



Joan Miró. Protestation

Du 3 octobre 2026 au 7 mars 2027

Les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse

Dossier pédagogique

Joan Miró - Protestation. Dossier pédagogique

	Introduction	p. 3
I.	1920-1940, vers une redéfinition de la peinture	p. 5
	I.1 Miró et les Ballets russes	p. 6
	I.2 Matière, matériaux, matérialité : la peinture au défi	p. 8
	I.3 La Grande Chaumière, le corps mis à l'épreuve	p.11
I.	1960-1980, Abstraction, monumentalité et collaboration	p. 12
	II.1 La peinture brûlée : détruire pour créer (1973)	p. 12
	II.2 Abstractions : une peinture d'Histoire	p. 13
	II.3 L'œuvre inachevée : les toiles de Son Abrines	p. 14
	II.4 <i>Sobreteixims</i> : Miró et Royo, la collaboration textile	p. 16
II.	Miró et le franquisme	p. 20
	III.1 La politique du silence	p. 20
	III.2 Ubu, la figure du dictateur	p. 23
	III.3 <i>Mori el Merma</i> , Miró et La Claca	p. 26
	S'inscrire dans le PEAC	p. 27
	Des pistes en classe	p. 29

Introduction

L'exposition prend pour point de départ la critique émise en 1926 par Louis Aragon et André Breton, à l'occasion du ballet *Roméo et Juliette* de Serge de Diaghilev, dont Miró réalise les costumes. C'est au tract brandi par les deux surréalistes à cette occasion que l'exposition emprunte son titre : Protestation. À travers un ensemble d'œuvres rarement montrées en France, le parcours déroule différents moments d'expérimentation qui témoignent de la place de la protestation dans la recherche plastique de Miró, lancé dans un corps à corps avec la peinture, allant jusqu'à « l'assassiner ». Dans un contexte marqué par la guerre et le franquisme (1936-1975), Miró se réapproprie la protestation et la transforme en un acte créatif et lui-même contestataire. L'exposition met ainsi en avant un artiste résolument en lien avec son époque, ainsi que la résonance politique de son travail, en présentant ses collaborations avec une jeune génération d'artistes engagés (Josep Royo, Pere Portabella et la troupe de théâtre La Claca).

Suivant un découpage chronologique, le parcours présente les différentes tentatives de Miró pour dépasser la peinture et comment celles-ci se font l'écho des événements contemporains.

Entre 1927 et 1937, essentiellement, celui-ci se tourne vers la danse, avec les ballets *Roméo et Juliette*, puis *Jeux d'enfants*, mais aussi vers des matériaux inhabituels, peignant sur des toiles brutes ou du papier de verre. Sans renoncer à son vocabulaire mironien, les décennies suivantes sont marquées par l'apparition des matériaux pauvres, une austérité de la composition, la brutalité des formes, la difformité des corps ou encore la sensation du geste. Cette démarche esthétique, visible dans *Série Barcelone* (1939-1944) ou dans les toiles réalisées dans les années 1970, traduit sa volonté de désublimiser un art académique, trop souvent devenu hégémonique, mais aussi combien son œuvre se fait protestataire.

L'ensemble des œuvres présentées révèle par ailleurs l'impressionnante capacité de Miró à sans cesse remettre en question son travail, radicalisant son approche de la peinture, notamment à travers les relations qu'il noue avec une jeune génération d'artistes politiquement engagés.

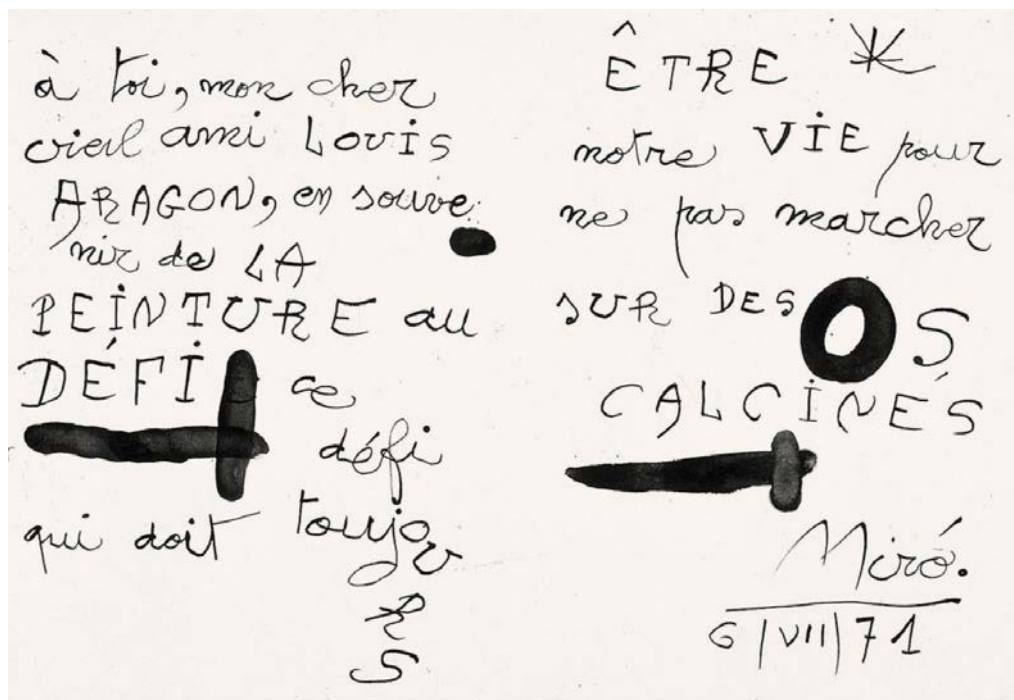
Au milieu des années 1970, plusieurs complices le rejoignent : l'artiste tapissier Josep Royo (né en 1945), le cinéaste Pere Portabella (né en 1927) et la troupe de théâtre La Claca, qui voient en Miró la personnification d'une tradition rebelle. Chacun à travers son médium - tapisserie, cinéma et théâtre – participe d'une recherche commune, la mise à mort collective de la peinture et du dictateur. Le parcours de l'exposition met en lumière cette constellation mironienne qui ouvre d'autres voies d'accès pour comprendre son œuvre. Des corpus d'œuvres remarquables sont présentés ensemble pour la première fois, révélant l'importante dimension collaborative du travail de Miró. Ainsi l'exposition rassemble entre autres un ensemble exceptionnel de tapisseries et de sobreteixims produits à la Farinera à Tarragone, avec Josep Royo. Sont également présentés les costumes réalisés par Miró pour la pièce *Mori el Merma*, conçue en 1976 avec la compagnie La Claca. Librement inspiré de la satire *Ubu roi* d'Alfred Jarry, ce projet manifeste l'intérêt de Miró pour la figure d'Ubu, caricature du despote, qui traverse son œuvre et qui prend ici les traits du général Franco. Enfin, une série de films réalisés par Pere Portabella ponctue le parcours de l'exposition, chacun témoignant de la puissance de ces expériences artistiques et de leur charge politique, dans un moment de solidarité avec une jeunesse en résistance.

Cette approche singulière entend ainsi éroder autant l'idée de l'esprit solitaire que celle de l'œuvre tardive, généralement affectionnées pour présenter les grands artistes modernes. Elle montre ainsi comment, en renversant la protestation, Miró ne cesse de contester sa propre peinture, et en fait un objet de protestation en soi où s'incarnent les tensions de son époque. Il en devient ainsi l'icône d'une ferveur anti-autoritaire.

I. 1920-1940, vers une redéfinition de la peinture

Joan Miró (1893-1983) n'a cessé de remettre en cause la notion même de peinture. De la scène des Ballets russes aux toiles brûlées, du nu à la tapisserie monumentale, son œuvre avance par ruptures successives, portée par un même désir : libérer la peinture de sa propre tradition. Cette trajectoire, faite d'expérimentations matérielles et de collaborations artistiques, se double d'un engagement discret mais constant contre la dictature franquiste, qui infuse aussi bien ses grandes toiles épurées que ses figures les plus grotesques.

Durant les années 1920 et 1930, Joan Miró élargit son champ d'expérimentation en investissant la scène théâtrale, qu'il conçoit comme un prolongement de l'atelier. Décors, costumes et panneaux dialoguent alors avec ses peintures et remettent en question la notion traditionnelle de surface picturale. Ses collaborations scéniques, notamment avec les Ballets russes, instaurent un rapport inédit entre l'image et le mouvement, tandis que son éloignement progressif du surréalisme affirme une autonomie esthétique de plus en plus marquée. Parallèlement, Miró expérimente des matériaux non conventionnels : sable, goudron, papiers collés, ainsi que des assemblages d'objets, développant une peinture « désublimée ». Cette période amorce une rupture avec la peinture de chevalet et ouvre la voie aux formes hybrides qui jalonneront l'ensemble de son œuvre.



