

UNE DIALOGIE PEINTE. SIMON HANTAÏ – *TABULA*, 1974

Marie-Christine VINSON
Université de Lorraine, CREM

La lecture ethnocritique que nous proposons est celle d'un tableau de Simon Hantaï intitulé *Tabula*, peint en 1974¹ (PLANCHE 5). Rappelons quelques repères biographiques sur Simon Hantaï qui permettront sans doute de mieux suivre la *nécessité* de *Tabula*.

Simon Hantaï est né en Hongrie en 1922. Il suit les cours de l'École des Beaux-Arts de Budapest de 1942 à 1948. Il quitte son pays quand les communistes prennent le pouvoir et arrive à Paris en 1949. Il y rejoint le mouvement surréaliste et expose des toiles qui jouent sur le collage, les graffiti. Il utilise des matériaux variés (os et crânes d'animaux, miroirs, journaux, etc.). En 1955, c'est la rupture avec les surréalistes ; Hantaï découvre la peinture expressionniste abstraite américaine et surtout Jackson Pollock. Sa peinture devient plus gestuelle : grattage, frottage. En 1958-1959, le geste est plus contenu. Hantaï peint par petites touches ; il peut aussi recouvrir entièrement la surface de la toile d'une petite écriture fine, serrée (*Écriture rose*). À la même époque, il réalise une série de peintures « théologiques » qui fait polémique (par exemple *Souvenir d'avenir*, qui présente une croix sommairement tracée sur un fond noir).

Pliage(s)

À partir de 1960 s'imposent, séries après séries, les pliages. Hantaï abandonne la toile montée sur châssis et travaille le support en explorant

1. <<https://www.centrepompidou.fr/id/cgzKgG/r5E6rz/fr>>.

différentes façons de le plier : pliage serré, irrégulier dans *Les Mariales* (1960-1966) ; plis larges avec des nœuds qui laissent percer le blanc au centre de la toile dans *Les Meuns* (1967-1968) ; quadrillage monochrome dans *Les Tabulas* (1972-1982) qui deviennent de plus en plus grandes au fil des années. Matisse, Cézanne sont les grands peintres de référence pour le travail de la couleur. En 1982, Hantaï cherche à aller plus loin que ses deux maîtres dans la production de la « troisième » couleur, la non-peinte : la série des pliages culmine alors dans le jeu du blanc sur le blanc des *Tabulas lilas* où « tout s'évapore en merveille » (Fourcade *et al.*, 2013 : 183).

Alors qu'il est devenu un peintre reconnu (en 1982, l'artiste représente la France à la Biennale de Venise), Hantaï décide de se retirer définitivement de la scène artistique internationale. Le silence sera rompu en 1998 par trois grandes rétrospectives. D'autres expositions suivront. Mais, en fait, durant toutes ces années de refus d'exposer, et ce jusqu'à sa mort en 2008, Hantaï poursuit ses recherches. Il enterre, replie, découpe ses toiles (comme les *Laissées* qui sont des découpes et des recadrages de certaines *Tabulas*). Il fait aussi le tri dans ses œuvres, en détruit certaines et son atelier se vide progressivement, comme une sorte de lent effacement. Néanmoins Hantaï reste en relation et en dialogue avec plusieurs intellectuels de son temps, comme Jacques Derrida, Hélène Cixous ou encore Jean-Luc Nancy.

L'ethnocriticienne qui se lance dans la lecture de *Tabula* est frappée par la pluralité culturelle constitutive de l'œuvre, et particulièrement par la dialogisation d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes. C'est donc ce jeu diversifié des configurations culturelles et cette dynamique d'hybridation que je vais analyser.

Culture masculine et/ou culture féminine

Un premier jeu de configurations/hybridations porte sur le masculin et le féminin. La « méthode de pliage » mise au point par Hantaï est tout à fait intéressante à interroger dans cette perspective car on peut faire, jusqu'à un certain point, une lecture « maternelle » de cette méthode. Dans le premier film documentaire que lui consacre Jean-Michel Meurice (2013), *Simon Hantaï ou les silences rétiniens*², le peintre raconte :

