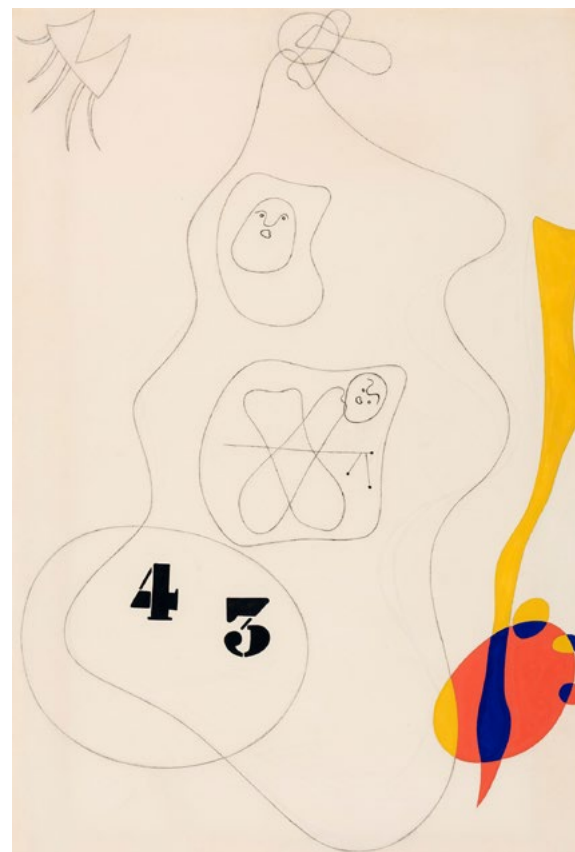
Miró collabore avec deux figures majeures de l'impression lithographique au XX^e siècle, qui jouent un rôle déterminant dans l'évolution de son travail. Aimé Maeght (1906-1981), qui fonde dans les années 1920 une imprimerie à Cannes nommée ARTE, fait notamment réaliser pour l'artiste une presse de très grand format, adaptée à ses recherches plastiques ambitieuses. Parallèlement, Miró travaille avec Fernand Mourlot (1895-1988), dont l'atelier parisien est alors l'un des plus importants et des plus prestigieux dans le domaine de l'estampe et de l'affiche lithographique. Cette collaboration lui permet d'explorer pleinement les possibilités techniques de la lithographie aux côtés d'artisans hautement spécialisés.

À cette production s'ajoute une activité d'illustration particulièrement riche, au cours de laquelle il accompagne de ses images des textes de poètes et d'écrivains majeurs du XX^e siècle tels que Tristan Tzara, Paul Éluard (1895-1952), André Breton, Michel Leiris (1901-1990) ou encore Jacques Prévert (1900-1977). Cependant, il ne s'agit jamais pour lui d'illustrer un texte au sens traditionnel, c'est-à-dire de le traduire littéralement en image. Miró cherche plutôt à établir un dialogue entre les mots et les formes. Ses images ne décrivent pas le texte,

elles en prolongent les échos et en traduisent l'atmosphère poétique. Dans cette approche, l'œuvre graphique devient une création autonome qui entre en résonance avec l'écriture.

C'est cette ambition qui explique l'attachement profond de Miró aux œuvres graphiques. L'estampe et le livre d'artiste permettent à l'image

de circuler, de se multiplier et de passer de mains en mains grâce à leur caractère reproductible, notamment dans le cas des lithographies. Là où la peinture reste unique et souvent difficile d'accès, ces supports offrent une diffusion plus large de l'œuvre. L'œuvre quitte ainsi son caractère exclusif pour entrer dans un espace de circulation et d'échange, où la poésie visuelle peut voyager librement.



21. Joan Miró, *Gouache-Dessin*, 11 août 1934, crayon, pochoir et gouache sur papier, Paris, Courtesy Galerie Lelong.

La céramique avec Artigas

En 1942, Miró retrouve à Barcelone son ami d'enfance Josep Llorens i Artigas, qu'il avait rencontré en 1913 à l'Académie de dessin du *Cercle Artístic de Sant Lluc*. Cette redécouverte est pour lui l'occasion de trouver une voie de sortie au problème qui l'occupe alors : comment assassiner la peinture ? Sous-entendu : comment faire évoluer les moyens plastiques qui limitent son champ d'action et sa réflexion créatrice ? Aller vers la céramique, c'est pour lui aller vers un autre médium et contourner les limites d'une toile en deux dimensions, mais c'est également retourner vers la matérialité de l'œuvre et vers la terre, cette terre à laquelle il est tant attaché. La céramique arrive chez Miró dans un moment de doute et de réflexion profonds ; l'artiste refuse de peindre depuis 1940. Ce n'est qu'en 1944 qu'il se remet à peindre, à Barcelone, sur une production céramique d'Artigas datant de 1941. Miró exécute aussi ses premières sculptures en terre cuite, dont certaines seront fondues par la suite en bronze.

La collaboration avec Artigas n'est pas à envisager comme l'ascendant de Miró sur le céramiste : tous deux œuvrent à part entière. Miró sera le premier à dire à son ami : « il ne faut pas que tu



22. Joan Miró et Josep Llorens i Artigas, Plaque double face à décor abstrait, 1945, terre cuite, Paris, collection Marc Larock.

deviennes Miró, il faut que moi, Miró, je devienne céramiste ». ¹⁴ En retour, Artigas affirmait : « Ce ne sont pas des céramiques décorées, ce sont des céramiques tout court, où l'on ne voit pas où commence le peintre et où finit le céramiste. » ¹⁵

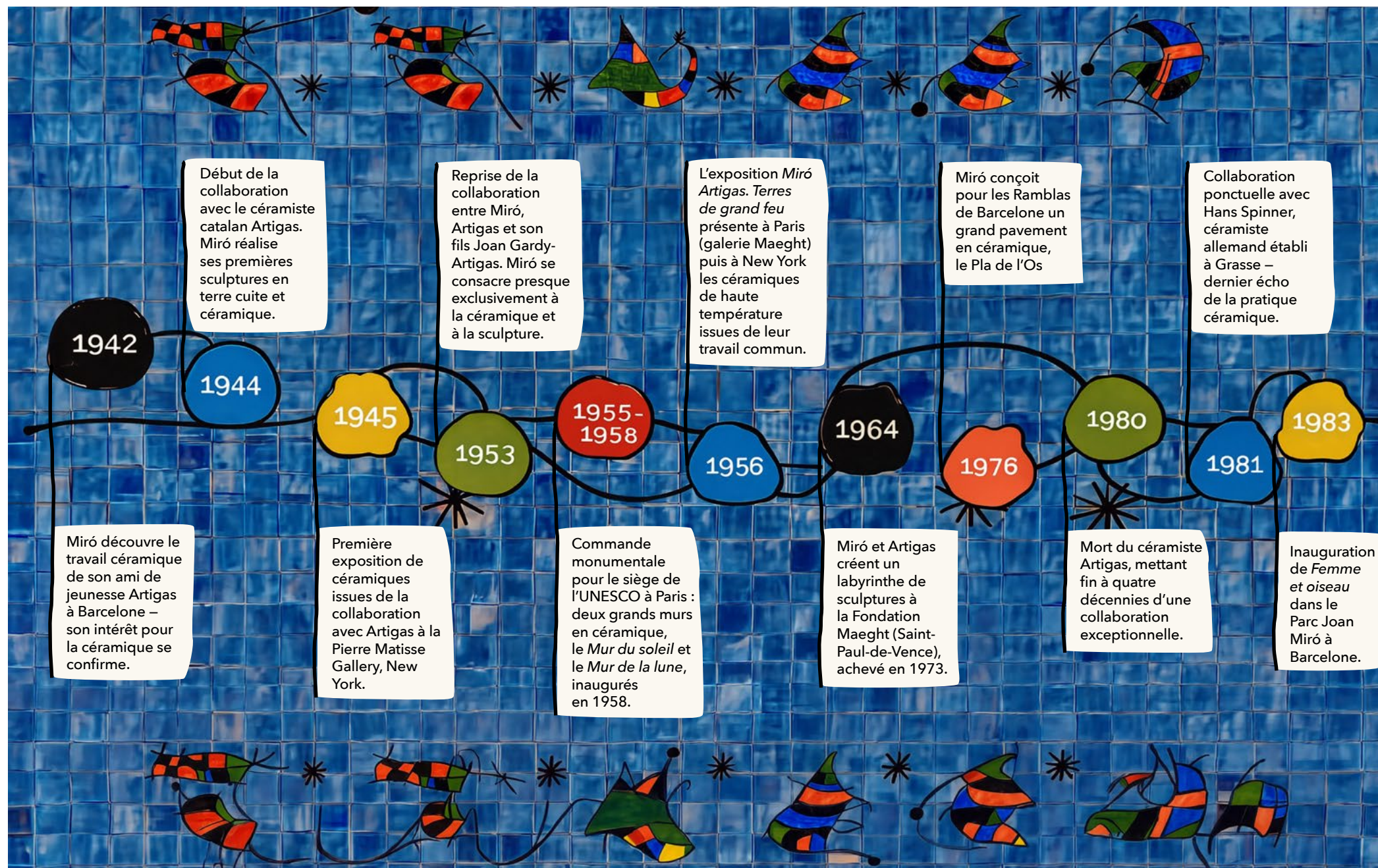
Cette première production céramique s'étale entre 1944 et 1945 et voit la création de plaques [22], de vases où la matérialité l'emporte. C'est le contact direct avec l'argile, de même que l'imprévu et le hasard de la cuisson qui l'intéressent. Les signes qui peuplent l'univers de Miró se décuplent sur la surface céramique et alimentent sa réflexion sur le vide et l'espace. Artigas, lui, assure le volet technique et l'unicité de ses supports, puisque Miró refuse catégoriquement toute forme de production en série.