Joan Miró, *Hommage à Aragon*, 1971, Encre noire sur papier Vélin, 37,9 x 55,3 cm, Musée d'art moderne de Céret, Céret.

PROTESTATION

Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent. Il n'est pourtant pas d'année qui n'apporte la soumission d'un homme qu'on croyait irréductible aux puissances auxquelles il s'opposait jusqu'alors. Peu important les individus qui se résignent à ce point à en passer par les conditions sociales, l'idée de laquelle ils se réclamaient avant une telle abdication subsiste en dehors d'eux. C'est en ce sens que la participation des peintres Max Ernst et Joan Miró au prochain spectacle des Ballets russes ne saurait impliquer avec le leur le déclassement de l'idée *surréaliste*. Idée essentiellement subversive, qui ne peut composer avec de semblables entreprises, dont le but a toujours été de domestiquer au profit de l'aristocratie internationale les rêves

Louis Aragon, André Breton

Protestation, 1926

Tract imprimé

I.1 Miró et les Ballets russes

En 1926, Joan Miró réalise une partie des décors et costumes du ballet *Roméo et Juliette* à l'invitation du metteur en scène Serge de Diaghilev (1872-1929), pour les Ballets russes. Revisitée par ce dernier de manière cruellement réaliste, la pièce est interrompue lors de sa présentation à Paris, au théâtre Sarah-Bernhardt, par les surréalistes André Breton (1896-1966) et Louis Aragon (1897-1982), qui jettent dans la salle des tracts protestant contre un spectacle jugé commercial. Max Ernst (1891-1976), qui conçoit les décors et costumes du premier acte, et Joan Miró y sont accusés d'avoir « autorisé qu'on reproduise leurs tableaux sur la scène ». Ce tract constitue le point de départ symbolique de l'exposition : avec cette « protestation » qui lui est adressée, la rupture de Miró avec le surréalisme acte un pas vers sa recherche d'une autre peinture, désublimée.

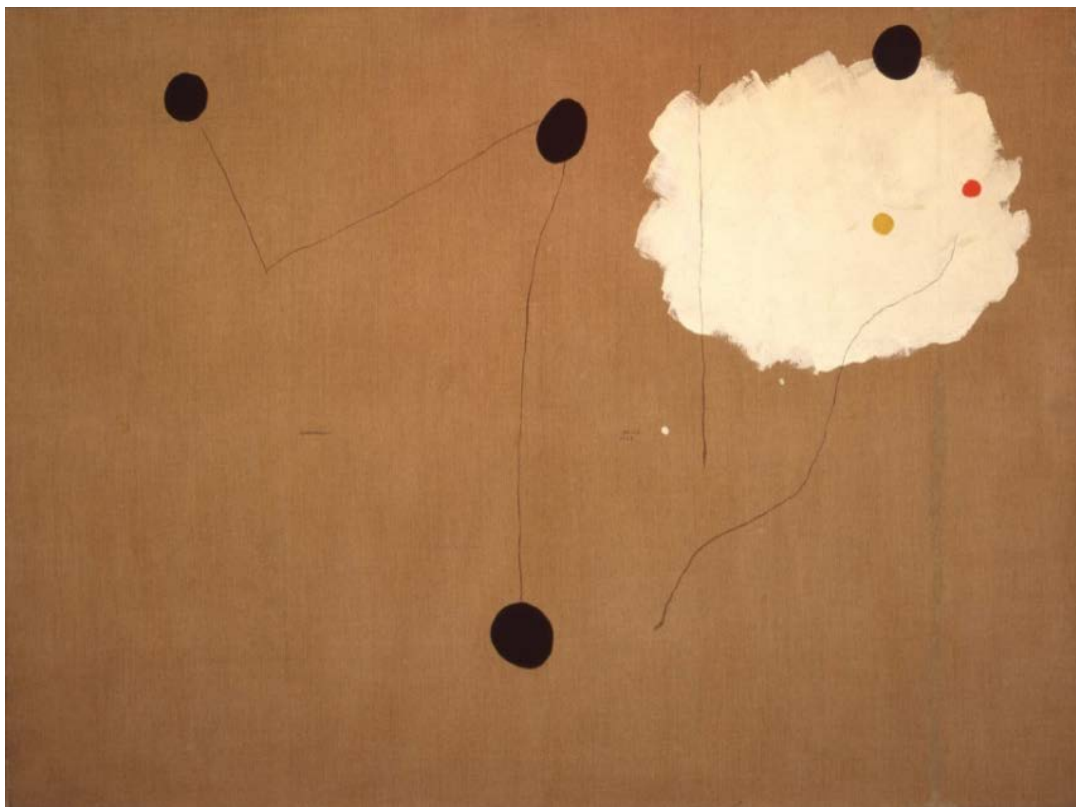


Raoul Barba, *Jeux d'enfants*, 1932, Photographies n&b, Société des Bains de Mer, Monaco / Nouveau Musée National de Monaco, Monaco

Le succès de cette première collaboration est à l'origine d'une seconde, en 1932, autour de la pièce *Jeux d'enfants*. Conçu comme un véritable assemblage-collage, le décor permet à Miró d'exercer cet art total auquel il aspire : quelques panneaux peints suffisent à planter le décor, tandis que les costumes des danseurs combinent aplats de couleurs et motifs géométriques. La toile s'arrache à sa planéité, elle est projetée dans l'espace, mise en mouvement, tout comme les nombreuses *Danseuses* auxquelles Miró donne alors vie.

I.2 Matière, matériaux, matérialité : la peinture au défi

À la même époque, Miró exprime son désir d'assassiner la peinture, « Je ne veux pas représenter, je veux exprimer. ». Il rompt avec la figuration et toutes les conventions picturales, utilise des matériaux ingrats avant d'aller jusqu'à attaquer physiquement le tableau (toiles lacérées, brûlées). Vers 1930, ses tableaux deviennent de véritables assemblages où la peinture se superpose au sable, au goudron ou au papier de verre. Ces textures se diversifient à la surface de toiles brutes non enduites ou de plaques d'isorel, comme dans la série des « masonites », mais aussi sur des papiers où dessin, aquarelle et collage se rejoignent. Jusqu'aux « objets-peintures », collages d'objets hétéroclites, qu'il exécute dans cette même décennie. Les années 1930 incarnent la volonté qu'a Miró de s'affranchir de toute notion de virtuosité. Il aspire à faire de la peinture un geste objectifié, volontairement laid, du moins irritant. Ainsi, il détruit à la fois l'image, les règles de la peinture et sa valeur traditionnelle : la peinture n'est plus seulement faite pour être contemplée, elle devient un lieu d'expérimentation, de liberté et de remise en question de l'art lui-même.



Joan Miró, *Peinture*, 1927, Huile sur toile, 96,5 x 128,5 cm, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico

En 1927, Miró s'attelle à la réalisation d'une série de peintures sur toile non apprêtée. Environ dix-huit toiles naissent de cette recherche, dont *Peinture*, qui incarne en quelque sorte le bouleversement que traverse Miró, en quête d'autres interprétations possibles de l'acte de créer.

Ici, c'est une interrogation sur l'essence même de la « peinture » qui prend forme. On assiste à la simplification à l'extrême du geste, à une époque où Miró réalise probablement l'une de ses plus prolifiques années. Dans les toiles de l'année 1927, Miró atteint la musique. Signes et couleurs y créent une suite d'accords et rappellent d'autres éléments communs à des toiles comme *Paysage (La Sauterelle)* (1927).

Dans celle-ci, les sommets des montagnes lointaines évoquent les pointes du M stylisé par Miró – tout autant que celle de l'initiale de son propre nom. On en retrouve la trace dans *Peinture* dans laquelle les lignes noires qui relient les points pourraient rappeler à leur manière une ligne d'horizon, une distance qui suggère une tension entre surface et espace.