2. Ce documentaire a été réalisé en 1976. Son titre est celui de l'exposition réalisée en 1968 à la Galerie Fournier.

Quand j'étais enfant, toujours pour les fêtes, les jupes et les tabliers de ma mère, il fallait les repasser. Alors on les repassait, et on séchait au même moment. C'est-à-dire, on mettait sur le sol des rouleaux, tout mouillés, on faisait des pliages, en carreaux, et on commençait (à) rouler, et on roulait ça [...] quelque fois une demi-heure, ou une heure, et au fur et à mesure que le tissu séchait, la coloration (se) transformait en une toute autre matière, dans la mesure où il devenait de plus en plus sec et de plus en plus miroité. [...] Et le plus étonnant, c'était justement que c'étaient des tissus très quelconques, des cotons colorés avec des indigos, des choses comme ça. Au fur et à mesure du repassage, les couleurs changeaient et devenaient une sorte de velouté brillant, comme les plus nobles tissus existant au monde. Et ma mère disait toujours « quand c'est bien fait, le travail, on peut prendre le tablier, on se regarde dedans et on se voit comme dans un miroir ».

Le pliage renvoie donc au monde des femmes et, spécialement avec le repassage, à la gestion du linge, aux gestes répétitifs de la lingère qui plie les tabliers mais aussi les nappes ou les draps. On peut dire que Simon, le peintre, non seulement s'approprie le tablier maternel mais se fait son propre tablier en reprenant les façons de faire de sa mère et des autres paysannes hongroises de son village natal.

Ce jeu des configurations masculines/féminines se retrouve également dans la pratique artistico-imaginaire de l'insémination, de la fécondation, de la gestation et de l'accouchement à laquelle le peintre a recours dans son travail. La préparation de la toile est en effet complexe. Il s'écoule un temps long, très long, avant que le pinceau enduit de peinture ne vienne la recouvrir ; avant que dépliée, repassée, elle ne soit à nouveau tendue sur le châssis. Il faut d'abord plier en carreaux, nouer les coins de chaque carreau, c'est-à-dire créer des petites poches. Tout le travail du peintre consiste à transformer la toile en une véritable matrice, une « poche d'accouchement », selon ses propres termes. Une série de toiles peintes en 1964-1965, juste avant la série des *Tabulas* et intitulées *Maman, maman* dite *La Sauscisse* puis *Les Panses* fait explicitement référence au ventre, à la mangeaille grasse et à la parturition. C'est Hantaï lui-même qui aime à rappeler qu'un même mot hongrois – mot « grossier et très beau » – dit l'état de la femme « pleine » (phallique ?) et désigne la saucisse que l'on mange après avoir tué le cochon (Didi-Huberman, 1998 : 60).

Enfin pour que la peinture « se délivre » (au sens de naître), il faut que la toile soit *accouchée*. C'est ce que montre fort éloquemment le film de Jean-Michel Meurice (2013). On y voit le peintre se glisser sous la grande toile pour défaire les nœuds, les faire craquer (rompre la poche des eaux) de façon à ce qu'elle s'ouvre petit à petit jusqu'à donner naissance au tableau. Une fois ce travail terminé, Hantaï est épuisé

comme une femme qui vient de mettre au monde son enfant. On pense bien sûr ici à la mythologie de l'homme enceint dans son interprétation chrétienne : la C/création devient une procréation et Adam accouche d'Ève. Mais quand Hantaï sort de cette sorte de poche, il est aussi l'enfant qui vient de naître, couvert de sueur et des fines cordelettes qui permettaient de nouer les coins et qu'il a arrachées. Il fait en quelque sorte le trajet dans les deux sens : il s'enfonce sous la toile et remonte profondément dans la matrice puis il redescend et s'en expulse, comme un Jonas biblique.

Hantaï semble se construire un dispositif rituel (séparation/marge/renaissance), un rite liminaire à usage personnel. Ce rite lui permet d'explorer le passage des frontières entre masculin et féminin (Fabre, 2015) et d'aller de l'autre côté. Pour s'emparer d'un privilège féminin inouï – donner la vie –, il *endosse* le tablier maternel. Être femme en gésine le temps de la réalisation du tableau, puis revenir, épuisé, encore secoué par l'expérience et la recommencer pour créer un autre tableau, une autre *Tabula*. Le parcours sous la toile (soulever le tablier de la mère pour retourner d'où l'on vient) est une forme de « mort » rituelle privée ou de chaos symbolique ontologique dont il faut s'extirper pour renaître. C'est un retour en arrière pour mieux avancer, un *regressus* pour progresser. Naître, c'est en effet avoir été replié dans la matrice puis se déplier pour se séparer, semblable à l'artiste qui peint l'amas replié de la toile sans trop savoir ce qui se passe à l'intérieur. Ces re-naissances du peintre sont comme chez le nouveau-né portées par des forces obscures, organiques et créatrices. Et ainsi le tableau-matrice peut à la fois enfanter le peintre et être engendré par lui.