En 1953, Artigas installe un atelier à Gallifa, ce qui coïncide avec une nouvelle vague de création commune entre peintre et céramiste. Aidés par Joan Gardy (1938-), le fils d'Artigas, ils réalisent en plus de 75 fournées plus de 200 pièces. Le travail avec les matériaux traditionnels – les pâtes à grès, la faïence, les émaux d'étain, les oxydes métalliques – voit la création de formes diverses, des vases, des œufs, des plats [23], des coupes catalanes, des pierres, des compositions...

¹⁴. Joan Miró, Entretien avec Georges Charbonnier enregistré le 19 janvier 1951 par RTF, publié dans Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, éditions Guy Durier, 1980, repris dans *Ecrits et entretiens*, p 240

¹⁵. Artigas, 1948

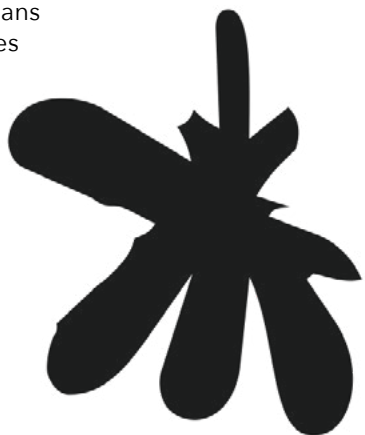
Des terres et du feu



Cette collaboration entre les deux hommes prend en outre un tournant monumental avec la commande, en 1955, de deux panneaux muraux destinés au siège de l'UNESCO à Paris. La réussite du *Mur du Soleil* et du *Mur de la Lune*, inaugurés en 1958, repose sur l'étroit travail de co-crédation qui les unit.

L'installation de Miró à Majorque en 1956 renouvelle sa perception du médium : l'île, par ses paysages, sa lumière, ses motifs, invite l'artiste à une remise en cause plastique qui trouve un écho sur la céramique. En 1957, il visite, avec Artigas, les grottes d'Altamira, puis à Montjuic, ils observent la peinture romane. Le voyage que Miró entreprend au Japon en 1966 est aussi une source de renouvellement dans son œuvre. Déjà, en 1962, Artigas s'était-il rendu sur l'île - à l'occasion de l'union de son fils à Mako Ishikawa - et avait-il rencontré le maître céramiste Hamada Shoji (1894-1978), ce qui l'avait incité, à son retour de voyage, à se lancer dans la construction d'un four à 7 chambres japonais.

Miró multiplie alors les commandes et les partenariats divers. Il s'associe au projet d'une fondation d'art moderne et contemporain à Saint-Paul-de-Vence porté par Aimé et Marguerite Maeght dans les années 1960. Entre 1961 et 1981, il réalise ainsi une vingtaine de sculptures ou assemblages en céramique, avec la collaboration d'Artigas, de Joan Gardy puis du céramiste allemand Hans Spinner (1941-). Ces œuvres, personnages sculptés et formes céramiques, investissent le jardin de la fondation, où le visiteur est invité à se perdre dans l'imaginaire onirique et solaire de Joan Miró.



23. Joan Miró et Josep Llorens i Artigas, *Plat au cavalier*, 1956, terre cuite, Paris, collection Marc Larock.

Sculpter avec tout



24. Joan Miró, *Oiseau solaire*, 1966-1997, bronze, fonte au sable, Paris, Courtesy Galerie Lelong.

Les expérimentations de Miró avec d'autres techniques, en particulier la céramique, l'amènent au domaine de la sculpture. Sa production sculptée se démarque par la diversité de matériaux et d'approches, caractéristique de la grande liberté avec laquelle il crée. *Miró sculpteur* fait l'objet de tout un film en 1973, à l'initiative de Clovis Prévost (1940-) et Carles Santos (1940-2017).

Miró aborde évidemment les techniques traditionnelles de la sculpture. En 1946, il réalise ses premières sculptures en bronze, *Oiseau lunaire* et *Oiseau solaire* [24]. Trois ans plus tard, il se consacre de plus en plus à cette technique. Dans les années 1960, l'artiste catalan se confronte à la sculpture monumentale en agrandissant certaines œuvres, tel que l'*Oiseau solaire*, dont la fonte,

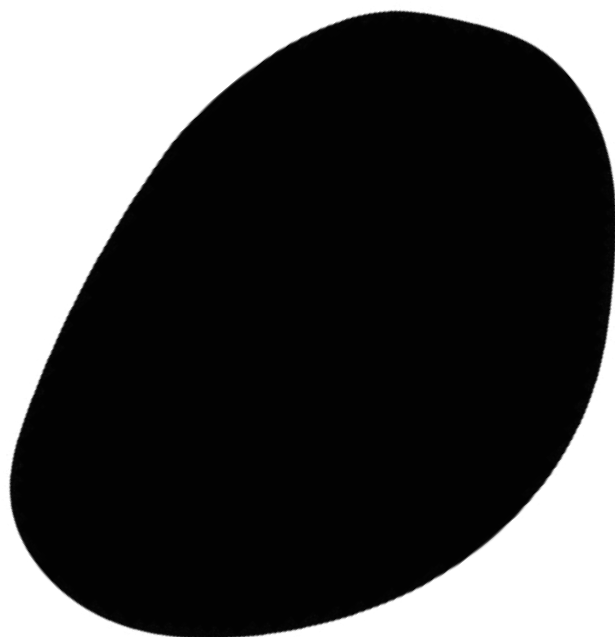
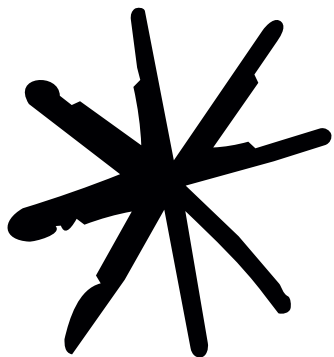
en trois exemplaires, est réalisée par la fonderie Susse en 1966. En 1973, dans le cadre de commandes pour l'espace public, Miró travaille également avec la fonderie Clementi à Meudon. Cette incursion dans ce qu'on nomme la statuaire publique atteint sa conclusion en 1983, l'année de mort de Miró, qui marque également l'installation, dans le parc Miró à Barcelone, de la sculpture *Femme et oiseau*.

Nourrie de sa peinture, de ses céramiques et de son œuvre graphique, la pratique sculptée chez Miró s'élargit à des pratiques et des matériaux moins traditionnels. La sculpture au XX^e siècle connaît, comme le tableau de chevalet, une forme de remise en question : suppression du socle, recyclages et assemblages, irruption dans l'espace du visiteur ou sortie de l'espace d'exposition, etc.