Joan Miró, *Peinture*, 1936, Huile, bitume, caséine et sable sur masonite, 78 x 108 cm, Fundació Joan Miró, Barcelone



Joan Miró, *Objet-Peinture*, 1937, Assemblage, 44 x 28,2 x 8,5 cm. Museo Reina Sofia, Madrid

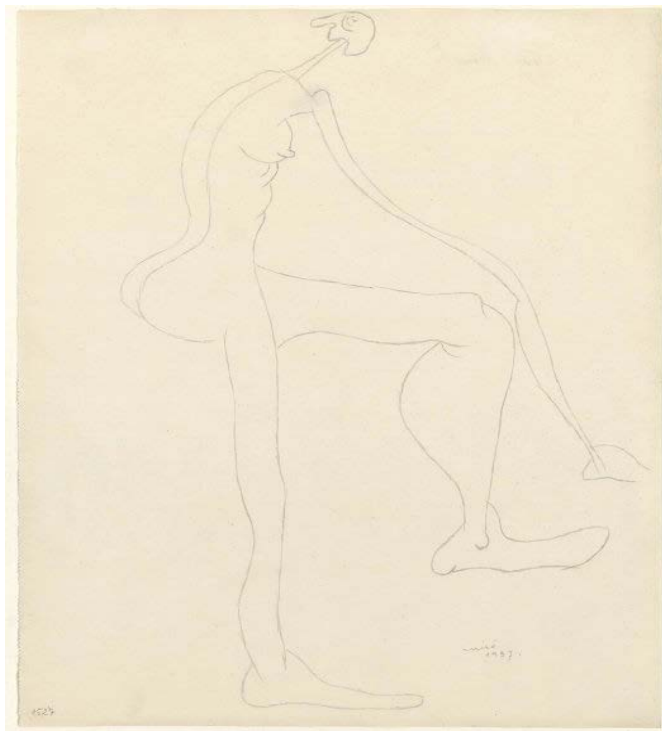
Chez Miró, les objets-peintures procèdent d'un décloisonnement entre la peinture et l'objet, par l'intégration de matériaux hétérogènes, d'éléments trouvés et d'objets du quotidien au sein de la composition. L'artiste détourne ces éléments de leur fonction initiale et les soumet à des gestes plastiques (assemblage, recouvrement, transformation) qui modifient leur statut et leur perception. L'objet n'est alors plus un simple support de la peinture : il devient matériau, signe et constituant plastique de l'œuvre. Parallèlement, la peinture se libère du seul espace bidimensionnel de la toile pour investir la matière, le volume, la matérialité et la présence de l'objet.

Miró opère ainsi un déplacement du statut de l'œuvre, invitant à interroger les frontières entre peinture, objet et sculpture, mais aussi les critères qui permettent de définir une œuvre comme picturale.

I.3 La Grande Chaumière : le nu éprouvé

En 1937, Joan Miró et sa famille fuient la guerre d'Espagne (1936-1939) pour rejoindre Paris. Il retrouve la ville qui l'avait accueilli au début des années 1920 et retourne à l'académie de La Grande Chaumière, célèbre académie d'art privée du quartier Montparnasse qu'il fréquentait déjà à cette époque, tout comme Alberto Giacometti (1901-1966) et Amedeo Modigliani (1884-1920).

Miró saisit cette occasion pour remettre en question sa pratique et réalise une série de nus d'après modèle vivant, une centaine de dessins, dont cinquante-six sont présentés ici. Aux lignes épurées, tracés d'un trait assuré sur de simples feuilles blanches, ces nus difformes et contorsionnés illustrent combien le travail de Miró n'est pas linéaire, mais fait de va-et-vient entre une certaine forme d'académisme et son rejet le plus total. Cette série traduit aussi le tourment qui gagne l'artiste, bouleversé par le drame de la guerre d'Espagne. Ces figures traduisent l'agressivité qui le traverse et rappellent les corps déformés par la douleur et la terreur peints par son ami Pablo Picasso (1881-1973), notamment dans *Guernica*, exposée au public pour la première fois en 1937 à Paris. La même année, Miró présente d'ailleurs, au pavillon de la République espagnole de l'Exposition universelle de Paris, une fresque murale, *Le Faucheur*. Au-delà de la peinture assassinée, la protestation passe aussi par cette métamorphose du nu académique, par la radicalité du trait, évoquant les figures torturées des expressionnistes allemands. Elle prolonge également son travail des années précédentes, empreintes d'un même tragique.



Joan Miró, Série *La Grande Chaumière*
1937, Crayon graphite sur papier,
Museo Reina Sofia, Madrid

II. 1960-1980 — Abstraction, monumentalité et collaborations

De 1960 à 1980, Joan Miró oriente sa recherche vers la monumentalité, la répétition et la simplification formelle. Il réalise de grandes séries de peintures où de vastes surfaces épurées et une palette volontairement restreinte renforcent l'intensité visuelle des compositions. Parallèlement, son recours à des ateliers collectifs et à des artisans, notamment pour la réalisation de tapisseries, fait évoluer sa pratique d'un travail essentiellement individuel vers une création collaborative.

II.1 Les toiles brûlées : détruire pour créer (1973)



Joan Miró, *Toile brûlée 5*, 1973, Acrylique sur toile lacérée et brûlée, 195 x 130 cm, Fundació Joan Miró, Barcelone

En 1973, à la Farinera, une ancienne meunerie de Tarragone transformée en atelier avec l'aide du galeriste Aimé Maeght (1906-1981), Miró entame une nouvelle étape dans sa tentative de dépasser la peinture. Après les peintures dites sauvages des années 1930, il finit par s'attaquer physiquement à ses toiles et les brûle. Cinq toiles constituent la série des *Toiles*

brûlées, dont l'exécution est documentée par le photographe Francesc Català-Roca (1922-1998). Devant son objectif, Miró dépose les tableaux au sol et y jette de la peinture avant d'y mettre le feu ; il observe attentivement les flammes dévorer la toile, se tenant à côté avec un balai et de l'eau, prêt à intervenir dès qu'il estime le rendu satisfaisant. La destruction devient alors acte de création, marquant l'acmé d'une quête entamée des décennies plus tôt : profaner la toile pour assassiner la peinture. Miró ajoute à ces compositions des éléments nouveaux comme la ficelle ou la corde, objets récurrents de son œuvre, réminiscence de son travail textile et de la tradition surréaliste.

La *Toile brûlée* (1973) s'inscrit dans une logique de destruction créatrice qui prolonge sa volonté, déjà affirmée dans les années 1930 avec les peintures dites « sauvages », de dépasser voire de « tuer » la peinture traditionnelle, une démarche qui dialogue avec les gestes iconoclastes d'autres artistes du XXe siècle (l'Arte Povera, les Combustions de Klein lui-même, qui utilisait le feu comme outil pictural). L'intervention du photographe Català-Roca est intéressante aussi en soi : elle transforme un acte éphémère et performatif en trace documentaire, un peu à la manière dont Harry Shunk photographiait les sauts et actions d'Yves Klein.

II.2 Abstractions : une peinture d'Histoire

Contrairement à l'idée d'un automatisme hérité du surréalisme, à une spontanéité du geste et à une certaine « sauvagerie » qu'il a lui-même cultivée dans les années 1920, Miró fait aussi preuve d'une peinture méthodique. Les grands formats qu'il exécute entre les années 1960 et 1980 illustrent particulièrement bien son travail de série, la dimension répétitive de ses recherches. Elles montrent aussi combien l'abstraction apparente de son œuvre résonne sans cesse avec l'Histoire, avec l'époque dans laquelle il vit, notamment marquée par la dictature franquiste. Si la caricature offre à Miró l'opportunité de dénoncer ses exactions dans *Série Noire et rouge*, il en va de même pour la composition minimaliste des œuvres ici présentées, pas tout à fait étrangères à la peinture d'Histoire.

Aussi, la nature quasi conceptuelle des quatre grandes toiles blanches conservées au Museo Reina Sofía et réalisées entre 1973 et 1974 se réduit à un fond blanc que deux traits traversent. L'ensemble rappelle pourtant le triptyque que Miró aurait achevé le 2 mars 1974, le jour de l'exécution du jeune militant anarchiste Salvador Puig i Antich : *Le Dernier espoir d'un condamné à mort*. Face à ces quatre formats monumentaux, les trois autres d'une série évoquant les célèbres *Bleus* (1961) de l'artiste. *Painting I, II et III* présentent des tâches bleues, appliquées à grands coups de brosse, réduisant le geste à son minimum.



Joan Miró, *Sans-titre*, mai 1973, acrylique sur toile, 130 × 195 cm, Museo Reina Sofia, Madrid

II.3 L'œuvre inachevée : les toiles de Son Abrines

Deux toiles monumentales accueillaien le visiteur à Son Abrines à Majorque, dans l'atelier de Joan Miró dessiné en 1962 par l'architecte Josep Lluís Sert. Installées en 1968 tout au fond de cet espace, elles sont les témoins impassibles des dernières décennies de l'artiste. Elles portent les traces de la réflexion permanente et de la transformation à laquelle il soumet ses œuvres, comme le prouvent les photographies prises dans l'atelier. Aux Abattoirs, ces deux œuvres sont présentées renversées, comme Miró le décide lui-même un temps à Son Abrines. Sa perpétuelle recherche du sens oriente littéralement le regard qu'il pose sur ses créations, et invite également le spectateur à remettre en question la manière de les lire et de les comprendre. Elles conversent avec un triptyque de toiles sans titre aux allures de paysages, constitué d'un cercle noir, sorte d'astre en négatif, et d'une ligne d'horizon épurée, proche d'un triptyque de 1974 où l'acrylique et le charbon constituent les seuls éléments de couleur. C'est l'époque des grands formats où le noir contamine progressivement les compositions de Miró, jusqu'à les recouvrir presque entièrement, comme dans *Tête* (1973).