L'aléatoire dans le quadrillé

La deuxième configuration culturelle intéressante à explorer est le jeu d'hybridité entre le régulier du quadrillage et l'aléatoire du pliage. On retrouve le tablier maternel, celui qu'Hélène Cixous décrit dans *Le Tablier de Simon Hantaï*, comme « [...] un tablier qui n'est pas un simple tablier, qui est un tablier multi-plié, un Tablier plié-déplié-multi-plié, un Taplié » (Cixous, 2005 : 35). Et les carreaux du tablier plié comme ceux de la toile renvoient d'une certaine façon aux carreaux du cahier d'écolier. Ce rapprochement est d'autant plus justifié que le titre de l'œuvre – *Tabula* – active presque spontanément une série lexicale : *tablier* comme *tableau* sont l'un et l'autre dérivés de *table*, le *tabula* latin qui signifie dans son acception principale, « support d'écriture » (tablette

à écrire, tablette écrite mais aussi tablette votive, testament d'un mort). Et même ici, « table des matières » picturales et plastiques.

Ainsi, l'œuvre, essentiellement tabulaire, offre-t-elle au regard la répétitivité de carrés bleus aux contours blancs dont le nombre, l'espacement sur la surface sont le résultat de calculs précis (Fourcade *et al.*, 2013 : 184). *Tabula*, peint en 1974, s'inscrit dans la série des *Tabulas* (plus exactement la première série qui se situe entre 1972 et 1976, une deuxième série est datée de 1980 à 1982). Le support est posé à même le sol quand le peintre réalise son œuvre, mais la toile passe de l'horizontalité à la verticalité lors de l'accrochage public. Toutes ces caractéristiques évoquent la pratique du trait régulier et la répétition des mêmes signes graphiques ; elles rappellent la règle et la régularité de la raison graphique : « Un tableau (ici à prendre au sens de dispositif graphique) consiste essentiellement en une matrice de colonnes et de rangées ou bien, sous un autre angle, en une ou plusieurs listes verticales » (Goody, 1979 : 141). Et dans notre tableau, ce qui est mis en valeur, c'est la spatialisation plane, géométrique et ordonnée du monde.

Mais il y a aussi le pli, le nœud et le dépli. Or, « quand le pli cesse d'être représenté pour devenir "méthode" et "opération" le dépli devient le résultat de l'acte qui s'exprime précisément de cette façon », explique Gilles Deleuze à propos d'Hantaï. Ainsi, dans le processus d'élaboration du tableau, « le pli a un point d'appui, il est noué et fermé à chaque intersection, et se déplié pour faire circuler le blanc intérieur ». On peut considérer alors que « le peint et le non-peint ne se distribuent pas comme la forme et le fond mais comme le plein et le vide dans un devenir réciproque. C'est ainsi qu'Hantaï laisse vide l'œil du pli et ne peint que les côtés » (Deleuze, 1988 : 50).

On comprend donc que le modèle de référence n'est pas celui de la grille géométrique « moderniste », celle d'un Mondrian par exemple faite de lignes peintes qui viennent découper la toile, l'enfermer derrière des barreaux en quelque sorte. Ce sont plutôt des « filets d'air » (Didi-Huberman, 1998 : 73), des contours faits de vide, de toile non peinte qui organisent la disposition tabulaire de *Tabula*. Et si le quadrillé vu de loin repose sur le principe de la répétition, du prévisible, vu de près il n'y a en fait aucune régularité car chaque pli est unique. Les bords sont toujours tremblés, « déchirés », incertains, uniques car liés au séchage de la couleur qui coule dans les épaisseurs du pli. Pareillement, le bleu n'est jamais uniforme et garde les traces du pinceau, traces variables selon la surface lisse ou en poches de la toile. L'irrégularité va ainsi de pair avec l'imprévisible du hasard créateur.

Et l'irrégularité, c'est aussi le retour du corps, plus particulièrement de la main qui suit chaque aspérité de la toile engendrée par les plis. Hantaï l'assure : « [...] avec la main, on essaye de voir » (Hantaï cité par Meurice, 2013).