Le tableau, plutôt du côté de la bidimensionnalité, devient un objet tridimensionnel comme la sculpture. Miró joue sur le support tableau, presque comme un objet sculpture. Il utilise des toiles non préparées, irrégulières, dont la trame tissée est visible, grossière, comme la toile de jute, dont les bords sont effrangés, et va même jusqu'à brûler des toiles, lors d'une série d'œuvres créée en 1973, les *Toiles brûlées*.



25. Joan Miró, *Sobreteixim-Sac 8*, 1973, acrylique, laine et feutre sur toile de jute, Barcelone, Fondation Joan Miró, Don de l'artiste, juin 1975.



Miró pousse encore plus loin le jeu de textures et de matières dans ses sculptures lorsqu'il utilise des rebuts pour des collages, des recyclages et des assemblages. Il ne s'agit plus uniquement d'utiliser les matériaux traditionnels de la sculpture (la terre, le plâtre, le bronze, la pierre), mais aussi des objets du quotidien dont leur utilisation est détournée. En 1972, l'artiste catalan réalise les *Sobreteixims* [25], une série d'œuvres textiles avec des tapisseries (détournés, brûlés, tachés, rapiécés et peints), du collage et de la peinture. S'ajoutent parfois aussi du métal et du ciment.

Tiges métalliques, paniers tressés, éléments de ciment, outils, pierres, pots ou tonneaux : Miró accumule des objets hétéroclites et les assemble en sculptures, souvent verticales. Certaines de ces constructions sont ensuite tirées en bronze par la technique de la fonte à la cire perdue [26]. Le résultat est une sculpture d'un seul tenant, coulée dans le métal, mais qui conserve fidèlement les aspérités, les variations de texture et les irrégularités de chaque objet d'origine. L'assemblage de rebuts devient ainsi une sculpture monumentale : le bronze unifie sans effacer, il fixe la mémoire des matières.

Cette approche hybride de la sculpture se révèle dans la dénomination de certaines séries d'œuvres : *Peintures-objets*, *Constructions*, *Picto-objets*, « peintures-collages », « tableaux-objets », *Toiles brûlées*, *Sobreteixims*.



26. Joan Miró, Tête, 1969, bronze et fer, fonte de 1991 à la cire perdue, Palma de Majorque, Fondation Pilar et Joan Miró.

Regarder de plus près...

Le Mobile de Calder (1936)

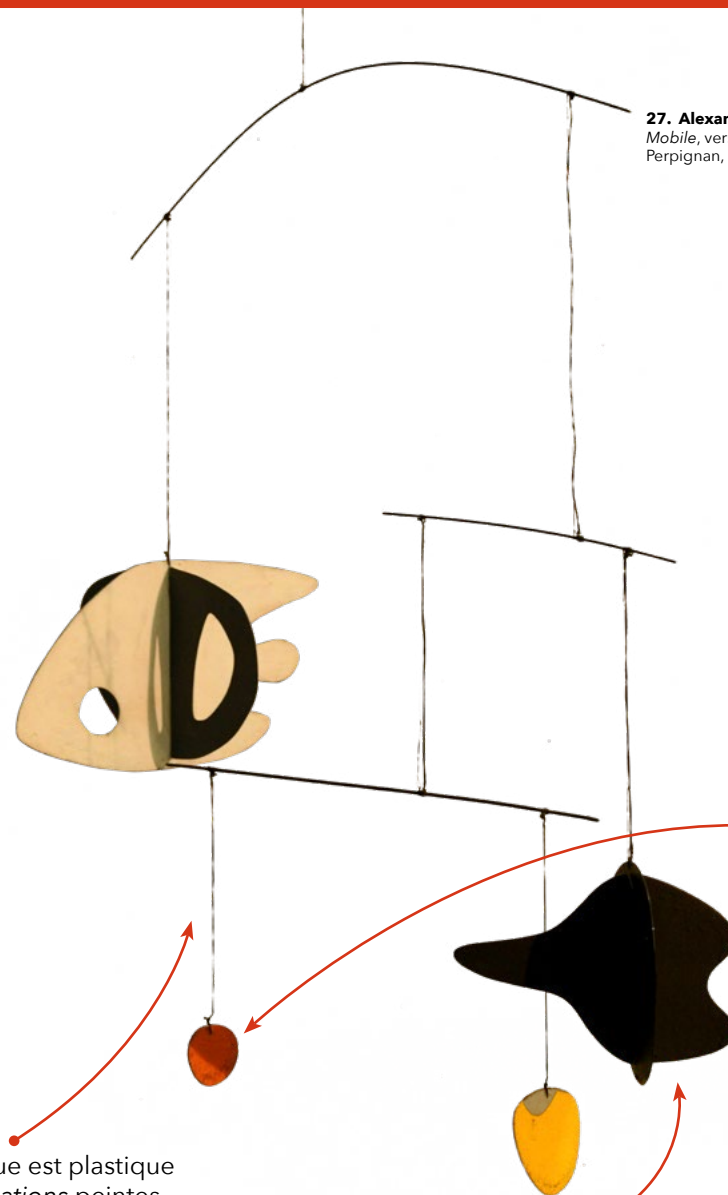
Fils et petit-fils de sculpteurs, Alexander Calder (1898-1976) grandit aux États-Unis avant de s'installer à Paris en 1926, où il côtoie les grandes figures de l'avant-garde internationale. De cette double culture – précision d'ingénieur et effervescence artistique parisienne – naît une œuvre unique, qui fait du mouvement lui-même le matériau de la sculpture. Calder fait la connaissance de Joan Miró dans le quartier Montparnasse à Paris, en 1928. De cette rencontre naît une longue amitié entre les deux artistes.

Le terme « mobile » est suggéré par Marcel Duchamp en 1931 pour désigner les nouvelles sculptures cinétiques de Calder, tandis que Arp propose le terme de « stable » pour leurs équivalents fixes. D'abord actionnés manuellement ou mécaniquement, ces mobiles s'animent ensuite au seul gré des courants d'air : comme l'écrit Jean-Paul Sartre en 1946, ils « empruntent leur vie à la vie vague

de l'atmosphère ». Assemblages de feuilles de métal peint, de tiges et de fils de fer, ils reposent sur des systèmes de balanciers qui maintiennent les éléments à la fois liés et indépendants – chaque pièce réagissant différemment au moindre souffle. Le mouvement n'y est pas spectacle de vitesse, mais recherche d'équilibre : Calder laisse la gravité, le vent et la présence même des spectateurs activer l'œuvre, faisant du temps une quatrième dimension à part entière.

1 Entre Calder et Miró, le dialogue est plastique autant qu'amical. Dans les *Constellations* peintes entre 1939 et 1941, les lignes fines noires traversent la surface à la manière de fils tendus, retenant des formes en aplat qui semblent flotter dans le vide – comme les éléments suspendus des mobiles. Le mobile présenté ici est d'ailleurs singulier : là où Calder travaille habituellement le fil de fer, c'est du fil textile qui relie et suspend les formes, rapprochant encore davantage les deux univers.

27. Alexander Calder (1898-1976).
Mobile, vers 1936, peinture sur tôle, textile, Perpignan, musée d'art Hyacinthe Rigaud.



3 Les petites formes en tôle aussi ont des couleurs qui changent : jaune d'un côté et rouge vif de l'autre, comme des effets lumineux.



2 Dans ce mobile de Calder, les formes en trois dimensions sont créées en assemblant des formes plates en tôle peinte. Certaines faces sont blanches, et d'autres noires. Selon leur mouvement, on ne voit donc jamais la même chose, mais on y imagine toujours des sortes d'animaux saisis en plein vol ou en pleine nage.

Lexique

Toutes les définitions sont tirées du *Dictionnaire Larousse*, accessible à [cette adresse](#).

- **Action painting** : nom féminin (expression américaine signifiant peinture gestuelle) Manière de peindre caractéristique de l'expressionnisme abstrait et spécialement de Jackson Pollock.

