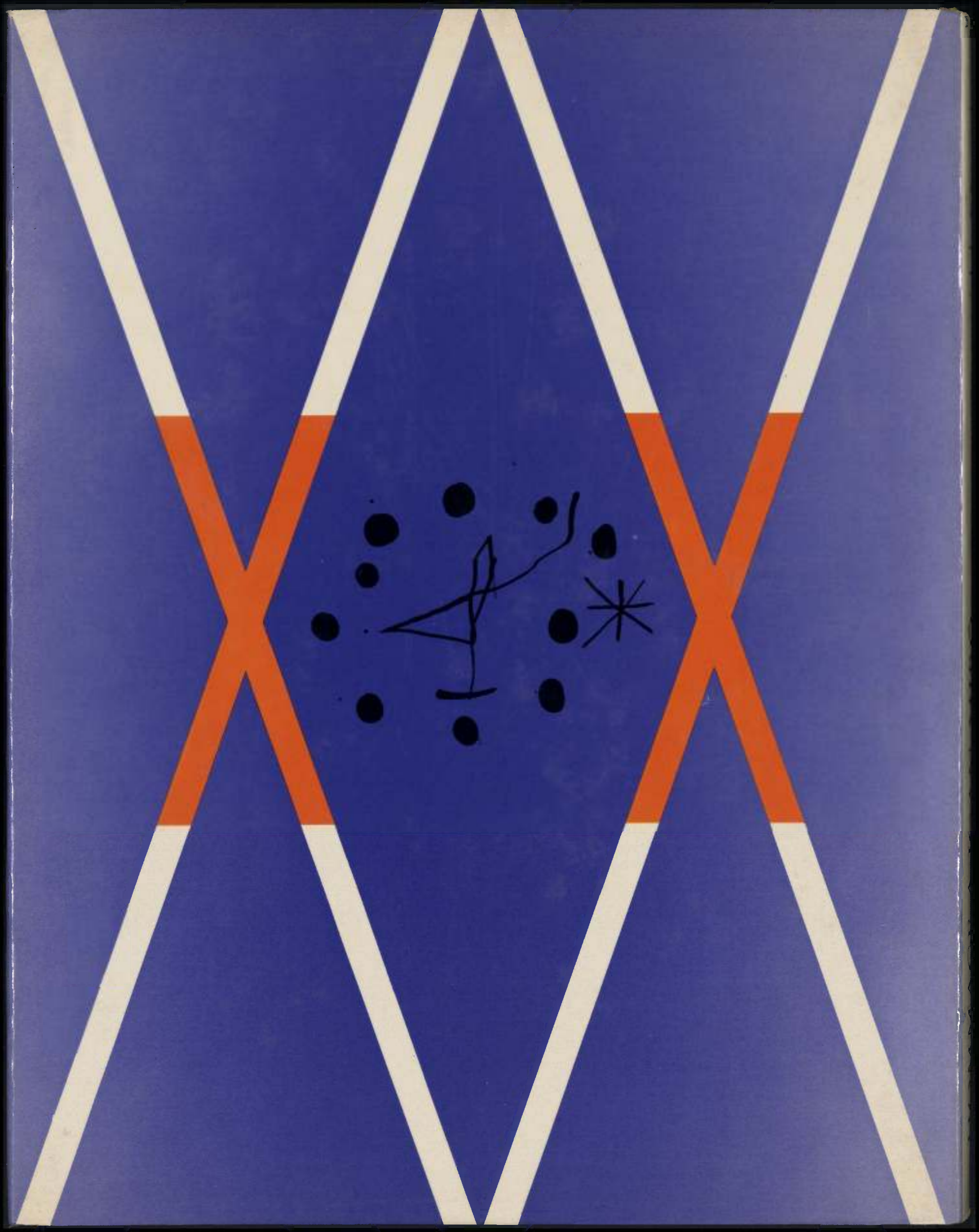
XX^e siècle
NUMÉRO SPÉCIAL

hommage à

JOAN MIRÓ

HOMMAGE A JOAN MIRÓ

numéro spécial de XX^{e} siècle



Numéro spécial hors abonnement

HOMMAGE A JOAN MIRÓ

Avec une lithographie originale en couleurs spécialement exécutée par l'artiste pour ce numéro.

28 planches en couleurs
112 reproductions en noir et blanc

Entre tous les peintres d'à présent, Miró, par excellence, est celui qui éblouit. Est-ce le métier de la céramique, la pratique de la terre, de l'émail et du feu, qui lui a donné le secret de faire flamber les couleurs à ce point d'intensité et de parvenir à tant d'éclat dans les accords ou les oppositions de tons? Je ne saurais le dire, mais il faut bien que je constate que l'illumination de la peinture de cet homme gagne en force ou plutôt en violence chaque fois qu'il nous montre les produits de ses derniers travaux . . .

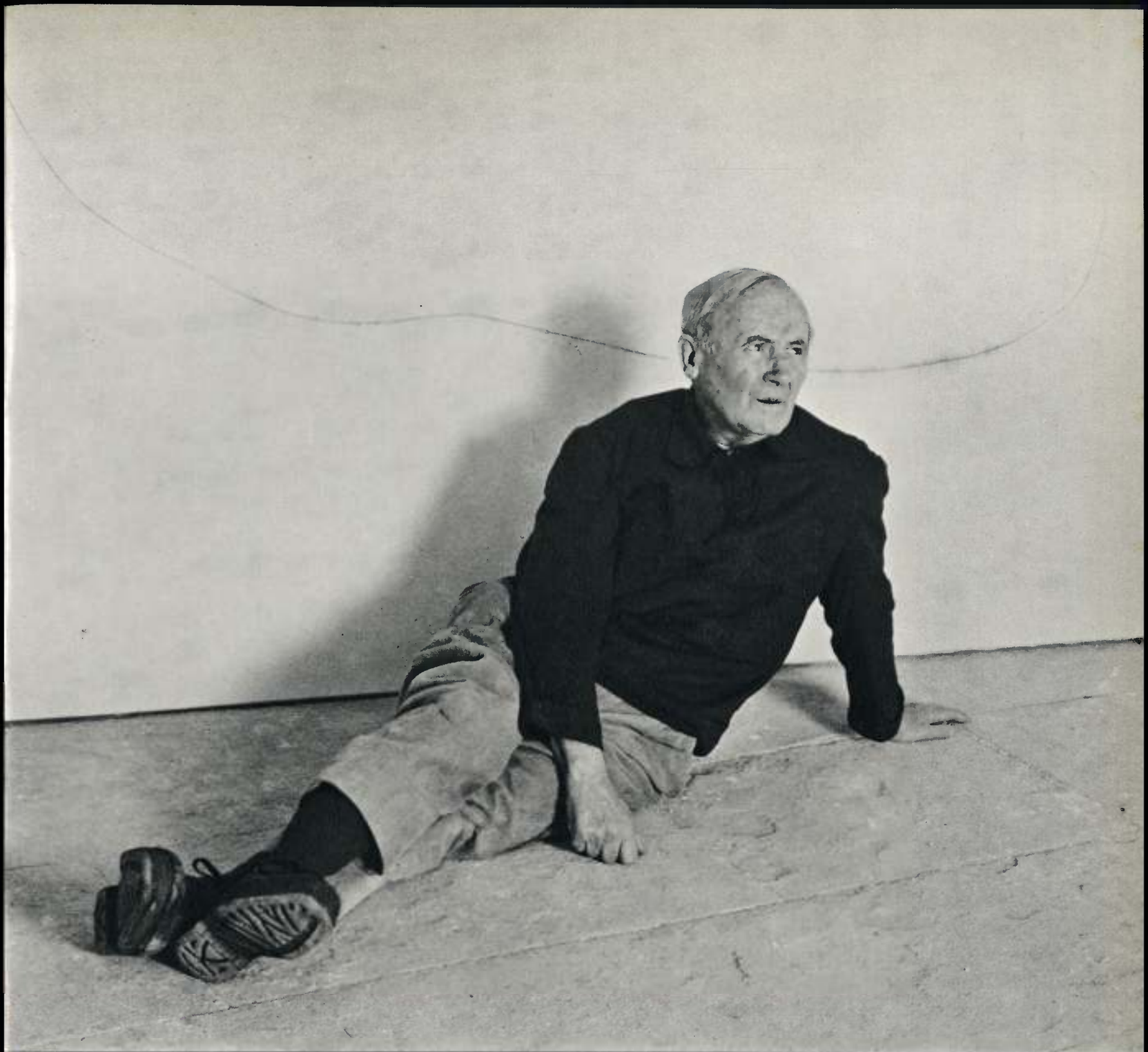
Si l'on aime vraiment la peinture, comment ne pas aimer Miró qui est l'incarnation même du fait de peindre? Quant à moi, qui ne suis pas tellement prompt à m'enflammer, je crois avoir eu presque à première vue le coup de foudre . . .