Le geste artisanal e(s)t la geste artistique

La troisième tension culturelle est constituée par la conjonction/disjonction du geste artisanal et du geste artistique³. Hantaï porte en effet une attention particulière aux savoir-faire transmis, aux gestes domestiques inlassablement répétés, repasser un tablier par exemple. Il signale à propos de sa méthode de pliage qu'elle requiert une très grande patience. En effet, il faut reproduire le même type de geste – faire un nœud – de très nombreuses fois. Et ce travail manuel répétitif, contraignant, n'est pas sans rappeler l'ancienne opposition entre arts mécaniques et arts libéraux sur laquelle reposait la distinction entre artisan et artiste. Quand, toujours dans le film de Jean-Michel Meurice, il est demandé à Hantaï si cette tâche sans cesse renouvelée ne l'ennuie pas, il explique qu'il s'agit pour lui « de prendre en charge cet aspect de la question : c'est-à-dire de banaliser, de mesurer la non-importance de la peinture au regard d'autres activités humaines » (2013). La simplicité déclarée des procédures répétitives, il la retrouve aussi peut-être dans l'art populaire hongrois et notamment dans la technique des nœuds pour teindre les tissus.

Mais cette apparente simplicité du geste artisanal produit littéralement le tableau déplié... et « l'émerveillement visuel » du résultat final. Nouer, plier inlassablement. La monotonie de ces actions toujours recommencées est une réponse artistique, presque philosophique, aux questions que le peintre se pose sur la peinture : « Il est possible que l'histoire de la peinture ne soit que la question du pli »

3. Dans l'*Avant-propos* du livre qui contient les lettres échangées avec Simon Hantaï sur son travail, sa peinture, Jean-Luc Nancy précise : « Le plus important d'entre eux [motifs] était à coup sûr le refus de la notion de "créateur" au profit d'une instance farouche sur le motif d'une peinture se faisant seule, par l'effet des opérations matérielles, singulièrement du pliage, de l'imprégnation, et du dépliage ou de toute autre forme d'exécution pour lui réputée mécanique (comme la copie d'un texte) ». Il ajoute : « Je n'irai pas plus loin dans le commentaire de ce qu'il a consenti à faire l'effort d'écrire pour tenter de traduire non seulement à un autre, mais autant et plus à lui-même, ce qu'était pour lui l'expérience de son travail, c'est-à-dire l'expérience de s'être trouvé ou reçu en tant qu'artisan ce qu'on nomme l'"art" de peindre » (Hantaï et Nancy, 2013 : 19).

(Baldassari, 1992 : 43-44). Cette assertion formulée par Hantaï n'est peut-être pas valable pour l'histoire de la peinture en général mais pour sa propre peinture, très certainement.

Ce que permet la méthode du pliage mise en œuvre dans *Tabula*, qui convoque geste artisanal et geste artistique, c'est donc la coexistence des contraires qui structurent le monde qui est le nôtre. Un peu comme dans le travail de condensation du rêve où l'on peut être tout à la fois adulte et enfant. Ce processus « dialectique » qui crée le tableau peut donc mettre sur le même plan l'extérieur (le peint) et l'intérieur (le non peint), l'endroit et l'envers, le fermé et l'ouvert, le devant et le dedans, le haut et le bas.

Un compactage de temps

Le quatrième point est celui de la conjonction de l'espace et du temps qui fait du tableau une sorte de chronotope visuel. La toile qui sert de support au tableau est un espace assez important (300 × 574 cm). Quand la toile est pliée, nouée, elle devient une sorte d'amas chiffonné, une masse informe, une « montagne aplatie » dit Hantaï (cité par Meurice, 2013), qui d'ailleurs passe un gros rouleau sur l'envers de la toile. Elle apparaît alors au regard comme une sorte de compactage de temps. Non seulement le temps de la pratique rituelle du pliage du tablier maternel se confond avec le temps de la préparation du tableau à venir mais les temps se cumulent et s'accumulent : temps des plis, temps des nœuds, temps du « repassage » de la toile, temps de la peinture, temps du séchage.