Joan Miró, *Sans titre* (1973), Huile, acrylique et craie sur toile, 270 x 355 cm (chaque),
Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma



Joan Miró, *Sans titre* (1974), Huile, acrylique et craie sur toile, 270 x 355 cm (chaque),
Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma

Ces deux toiles sans titre ont occupé l'un des murs de Son Abrines, l'atelier de Joan Miró conçu par l'architecte Josep Lluís Sert à Palma, de la fin des années 1960 à sa mort en 1983.

Elles incarnent parfaitement le travail au long cours de l'artiste, qui ne cesse jamais tout à fait de reprendre ses œuvres : sur une vue de l'atelier prise par Francesc Català-Roca en 1969, les deux toiles vierges sont déjà posées contre le mur. L'une est intégralement blanche, l'autre est noire. Puis, en 1973, une photographie de Clovis Prévost laisse voir la peinture rouge, blanche et noire jetée sur la toile par d'amples gestes. Quelques motifs apparaissent les années suivantes, mais aujourd'hui encore, les deux tableaux semblent inachevés. Les toiles témoignent des gestes du peintre que l'on peut lire à travers les superpositions de couches picturales, coulures et touches. Les deux toiles ont évolué parallèlement et semblent dialoguer. Cet état de perpétuelle transformation participe en tout cas de l'expérience du spectateur que Miró cherche toujours à modifier. C'est ce qui le pousse en 1975 à retourner ces toiles, en inversant leur sens. Ce geste évoquant la légende de Kandinsky qui, voyant l'une de ses propres toiles posée à l'envers dans son atelier, n'y reconnaissant que des formes et des couleurs pures sans en identifier le sujet, révélation qui l'aurait convaincu que la peinture pouvait se passer de représentation.

En 2017, dans l'exposition « Unseen Miró », la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, décide à son tour de présenter les œuvres renversées, comme un clin d'œil à la remise en question permanente à laquelle l'artiste soumettait son propre travail.

II.4 *Sobreteixims* : Miró et Royo, la collaboration textile

En 1969, la rencontre de Joan Miró et de l'artisan tapissier Josep Royo (né en 1945) marque le début d'une intense et longue collaboration, qui incarne parfaitement les expérimentations menées par l'artiste à partir des années 1960. Ils installent leur atelier à La Farinera, à Tarragone, en partie réhabilitée grâce au soutien d'Aimé Maeght, et perfectionnent ensemble une technique développée par Miró dès 1960. À l'époque, à la Fàbrica Casa Aymat (Sant Cugat del Vallès), il réalise ses premières œuvres textiles de petit format, ses premiers « sobreteixims », ou « surtissages », grâce au concours de Miquel Samaranch et aux conseils de Josep Grau-Garriga (1929-2011) : la couleur, les motifs et les traits épurés de son vocabulaire plastique y cohabitent avec une matière particulièrement présente.



Joan Miró, Josep Royo, *Tapís de Tarragona*, 1970, Tapisserie, 280 x 400 cm, inv. : NIG 4044, Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona, Tarragone

Le *Tapís de Tarragona* est la première des tapisseries monumentales que Joan Miró et l'artiste tapissier Josep Royo conçoivent ensemble. Les deux artistes commencent à collaborer à la toute fin des années 1960, lorsqu'ils se rencontrent à la fabrique de tapisseries Aymat, installée à Sant Cugat del Vallès, où Miró est invité. À l'époque, il a déjà conçu de premières tapisseries de petit format, ses tout premiers *sobreteixims* exécutés en 1960 – littéralement « tissé par-dessus ». Du reste, il continue sur des formats plus importants dans les années suivantes, avec le concours de Royo. Lui dessine les cartons préparatoires et le jeune tapissier exécute, parfois accompagné d'autres artisans pour les œuvres les plus grandes.

En l'occurrence, le premier de ces majestueux tapis mesure quatre mètres de long et près de trois mètres de haut. Son nom, *Tapís de Tarragona*, lui est donné par Miró après le terrible accident de voiture dont sa fille Maria Dolores est victime en 1966. Soignée à Tarragone, dans le service du docteur Orozco, elle se rétablit rapidement. C'est en reconnaissance des soins et de l'attention qui lui ont été prodigués que Miró offre cette œuvre à l'hôpital de la Croix Rouge de la ville de Tarragone.

Le chantier de la tapisserie monumentale démarre en 1970, à partir d'une huile sur toile réalisée par le peintre l'année précédente. Ensemble, les deux artistes expérimentent une technique inédite, multipliant les épaisseurs de fils de laine, adaptant la technique traditionnelle de la haute lice et donnant à l'ensemble un volume étonnant. Fidèle à son vocabulaire graphique, Miró y reproduit des motifs habituels comme une lune et un oiseau, reposant sur les bras écartés du personnage central. Dans l'étoile suspendue au ciel, à l'arrière-plan, c'est un autre symbole familier de l'artiste qui s'incarne, et dans lequel d'aucuns croient reconnaître l'ombre projetée au sol des tuteurs de plants de tomates qu'il observe à Mont-roig del Camp, la ferme familiale.

La réalisation d'une pièce d'une telle ampleur a largement favorisé la réflexion de Miró et Royo autour d'un espace de création commun. Les volumes de la Farinera, meunerie désaffectée, les conquièrent rapidement et leur installation sur place, en 1973, doit également beaucoup au soutien financier d'Aimé Maeght. C'est d'ailleurs en remerciement que Miro offre en 1980 sa dernière tapisserie majeure à la Fondation Aimé et Marguerite Maeght, à Saint-Paul-de-Vence, trois ans avant sa disparition. Mais entretemps, d'autres œuvres monumentales sont également sorties de l'atelier tarragonais : ainsi de la *Tapisserie du World Trade Center* (1974) disparue dans les attentats du 11 septembre 2001, *Woman* (1977), conservée à la National Gallery of Art de Washington (États-Unis), ou encore le *Tapís de la Fundació* (1979) offert à la Fundació Joan Miró de Barcelone.

III. Miró et le franquisme

« Quand un artiste parle dans un contexte où la liberté est difficile, il doit transformer chacune de ses œuvres en un refus des interdictions, en un affranchissement de toutes les oppressions, les préjugés et de toutes les fausses valeurs officielles¹. »

La guerre civile espagnole (1936-1939) oppose les républicains (gouvernement légal, forces de gauche, anarchistes) aux nationalistes menés par le général Francisco Franco, soutenus par l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste, tandis que l'URSS et les Brigades internationales appuient la République. Le conflit est marqué par des épisodes emblématiques comme le bombardement de Guernica (1937), immortalisé par Picasso. La victoire nationaliste en 1939 installe le franquisme, dictature autoritaire, nationaliste et catholique dirigée par Franco jusqu'à sa mort en 1975. Ce régime réprime les opposants, impose une censure stricte et interdit les langues régionales (catalan, basque). La transition démocratique suit ensuite, avec le retour de la monarchie et l'adoption de la Constitution de 1978.

Reprenant et déformant des figures, Miró transforme la dérision en outil de dénonciation, tout en préservant une poétique du geste et du signe. La charge politique n'est jamais réduite à l'illustration : elle irrigue la matière et la structure même des images.