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Ont collaboré à ce numéro:

ANTONI TAPIES
SEBASTIA GASCH
GIUSEPPE MARCHIORI
ROLAND PENROSE
JOAN TEIXIDOR
DANIEL FRASNAY
JACQUES DUPIN
ALEXANDRE CIRICI
JULIEN CLAY
MAITEN BOUISSET
YVON TAILLANDIER
HENRI MATARASSO
PATRICK WALDBERG
ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES
ALAIN JOUFFROY
MARIA LLUISA BORRAS
EUGENE IONESCO
JOAQUIN GOMIS
JEAN HUGUES
SAN LAZZARO

◀ *(Photo Daniel Frasnay)*



Hommage à

Miró

XX^e siècle

NUMÉRO SPÉCIAL HORS ABONNEMENT

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

HOMMAGE A JOAN MIRÓ

LE TRIOMPHE DE MIRÓ *par Antoni Tàpies* 7
LES DÉBUTS DE MIRÓ *par Sebastià Gasch* 11
MIRÓ À TRAVERS SON TEMPS *par Giuseppe Marchiori* 15
LA FERME *par Ernest Hemingway* 34
LA MAGIE DE LA NUIT *par Roland Penrose* 36
« CONSTELLATIONS » *par Joan Teixidor* 38
L'HUMOUR FÉERIQUE DE JOAN MIRÓ *par Pierre Guéguen* 42
JE RÊVE D'UN GRAND ATELIER *par Joan Miró* 47
VOLUMES DE LUMIÈRE *par Daniel Frasnay* 51
SUR LA COLLINE DE CALAMAYOR *par Jacques Dupin* 52
DES ÉCHANGES PRODUCTIFS ENTRE LA TERRE ET L'HOMME *par Alexandre Cirici* 55
LES DEUX DÉMARCHES DE MIRÓ *par Jacques Dupin* 58
MIRÓ À ST-PAUL-DE-VENCE *par Julien Clay* 65
LA COLLABORATION AVEC ARTIGAS *par Georges Limbour* 71
LES TROIS BALLETS DE MIRÓ *par Maïten Bouisset* 77
« MESSAGE D'AMI » *par Yvon Taillandier* 85
« UNE ÉTINCELLE DIVINE » *par Henri Matarasso* 88
LE MIRÓMONDE *par Patrick Waldberg* 90
AUJOURD'HUI MIRÓ *par André Pieyre de Mandiargues* 93
TROIS POÈMES POUR TROIS PEINTURES SUR PAPIER JOURNAL *par Alain Jouffroy* 101
MIRÓ CHEZ SON FONDEUR À BARCELONE *par Maria Lluisa Borràs* 103
UN OPÉRA DE COULEURS *par Eugène Ionesco* 110
LA FONDATION JOAN MIRÓ À BARCELONE *par Joaquin Gomis* 111
« AVEC AMOUR ET RELIGIEUSEMENT » *par Jean Hugues* 113
MIRÓ ET SES ÉQUIPES *par Yvon Taillandier* 118
« LE LÉZARD AUX PLUMES D'OR » *par Alain Jouffroy* 128
LE PEINTRE DU SUBCONSCIENT *par San Lazzaro* 130
NOTES BIOGRAPHIQUES 131

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE JOAN MIRÓ

Secrétaire de Rédaction : Christine Gintz

SOCIÉTÉ
INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
14, rue des Canettes, Paris-6^e
Tél.: 326.49.40

SERVICES ADMINISTRATIFS
ET COMMERCIAUX
13, rue de Nesle, Paris-6^e
Tél.: 326.18-23

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE
A L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH
Offenbourg/Baden, Postfach 420

ANGLETERRE

A. ZWEMMER
78 Charing Cross Road,
London W. C. 2

SUISSE

FOMA S. A.
7 Avenue J. J. Mercier, Lausanne

U.S.A.

TUDOR PUBLISHING COMPANY
221 Central Park South,
New York 10003

© 1972 by XX^e siècle, Paris

© 1972 by A.D.A.G.P., Paris
pour les reproductions des œuvres
de Joan Miró

PRINTED IN ITALY - IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A.
- CINISELLO BALSAMO (MILAN)

◁ (*Photo Daniel Frasnay*).

Joan Miró

Soleil de proie prisonnier de ma tête
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus bleu que jamais.
Les libellules des raisins
lui donnent des formes précises
que je dissipe d'un geste.

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien
n'autorise
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.

A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que
la nuit.

PAUL ÉLUARD, 1926

Sur une corde raide...

Dans l'univers de Miró, lorsqu'on vise juste, il n'est pas interdit de couronner d'un salut irrévérencieux l'histoire de l'art, même en tirant la langue. Ainsi les plaisirs sans grimaces, ainsi la fécondité du rire; on les prend au mot, on les saisit au vol. Il est temps que l'on apprenne à en trouver partout les signes parmi les criailleries des étoiles en nourrice, dans le lait de l'espoir et dans la féerie structurale que fertilise cette merveilleuse manière de vivre dont Miró nous livre la clé. Elle est à portée de nos mains. Déjà elle s'impose à nos désirs. Elle est vérité, authentique vérité. Elle réveille les endormis. Elle fait mieux apparaître la veulerie d'un monde empêtré dans de faux problèmes.

TRISTAN TZARA, 1948

Oasis Miró

Des oiseaux jaune fou vêtus de noir
brûlé
dans un ciel noir désert
volaient

Vert Vert
Garcia Lorca chantait
Astre de cuivre rouge son cœur les
attirait

Est-ce la faute de la lune
les larmes sont salées
et les plus fines lames de la mer
viennent se briser comme verre
sur le plus tendre des rochers

les larmes sont salées
est-ce la faute de la lune
qui régit les marées.

JACQUES PRÉVERT

Le réveil au petit jour

A tire-d'aile s'éloigne le bonnet de la meunière et voilà qu'il survole le clocher, repoussant les cerfs-volants de la nuit, comme les autres en forme de cœurs et de cages. La charrue à tête d'alouette le contemple de l'herbe grasse. Au diapason de tout ce qui s'étire au-dehors, une dernière flamme se cambre au centre du lit frais défait. En contrepoint, dans le murmure qui s'amplifie s'essore une barcarolle dont jaillit tintinnabulant notre grand ami Obéron, qui règne sur le cresson de fontaine. Chut! Sans plus bouger il nous convie à entendre le beau Huon frapper à la fois aux Cent Portes. En effet le cor magique brame en chandelier dans le lointain. Le sang coulera mais il ne sera pas dit que le Chevalier manque à nous rapporter les quatre molaires et les moustaches au prix desquelles est Esclarmonde et s'accomplit le sacrifice quotidien.

André Breton, 1958

Pour

ses pinceaux de plume,
ses tubes de crayon,
ses couleurs d'Angers,
ses toiles émérites,
ses encres de cygne,

nous l'adMIROns

Raymond Queneau

Dansez, montagnes

Je songe à Miró à travers les lourds séismes de l'esprit qui laissent en ce temps mille fentes après leur passage sans qu'un seul morceau d'univers se détache formellement. Epave grondante, figure sculptée, table placide ne roulent plus au loin, ne sont que crevasses et promesses fixées. J'évoque Miró, habitant de la ferme au-dessus, peignant, gravant et s'affairant, à ras de la paroi rocheuse féerique. Peintre guilleret et dépouillé d'habitudes. Sur la roue aiguisante du bonheur il est le semeur d'indemnités et d'étincelles. Et dans les plis du deuil il a des beautés pour ranimer Osiris. Depuis longtemps déjà, à ce forain subtil, la mécanique céleste a montré ses frondaisons, son labyrinthe et ses manèges. Et ce 12 avril 1961 je sais Miró avantagé. Mieux faire qu'un météore n'est pas faire grand-chose quand on ne brûle pas. Miró flambe, court, nous donne et flambe.

René Char, 1961

Deux oiseaux fabuleux à Altomiró

Deux oiseaux s'aimaient, l'oiseau lune et l'oiseau soleil; ils se dévorèrent. Chacun devenu l'autre, en travail de nouveau, ils échangeaient des regards, ils chantaient.

Comme la vie s'accroît, disait l'oiseau lune... La vie renfle tes merveilleuses lombes, ma chérie. Ma grosse! Comme l'énergie tremble. Comme s'épanouissent les contours de ta croupe.

Je n'en finis pas de prendre naissance, disait l'oiseau soleil. De l'énorme bousine, des prolongements poussent. Torsion, Tétons, Succion. J'essaie les gestes et les formes. Je m'entrouvre. Je me défais. Violemment, lentement j'émerge de moi. Désormais je me tiens sur mon arc et je n'ai plus peur... O Grande Mère, quand les extrémités anxieuses de tes cornes s'élèveront dans le geste où tout s'anéantit je suis avec toi parmi la clameur.

Mais qui parlait? A qui? Depuis toujours tout était dit, tout commençait. Dans le grand ébranlement, dans le retour à l'initial ébranlement peut-être, dans la bouche ou sous les doigts du poète, les éléments se tendent, se rassemblent.

ANDRÉ FRÉNAUD

Juillet 1966

Joan Miró

Au ciel est un jardin
Au ciel est une corne
Une corne de feu
Qu'on appelle Miró
Qui dans la danse dansera
Des planètes formant rondeau?
Joan Miró phalène-falot.

RAFFAELE CARRIERI

MIR

Catéchisme culturel

Qu'est-ce que l'art? L'art est un grand chemin de fer pour lequel on ne délivre jamais de billets d'aller et retour. La montée et la descente se font en marche. Les locomotives changent constamment de modèle. Les gares sont des musées. Les aiguilleurs ont beaucoup d'aiguilles, qui les aiguillonnent. Peu de grandes lignes. Innombrables petites lignes d'intérêt local. Les convois roulent aussi la nuit. Le répertoire des disques est illimité.

« TRAIN PASSANT SANS ARRÊT ».

Des bas emplis de suie pendent du ciel. La frontière est tracée en pointillé à même le sol. Il fait gris sur une terre de malheur que le rouge insulte et où le spasme est aussi triste qu'un canon paragrêle de calibre insuffisant. L'hélice arrêtée inspire au masque blafard une méditation désabusée sur l'immobilité du non-mouvement. Si le bleu pouvait être souris, il le serait. Et le reste est maculature, ou nomenclature.