Et une fois la toile dépliée, l'espace et le temps se conjoignent. La grande surface étalée laisse voir des formes et de la couleur qui varie en nuances multiples. Elle laisse voir aussi la trace des nœuds maintenant défaits, une empreinte qui produit un *étoilement* de la peinture. Cet *étoilement* est donc « la mémoire du nœud, c'est-à-dire la mémoire d'un moment, le pliage » (Didi-Huberman, 1998 : 86). L'*étoilement* est une façon d'insérer du temps dans l'espace tendu du tableau, de donner une profondeur temporelle à l'à-plat de l'après-plier. Si les nœuds sont comme le dit Hantaï « le seul élément par lequel, depuis 1973, les modifications sont produites dans mon travail », on comprend que la mémoire du nœud, sa trace, mette en avant le blanc, le non peint : « Maintenant, ce n'est pas ce je peins qui compte, mais ce que je ne peins pas – c'est le blanc » (Bonnefoi, 1973 : 24). Quand le nœud est serré, le blanc est invisible mais il travaille le tableau. Les liens desserrés, ce temps du travail invisible apparaît de manière inattendue comme « [...]

une prolongation dans la durée de ce qui n'est pas censé durer, un feu d'artifice » (Fourcade *et al.*, 2013 : 184).

Le sacré et le profane

Une dernière configuration culturelle permet de mettre en tension des éléments du sacré dans l'espace profane du tableau.

Le bleu et le blanc marial sont très présents dans la première série de tableaux qui met en œuvre la méthode du pliage et que le peintre appelle *Murs-Manteaux de la Vierge* et même *Mariales*. Hantaï a beaucoup étudié les plis des manteaux des Madones : madones de Giotto, *Vierge de Miséricorde de la famille Cadard* (1452) et *Couronnement de la Vierge* (1453) d'Enguerrand Quarton, *Madone del Parto* de Piero della Francesca. Dans ce dernier tableau daté de 1467, deux anges dévoilent aux yeux du monde la Vierge enceinte en ouvrant un rideau/manteau dont le fond est totalement quadrillé⁴. Une *Tabula* de 1975 dédiée à Piero della Francesca s'appellera *Del Parto*.

Les gestes répétitifs des nœuds, des pliures toujours recommencées, le travail sur la toile posée à même le sol, peuvent faire écho à la répétition des rites de la messe et de la liturgie catholique pratiqués par des prêtres vêtus de plis et de surplis aux couleurs codées. Ces rites, le peintre a cherché à les « apprendre à genoux » (Warnock, 2012 : 190) en allant chaque jour à la messe. À cela s'ajoute un important travail réflexif qui passe par la lecture attentive des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola et des commentaires sur ce texte rédigés par le jésuite Gaston Fessard. Toute cette dimension religieuse de la réflexion a été celle du peintre dans les années qui précèdent les séries des *Tabulas*⁵.

Dans la méthode du pliage utilisée dans *Tabula*, le peintre s'abstient de considérer les parties non peintes comme des trous inactifs (ce qui est le cas pour les pliages réalisés jusque dans la fin des années 60). Cette primauté donnée au blanc, au non-peint, au vide, à l'imprévu, paraît

4. <<http://www.madonnadelparto.it>>.

5. Pendant toute l'année 1959, chaque matin après être allé à la messe de bonne heure, Hantaï recopie les textes du jour selon la couleur du cycle liturgique ainsi que de longues citations d'œuvres philosophiques ou théologiques d'Ignace de Loyola, de Hegel, d'Heidegger, de Kierkegaard (Warnock, 2012 : 172). C'est ce texte qui constitue la « surface d'écriture » (Fourcade *et al.*, 2013 : 71) du tableau intitulé *Écriture rose*.

libérer Hantaï de la tentation religieuse relativement présente dans certaines œuvres antérieures comme *Écriture rose* par exemple (Warnock, 2012 : 231).

Quand la peinture devient espacement, le pliage repart de zéro et notre *Tabula* devient une sorte de *tabula rasa*, sainte table d'une esthétique qui semble sans Dieu mais peut-être pas sans transcendance.

Imiter n'est pas créer

Il y a une certaine proximité, une certaine faisabilité dans la méthode de pliage qui peut, dans un premier temps, inciter le néophyte à se lancer dans l'aventure : plier et replier régulièrement la toile en carrés, façonner des plis, faire des nœuds, etc.