- **Atelier** : nom masculin (ancien français *astelier*, tas de bois, chantier, de *astele*, éclat de bois, du latin populaire *astella**, planchette)

- 1) Local où travaille manuellement quelqu'un pour son métier artisanal ou pour son plaisir
- 2) *Atelier d'artiste* : local aménagé pour le travail d'un peintre, d'un sculpteur, d'un photographe ; type de logement qui se caractérise par une grande hauteur sous plafond, la présence d'une grande verrière ou baie vitrée et qui est normalement orienté au nord.

- **Automatisme** : nom masculin (de automate)

- 1) Qualité des appareils et installations qui fonctionnent sans intervention humaine
- 2) Acte accompli mécaniquement, sans intervention de la volonté
- 3) *Beaux-arts* : Processus, repris des expériences médiumniques du XIX^e s. dont les surréalistes ont prôné l'usage dans la création littéraire et artistique.

- **Calligraphique** : adjectif (grec *kalligraphia*)

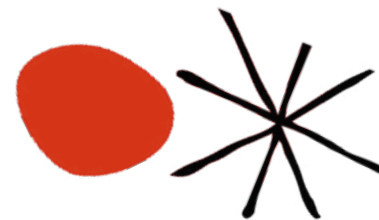
- 1) Qui relève de la calligraphie, l'art de former d'une façon élégante et ornée les caractères de l'écriture
- 2) Se dit de certaines œuvres de l'abstraction lyrique où domine le signe.

- **Céramique** : nom féminin (grec *keramikos*, d'argile, de *keramos*, argile)

- 1) Art de fabriquer les poteries, fondé sur la propriété des argiles de donner avec l'eau une pâte plastique, facile à façonner, devenant dure, solide et inaltérable après cuisson
- 2) La poterie elle-même
- 3) matériau manufacturé qui n'est ni un métal ni un produit organique ; adjectif (1) Relatif à la fabrication des poteries, des céramiques.

- **Constellation** : nom féminin (bas latin *constellatio*, -onis)

- 1) Groupe d'étoiles voisines sur la sphère céleste, présentant une figure conventionnelle déterminée, à laquelle on a donné un nom particulier
- 2) Région du ciel dans laquelle se trouve ce groupe d'étoiles
- 3) Groupe de choses éparses.



- **Couleur** : nom féminin (latin *color*, -oris)

- 1) Sensation résultant de l'impression produite sur l'œil par une lumière émise par une source et reçue directement (couleur d'une source : flammes, etc.) ou après avoir interagi avec un corps non lumineux (couleur d'un corps)
- 2) Dans le langage courant, ce qui s'oppose au noir, au gris et au blanc
- 3) Substance, matière colorante
- 4) Ton ou teinte utilisés par un peintre dans un tableau ; effet obtenu par leur combinaison dans un tableau, coloris
- 5) Éclat, brillant du style, de l'expression, d'une situation, d'un événement.

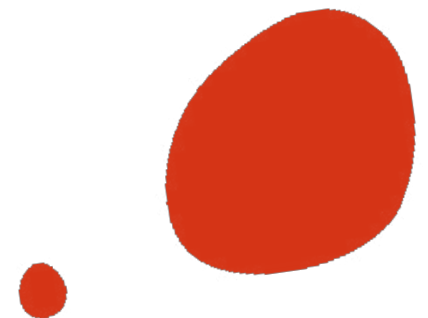
- **Fonderie** : nom féminin (de fondre 1)

- 1) Procédé de fusion, de purification et de coulée des métaux et des alliages.
- 2) Installation métallurgique dans laquelle on fond les métaux ou les alliages, et où on les coule dans des moules pour leur donner la forme d'emploi.

- **Forme** : nom féminin (latin *forma*)

- 1) Organisation des contours d'un objet ; structure, configuration
- 2) Être ou objet, lignes, masse, contours, silhouette que l'on perçoit confusément
- 3) Manière dont quelque chose se matérialise, est matérialisé ; aspect, état sous lequel il se présente.

- 4) *Forme organique* : Les formes organiques sont des figures qui ne suivent aucun principe mathématique ou géométrique précis et qui paraissent naturelles. Libres de leurs contours, elles inspirent un sentiment de calme et de naturel.





• **Estampe** : nom féminin (italien *stampa*, de *stampare*, imprimer)

- 1) Image à caractère artistique, imprimée, le plus souvent sur papier, par le moyen d'une matrice traitée en relief (gravure sur bois, sur linoléum), en creux (sur métal : taille-douce) ou à plat (lithographie, sérigraphie)
- 2) Outil pour l'estampage du métal.

• **Expérimentation** : nom féminin

- (ancien français *experiment*, expérience, du bas latin *experimentare*, du latin classique *experimentum*, épreuve)
- 1) Action d'expérimenter
 - 2) Méthode scientifique reposant sur l'expérience et l'observation contrôlée pour vérifier des hypothèses.

• **Matière** : nom féminin (latin *materia*)

- 1) Substance constituant les corps, douée de propriétés physiques
- 2) Substance particulière dont est faite une chose et connaissable par ses propriétés
- 3) Chose physique, corporelle, par opposition à l'esprit, à l'âme
- 4) Ce qui constitue le sujet d'un ouvrage, d'un discours, le contenu d'une étude
- 5) Matériau travaillé dans une œuvre ; pâte picturale
- 6) *Beaux-arts* : Effet de matière, dans les arts plastiques, accentuation expressive propre à une œuvre où sont privilégiées l'épaisseur, la densité, la texture des matériaux.
- 7) *Biologie* : Matière vivante, ensemble, hautement complexe à toutes les échelles d'observation, des structures moléculaires, macromoléculaires et cellulaires qui constituent les êtres vivants.

• **Onirisme** : nom masculin

- 1) Images, phénomènes du rêve
- 2) Délire aigu constitué de représentations concrètes, mobiles comme celles du rêve et vécues intensément par le sujet.
- 3) Dans le domaine artistique, l'onirisme est un courant littéraire appartenant au surréalisme ; on parle d'onirisme quand le style d'une œuvre (littéraire ou artistique) propose une atmosphère proche de celle d'un rêve.

• **Poésie** : nom féminin (latin *poesis*, du grec *poiêsis*, création)

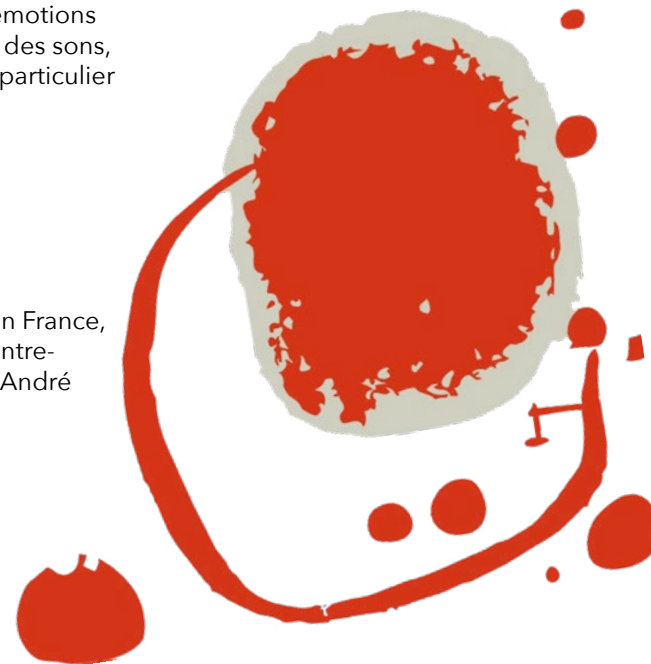
- 1) Art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, en particulier par les vers.
- 2) Caractère de ce qui parle particulièrement à l'imagination, à la sensibilité.

• **Surréalisme** : nom masculin

- Mouvement poétique, littéraire, philosophique et artistique, né en France, qui a connu son apogée dans l'entre-deux-guerres sous l'impulsion d'André Breton.

• **Tache** : nom féminin (latin populaire *tacca*, du gotique *taikko*, du germanique *taikns*, signe)

- 1) Marque laissée par une substance salissante
- 2) Partie colorée, de grandeur variable, sur un fond de couleur différent
- 3) Acte qui constitue une faute, un manquement, ou défaut qui dépare la beauté, l'unité de quelque chose
- 4) *Astronomie* : Structure temporaire sombre, évolutive, de forme approximativement circulaire et de diamètre variable, sur la photosphère du Soleil.