Les pieds servent à marcher mais aussi et surtout à écouter la terre. C'est pourquoi plus ils sont grands, plus ils sont sensibles, plus ils servent. Un être qui ne serait qu'une tache d'encre, c'est-à-dire pluripode, et par sa constitution même extrêmement restreint en épaisseur, palperait l'étendue avec une furieuse avidité, fébrilité, rétractilité. On observe des phénomènes analogues, parfois, entre deux plaques de verre, et grâce à des systèmes compliqués de lentilles. Les reconstituer à l'air libre (et toujours, *nota,* sur une surface plane ou bosselée mais enfin continue), cela change de la perspective atmosphérique, non des problèmes de l'existence formelle qu'il ne faut pas confondre avec ceux de l'existence charnelle.

JEAN GUICHARD-MEILI

(Extrait de *Découpage - collage - décalcomanie en l'honneur de Miró*)

OIR

JOAN BROSSA

Miró à Palma de Majorque. (*Photos Daniel Frasnay*).

Le triomphe de Miró

par Antoni Tàpies

Pour bien des jeunes gens de notre pays, ceux de la première moitié des années 40 que l'on croyait toujours maintenir endoctrinés, bien peignés et cravatés, l'impact clandestin de l'œuvre de Joan Miró, comme, d'ailleurs, celle de Picasso, a très fortement contribué à une prise de conscience qui ne se limitait pas, d'évidence, aux problèmes d'esthétique, mais s'étendait à la vie tout entière, comme on peut l'espérer de tout créateur. Le choc fut particulièrement instructif pour nous qui, à l'âge de nous souvenir — et par conséquent de comparer — ouvrîmes alors les yeux en nous opposant à tous les efforts faits pour violenter l'homme et l'histoire.

Les deux grands maîtres, dans la pénombre de notre après-guerre et de la guerre mondiale, devinrent rapidement le maillon le plus solide qui nous rattachât au passé récent: par eux nous redécouvrîmes et nous partageâmes la lumière de tant de choses qui, dans toute l'Europe, semblaient vouloir sombrer.

Comment se manifesta pour nous la vérité toujours révolutionnaire de la peinture de Joan Miró? Pour le comprendre il faut tenir compte — hier comme aujourd'hui — des circonstances. Comme on sait, il y a eu des temps où tout semblait définitivement résolu, disposé selon un ordre précis inspiré par les modes politiques et économiques du moment.

Jeunes gens de « bonne famille », nous sortions, élégants et sérieux, d'écoles religieuses où l'on avait voulu préparer notre cerveau à accepter les panacées magiques. Les uns disaient que la société, plongée dans le malheur par la faute de ceux qui avaient pactisé avec le diable, jouirait à présent de structures qui, « par la grâce des dieux », assureraient notre bien-être. D'autres nous parlaient de retours nécessaires aux canons antiques. Certains prêchaient le respect sacré de l'autorité académique, gardienne des valeurs éternelles. D'autres encore ne cachaient pas qu'il s'agissait de la défense des droits de l'argent, et que nous ne devions pas avoir honte de voir l'administration de la richesse aux mains des classes « élevées », si la plèbe et ses meneurs démontraient leur incapacité. Il semblait que l'univers entier dût être régi à perpétuité par des lois qui, émanant du Père Eternel, embrasseraient la « totalité » et descendraient verticalement du Ciel jusqu'au fin fond des consciences les plus humbles. Tout donnait l'impression d'être prévu, depuis les conditions dans lesquelles les hommes devaient travailler, aimer et avoir des enfants jusqu'à la façon de s'habiller et de se divertir « honnêtement » les jours de fête. Non seulement la façon d'enseigner et d'apprendre dans les écoles et les universités, mais aussi — je ne sais s'il est besoin de le dire — comment il fallait concevoir la peinture, la littérature ou la musique.

Ils se trompent, ceux qui pensent que l'art d'avant-garde est un luxe inutile de bourgeois, une façon d'échapper à la réalité. Pour ma part — et je suis naturellement loin d'être le seul — je peux témoigner que ce fut en grande partie grâce à l'œuvre de Picasso et de Miró que je réussis à me libérer en pleine jeunesse de tout le poids qui m'étouffait ici, et, par l'exemple de ces artistes, je réappris très vite à respirer l'air pur des libres cimes qui se reconstituait sur la terre des hommes.

Face à un univers créé et contrôlé par des dieux, Miró nous offrait le flux continu, changeant et infini de la nature. Face à des lois immuables, les rythmes et le va-et-vient spontané des vagues du monde vivant. Face à un monde borné et plein de tabous, la claire semence des espaces libres. Devant l'orgueil monstrueux des puissants, il montrait que nous sommes tous égaux parce que nous sommes faits de la flamme même des astres. Aux misérables il fit voir qu'ils portaient en eux-mêmes toute la richesse de l'univers. Il nous disait que, pour que les choses grandissent et deviennent meilleures, l'amour devait tout imprégner. Que ce que l'on nous faisait prendre pour péché, perversion ou faiblesse de la chair, était souvent beau, aussi grand et puissant que les forces qui font graviter les constellations. Que nous devions chercher à nouveau la pureté, l'innocence du premier jour. Que nous devions retrouver les sources limpides si nous ne voulions pas nous perdre dans une société prétentieuse, pleine de fausseté et de mensonge. Que la vie était lutte et avant tout renouvellement. Que sous le soleil méditerranéen l'excessif aplomb du bon sens devait être équilibré par une saine et irrationnelle exaltation païenne.

Dans notre pays on parle peu ou pas du tout de la bataille artistique, et l'œuvre de Miró n'a guère échappé à cette « conspiration ». Ce qu'il disait et préconisait a parfois manqué de clarté, parce qu'il s'est trouvé assez de gens pour vouloir l'obscurcir sous la fumée classiquement utilisée pour faire écran entre l'art nouveau et le peuple.

Miró et son ami Joan Prats à Barcelone en 1944.

Les lieux communs spécifiquement appliqués à Miró, c'est-à-dire ce côté gentil, innocent, enfantin, esthétiquement gracieux, que beaucoup considèrent comme inoffensif, ou bien le formalisme magique qu'on lui attribue, statique, et dont l'homme ne recueille pas les véritables fruits, — tout cela déforme et limite très souvent la réalité de son œuvre, de ses intentions et de ses entreprises toujours pleines de beauté, mais aussi de cette sagesse faite d'idées essentielles, anciennes et toujours neuves, de progrès éternel, de combat violent et offensif contre tout ce qui freine la liberté et notre épanouissement normal.

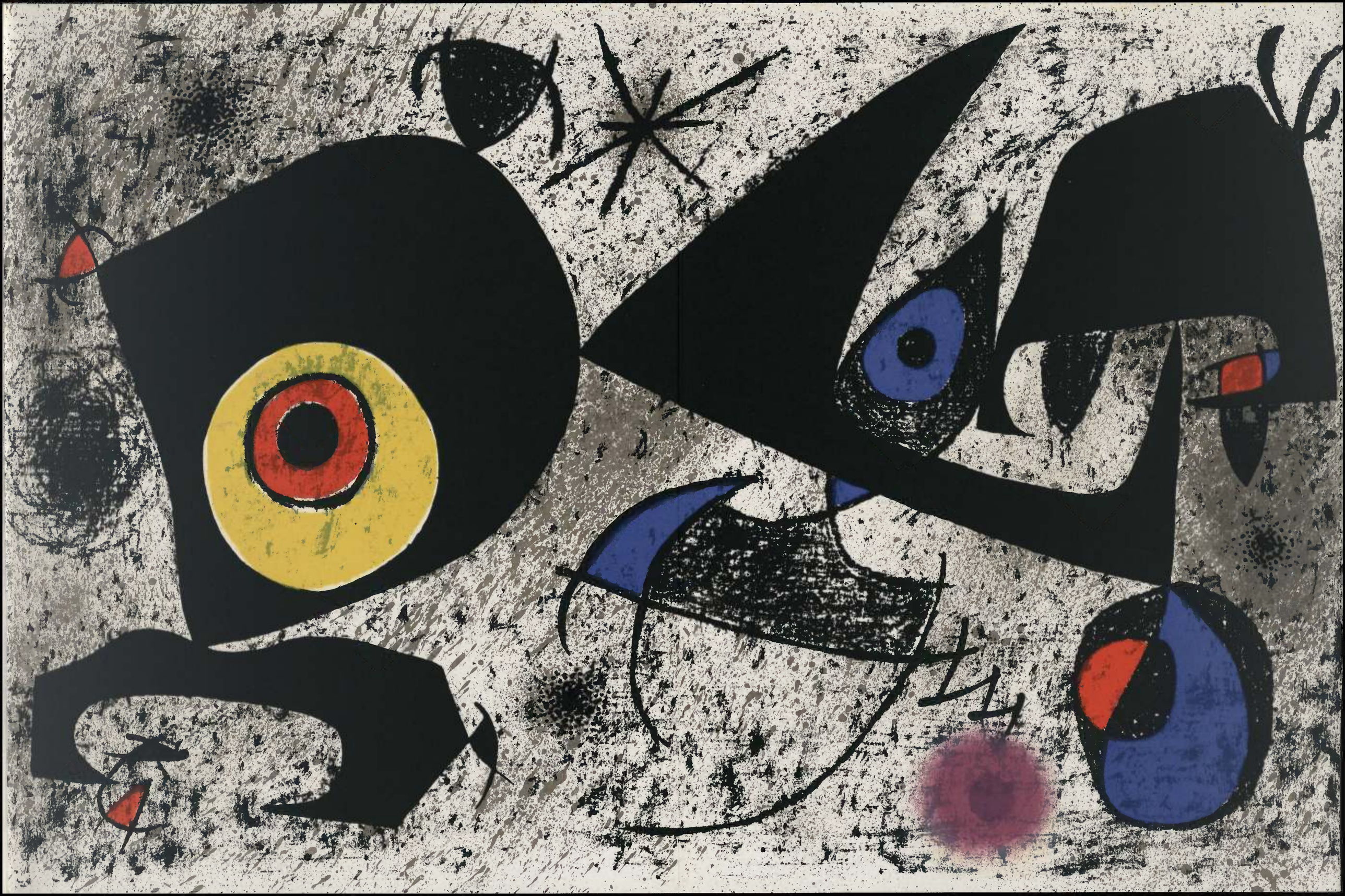
Miró a toujours affirmé que ce qui compte dans son œuvre, c'est la semence qu'elle dispense. Que l'on peut mourir, que les toiles peuvent être détruites. Leur valeur doit résider dans les idées et les sentiments qu'elles transmettent et qui préfigurent notre conduite future. Et Miró, au milieu de tant de stupidité et d'inhumanité adoratrice de fausses valeurs, continue aujourd'hui comme hier à nous dire comment nous devons balayer notre maison.