Mais le proche devient lointain et quasiment inabordable au moment du dépli quand la toile étendue, le résultat apparaît... La régularité des carrés n'est pas si facile à obtenir. La réalisation du pli est compliquée : on n'en a pas toujours bien évalué la taille quand on a rabattu la toile sur la toile ; la poche réalisée pour nouer et fermer le point d'appui à chaque intersection n'est pas toujours suffisante ; et les cordelettes se sont détachées trop tôt.

On découvre que la peinture est trop uniforme, trop pâteuse ou trop coulante et qu'elle s'est insinuée dans les plis jusqu'à les saturer totalement. Mais alors ? « Ce qui reste de l'instant où ont été défaits les nœuds du pliage » (Fourcade *et al.*, 2013 : 184) a définitivement disparu... Plus d'*étoilement*, donc. Plus de singularités de texture, de modulations de tonalité, le rythme d'espacement (le travail avec le blanc) s'est également perdu, la profondeur du pli maintenant ouvert, s'est effacée.

L'*émervaillement visuel* n'est pas au rendez-vous. Si la magie n'opère plus, c'est peut-être parce que l'*aura* du tableau est perdue, sa valeur « d'authenticité » – « cette unique apparition d'un lointain si proche soit-il » (Benjamin, 2000 : 72 et 75) – n'est qu'une ancillaire re-production.

BIBLIOGRAPHIE

- BALDASSARI A., 1992, *Simon Hantaï*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- BENJAMIN W., 2000, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- BONNEFOI G., 1973, *Hantaï* (catalogue), Ginals, Abbaye de Beaulieu, Centre d'art contemporain.
- CIXOUS H., 2005, *Le Tablier de Simon Hantaï*, Paris, Galilée.
- DELEUZE G., 1988, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN G., 1998, *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Minuit.
- FABRE D., 2015, « L'Invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe », conférence du 9 février, Campus Condorcet, Paris-Aubervilliers, <<https://www.campus-condorcet.fr/Diffusion-des-savoirs/conference/6/L-invisible-initiation-devenir-filles-et-garcons-dans-les-societes-rurales-d-Europe>>.
- FOURCADE D., I. MONOD-FONTAINE et A. PACQUEMENT, 2013, *Simon Hantaï*, Paris, Centre Pompidou.
- GOODY J., 1979 [1977], *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit.
- HANTAÏ S. et J.-L. NANCY, 2013, *Jamais le mot « créateur »... (Correspondance 2000-2008)*, Paris, Galilée, Archives Simon Hantaï.
- MEURICE J.-M., 2013, *Hantaï*, Paris, P.O.M. Film, INA, Centre Pompidou.
- WARNOCK M., 2012, *Penser la peinture : Simon Hantaï*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes ».

ANALYSE ETHNOPICTORALE DE PERSONNAGES ET OISEAUX DANS LA NUIT (MIRÓ)

Véronique CNOCKAERT
Université du Québec à Montréal, LEAL-Figura

Quand j'ai vu la toile *Personnages et oiseaux dans la nuit* de Miró (PLANCHE 6), j'ai d'abord été surprise non seulement par sa taille (274,5 × 637 cm) et l'imposant aplat de noir auquel les toiles de Miró, tout au moins les plus connues, ne nous ont pas habitués, mais aussi par l'emploi du terme « Personnages » dans le titre. En effet, si l'on parcourt l'œuvre du peintre, le personnage le plus communément associé aux oiseaux est la femme, ainsi les œuvres : *Femme oiseau et une Étoile* ; *Femme oiseau étoile* ; *Femme encerclée par le vol d'un oiseau* ; *Femme et oiseau à l'aube* ; *Femme et oiseau la nuit*, etc. En catalan, « ocell », c'est-à-dire *oiseau*, signifie également « pénis ». On imagine dès lors la charge érotique qui peut se dégager de toutes ces œuvres. Remarquons qu'à la différence du titre de notre tableau, à chaque fois, « oiseau » est au singulier, ce qui intensifie le caractère intime de l'œuvre. Ici, « oiseaux » est au pluriel et les personnages n'appartiennent à aucun genre en particulier ; ainsi l'aspect érotique suggéré par les titres précédemment cités ne peut être véritablement envisagé. Cette piste d'analyse écartée, et la neutralité générique des « personnages » ne donnant que peu de prise, je me suis tournée vers ces fameux « oiseaux dans la nuit ».

El cant dels ocells

Miró est catalan, et mon analyse étant une tentative d'analyse ethnopicturale, je me suis donc tournée vers le folklore et les coutumes