Pistes pédagogiques

Chères collègues, chers collègues,

Le travail de Joan Miró est centré sur la liberté créatrice, déclinée dans une multitude de thèmes et de techniques. Son univers, composé de symboles, de métaphores visuelles, de gestes aussi complexes que précis, se prête facilement à l'exploration et à la mise en pratique, tant dans les domaines artistiques et littéraires que dans les champs historiques, géographiques et scientifiques.

Nous avons le plaisir de vous inviter, avec vos classes, à réfléchir sur une série de pistes pédagogiques pensées en regard des œuvres du maître catalan. Nous vous proposons des activités et des ateliers interdisciplinaires, adaptés de la maternelle à l'université.

- **En maternelle**, les élèves pourront soutenir l'effort de coordination et de concentration ainsi que développer l'imaginaire et la sensibilité artistique.
- **En primaire**, les élèves auront l'occasion de comprendre l'origine des créations artistiques, développer les capacités d'expression, enrichir la création personnelle, apprendre à situer les créations artistiques dans leurs contextes culturels, acquérir une réflexion sur les représentations artistiques et travailler en équipe.
- **Au collège**, l'exposition permet de comprendre les processus de création artistique et le cheminement d'une réflexion scientifique autour de la notion d'expérimentation. Un travail autour de la méditerranée, notamment en histoire, géographie et sciences, permettra de découvrir son territoire et ses traditions autour des langues.
- **Au lycée**, au travers du développement de sa sensibilité, de sa créativité et de son esprit critique, l'élève sera amené à observer, analyser et expérimenter différentes techniques, matières et formes artistiques, se familiariser avec la poésie comme genre littéraire. Comprendre et découvrir l'architecture d'un atelier en explorant les notions d'espace et de fonctionnalité.
- **À l'université**, les étudiants pourront apprendre ou approfondir leurs connaissances juridiques et administratives autour de la gestion d'une fondation et d'un musée, tout en développant des connaissances transversales autour de l'histoire de l'art et du statut de l'artiste.

Nous vous invitons à suivre les traces de Miró et à laisser libre cours à votre imagination : expérimentez, observez, créez !



28. Joan Miró et Josep Llorens i Artigas, Vase aux motifs abstraits, 1941-1944, grès, Paris, collection Marc Larock.

Catalogne et traditions



29. Joan Miró, *Figurine traditionnelle de la crèche de Majorque*, XX^e siècle, terre cuite polychromée, Palma de Majorque, Fondation Pilar et Joan Miró, Don de l'artiste, 1981.

Pour comprendre l'univers de Miró, il est essentiel de s'intéresser à la Catalogne, région natale du peintre. De Barcelone sa ville natale à Montroig, jusqu'à Palma où il s'installe définitivement.

Niveau maternelle

- Écouter des chants traditionnels catalans et méditerranéens.
- Danser la sardane traditionnelle catalane et écouter la musique des coblas.
- Reconnaître les costumes des danseurs catalans.

Niveau primaire

- Initier aux fêtes et manifestations sociales et culturelles catalanes.
- Questionner l'espace et le temps : situer un lieu sur une carte, sur un globe ou sur un écran informatique.

Niveau collège

- Travail autour des mythes sur la mer Méditerranée à l'époque antique et autour des ports méditerranéens.
- Étudier l'histoire catalane ; le royaume Wisigothique, la conquête maure, la création du royaume d'Aragon, des États Catalans, du royaume de Majorque.
- À partir d'objets de la vie quotidienne catalane, imaginer sous forme de textes ou de dessins leurs traversées en Méditerranée.
- Étudier la relation entre climat et végétation dans le biotope du littoral méditerranéen.

- En parallèle de l'étude de la Seconde Guerre Mondiale, revenir sur la guerre civile espagnole, l'arrivée au pouvoir de Franco et l'exil des républicains connu sous le nom de Retirada.

Niveau lycée

- Étudier des poésies de Machado, réalisation d'affiches ou d'illustrations en lien avec ses textes ou son parcours (son passage et son décès à Collioure), recherche sur sa vie et l'exil autour de la guerre d'Espagne.
- Imaginer le carnet de voyage de Miró autour de ses déplacements et de la guerre d'Espagne ; choisir des œuvres ou des textes pour les insérer dans le carnet.
- Trouver des objets qui caractérisent la culture catalane, en faire des croquis ou des photos pour imaginer un catalogue.



30. Francesc Català-Roca (1922-1998), Joan Miró dans l'atelier Sert, 1957.

Forme, matière et couleurs

31. Joan Miró, *Sans titre*, sans date, eau-forte, aquarelle et aquarelle sur parchemin, estampe éditée par Aimé Maeght, Paris, collection du Centre national des arts plastiques.



Le langage plastique de Miró, fait de formes organiques, de signes, de couleurs pures et de textures, s'inscrit dans une démarche ludique et expérimentale qui croise arts et sciences. Il repose sur l'observation et l'expérimentation des matériaux, ainsi que sur l'exploration des phénomènes optiques, des notions d'échelle et des liens entre perception et cognition.



Niveau maternelle

- Prendre de l'argile et faire des formes liées au vocabulaire de Miró.
- Expérimenter avec les gouttes d'encre, par exemple avec des pailles ou du papier absorbant.
- Repérer et dessiner des formes simples dans les tableaux de Joan Miró. À partir de ce répertoire de formes, s'entraîner à dessiner avec quatre feutres : bleu, jaune, rouge, noir.
- Comparer les formes de Miró à des animaux réels (formes, symétries, appendices).

Niveau primaire

- Faire un collage avec divers matériaux pour représenter le visage d'une personne de son entourage.
- Expérimenter avec les encres naturelles : les fabriquer puis créer une « œuvre scientifique ».
- Identifier les formes astronomiques dans une œuvre de Miró.
- Créer une carte du ciel imaginaire à la manière de Miró, puis la comparer à une carte réelle.
- Proposer une étude des mélanges de pigments primaires, observer de teintes et expérimenter sur leur dilution et leur opacité.
- Étudier une œuvre de Miró à travers

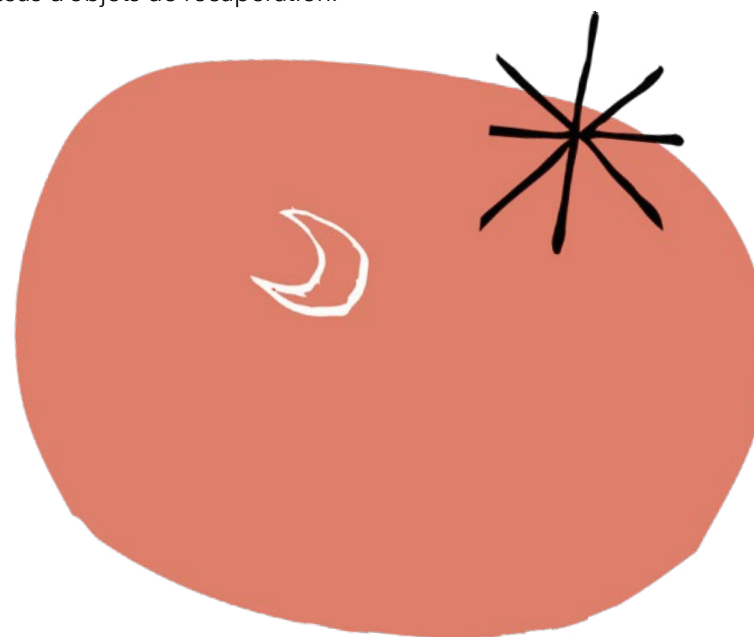
un quadrillage pour la reproduire à l'échelle : les notion qui seront travaillées seront la proportion, l'échelle, les repères cartésiens (par exemple sur papier millimétré).

- Aborder le mélange des couleurs, de la lumière et des pigments ainsi que la symbolique scientifique des couleurs (température, énergie).