En s'érigeant en porte-parole des jeunes gens d'il y a vingt ans à qui Miró a tant donné, Brossa avait dit, pour que nous puissions le transmettre aux jeunes d'aujourd'hui et ceux-ci à tous ceux de demain: « Il est temps de sortir de nos coins d'ombre! Si l'on continue à fermer les rideaux, rien dans l'art ne recevra la lumière et tout s'obscurcira à ce haut niveau, parmi les roches... Il est tonique, le coup de hache de Miró dans la forêt tumultueuse... Maintenant nous sommes sensibles au triomphe de Miró, les yeux bien ouverts à la réalité la plus haute... nous vérifions l'élargissement, désormais net et ineffaçable, qu'il a su donner aux vieux chemins. »

Il y a encore des gens pour croire que celui qui écrit l'histoire est le puissant couvert de titres et de médailles, l'académicien ou le professeur orgueilleux. Miró a joué un mauvais tour à tous ces bien-pensants officiels: personne mieux que lui n'a démontré l'échec et l'inutilité de toutes les fausses hiérarchies qui perdent leur temps à la porte des académies, pour se voir ensuite obligées de courir sur les traces de ceux qui ouvrent véritablement la voie. Car c'est une chose que les grands noms et grandes lois qui tiennent la vedette dans la presse, mais la force vitale en est une autre: on a beau la croire dominée, elle finit toujours par vaincre.

ANTONI TÀPIES

Lithographie originale pour « XX^{e} siècle »
(Mourlot imprimeur, Paris 1972).



Fruits et bouteille. 1915. Huile sur papier. 48 x 61 cm.

Nature morte au moulin à café. 1918. Huile sur toile. 62,5 x 70,5 cm. Galerie Maeght, Paris.

Les débuts de Miró

par Sebastià Gasch

On devine l'ancienne présence romaine au Camp de Tarragona, dans ce paysage tout humain, modelé par l'homme à sa propre image, constamment recréé par le labeur de générations courbées sur le mancheron et la houe, appuyées aussi sur la houlette du berger — la massue romaine! Tout ici nous parle de la vie simple et des travaux partagés. Du dialogue et du sentiment horaciens. Les arbres y élèvent sereinement leurs larges têtes, prodiguant l'abondance de leurs fruits: le caroubier et l'amandier, le noisetier et la vigne, les pins et les agaves... Et, émergeant bien haut au-dessus de toute cette verdure, les sveltes cyprès, arbres de la vieille culture latine. D'un mouvement quasi humain frémissent tout à la fois leur fût élancé et leurs branches roides.

Cette terre fourmillante de contrastes devient parfois sauvage et sévère. Dans le Baix Camp, Montroig se cramponne aux premiers contreforts de la montagne que viennent heurter les brises chargées d'iode marin. Plus loin, dans le Priorat, le petit village de Cornudella, avec ses maisons grises, est assis au flanc de la montagne, au sein d'un paysage agreste et sombre. Et, dans la chaîne de Prades, la nef de pierre de Siurana fend l'espace, à près de mille mètres d'altitude.

Dans toutes les biographies de Joan Miró figurent les noms de Cornudella, Siurana et Montroig, et nous les retrouvons également dans maints catalogues de musées et de collections particulières. Montroig surtout. Montroig qui explique la formation instinctive de la peinture de Joan

Etudes d'après le toucher. 1912. Mine de plomb. 63 x 43 cm.

Le père de Miró était orfèvre et horloger à Barcelone.

Miró, et qu'on ne peut citer sans parler de l'artiste, car Miró s'identifie à Montroig et Montroig à Miró.

Montroig a joué dans la vie de l'artiste — et, par conséquent, dans son œuvre — un rôle si important que beaucoup de biographes le lui ont assigné comme lieu de naissance. Pourtant, c'est au cœur même de la vieille Barcelone qu'il est né, le 20 avril 1893, au nº 4 du Pasaje del Crédito. Tout jeune, il passait déjà son temps à griffonner, et il ne s'en fit pas faute à Cornudella, où son grand-père maternel exerçait le métier de maréchal-ferrant. Ses parents — Miquel Miró et Dolorès Ferrà — l'y avaient envoyé parce qu'il était pâlot et manquait d'appétit. A Cornudella, il avalait d'énormes assiettées de soupe sans se faire prier, et c'est dans le village voisin, à Siurana, qu'il prit son premier contact avec le paysage qui devait avoir une influence si intense dans sa vie et dans son œuvre.

A l'âge de quatorze ans, revenu à Barcelone, Miró entra à l'Ecole des Beaux-Arts où il eut pour maîtres Modest Urgell et Josep Pascó. Ce dernier découvrit que l'adolescent, extrêmement inhabile à dessiner — ou peut-être justement à cause de cela — possédait une extraordinaire sensibilité à la couleur. Et Miró s'abandonna frénétiquement à une orgie de lumières et de couleurs, peignant des paysages d'une vitalité surprenante, où tout dansait au rythme d'une musique de feu. Mais à l'Ecole des Beaux-Arts où régnait le plus ankylosé des académismes, on n'était aucunement sensible aux explosions chromatiques, et le jeune garçon échoua à tous ses examens.

Echec à l'Ecole des Beaux-Arts, échec aussi à l'Ecole de Commerce où il demeura trois années, car Miquel Miró avait obligé son fils à interrompre ses études de peinture pour se consacrer au commerce. Joan Miró fut même chargé, pendant un certain temps, de la tenue des livres de comptabilité de Dalmau Oliveres. Il fallait voir avec quelle répugnance il passait de longues heures sur le « débit » et le « crédit » de ce grand droguiste! Et survint l'inévitable. Ses joues commen-

Cette palette en porcelaine blanche fut offerte à Miró par sa mère alors qu'il avait douze ans. (*Photos Daniel Frasnay*).

cèrent à se creuser, son teint rose fit place à une mauvaise pâleur, et enfin arriva la maladie: une dépression nerveuse, suivie d'une fièvre typhoïde l'obligèrent à garder le lit pendant deux mois, en observant une diète plus ou moins rigoureuse.

Les parents de Miró, craignant pour la vie même de leur fils, l'envoyèrent chez leur propriétaire de Montroig, où ils avaient coutume de passer l'été. Là, le jeune homme put renaître. Et c'est à Montroig que se produisit le double miracle: le retour de la santé et la résurgence des forces vitales qui agitaient son esprit avec toute l'ardeur de la jeunesse. Et, dès ce moment, Montroig devint pour lui la planche de salut. Revenu à Barcelone Joan Miró, qui déjà ne se consacrait plus qu'à la peinture, entra à l'Ecole d'Art, établissement dirigé par un pédagogue exceptionnel et qui occupait, dans le milieu artistique barcelonais, une place particulièrement significative. Cette école représentait en quelque sorte un cri de protestation contre la somnolence des académiciens des Beaux-Arts, elle était comme un écho des mouvements d'avant-garde. A l'Ecole de Galí on interprétait souvent Bach dans un climat presque fraternel, et son directeur, entouré de ses disciples, glorifiait Palladio.

Francesc Galí joua un rôle capital dans les débuts de Miró. Celui-ci ne voyait alors que des plans et des lignes colorés. La forme lui échappait. Pour remédier à cela son premier professeur, Josep Pascó, lui avait fait dessiner des objets qu'il ne devait pas regarder mais uniquement toucher. Pour la même raison, Galí l'obligeait à faire des sculptures en terre cuite qui le familiarisaient avec la forme.

Miró loua un atelier dans la rue Baja de San Pedro et le partagea avec son ami intime, le peintre et graveur Enric C. Ricart. Le loyer était de quinze pesetas par mois. En 1915, lorsque la guerre embrasait l'Europe, Miró abandonna l'école de Galí. Durant deux années, il peignit librement à Barcelone et à Montroig, sans laisser de fréquenter le « Círcol Artístic de Sant Lluc », qui connaissait alors une de ses époques les plus

Pasaje del Crédito, Barcelone. (*Photo Catalá Roca*).

brillantes. C'est là que je fis sa connaissance. Nous nous liâmes aussitôt d'une amitié profonde. Nous sortions tous les jours ensemble et, à l'issue des cours de « Sant Lluc », nous nous enfoncions invariablement dans l'inextricable jungle du « Distrito V », dans une quête avide de ce que tous deux nous nommions « les choses de la vie ». Mon premier article publié dans la presse parut le 15 décembre 1925, dans la *Gaseta de les Arts* que dirigeait Joaquim Folch y Torres, et il était consacré à Joan Miró, alors presque inconnu.