III.1 La politique du silence

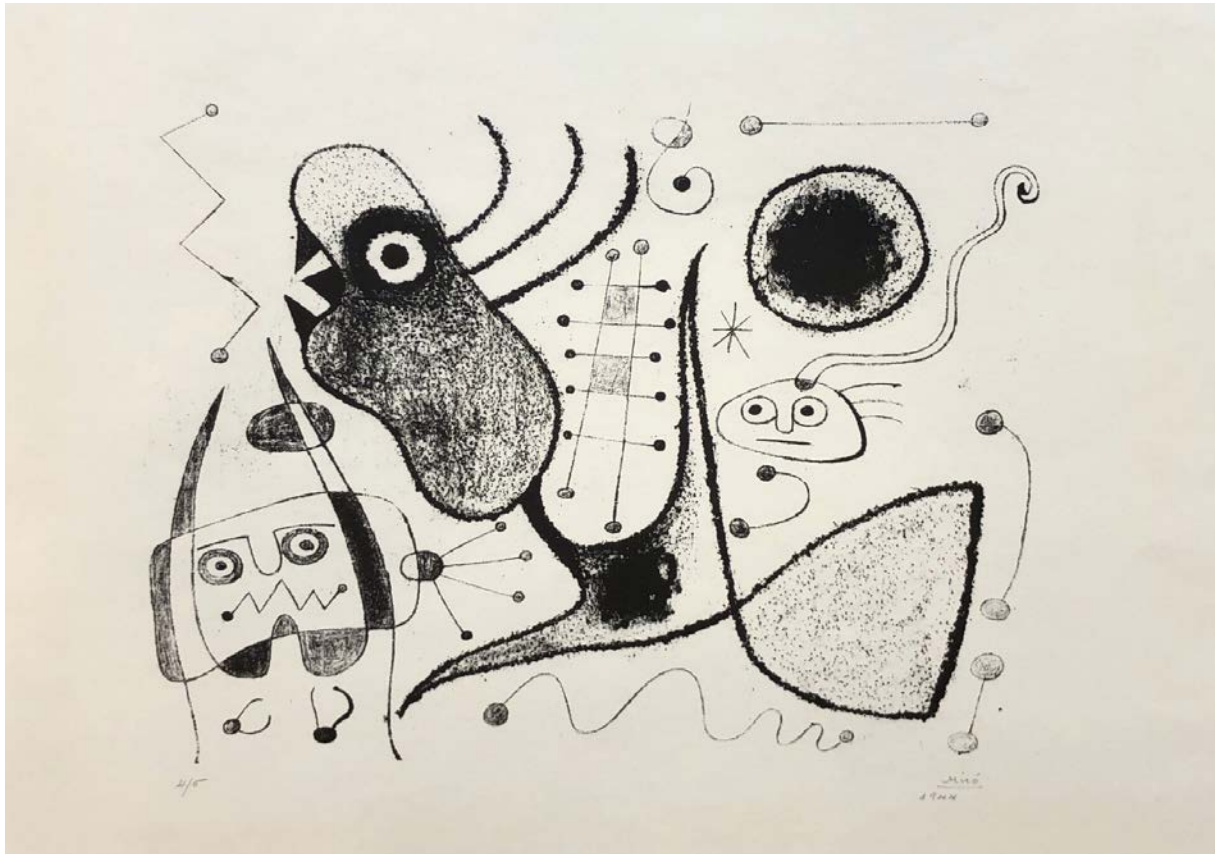
Joan Miró fait de son art un outil contestataire contre le régime franquiste, par plusieurs voies : la caricature, comme dans *Série Noire et rouge*, mais aussi une peinture plus minimale. Dans les pas de la caricature portée par Georges Grosz (1893-1959) en Allemagne, ou des *Songes et mensonges de Franco* peints par Pablo Picasso, deux séries de lithographies explicitent au mieux son combat contre le franquisme.

¹ Joan Miró, *La Responsabilité civile de l'artiste*, discours prononcé en octobre 1979 à l'université de Barcelone.



Joan Miró, *Série Noire et rouge*, 1938, 8 gravures, environ 16,9 x 25,8 cm chacune, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul-de-Vence

Série Noire et rouge (1938), d'abord, comporte huit planches qui mettent en scène une famille et un personnage menaçant, au nez difforme. Cette caricature de Franco fait face à une mère, un père et leur fille, sur le modèle de la propre famille de Miró, dans une ambiance teintée d'oppression, de peur et de colère. Deux plaques de cuivre sont utilisées par le Catalan pour concevoir les estampes, l'une encrée de noir et l'autre de rouge. C'est leur alternance, parfois leur superposition, qui donne son nom à la série et déploie en même temps une sorte de narration où se mêlent le sang à l'ombre, et au deuil.



Joan Miró, *Série Barcelone*, Sans titre, XXXIX (M54), 1944, (série de 27 lithographies) , 61,9 x 47,3 cm chacune, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul-de-Vence

Série Barcelone (1944), commandée et éditée en 1944 par le galeriste Joan Prats (1891-1970), illustre à son tour la défiance de Miró à l'égard du régime franquiste et relève en même temps de l'exploit, parvenant à être publiée en Espagne au cœur de la dictature. Cinquante planches en noir et blanc composent un ensemble devenu rare, comme autant d'éléments d'une « rage analogue à celle provoquée par la détérioration continue de la situation internationale avant la guerre². »

On y retrouve les éléments essentiels du vocabulaire pictural du peintre, de l'étoile à l'oiseau ou à la lune. Il y a aussi de la violence dans la monstruosité des traits donnés aux figures qu'il dessine, une protestation contre l'innommable - ça n'est d'ailleurs que des années plus tard que Miró donne finalement le nom de « Barcelone » à cette série. Vraisemblablement, cette violence a également agi chez l'artiste comme un exutoire : la réalisation de la série lui permet

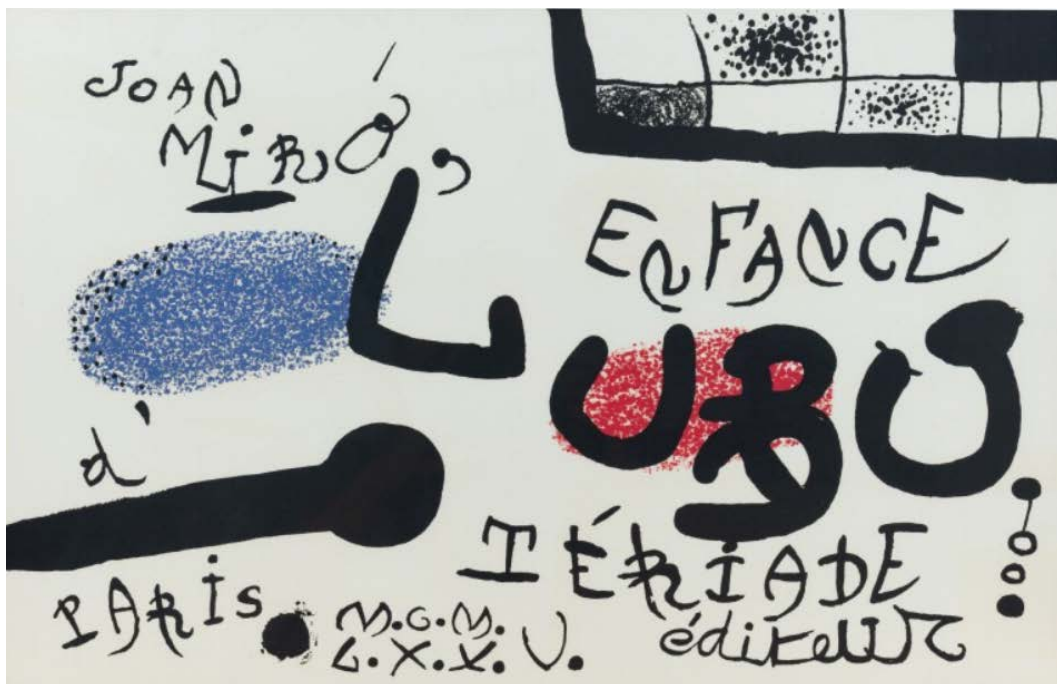
² Penrose Roland, dans *Joan Miró*, Paris : Thames & Hudson, 1990, p. 107. Cité dans DUPIN Jacques *Miró*, Paris : Flammarion, 1993, p. 264.

de dépasser le mutisme qui l'avait saisi quatre ans plus tôt. C'est à sa suite qu'il se remet à peindre sur toile.

Cette même charge politique traverse la peinture d'apparence la plus abstraite : les grands formats exécutés entre 1960 et 1980, caractérisés par un certain dépouillement et l'emploi de traits vifs, échappent à toute représentation classique d'un événement historique tout en restant le reflet d'un traumatisme - un silence éloquent de la peinture face au drame qui se joue, comme dans le triptyque *L'Espoir du condamné à mort*, achevé le jour de l'exécution de Salvador Puig i Antich, militant du MIL (*Movimiento Ibérico de Liberación*).