Niveau collège et lycée

- Travailler sur les notions de mouvement, rotation, orbite.
- Récolter des objets insignifiants, hors d'usage, inspirant de possibles métamorphoses et réaliser des sculptures avec différents matériaux issus d'objets de récupération.

- Associer des éléments d'une œuvre à des organes, cellules, structures du vivant.
- Créer une « planche naturaliste » inspirée de Miró : chaque forme devient un organisme imaginaire à décrire scientifiquement.
- Inventer un organisme vivant inspiré par Miró et le classer selon des critères scientifiques.
 - Transformer une œuvre en schéma scientifique (cycle de l'eau, chaîne alimentaire, circulation sanguine).
- Étudier la lumière et la couleur : expériences sur filtres colorés, synthèse additive avec projecteur RVB ou lampes LED.
- Tester les supports (toile, papier, bois) et les médiums (gouache, acrylique, encre) et mesurer la résistance, la durabilité.



Poésie, signes et calligraphie



32. Joan Miró et Josep Llorens i Artigas, *Plat aux figures*, 1956, terre cuite, Paris, collection Marc Larock.

Miró crée un langage totalement nouveau aux frontières de l'irrationnel, du rêve et de la poésie. Comme Miró, laissez l'intuition et l'inconscient guider votre pinceau.

Tous niveaux : Le haïku

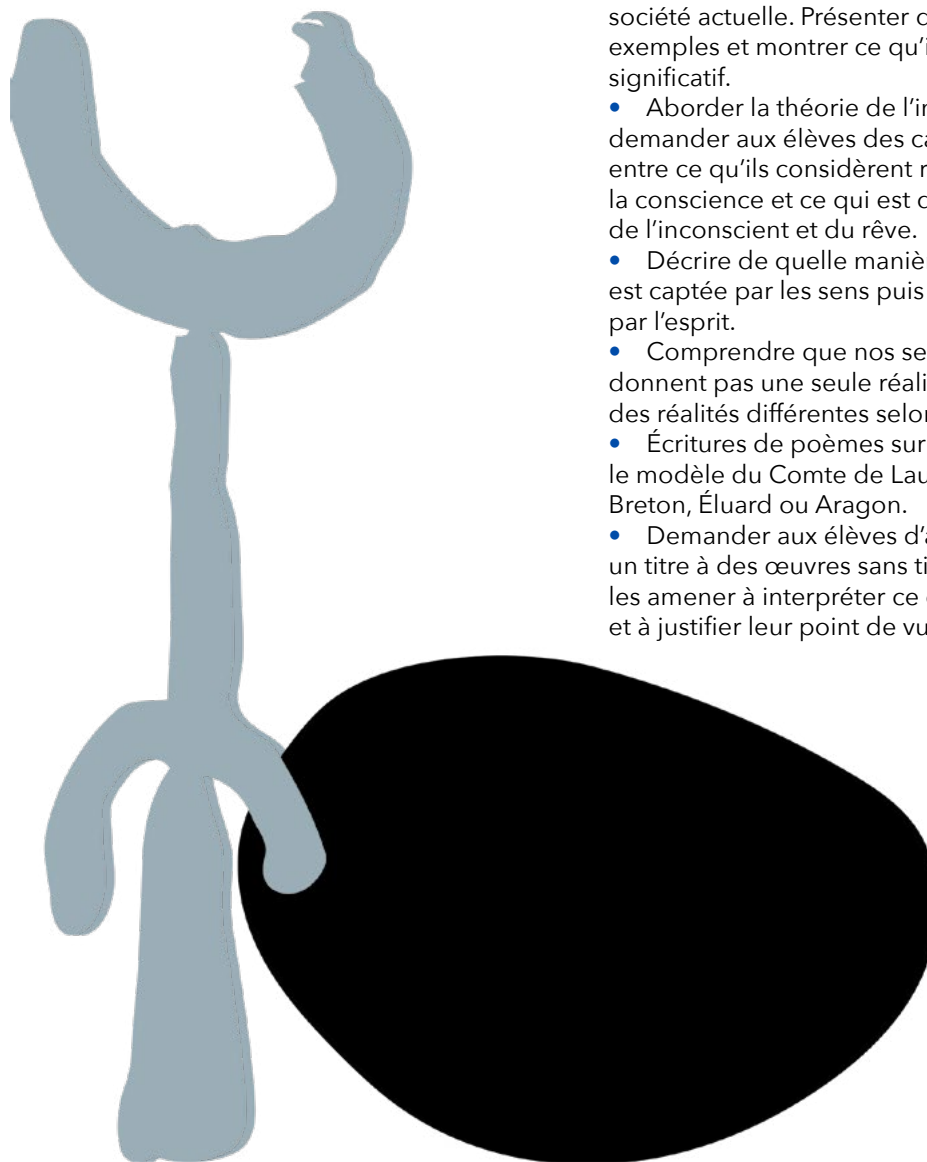
- Expliquer ce que sont les haïkus - petits poèmes japonais - et lire certains des plus connus.
- Imaginer des haïkus à partir des titres d'œuvres de Miró.
- Illustrer des haïkus en utilisant des signes et la calligraphie.

Niveau maternelle

- Inventer un jeu de memory qui permette de montrer les œuvres sous forme de cartes, et demander aux élèves ce dont ils se souviennent.
- Discuter ensemble des détails qui ne sont pas apparus immédiatement.

Niveau primaire

- Expliquer les différences entre symboles et signes.
- Dessiner un personnage imaginaire. Expliquer ses caractéristiques.
- Lire et faire découvrir la poésie.
- Aborder les différences entre les formes de poésie occidentale et poésie asiatique.

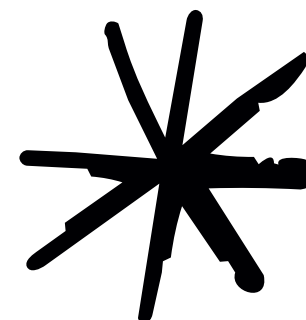


Niveau collège

- Trouver et élire des symboles de notre société actuelle. Présenter quelques exemples et montrer ce qu'ils ont de significatif.
- Aborder la théorie de l'inconscient et demander aux élèves des cas pratiques entre ce qu'ils considèrent relever de la conscience et ce qui est du domaine de l'inconscient et du rêve.
- Décrire de quelle manière la réalité est captée par les sens puis assimilée par l'esprit.
- Comprendre que nos sens ne donnent pas une seule réalité mais des réalités différentes selon chacun.
- Écritures de poèmes surréalistes sur le modèle du Comte de Lautréamont, Breton, Éluard ou Aragon.
- Demander aux élèves d'attribuer un titre à des œuvres sans titre afin de les amener à interpréter ce qu'ils voient et à justifier leur point de vue.

Niveau lycée

- Revenir sur les arbres linguistiques afin d'étudier la naissance et l'évolution des langues.
- Expliquer comment les symboles et les signes sont ensuite apparus dans notre société actuelle et ont progressivement été intégrés comme éléments de langage. Construire une culture artistique autour de Miró : rendez-vous hebdomadaire avec Miró. Choisir un corpus d'œuvres dans l'exposition et les exposer dans la classe, une œuvre par semaine. Décrire l'œuvre selon le niveau, approfondir les recherches sous forme d'exposé.
- Travailler la problématisation philosophique de l'inconscient et montrer comment le surréalisme interroge les limites de la raison.
- Comprendre la rupture surréaliste avec les normes littéraires.



Expérimentation : l'élan vers la liberté



33. Joan Miró, *Sans titre*, 3 juillet 1968 - 28 mai 1972, huile, acrylique, fusain et craie sur toile, Palma de Majorque, Fondation Pilar et Joan Miró, don de l'artiste, 1981.

Suivant l'exemple de Joan Miró, il s'agit ici de revenir sur les normes établies et de replacer l'expérimentation intellectuelle et physique comme moyen de création.

Niveau maternelle

- Travailler sur le corps en lien avec les formes simples et lignes autour d'un ou des tableaux de Miró.
- Créer des formes libres avec de la pâte à modeler ou de l'argile.
- Créer des sons avec son corps ou des objets simples.