Mais revenons à 1917. Au « Círcol Artístic de Sant Lluc », Joan Miró exécutait au fusain des dessins à la ligne affirmée et agressive. Il voulut essayer d'employer le même procédé pour la peinture, et de cette époque datent des paysages et plusieurs figures d'une très grande intensité d'expression. En 1917, Miró rencontra le marchand Josep Dalmau qui devait réaliser le miracle de convertir Barcelone en l'un des plus importants centres artistiques d'Europe. Doué d'une extraordinaire ardeur et du constant désir de se surpasser, Dalmau, mû par ce qu'il voyait à l'étranger, brûlait d'envie d'« agir ». C'était un homme audacieux, capable de tout miser sur un artiste en qui il aurait foi. Et il avait une foi aveugle en Miró, malgré les sceptiques et les plus acharnés détracteurs du peintre qui lui conseillaient de ne pas exposer ses toiles, sous peine d'y perdre à la fois beaucoup d'argent et son prestige de marchand d'art. Dalmau pourtant organisa bel et bien cette exposition et elle fit époque dans les annales artistiques de Barcelone.

Cette toute première exposition de Miró demeura ouverte du 16 février au 3 mars 1918. Ceux qui ont l'âge de s'en souvenir, et qui n'en ont pas perdu mémoire, se souviennent sûrement de l'accueil que beaucoup réservèrent à ces premières œuvres de Miró. La colère avec laquelle plusieurs de ses dessins furent lacérés, la cruauté des moqueries, l'hostilité viscérale dont le peintre fut l'objet composèrent un verdict unanime: Miró était un vrai fou.

Et pourtant, il ne se découragea pas. Revenu à Montroig, il y inaugure son étape « détailliste », qui se réclame des Japonais et des primitifs. Abandonnant ses emprunts au Fauvisme, il se consacre à un réalisme poétique et plein d'amour, où l'herbe minuscule, les fleurettes et les petits oiseaux sont traités avec une dévotion ingénument franciscaine.

En 1919, Miró effectuait son premier voyage à Paris, et dès ce moment il y retourna à maintes reprises. C'est encore Josep Dalmau qui organisa la première exposition de Miró dans cette ville, à la galerie « La Licorne ». Présentée par Maurice Raynal, panégyriste des Cubistes, elle se tint du 29 avril au 14 mai 1921. Rien n'y fut vendu. Cependant les rares critiques qui la commentèrent fondaient de très grands espoirs sur Miró et affirmaient qu'il finirait par triompher. Parmi ceux, peu nombreux, qui y vinrent et en parlèrent, on comptait Picasso.

Sans doute Montroig, où le peintre faisait de longs séjours, lui donna-t-il ce goût de la clarté et cette prodigieuse lucidité qui lui permirent de peindre une de ses plus importantes œuvres, « La ferme », dans laquelle le critique américain James Johnson Sweeney, son biographe le plus fervent, voit la clé de son développement postérieur. Et pourtant aucun marchand d'art parisien ne voulut acquérir cette toile. Après maintes démarches de Miró, le célèbre marchand Rosenberg lui fit une proposition: « Vous savez déjà qu'à Paris les gens habitent des appartements aux dimensions exiguës. Pourquoi ne diviserions-nous pas cette grande toile en huit morceaux? Nous pourrions la vendre au détail... » Et Rosenberg parlait sérieusement! Joan Miró reprit « La ferme », la replaça dans son atelier, et vécut avec elle dans la misère. Quelques mois plus tard, sa vie prit un cours plus favorable. Des personnalités souvent hors du commun lui firent visite. Il se lia d'amitié avec des poètes, des intellectuels, qui lui redonnèrent le goût de la vie. Hemingway, dont il avait fait la connaissance, lui acheta « La ferme », les poètes Evan Shipman et Ezra Pound lui consacrèrent tout un numéro de la prestigieuse *Little Review* new-yorkaise... Ce fut le prélude à la très vaste, à l'internationale renommée dont jouit à présent son œuvre. Et tout le reste est suffisamment connu.

SEBASTIÀ GASCH

Miró à travers son temps

par Giuseppe Marchiori

Toute une littérature s'attache à l'œuvre et au personnage de Miró. Cette littérature s'engage, en dehors d'un langage strictement critique, à trouver des équivalents poétiques aux images picturales, à les traduire en mots qui puissent reproduire le sens magique de ce monde fantastique dans lequel elles brillent, mystérieuses et sidérales.

Ce sont peut-être les poètes, de Desnos à Hugnet, de Tzara à Eluard, à Queneau, à Brossa, à Jacques Dupin, de Frénaud à Takigushi, de Breton à Prévert, qui ont su le mieux lire ces signes hermétiques et découvrir le secret élémentaire de l'art de Miró.

Il s'agit, la plupart du temps, d'interprétations surréalistes dans la mesure où le climat culturel parisien le plus proche de l'esprit de Miró, dès son arrivée à Paris en 1919, fut celui de l'avant-garde dadaïste et surréaliste.

La volonté d'être libre était pour lui prépondérante. Une aspiration commune se manifestait dans les directions les plus diverses, dans ce début de siècle, qui devait être nouveau et qui au contraire dans ses structures sociales, dans ses coutumes et dans ses nombreux aspects était une continuation du XIX^{e} siècle. De là ce contraste avec l'art d'hommes tels que Matisse, Picasso, Braque, Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Arp, qui, chacun dans son propre îlot, posaient avec audace les prémices révolutionnaires des futurs mouvements de l'avant-garde.

Miró venait de Barcelone avec le courage et l'enthousiasme de ses premières expériences pic-

Le potager à l'âne. 1918. Huile sur toile. 64 x 70 cm. Coll. Mr. et Mrs. Shapiro, New York.

Nu au miroir. 1919. Huile sur toile. 112 x 102 cm. Coll. Mr. et Mrs. Pierre Matisse, New York.

turales de la période catalane: des portraits et des paysages exécutés à Cambrils, à Siurana, à Prades et surtout à Montroig où il revint plus d'une fois jusqu'en 1926.

Montroig était le lieu qui correspondait (et ce fut pour lui un banc d'essai), à ce que l'artiste cherchait dans la réalité d'un pays, riche en motifs formels et colorés. A Barcelone, le rapport avec les multiples avant-gardes existait grâce à des revues comme « Nord-Sud » et « 391 », grâce à l'arrivée de personnages comme Picabia et Max Jacob, et encore aux discussions entre les différents groupes d'intellectuels dans les cafés de la vieille ville.

Et puis il y avait Picasso, ambassadeur des arts à Paris, désormais au zénith de l'aventure cubiste, qui apportait sa présence symbolique.

La société, les cercles officiels de l'époque refusaient ou ignoraient cette forme de rébellion aux conventions sans savoir qu'elle constituait le noyau d'une sorte de style international caractéristique de l'Europe entre la fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e}. Mais ce refus était réciproque: il s'appuyait sur une conception plus réfléchie

Nu debout. 1918. Huile sur toile. 125 x 122 cm. ▷
Pierre Matisse Gallery, New York.

de la part de ceux qui avaient choisi la solitude comme condition idéale pour arriver à la découverte d'une nouvelle vision.

Jean Cassou a défini la nature catalane ainsi: « *rude, colorée, homérique* », faisant allusion par ce dernier adjectif aux côtes méditerranéennes qui semblent appartenir tout à fait à un paysage antique, quasiment mythique.

C'est à Montroig que Miró trouva la confirmation des analyses formelles cubistes et accueillit de nouvelles inspirations conformes « *au caractère perpétuellement agreste et primitif du site catalan, à la simplicité de lignes et de couleurs de cette Méditerranée, inchangeable depuis ses premières épopées et ses premières fables* » (Cassou). Cela correspondait en effet à certaines exigences fondamentales du peintre dans la mesure où, comme lui-même a pu le dire « *le courage consiste à rester proche de la nature* », « *le peintre doit être seul lorsqu'il travaille* », il confessa de surcroît « *j'ai besoin d'ordre et de tranquillité. Sans ordre je ne peux rien faire* ».

Et ce « *besoin d'ordre* » et de tranquillité intérieure était manifeste dans ses paysages et ses personnages: du « Paysan » exécuté en 1914 jusqu'à « Montroig, l'église et le village » de 1919, à la « Maison du palmier » (1918), à « Montroig, vignes et oliviers », et surtout « Nu au miroir » (1919) et « Autoportrait » (1919), soulignant particulièrement les étapes intermédiaires d'une recherche rigoureuse, c'est-à-dire la nature morte « Nord-Sud » (1917), « Moulin à café » (1918) et le « Nu debout » (1918).

Mais l'évolution stylistique n'a pas eu lieu d'une façon aussi linéaire. En effet entre « La Cafetière » (1915), « Montroig, le village » (1916), les maisons de « La Reforma », d'inspiration cézannienne avec des superstructures « fauves » et « L'ornière » (1918), il y a une distance très nette qui permet de distinguer à la fois des éléments cubistes et une sorte d'enchantement visuel presque naïf.

Telles sont les bases de cette évolution qui culmine avec « La ferme » (1921-1922) et « La Fermière » (1922-1923), après l'approfondissement de certaines données picturales fondamentales de Gris « Le jeu de cartes espagnoles » (1920), « Le cheval, la pipe et la fleur rouge » (1920), « Nature morte au lapin » (1920).

Bien que faisant confiance au pouvoir magique de l'inspiration, Miró considérait qu'un tableau « *devait être calculé au millimètre près* » et « *être en équilibre jusqu'au moindre détail de chaque millimètre* ». Ses premières œuvres illustrent parfaitement cette conception.