III.2 Ubu, la figure du dictateur

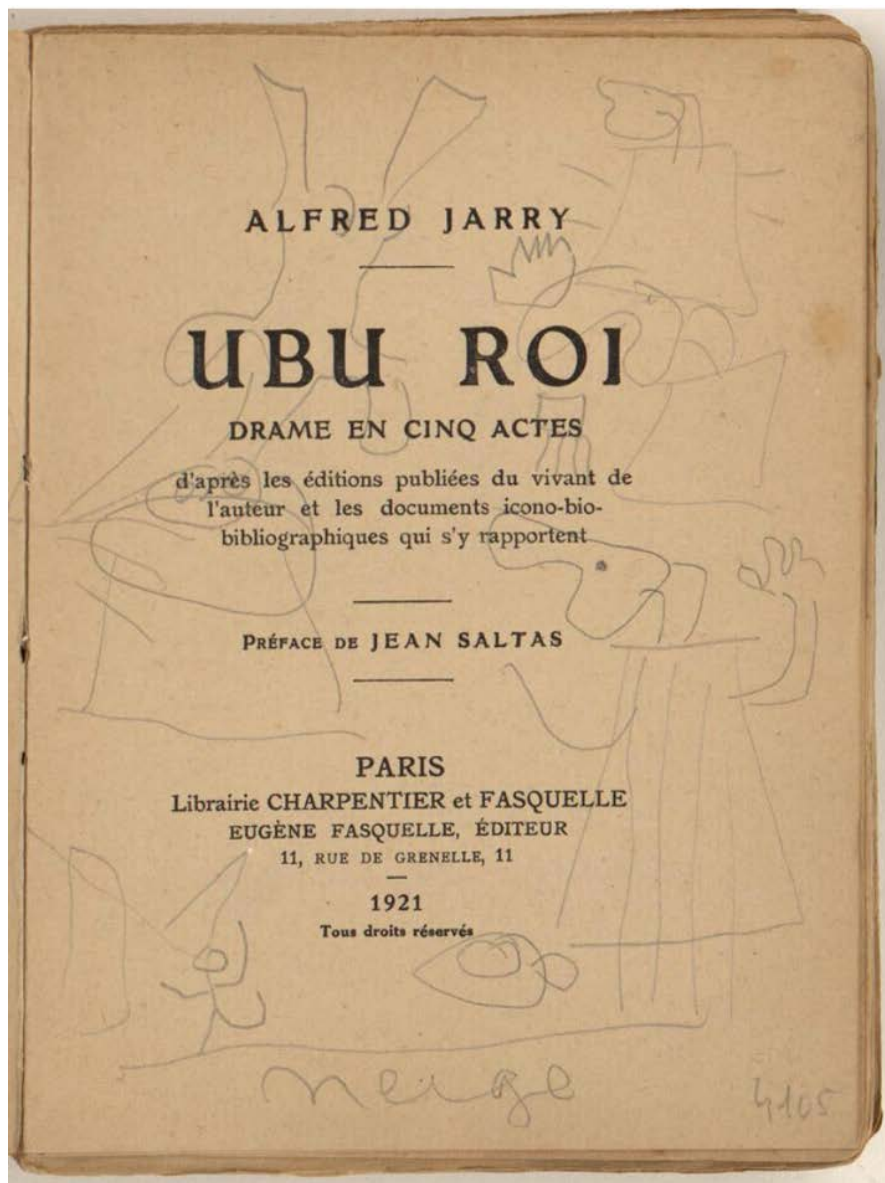
Père Ubu, personnage inventé par Alfred Jarry (1873-1907) en 1896, incarne une ambition démesurée dont la nature grotesque inspire de nombreux artistes d'avant-garde - André Breton, Max Ernst ou encore Pablo Picasso en font l'incarnation parfaite de la figure du dictateur. Chez Miró, l'intérêt est manifeste : il possède un exemplaire d'une édition ancienne du livre de Jarry, qu'il couvre de dessins dans les années 1950, et donne vie à l'univers « ubuesque » dans nombre de ses œuvres.



Joan Miró, *L'Enfance d'Ubu*, 1975, Livre illustré comprenant 32 illustrations, 32 x 50 cm

Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, Palma

Là où la provocation et l'humour noir nourrissent une liberté quasi totale, Miró choisit Ubu pour incarner un dictateur bien réel : le général Franco. On le retrouve dans les *Série Barcelone* et *Série Noire et rouge*, mais aussi dans des ouvrages illustrés édités par son ami Tériade, comme *Ubu roi* (1966), *Ubu aux Baléares* (1971) et *L'Enfance d'Ubu* (1975), dont les planches en couleur sont ici présentées dans leur intégralité. D'autres œuvres illustrent cette fascination pour le tyran, dont une sculpture en bronze, *Fille d'Ubu* (1971).



Alfred Jarry, *Ubu roi*, annoté par Joan Miró (1953) Livre imprimé, encre sur papier, dimensions n.c., inv. : C4102-4142, Fundació Joan Miró, Barcelone

Publié pour la première fois en 1896 aux éditions du Mercure de France, *Ubu roi* est une pièce créée par le dramaturge Alfred Jarry en 1887. Il y met en scène Père Ubu, à l'ambition démesurée, qui assassine le roi de Pologne pour prendre son trône, ainsi que Mère Ubu, son épouse qui le tourne en ridicule.

Très vite, la nature grotesque du protagoniste et de la pièce de Jarry inspire nombre d'artistes d'avant-garde, parmi lesquels Pablo Picasso, André Breton, Max Ernst et d'autres, dont le jeune Joan Miró. Il acquiert une édition de 1921, publiée par Fasquelle : l'exemplaire, aujourd'hui conservé à la Fundació Joan Miró, à Barcelone, laisse déjà apparaître les premières recherches de l'artiste autour de l'univers empreint de liberté, de provocation et d'humour noir imaginé par Jarry.

En effet, sa production des années vingt ne se révèle pas seulement influencée par Ubu et ses acolytes, elle en transpose parfois directement plusieurs éléments graphiques caractéristiques, comme le motif de la « gidouille », c'est-à-dire un ventre proéminent souligné par un motif de spirale, dans le *Paysage (Le Lièvre)* de 1927, conservé au musée Solomon-R.-Guggenheim (New York). Ce même personnage à l'embonpoint affiché se retrouve également dans quelques lithographies de *Série Barcelone*, réalisée en 1944.

Les pages de l'ouvrage de 1921 sont, elles, couvertes de dessins au crayon, à la ligne épurée mais d'une liberté de geste qui n'est pas sans rappeler celle de la parole ubuesque. Quelques mots les accompagnent, tracés d'un même élan. Les uns et les autres préfigurent les expériences plus formelles que Miró met ensuite en place à partir de 1966, à l'invitation de l'éditeur parisien Tériade. Les deux hommes se sont rencontrés en 1948, la même année que la fondation du Collège de Pataphysique, inspiré de Ubu et à laquelle participe Miró. Ensemble, ils réalisent une édition illustrée d'*Ubu roi*, comportant treize planches dessinées par l'artiste. Puis, en 1971, ce dernier invente la suite de l'histoire, déplaçant le tyran à Palma dans *Ubu aux Baléares* et en narrant son enfance dans *L'Enfance d'Ubu* en 1975.

Chacun de ces ouvrages est comme le prolongement des expériences plastiques que Miró mène en parallèle. Plus que de simples livres illustrés, ils lui offrent la possibilité de mélanger l'encre au pastel, au crayon, au collage, sur papier Vélin ou papier Kraft. À l'instar de ses tentatives de dépasser la peinture, de l'assassiner même, l'appropriation qu'il fait d'Ubu permet de lui donner vie sous d'autres formes encore inexploitées. Et les nombreuses sculptures qu'il dédie également aux personnages de la pièce initiale, comme une *Fille d'Ubu* (1971) conservée à Es Baluard Museu, à Palma, témoignent de cette recherche au long cours sur le fantasque bestiaire créé par Jarry.

III.3 *Mori el Merma* : Miró et La Claca

En 1977, Joan Miró renoue avec le théâtre et collabore avec La Claca, une troupe de théâtre de guignol et de théâtre de rue fondée en 1968 par Teresa Calafell (1943-2000) et Joan Baixas (né en 1946). Ensemble, ils adaptent *Ubu roi*, pour laquelle Miró réalise les costumes et les accessoires : *Mori el Merma* [Mort au fantoche] met en scène le dernier jour d'un despote, caricature du général Franco. Ici, la peinture prend corps et s'anime hors des frontières du cadre, les dessins prennent vie devenant décor ou costume. Les costumes aux formes inédites s'éloignent du vêtement en ce qu'ils transforment radicalement l'apparence mais aussi la posture des acteurs. Les silhouettes se libèrent de tout aspect anthropomorphe pour correspondre à ces personnages hors normes issus de l'imagination du peintre, des marionnettes grotesques, telles que souhaitées par Alfred Jarry. Sur un fond de scène représentant une spirale - évocation de la « gidouille », le ventre proéminent d'Ubu -, les personnages à l'apparence grotesque crient et vocifèrent dans un tumulte de formes et de couleurs. Six de ces figures sont présentées ici, aux côtés de films d'époque, témoignant d'une agitation autant plastique que politique. Jouée à Palma en 1978, puis à Paris, à Barcelone et dans les jardins de la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence en 1979, *Mori el Merma* est une virulente critique de l'autoritarisme, qui participe chez Miró d'une vision non pas solitaire, mais collective de la création.



Francesc Catala-Rocà *Mori el Merma*/ Miró –*La Claca*, 1978, Film, n&b, son, 30 minutes

S'inscrire dans le PEAC

Le parcours d'éducation artistique et culturelle vise à favoriser un égal accès de tous les jeunes à l'art et à la culture.

Il se fonde sur trois champs d'action indissociables qui constituent ses trois piliers : des rencontres avec des artistes et des œuvres, des pratiques individuelles et collectives dans différents domaines artistiques, des connaissances qui permettent l'acquisition de repères culturels ainsi que le développement de la faculté de juger et de l'esprit critique.

Le référentiel du parcours d'éducation artistique et culturelle fixe notamment les grands objectifs de formation et repères de progression associés pour construire le parcours.