Niveau primaire

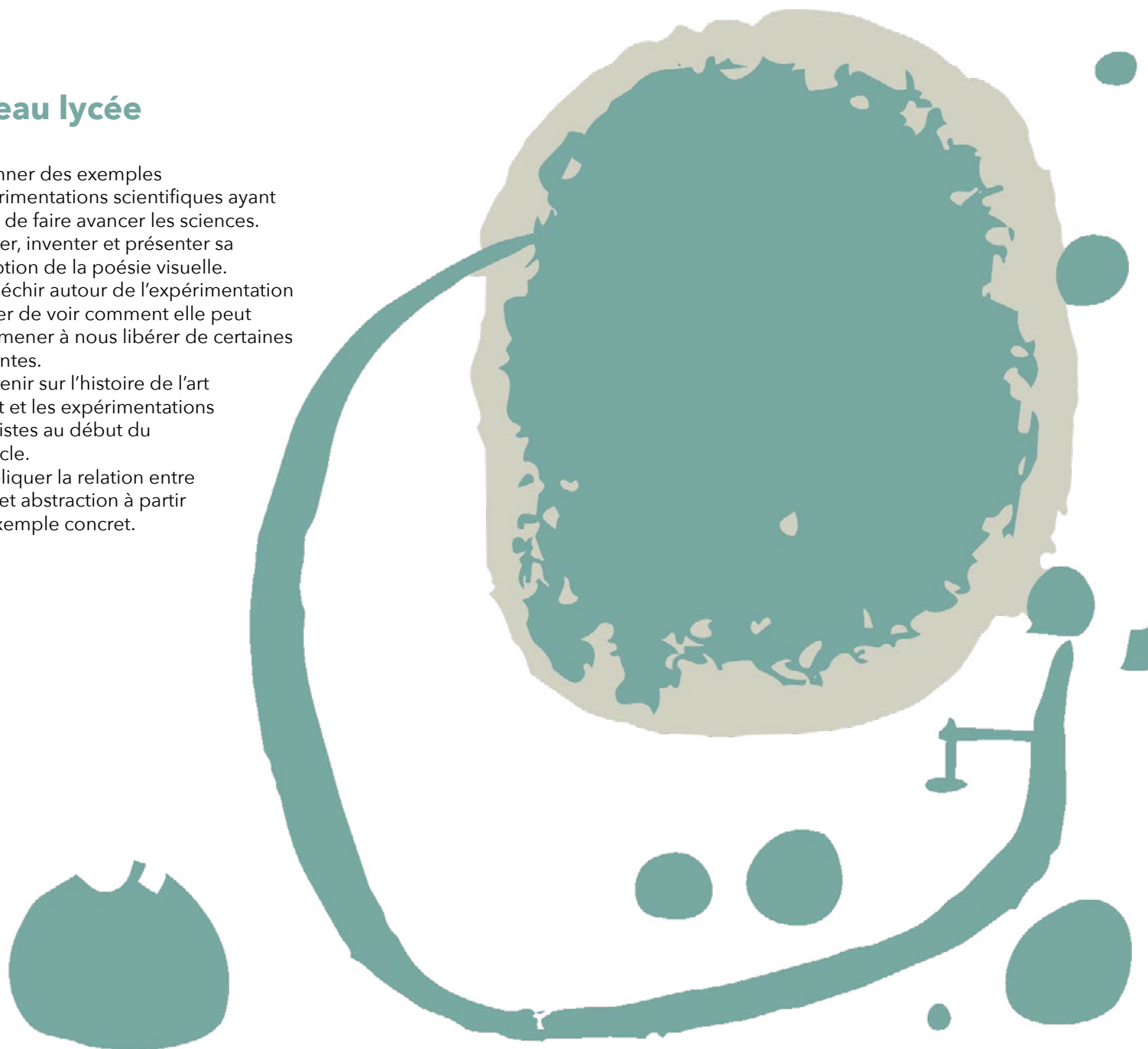
- Construire des « visages-lune » avec de l'argile, les peindre avec des pigments colorés et les cuire ou les faire sécher au four pour observer les changements de couleurs et d'aspect.
- Inventer et dessiner les figures-symboles pour aborder des sujets du quotidien : papa, maman, enfant, amis, animaux.

Niveau collège

- Sur le modèle du cadavre exquis, laisser les élèves écrire des mots ou dessiner des formes inspirées par Joan Miró. Ils peuvent ensuite recomposer un texte ou une œuvre plastique.
- Imaginer une succession de pas de danse autour des œuvres de Joan Miró par groupe d'élèves et les juxtaposer pour en faire une chorégraphie.
- Choisir ou imaginer une succession de sons, de chansons pour créer une musique à la façon d'un cadavre exquis.

Niveau lycée

- Donner des exemples d'expérimentations scientifiques ayant permis de faire avancer les sciences.
- Créer, inventer et présenter sa conception de la poésie visuelle.
- Réfléchir autour de l'expérimentation et tenter de voir comment elle peut nous amener à nous libérer de certaines contraintes.
- Revenir sur l'histoire de l'art abstrait et les expérimentations des artistes au début du XX^e siècle.
- Expliquer la relation entre réalité et abstraction à partir d'un exemple concret.



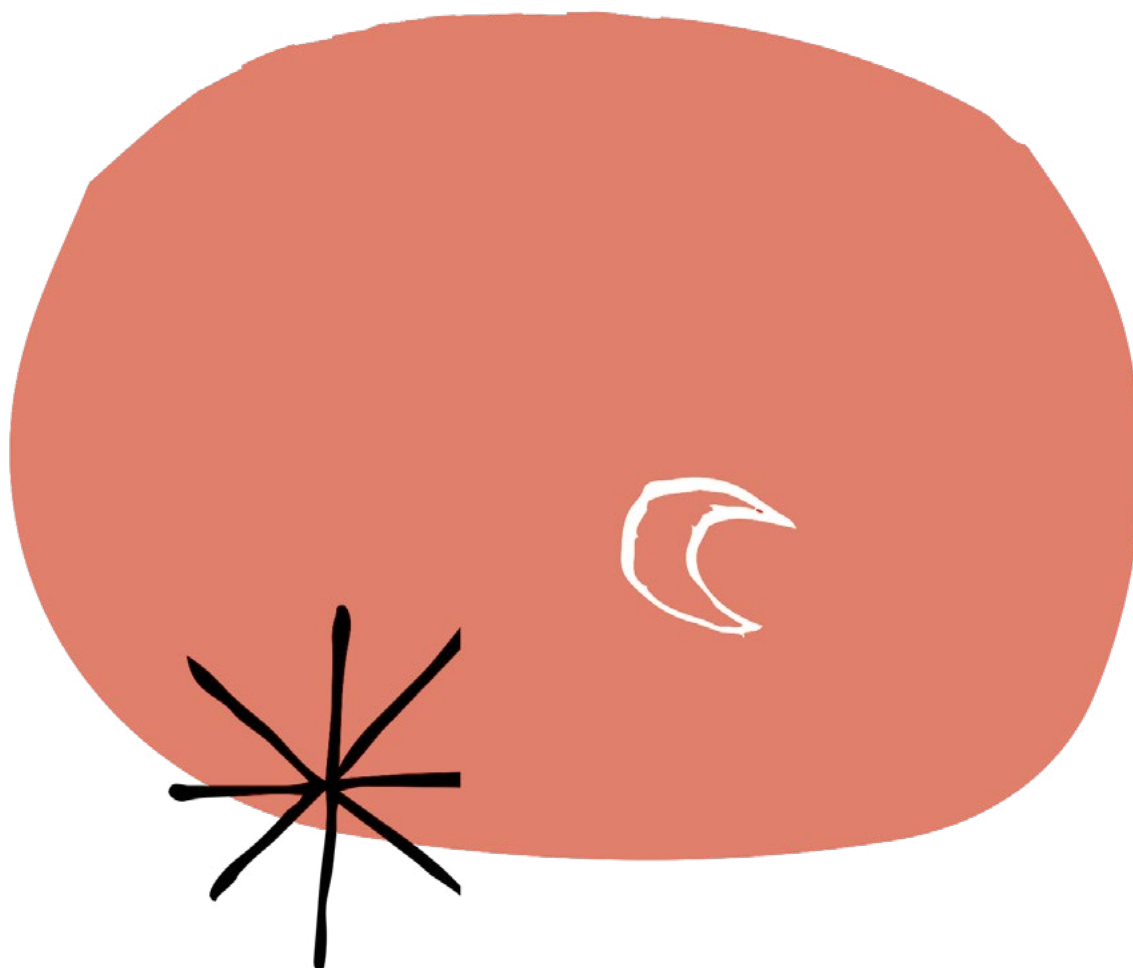
L'architecture de l'atelier



Les élèves sont invités à prendre connaissance du rôle de l'architecture et des bâtiments qui composent notre quotidien, en particulier les ateliers, espaces de création et de mise en pratique.