Exactitude et harmonie sont les termes qui définissent l'unité des structures formelles conçues par Miró au moment où allait avoir lieu une nouvelle et décisive évolution vers une totale liberté de l'imagination. Déjà dans le « Moulin à café » l'attachement porté au détail réaliste est important, sans pourtant se réduire à une simple reconstruction formelle de l'objet, comme dans les natures mortes les plus rationnelles de Gris. Cependant, un an plus tard, le même attachement conduit le peintre à des solutions bien différentes dont l'exemple typique pourrait être « Montroig, vignes et oliviers ». Cette peinture présente des détails calligraphiques d'une singulière élégance, et qui, grâce à une lumière diffusée avec une pureté céleste, rappellent les pages envoûtantes de certains *livres d'heures* du XV^e^ siècle ou encore, comme le suggère Dupin, les paysages raffinés de la période Sung.

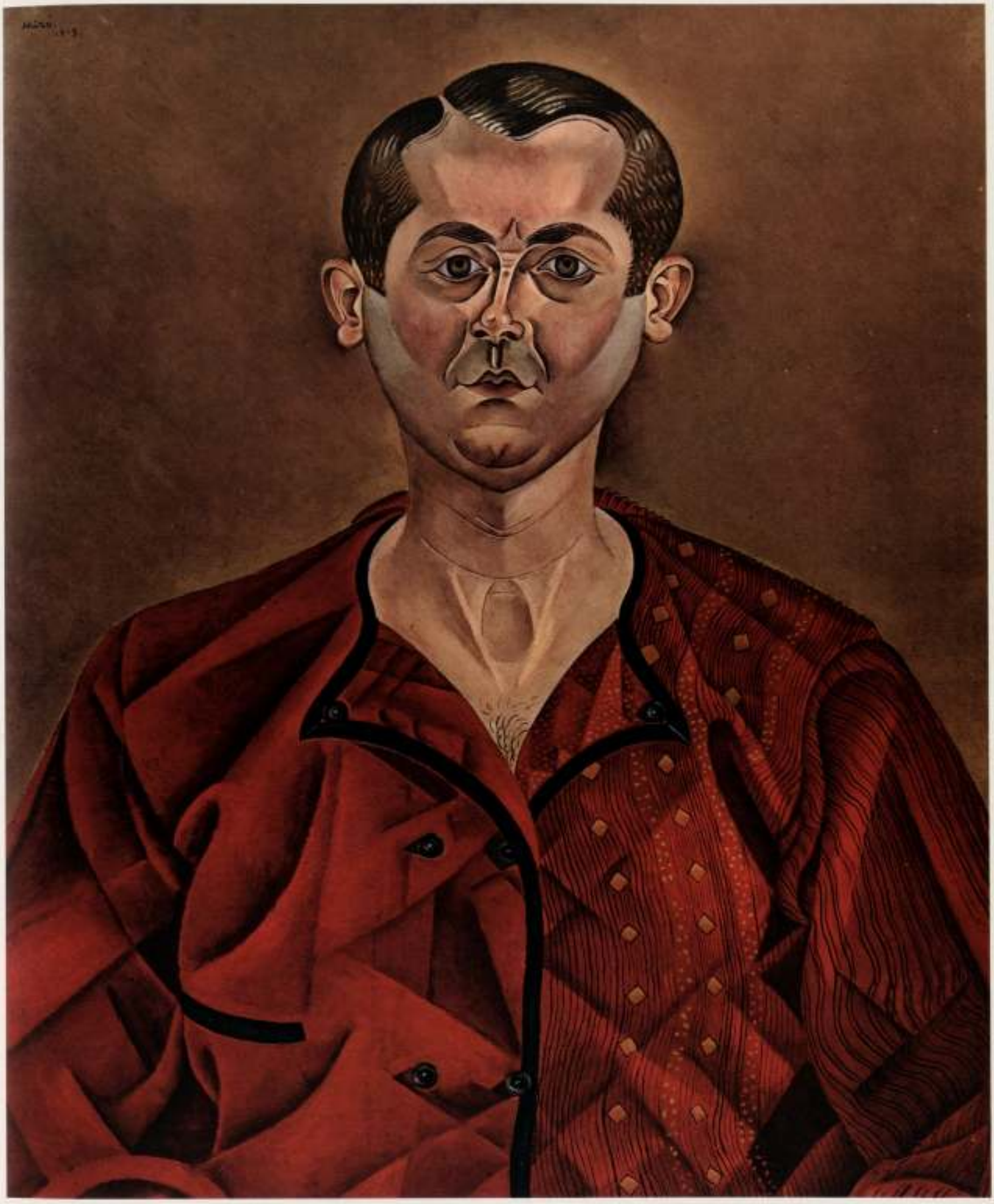
Il faut insister sur le fait (et cela apparaît d'une manière évidente dans l'« Autoportrait ») que Miró doit beaucoup à l'art roman catalan (aux fresques du Maître de San Clemente de Tahull, au Maître de Santa Maria de Tahull, au Maître de Pedret et par la suite, à la tapisserie de l'Apocalypse de la cathédrale de Gerona).

C'est le naturel lien visuel avec la terre et la culture d'un pays qui vit en lui et le fascine, surtout lorsqu'il séjourne à Paris. Retrouver l'atmosphère agreste bien-aimée, signifie pour Miró retrouver sa propre innocence, cette chaleur de l'âme qui le porte à des synthèses toujours plus profondes ressemblant ainsi aux grands « primitifs », avec la puissance d'une élémentaire simplicité expressive. Cela est manifeste dans ses deux œuvres (« La ferme » et « La Fermière ») qui constituent les bases solides de cette merveilleuse évasion fantastique que l'on trouve dans « Terre labourée » (1923-1924) et dans « Le Carnaval d'Arlequin » (1924-1925).

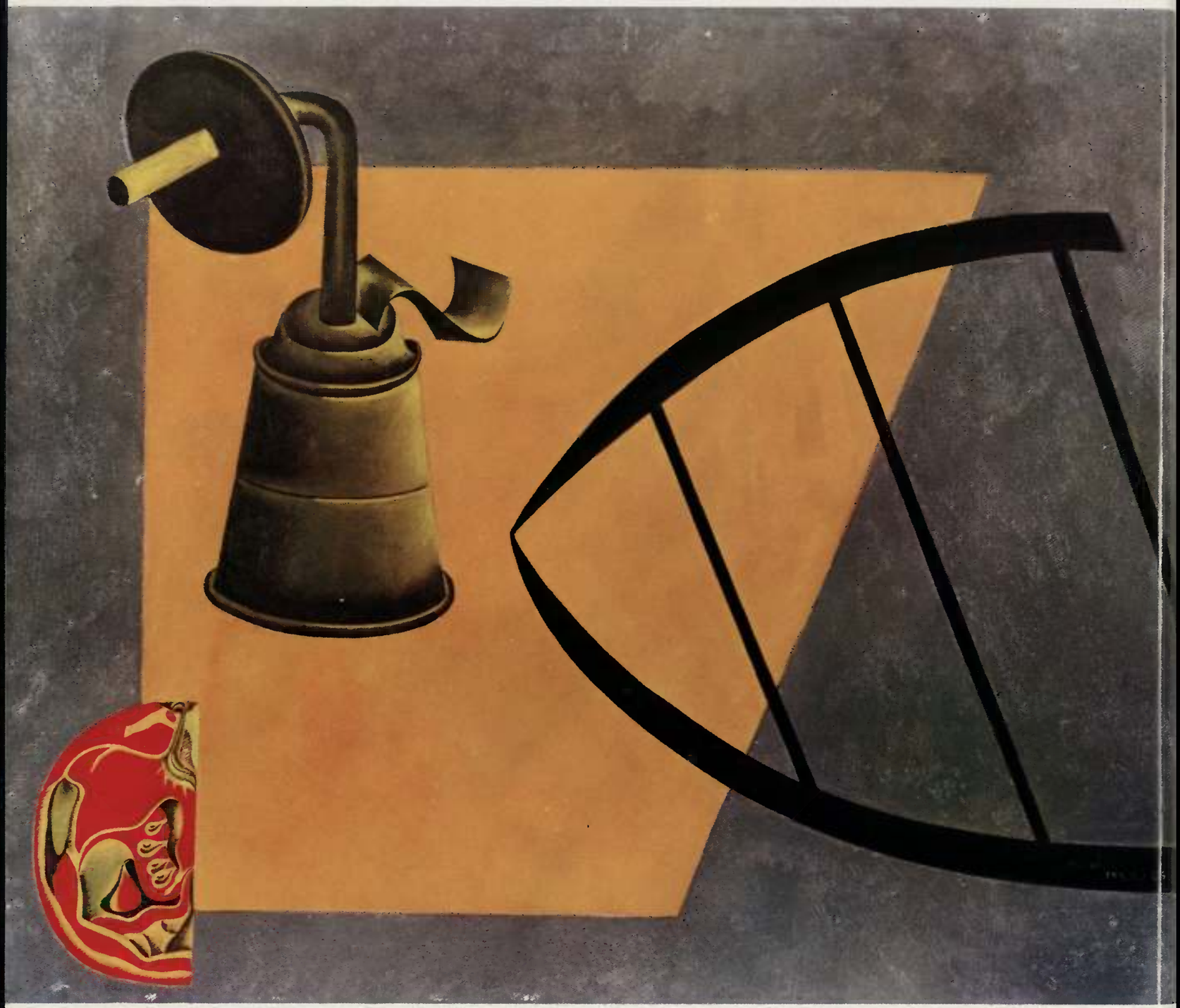
Dans une réponse à Tériade, publiée dans « Le minotaure 3-4 » (1938), Miró déclara avec beaucoup d'humilité et de clarté: « *Il m'est difficile de parler de ma peinture, car elle est toujours née dans un état d'hallucination, provoqué par un choc quelconque, objectif ou subjectif, et duquel je suis entièrement irresponsable. Quant à mes moyens d'expression, je m'efforce d'atteindre de plus en plus le maximum de clarté, de puissance et d'agressivité plastique, c'est-à-dire de provoquer d'abord une sensation physique, pour arriver ensuite à l'âme.* »

Dans la période de la peinture « descriptive », c'est-à-dire jusqu'en 1922, son impact était objectif mais ses moyens d'expression devenaient de plus en plus essentiels, isolant clairement chaque détail de cette figuration complexe: du mur de la ferme à l'arbre, à l'étable, aux animaux de la basse-cour, à la toiture, au puits, dans un contexte unifié par la rare faculté d'attribuer à chaque millimètre de surface peinte une valeur de suggestion poétique, très proche de celui des miniatures flamandes ou françaises.