Le tableau suivant présente les grands objectifs de formation visés durant tout le parcours pour chaque pilier de l'éducation artistique et culturelle. Ces piliers indissociables sont transcrits sous forme de verbes, du point de vue des actions de l'élève :

Fréquenter, pratiquer, s'approprier.

Piliers de l'éducation artistique et culturelle	Grands objectifs de formation visés tout au long du parcours d'éducation artistique et culturelle	Liens possibles avec l'exposition <i>'Juan Miró. Protestation'</i>
Fréquenter (Rencontres) La nature même de la visite d'une exposition est la rencontre avec les œuvres.	cultiver sa sensibilité, sa curiosité et son plaisir à rencontrer des œuvres.	La diversité des œuvres présentées (toiles brûlées, dessins de corps contorsionnés, tapisseries monumentales, grandes abstractions) et l'usage de matériaux inattendus (sable, goudron, jute) offrent aux élèves une expérience sensible plurielle, entre matérialité brute et grands formats épurés.
	échanger avec un artiste, un créateur ou un professionnel de l'art et de la culture	Dans le cadre d'une visite guidée l'élève peut échanger avec un professionnel de l'art et de la culture.
	appréhender des œuvres et des productions artistiques	L'exposition permet de questionner la matérialité de l'œuvre, la puissance évocatrice de l'abstraction et les enjeux de la création collective, les relations entre art et théâtre, art et artisanat.
	identifier la diversité des lieux et des acteurs culturels de son territoire	La visite de l'exposition permet la découverte des Abattoirs, un musée d'art contemporain dont l'architecture même fait œuvre.
Pratiquer (Pratiques) La pratique artistique est une composante indispensable à la réalisation d'un projet EAC	utiliser des techniques d'expression artistique adaptées à une production	Dans le cadre d'un projet EAC élaboré en lien avec l'exposition, la restitution élaborée par les élèves peut faire appel à des domaines variés : littérature, production plastique ou numérique, sciences, écriture, photographie. La restitution des élèves peut prendre des formes variées.
	mettre en œuvre un processus de création	Les élèves se réapproprient les œuvres en participant à un processus de création. En écho à la pratique de Miró, les élèves peuvent expérimenter gestes et matériaux inhabituels pour interroger la matérialité de leur propre production, explorer la production sérielle, les collaborations...
	concevoir et réaliser la présentation d'une production	Les élèves réfléchissent à la manière de présenter leur création, leur production. En s'inspirant du dispositif de Son Abrines (toiles accrochées à l'envers), les élèves peuvent interroger la scénographie et l'accrochage de leur propre production, et la manière dont l'espace modifie sa réception. La galerie des publics du musée accueille des expositions

Pratiquer (Pratiques) La pratique artistique est une composante indispensable à la réalisation d'un projet EAC.		réalisées dans le cadre scolaire.
	s'intégrer dans un processus collectif	La pratique artistique dans le cadre d'un projet d'EAC s'envisage de manière collective. Les liens entre art, théâtre, vidéo, littérature sont autant de pistes qui permettent d'engager une création collective.
	réfléchir sur sa pratique	Entre recherche méthodique de désublimation de la peinture et engagement face à l'histoire, la démarche de <i>Miró</i> invite les élèves à interroger le sens de leurs propres choix plastiques et matériels.
S'approprier (Connaissances) Un projet EAC favorise l'acquisition de connaissances	exprimer une émotion esthétique et un jugement critique	La diversité des œuvres et la démarche singulière de l'artiste permet aux élèves de formuler un jugement critique sur la matérialité et la puissance évocatrice de l'œuvre.
	utiliser un vocabulaire approprié à chaque domaine artistique ou culturel	L'étude, la compréhension et l'analyse d'une œuvre nécessite la mobilisation de savoirs et l'acquisition d'un vocabulaire spécifique : matérialité, texture, geste, distorsion, monumentalité, scénographie, abstraction, engagement.
	mettre en relation différents champs de connaissances	L'exposition permet de croiser de nombreux champs : arts plastiques et histoire des arts, histoire et espagnol (guerre civile espagnole, franquisme), philosophie (l'art, la liberté, le pouvoir), français (littérature de l'engagement), théâtre et éducation musicale (scène, décor, costume).
	mobiliser ses savoirs et ses expériences au service de la compréhension de l'œuvre	Les élèves peuvent à titre d'exemple travailler : - en arts plastiques et histoire des arts : la matérialité, le corps déformé, la monumentalité, la collaboration artisanale, la scénographie ; - en histoire et en espagnol : la guerre civile espagnole et le franquisme, la mémoire et la <i>Retirada</i> ; - en philosophie : l'art, la liberté d'expression, le pouvoir, la technique ; - en français : la satire, la dénonciation, les écritures de l'engagement ; - en théâtre et en éducation musicale : la scène, le décor, le costume, le spectacle vivant.

Visiter l'exposition avec des élèves participe de ce parcours à travers une rencontre avec les œuvres et la découverte d'un patrimoine local exceptionnel. La diversité des parcours possibles permet d'envisager une visite pour des élèves de la petite section jusqu'à l'enseignement supérieur. De plus, comme évoqué ci-après certaines problématiques pourront faire l'objet de projets interdisciplinaires.

Nous vous invitons à recenser et consulter les projets interdisciplinaires sur la plateforme adage :

<https://adage-pr.phm.education.gouv.fr/adage/index/intra/>

1.2 Textures et matières/ II.1 Toiles brûlées

Sable et goudron collés sur la surface, objets-peintures, toiles brûlées... Dans sa recherche méthodique de désublimation de la peinture, Miro développe un processus d'exploration qui questionne matière, matériaux, matérialité et intégrité de l'œuvre. A travers l'utilisation de matériaux impropres ou par des processus parfois violents ; la destruction devient un geste de création.

- *Surface accidentée/ Matière sensible/ Matière première/ Texturologie/ Palimpseste*

@ Matérialité/ Matériau/ Texture/ Geste/ Altération/ Aléatoire/ Destruction-crédation/ Anti-peinture/ Objet-peinture

Yves Klein, *F 74, peinture de feu, 1961* / Robert Rauschenberg/ Jean Dubuffet / Alberto Burri/ Antoni Tàpiès/ Niki de Saint Phalle (Tirs)/ Anselm Kiefer/ Lucio Fontana/ Simone Pheulpin

o Arts plastiques

Cycle 4 – Former, transformer : Élargir le répertoire des matériaux

Lycée- La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre

o Histoire des arts :

-Cycle 4: Outils, médiums, technologies au service des artistes– Développement des médiums (invention, dépassement des outils et pratiques « traditionnels », etc.).

Les objets peintures - Les élèves seraient amenés à s'emparer de l'apparente trivialité des matériaux, ou des objets pour en révéler les potentialités plastiques, expressives, poétiques.

- *L'art de rien/ Sublimes rebus*

@ Assemblage/ Détournement/ Combine painting/

Raoul Hausman/ Jean Tinguely/ Pascale-Marthine Tayou /

1.3 La Grande Chaumière, Le corps mis à l'épreuve

Face au traumatisme de la guerre d'Espagne, Miró retourne à la pratique académique du nu pour mieux la faire dérailler : des corps contorsionnés, agressifs, tracés d'un trait nerveux.

Ø Le corps déformé/ Dessiner la douleur/ Distorsions/ Contorsions/ Un corps en mouvement/ Danse dans la feuille...Sérial drawer

Ⓜ Espace-Forme-Geste. / Corps/ Trait/ Déformation/ Disproportion/Distorsion/ Expressivité/ Écart

Francis Bacon, *Study after Velázquez Portrait of Pope Innocent X, 1953*/ Pablo Picasso, *Guernica* / Egon Schiele/ Alberto Giacometti/ Willem de Kooning/ Louise Bourgeois

o Arts plastiques

Cycle 4 – Représenter ; Dessiner en affirmant un parti pris plastique et artistique

Lycée : Représentation du corps et de l'espace : pluralité des approches et partis-pris artistiques.

II. 1960-1980 - Abstraction, monumentalité et collaboration

Les œuvres tardives de Miró permettent d'aborder la monumentalité, la réduction des formes et les processus de création collective. Les grands formats, les signes épurés et les collaborations avec les ateliers de tapisserie interrogent la place de l'artisan, le changement d'échelle et les rapports entre geste individuel et réalisation collective.

Abstraction / Monumentalité / Échelle / Série / Signe / Couleur / Répétition / Collaboration / Atelier / Artisanat / Tapisserie / Minimalisme

Ⓜ Joan Miró / Josep Royo / Pierre Soulages / Mark Rothko / Ellsworth Kelly / Daniel Buren / Sheila Hicks / François Morellet / Christo et Jeanne-Claude

o Arts plastiques – Lycée (enseignement de spécialité) :

La création à plusieurs ; les processus de création ; La monstration et les lieux de présentation ;

o Design et métiers d'art (STD2A) :

Les relations entre création artistique, artisanat et production ; les savoir-faire textiles.

o Histoire :

La démocratisation culturelle ; les politiques publiques en faveur de l'art au XX^e siècle ; la commande publique.

o Histoire des arts :

L'œuvre monumentale ; l'intégration de l'art dans l'espace public ; les collaborations entre artistes et artisans.

o Philosophie (Terminale) :

L'art ; l'œuvre ; la technique ; le travail ; la création.