34. **Francesc Català-Roca (1922-1998)**, Lanterneaux de la toiture de la Fondation Joan Miró de Barcelone.



Niveau primaire

- Évoquer la définition de l'atelier (atelier d'artiste, d'artisan, de mécanicien) et voir comment ces lieux s'intègrent à la vie courante.
- À l'aide de la photographie, demander aux élèves de composer les outils d'un atelier d'artiste (peintre, sculpteur, céramiste), le mettre en scène et photographier la composition finale.

Niveau collège

- Aborder l'architecture des musées, faire des croquis de différents musées, les comparer et mener des recherches sur les architectes et leurs spécificités.
 - Expliquer ce qu'est un monument public et voir pourquoi ils sont accessibles au public.

Niveau lycée

- Étudier les différents statuts juridiques des ateliers (statuts, contrats, assurances), et revenir sur le cas particulier de l'atelier de Joan Miró à Majorque et l'historique de la création de ses fondations.

Niveau université

- Revenir sur les différentes possibilités d'entrée des œuvres dans les collections publiques : legs, dons, donations, et le cas particulier des MNR.
- Rechercher les différents circuits commerciaux d'une œuvre d'art, depuis sa création jusqu'à son acquisition par l'acheteur. Donner des exemples.
- Aborder les différents circuits commerciaux d'une œuvre d'art, depuis sa création jusqu'à son acquisition par l'acheteur. Donner des exemples réels.
- Imaginer un cas pratique et créer l'administration et la gouvernance d'un atelier ou d'une fondation (budget, facturation, partenariats).
- Concevoir des documents opérationnels (convention, fiche matériel, règlement intérieur).

Pour aller plus loin

Nous souhaitons maintenant vous proposer des éléments complémentaires et des pistes de réflexion ouvertes sur les collections du musée. Suivant les thématiques soulevées dans le corps du dossier pédagogique, il est possible de tisser des liens entre le propos de l'exposition et les collections permanentes du musée.

Les ateliers dans l'histoire de l'art

À partir du *Retable de la Loge de Mer* jusqu'à l'atelier majorquin de Miró, les élèves parcourent plusieurs siècles d'histoire de l'art en s'interrogeant sur un même espace, celui de l'atelier. Ils cherchent à comprendre comment ce lieu a évolué, qui y travaille, pour qui et dans quel objectif.

En s'appuyant sur les œuvres des collections permanentes, les élèves reconstituent une frise en associant à chaque période une œuvre du musée ainsi qu'une définition du statut de l'artiste. Ils observent ainsi

l'atelier médiéval encadré par les corporations avec le *Retable de la Loge de Mer* (1489), l'émergence de l'artiste individuel avec l'atelier familial des Guerra, l'atelier au service des commandes royales et de la noblesse avec Rigaud, l'espace personnel de création avec Raoul Dufy, la continuité entre art et artisanat avec Jean Lurçat à Sant Vicens, puis l'atelier pensé comme lieu de création autonome avec Miró. En prolongement, les élèves peuvent imaginer et concevoir leur propre atelier rêvé. Ils réfléchissent à son organisation, aux outils, aux matériaux et à la lumière. Ce travail peut prendre la forme de maquettes, de dessins, de textes descriptifs ou de présentations orales.

La question de la couleur

En plus des ressources pédagogiques existantes au musée, ce parcours invite les élèves à interroger la couleur non comme simple choix esthétique mais comme langage à part entière. Comment un artiste choisit-il ses couleurs ? Que disent-elles sur une époque, une intention, une émotion ?

Ouvertures modernes et contemporaines

À travers les collections du musée, ce parcours propose de replacer l'œuvre de Miró dans le contexte artistique du début du XX^e siècle. En lien avec la salle Maître Rey et les œuvres de Dalí, les élèves découvrent le surréalisme comme mouvement de rupture avec la représentation traditionnelle.

Ressources

Bibliographie

Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, Paris, Seuil, 1977.

Joan Miró, « Je travaille comme un jardinier », *Entretien avec Yvon Taillandier*, XX^e siècle, vol 1, n°1, 15 février 1959.

Bénézit Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 9, t. 9, Gründ, janvier 1999.

Bontridder Albert, « Hommage à M. Josep Lluís Sert [note biographique] », *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, année 1989, tome 71, p. 150-152.

Cramer Patrick, *Joan Miró. Les Livres illustrés*, catalogue raisonné, préface de Rosa Maria Malet, Genève, Patrick Cramer, 1989.

Dupin Jacques, *Joan Miró*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes monographies », 1993 (1^{re} éd. 1961), 479 p.

Miró, *Un brasier de signes. La collection du Centre Pompidou* [cat. exp., musée de Grenoble, 20 avril – 21 juillet 2024], Grenoble / Paris, Musée de Grenoble, 2024.

Pacquement Alfred, de la Beaumelle Agnès, Rodari Florian, Schefer Jean-Louis, *Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 25 janvier – 9 avril 2001.

Picard, Pascale (dir.), *Miró. Majorque, l'atelier des rêves*. Perpignan, Musée d'art Hyacinthe Rigaud, 2026. Édition SilvanaEditoriale.

Picon Gaëtan, *Joan Miró, Carnets catalans*, Genève, Skira, 1976.

Salaün Serge et Trenc Elisée (dir.), *Les avant-gardes en Catalogne (1916-1930)*, Catherine Xerri, « Miró à Paris, 1924-1925 », p. 115-127, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Sitographie

ARTE, « Imprimerie », *Arts et techniques graphiques* : www.arte.tv

Fondation Maeght, site officiel : www.fondation-maeght.com

Fundació Miró Mallorca, site officiel : www.miromallorca.com

Crédits photographiques

Pour toutes les reproductions des œuvres de Joan Miró : © Successió Miró 2026 / Adagp, Paris 2026.

1. Photo Claude Gaspari/Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul-de-Vence/ Archives Fondation Maeght
2. Català-Roca/Arxiu Nacional de Catalunya/Adagp, Paris, 2026
3. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca/ ADAGP 2026
4. Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn/Audrey Laurans.
5. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca Archive
6. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca Archive / David Bonet / ADAGP 2026
7. Jean Marie del Mora
8. Héritiers de Joaquim Gomis/Fondation Joan Miró, Barcelone 2026
9. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca Archive
10. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca
11. Philadelphia Museum of Art A. E. Gallatin Collection, 1952-61-82 Artists Rights Society (ARS), New York
12. Courtesy Galerie Lelong
13. Català-Roca/Arxiu Nacional de Catalunya/Adagp, Paris, 2026
14. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca
15. Musée d'art Hyacinthe Rigaud
16. Courtesy Galerie Lelong
17. The Metropolitan Museum of Art, Dist. GrandPalaisRmn/image of the MMA
18. Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn/Audrey Laurans
19. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca20. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca
20. Courtesy Galerie Lelong
21. Marc Larock/Serge Veignant. Marc Larock/Serge Veignant
22. Courtesy Galerie Lelong
23. Fundació Joan Miró Barcelona
24. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca
25. Musée d'art Hyacinthe Rigaud
26. Marc Larock/Serge Veignant
27. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca Archive
28. Català-Roca/Arxiu Nacional de Catalunya/Adagp, Paris 2026
29. Collection du Centre national des arts plastiques/Cnap/Atelier Coralie Barbe
30. Marc Larock/Serge Veignant
31. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca
32. Català-Roca/Arxiu Nacional de Catalunya/Adagp, Paris 2026

MUSÉE D'ART
HYACINTHE
RIGAUD
PERPIGNAN