On peut expliquer la nature de l'envoûtement que « La ferme » avait exercé sur l'imagination d'Hemingway, par cette faculté propre à Miró de créer grâce à l'analyse objective des divers éléments, la synthèse magique de l'ensemble, en suivant ce même processus de transfiguration fan-



Autoportrait. 1919. Huile sur toile. Coll. Pablo Picasso.



La lampe à carbure. Montroig, Paris 1922-1923. Huile sur toile. 38 x 45 cm. Museum of Modern Art. New York.

tastique de milieux et d'animaux que l'on peut admirer dans les mosaïques anonymes de Ravenne ou dans les mosaïques vénéto-byzantines.

Mais la simplification totale de l'image est atteinte dans « La Fermière » (1922-1923): même si c'est à travers une liberté stylistique des plus audacieuses, liberté qui permet à l'artiste de présager par un étrange effet métaphysique, dû au rapprochement de différents modes expressifs, les abstractions les plus cohérentes par leur aspect cosmique des années 1924-1925.

Mais même dans « La Fermière », les différents modes expressifs se conjuguent dans la composition, articulée grâce au rapport audacieux des éléments abstraits (la chaudière, la barre noire diagonale, l'assiette, le triangle blanc sur le fond) avec les figures « romanes » de la paysanne et du chat, dans la sobre harmonie des bruns, des noirs, des terres-brûlées, des ocres rouges et jaunes clairs, des blancs et du précieux ton turquoise qui animent l'ensemble.

La fidélité à ses origines n'a pas empêché Miró de rejoindre cet « *état d'hallucination subjectif* », qui lui a ouvert la voie avec « Terre labourée » (1923-1924), avec « Maternité » (1924), avec « Le Carnaval d'Arlequin » (1924-1925), à un récit imaginaire qui comprend cependant la réalité explorée en dix ans d'observations et de contemplations, révisée par la suite à travers un écran fantastique.

C'est encore une fois l'Apocalypse de Gerona qui inspire, en même temps que les dessins animés, certaines conventions figuratives stylisées: les animaux, les sillons, l'arbre, dans l'heureuse invention de « Terre labourée », où apparaissent les premiers symboles d'un monde-arcane qui accueille dans un désordre pittoresque les bizarres personnages réduits à l'état de corpuscules, de lémures, de gnomes et d'insectes surréels. Ce sont les personnages d'une fable qu'Argan définit comme « *une façon de décharger le mythe — ce mythe dont Picasso a révélé la menaçante présence sous la patine fragile de la rationalité de l'homme moderne — de son contenu religieux, de ses angoisses et de ses peurs, de sa secrète et tragique violence.* »

Le « Carnaval » est une sorte de kermesse surréaliste avec la mise en scène occulte de Hiéronymus Bosch. L'espace est rempli de formes ondulées, mues par un rythme frénétique, dans une sarabande de symboles qui reviendront ensuite dans les « Constellations » et dans d'autres œuvres pleines de fantômes naviguant dans les espaces du rêve. L'art de Miró assume le ton du « divertissement », un ton hilare, qui contraste avec son époque.

Dans « Maternité » il propose, au contraire, le problème de l'espace conditionné par quelques signes essentiels et par quelques figures énigmatiques d'astres qui suivent d'étranges trajectoires: c'est un problème qui a été développé dans d'autres peintures jusqu'en 1925, peintures qui révèlent une même vérité et une même qualité d'images affleurant dans la nébuleuse oubliée de l'inconscient pour se concrétiser dans la magie sibylline des signes et des couleurs.

Un jour Miró dit à Walter Erben: « *Tout ce que vous voyez dans mes tableaux existe.* »

C'est une déclaration que l'histoire du peintre confirme amplement, justifiant ce rapport avec la nature qui, pour Miró, est le fondement nécessaire de toute inspiration, comme le prouvent les documents photographiques de ses intimes.

On le voit en effet sur une plage en train de ramasser des fragments de tout genre et des coquillages rejetés par la mer. On le voit aussi dans les bosquets d'oliviers en train d'admirer les troncs et les branches creusés et convulsés comme des figures humaines dans un enfer terrestre, ou en train de découvrir dans les rochers érodés des visages aux orbites évidées; ou encore dans son atelier contempler les objets qu'il vient de trouver: une ancre, la quille d'un bateau, la roue d'une charrette, le crâne d'un cheval, un caillou, une racine, une pierre gravée ou polie par le temps. « *Tout existe* » donc et se transforme entre ses mains ou simplement en vertu de son propre choix. Un de ses amis les plus chers, Prats, disait: «*Quand Miró ramasse un caillou, c'est un Miró.* »

Nous devons ici ouvrir une parenthèse. Cette parenthèse est, pour employer un terme à la mode, ludique. Elle comprend, par un retour souriant au monde enfantin des dessins animés, le célèbre « Chien aboyant à la lune » (1926) et les interprétations ironiques des « Intérieurs Hollandais » (1928) rappelant les peintures du XVII[e] siècle, particulièrement celles de Jan Steen et de H. Sorgh, et des « Portraits imaginaires » (1929), parmi lesquels se détachent, de par leur paradoxale mystification de l'image, traduite en termes purement surréels, « La Fornarina » (1929) d'après Raphaël, et le « Portrait de Mrs. Mills en 1750 ». Le premier est proche des « concrétions » d'Arp, le second des personnages désinvoltes et humoristiques de Walt Disney. Le « Chien aboyant à la lune » semble le photogramme d'une fable filmée, avec l'échelle de la montée au ciel, *trait d'union* symbolique, entre deux réalités qui s'interpénètrent comme le fait remarquer fort justement Jacques Dupin. Nous distinguons deux espaces opposés, la terre et le ciel, mais qui ne sont là que pour un jeu très amusant ayant pour interprètes deux personnages: le petit chien et la lune. Du reste, ces deux espaces avec la lune vue de profil, replacés dans une sévère dimension contemplative, ont inspiré un artiste italien, Osvaldo Licini qui, dans la solitude des collines des Marches, avait créé en regardant le ciel nocturne, l'astre amoureux appelé Amalassunta.

Un « Intérieur Hollandais » (coll. Peggy Guggenheim, Venise) prouve combien Miró a su reprendre le ton de la gaieté, de la grâce et de la joyeuse fantaisie, brisant les schémas classiques

Le jeu de cartes espagnoles. Montroig, 1920. Huile sur toile. 65 x 70,5 cm. Coll. Mr. et Mrs. John Cowles, Minneapolis, U.S.A.

Montroig, l'église et le village. 1919. Huile sur toile. 73 x 61 cm. Coll. Sra. Miró de Fernandez, Palma de Majorque.

de Steen; c'est un tourbillon de corpuscules en mouvement, entre des festons décoratifs qui encadrent la scène divisée en brefs espaces colorés. Miró s'amuse à son propre jeu. Mais, entre-temps, il expérimente d'autres techniques, d'autres moyens: collages, peintures sur papier de verre, sur masonite; en 1932 il prépare une mise en scène, dessinant aussi les costumes et le rideau pour le ballet de Massine: « Jeux d'enfants », sur une musique de Bizet; il crée des sculptures-objets et dessine des cartons de tapisserie.