II.2 Abstractions II.3 L'œuvre inachevée de Son Abrines

Des grands formats épurés, réduits à un trait, une tache, un cercle noir ; chaque série renvoie à un événement daté et politique. L'abstraction n'échappe pas à l'Histoire, elle l'incarne sans l'illustrer. L'exposition enfin, interroge la lecture de l'œuvre. Les élèves seraient amenés à questionner la puissance évocatrice de l'abstraction à travers l'expressivité du geste et la matérialité de l'œuvre. L'évocation peut être située historiquement ou être toute personnelle. On envisagerait des travaux en grand format et/ou sous forme sérielle, ainsi que leur mise en espace.

- *Y'a rien à voir ? Matière sensible/ Couleur loquace / Abstraction éloquente / Un silence assourdissant/*

@ Couleur- Espace-Geste-Forme-Matière/ Abstraction/ Série/ Format/ Geste/ Couleur/ Qualités physiques des matériaux,

Mark Rothko/ Barnett Newman/ Ad Reinhardt/ Pierre Soulages/ Anna Eva Bergman

o Arts plastiques :

-Cycle 4 – Former, transformer- Explorer les possibilités de la couleur dans une intention artistique/ Élargir le répertoire des matériaux

-Lycée - La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre/ Propriétés de la matière et des matériaux, leur transformation : états, caractéristiques, potentiels plastiques.

Les toiles de Son Abrines, dialoguent entre elles, et leur exposition à l'envers refaçonne notre impression. L'artiste interroge ici le dispositif même de monstration. Les élèves seraient amenés à proposer un travail de scénographie des productions abstraites qui modifie la perception du spectateur

- *Dialogues/ Confrontations/ Hors cadre/ Haut-bas/ Ici, ma toile crie plus fort*

@ Espace- Dispositif de présentation/ Scénographie/ Accrochage/

Daniel Buren/ Georg Baselitz / Marcel Broodthaers/ Daniel Spoerri

o Arts plastiques :

-Cycle 4- Exposer, recevoir, relier- Exposer une ou plusieurs productions dans un espace ouvert à un public (penser, travailler des données spatiales, symboliques, collectives)

-Lycée : La présentation de l'œuvre. Sollicitation du spectateur : stratégies et visées de l'artiste ou du commissaire d'exposition.

II. Collaborations II.4 Sobreteixims

Avec Josep Royo, Miró abandonne le travail solitaire pour une fabrication collective, où objets du quotidien (ciseaux, balais, jute) intègrent la tapisserie monumentale, réalisée à dix mains.

▣ Collaboration/ Savoir-faire/ Objet du quotidien/ Tapisserie/ Assemblage/ Monumentalité

Sheila Hicks/ El Anatsui/ Judy Chicago (The Dinner Party)/ Faith Ringgold/ Ai Weiwei (ateliers collectifs)

o Arts plastiques

-Lycée, spécialité (1re/Tle) : Créer à plusieurs plutôt que seul / Domaine de la formalisation des processus et des démarches de création/ Liens entre arts plastiques et design d'espace et d'objet

-Cycle 4 – **Former, transformer-** Élargir le répertoire des matériaux pour créer avec des constituants variés ou nouveaux

III. Miró et le franquisme

L'étude de l'engagement de Joan Miró face au franquisme invite à interroger la manière dont les artistes inscrivent, dans leur pratique même, une forme de résistance. Par la caricature, la déformation, le symbole et le geste, son œuvre dépasse la simple illustration politique pour élaborer un langage visuel autonome. Cet engagement se retrouve aussi bien dans ses créations plastiques que théâtrales, elles-mêmes nourries de littérature, et ouvre des questionnements esthétiques, historiques, philosophiques et citoyens autour de la liberté d'expression, de la propagande, de la mémoire et de l'engagement que les enseignants de diverses disciplines pourront mettre en regard avec l'actualité et l'héritage régional lié à la Retirada.

- *Art attack ! / L'art n'est pas un miroir pour refléter la réalité mais un marteau pour la façonner. Bertold Brecht*

Engagement / Résistance / Pouvoir / Propagande / Caricature / Symbole / Signe / Geste / Mémoire / Liberté d'expression / Art politique

▣ *Francisco de Goya, El tres de mayo de 1808 en Madrid, 1814 ; Pablo Picasso, Guernica, 1937 ; Diego Rivera, Pan American Unity, 1940 / Josep Renau / Antonio Saura / Equipo Crónica / Käthe Kollwitz / Banksy/ Kara Walker*

o Arts plastiques

– Cycle 4 : Représenter (le réel, un imaginaire) - Dessiner en affirmant un parti pris plastique et artistique.

– Lycée : La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques/ La figuration et l'image- la non figuration

L'artiste et la société : faire œuvre face à l'histoire et à la politique-*Se penser et se situer comme artiste/*

o Histoire :

La guerre civile espagnole ; les régimes totalitaires ; les dictatures en Europe au XX^e siècle ; mémoire et résistances.

o Espagnol : La guerre civile espagnole

o Histoire-Géographie, EMC :

Liberté d'expression ; citoyenneté ; droits fondamentaux ; engagement individuel et collectif ; le rôle des artistes dans les sociétés démocratiques.

o Philosophie (Terminale) :

L'art ; la liberté ; la vérité ; la justice ; le pouvoir ; le langage et le symbole.

o Français :

La satire ; la dénonciation ; les écritures de l'engagement ; littérature et résistance.

o Histoire des arts :

Arts, États et pouvoir ; L'art, témoignage de l'histoire ; les représentations de la guerre, de la violence et de l'engagement au XX^e siècle.

-Miró et la scène

L'exploration de la scène par Joan Miró invite à questionner les relations entre les arts, les transformations de l'espace pictural et les liens entre image, corps et mouvement. En brouillant les frontières entre peinture, décor, costume et objet, l'artiste renouvelle les modalités de création et de présentation de l'œuvre. Cette approche favorise une réflexion sur les pratiques interdisciplinaires, les dispositifs scénographiques et l'hybridation des médiums.

Scène / Atelier / Décor / Costume / Mouvement / Hybridation / Installation / Espace / Spectateur

@ Oskar Schlemmer / Pablo Picasso / Fernand Léger / Sonia Delaunay / Natalia Gontcharova / Kurt Schwitters / Alexander Calder / Robert Wilson

o Histoire des arts - Les avant-gardes

- Lycée : L'artiste : le créateur, individuel, collectif ou anonyme ;

- Cycle 4 (4^e,3^e) : Fonctions et usages des œuvres : interpellation des esprits (commémoration, témoignage, inculcation, transmission, ralliement, engagement, etc.).

o Éducation musicale

Le spectacle vivant ; les Ballets russes ; scénographie et création sonore.

o Français

Le surréalisme ; les manifestes ; les écritures de l'avant-garde.

o Théâtre

Le décor, le costume et la mise en scène comme langages plastiques.

Réervations

Visites guidées : reservations@lesabattoirs.org

Visites libres : visitelibre@lesabattoirs.org

Rendez-vous dans la rubrique « enseignant » des Abattoirs :
<https://www.lesabattoirs.org/enseignant-e/>

Jessica Leduc, Chargée de mission

jessica.leduc@lesabattoirs.org / 05 62 48 58 09

Permanences le mercredi, 9h-17h, hors vacances scolaires.

Exposition

Commissariat : Lauriane Gricourt, directrice, les Abattoirs et Carles Guerra, chercheur et commissaire indépendant

Coordination : Julien Michel, chargé de recherche et d'exposition, les Abattoirs

Scénographie : Philippe Bartholi et Gabrielle Laurin-Mercury, LITTLE BOX, Assistés de Delphine Fabro

Cette exposition a été coproduite par la mairie de Toulouse, Toulouse Métropole et les Abattoirs

MAIRIE DE  **TOULOUSE**

toulouse
métropole

Avec le soutien de l'État
– Préfecture de la Région Occitanie


**PRÉFET
DE LA RÉGION
OCCITANIE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

L'exposition reçoit le soutien de
La Banque Populaire Occitane
Tisséo

**BANQUE
POPULAIRE
OCCITANE** 



En partenariat avec Acció Portabella, à l'occasion du 100^e anniversaire de Pere Portabella



En partenariat média avec
ICI Occitanie
Le Figaro
Beaux-Arts Magazine
Arte
France Culture



LE FIGARO

BeauxArts

arte