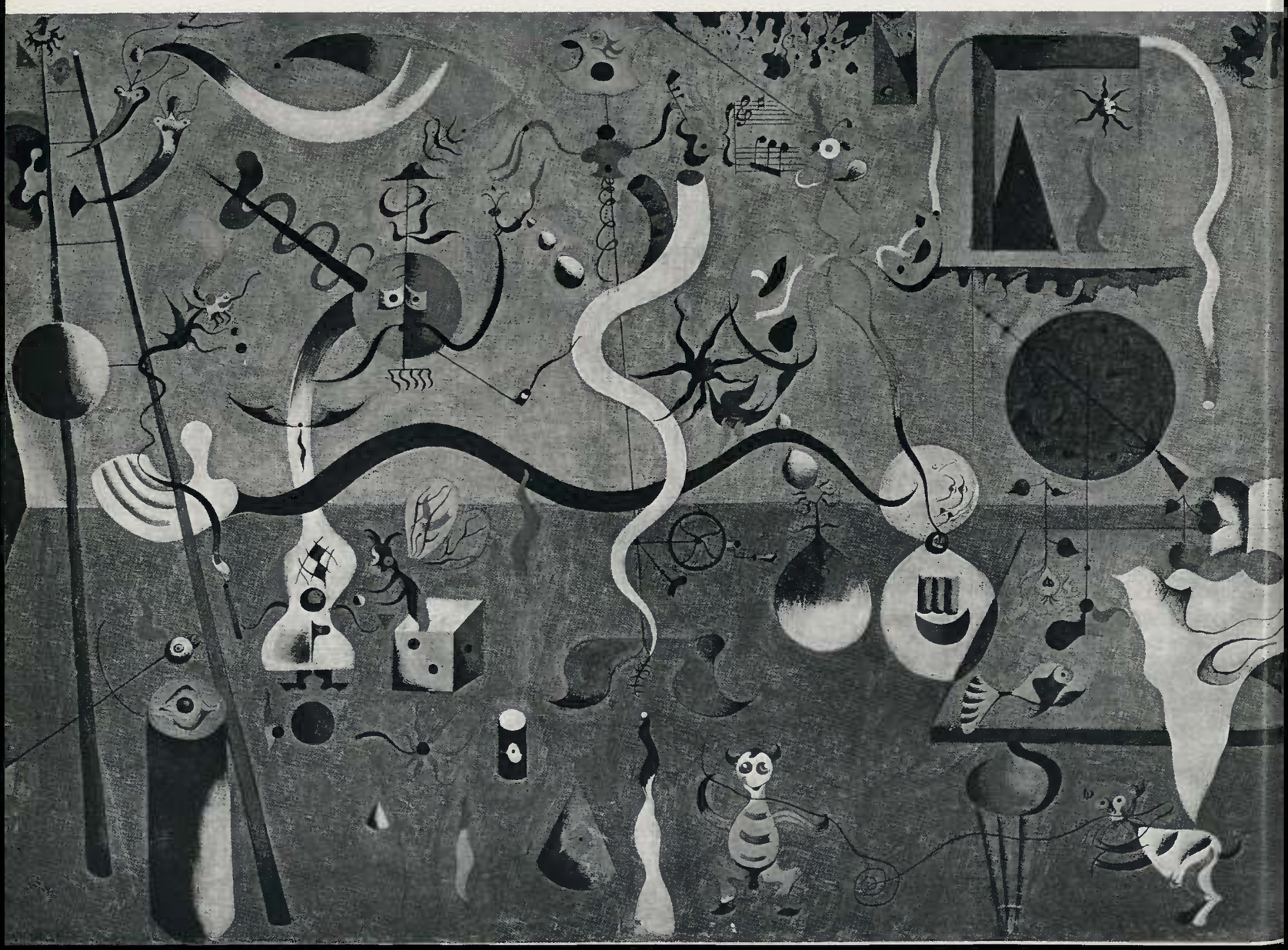
En 1934, il quitte l'Espagne et s'installe à Paris. Miró avait refusé dans les collages la facilité graphique: il avait inventé les plus difficiles et les plus signifiantes combinaisons de matières, comme pour retrouver un rapport plus sain avec la nature, dans ses aspects les plus vrais et les plus inattendus. Les papiers collés ramenaient l'artiste à une méditation encore une fois inspirée par le contact avec sa terre natale: c'était le retour aux lieux les plus connus de sa Catalogne, qui donnera ses fruits, beaucoup plus tard, à Paris.

Le « Collage-objet », en papier granulé noir, papier Ingres blanc, fil de fer et tissus sur contreplaqué, exécuté en 1929, dans lequel le fil est ligne, les papiers collés sont couleurs superposées, les divers matériaux employés éléments d'une composition de caractère métaphysique, est encore et toujours de la peinture. Les combinaisons de matériaux s'annulent dans la synthèse forme-couleur comme le feront, de nombreuses années plus tard, les sacs de Burri.

Ces collages qui, peut-être à cette époque, pouvaient apparaître comme la tentative d'un artiste en crise, ouvraient au contraire une nouvelle voie à la peinture.

Le débat intérieur, les réactions devant le danger d'une involution culturelle, mathématiquement calculée ou d'une routine, apparaissent suivis d'un répondant immédiat dans les œuvres qui résolvent, en une décennie active d'essais et de recherches originales, les étapes d'une crise très semblable, en apparence, à une éclipse de cette clarté qui dominait en lui dans l'affrontement de chaque problème artistique. En 1936, Miró confessa à Duthuit avoir voulu regarder au fond de sa propre intériorité pour arriver ensuite à sa poésie « *dépassant l'élément plastique* ».

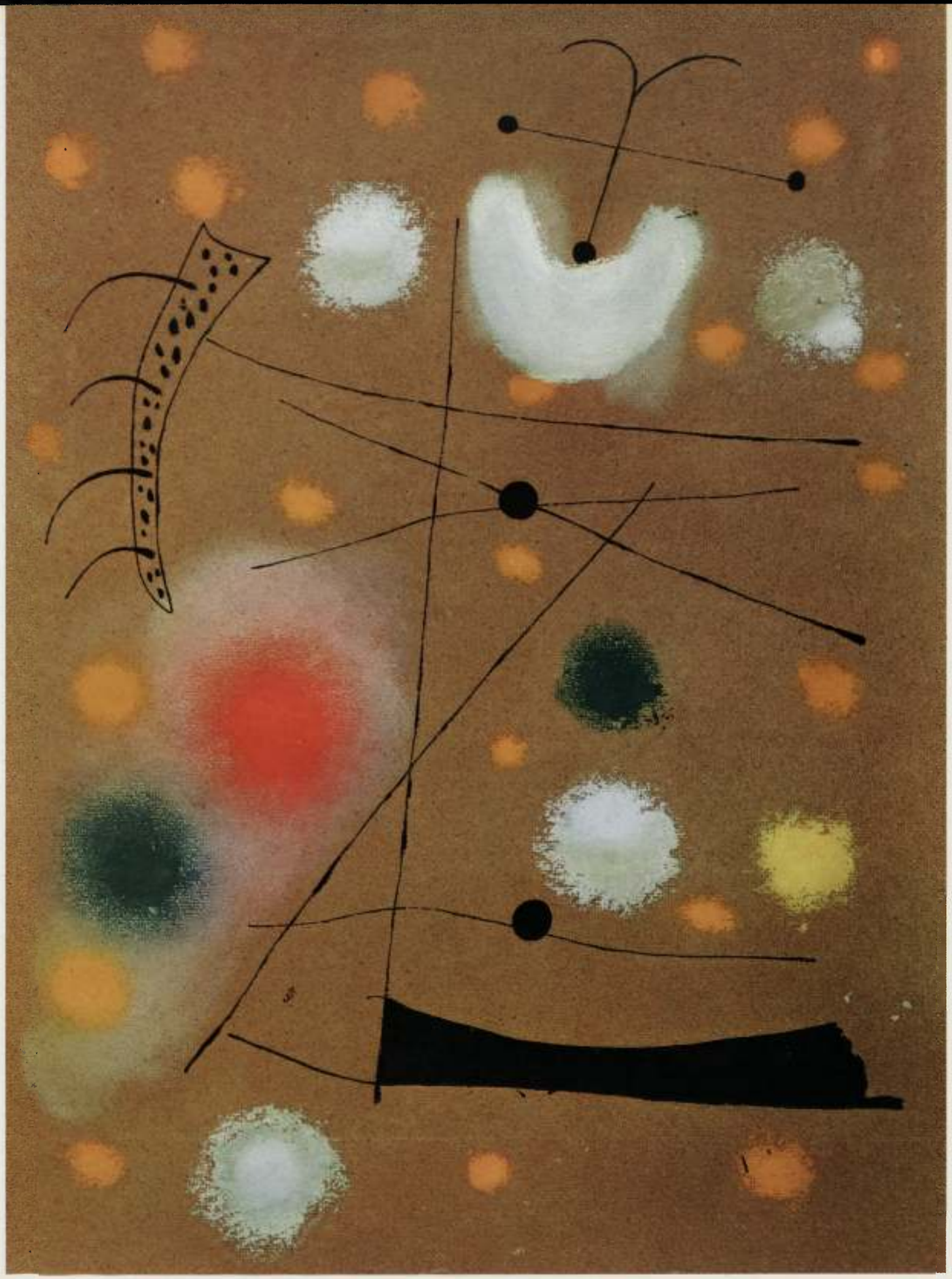
Le Carnaval d'Arlequin. 1924-1925. Huile sur toile. 66 x 93 cm. Albright Art Gallery, Buffalo, New York.



« 48 ». 1927. Huile sur toile. 146 x 114 cm. Coll. Cuttoli, Paris.

La siesta. 1925. Huile sur toile. 97 x 146 cm.

Peinture. 1925. Huile sur toile. 116 x 89 cm. Coll. Mr. et Mrs. Ralph Colin, New York.



Peinture. 1937. 121 x 91 cm. Galerie Maeght, Paris.

Des collages aux tableaux, le processus paraît très limpide, se résolvant par la métamorphose des moyens expressifs dans la réalité différente de la peinture. Jacques Lassaigne observe justement à ce propos: « *Dans le tableau, l'objet le plus neutre, le plus insignifiant, est devenu figure ou signe hiératique d'une ampleur et d'une dignité extraordinaire et, là où le collage n'offrait que juxtaposition brute, le développement des formes crée entre elles des liens, un équilibre, une signification.* »

En ce sens s'explique la progression qui va des « compositions » et cartons de tapisserie, « Escargot Femme Fleur Etoile » (1934), jusqu'à « Nature morte au vieux soulier » (1937), l'année même où Miró peint « Le Faucheur » pour le pavillon espagnol de l'Exposition Universelle de Paris.

La crise humaine des années précédentes, que Miró tenta de résoudre dans l'art, lui avait donné l'illusion de pouvoir dépasser une époque qui se présentait sombre et dramatique.

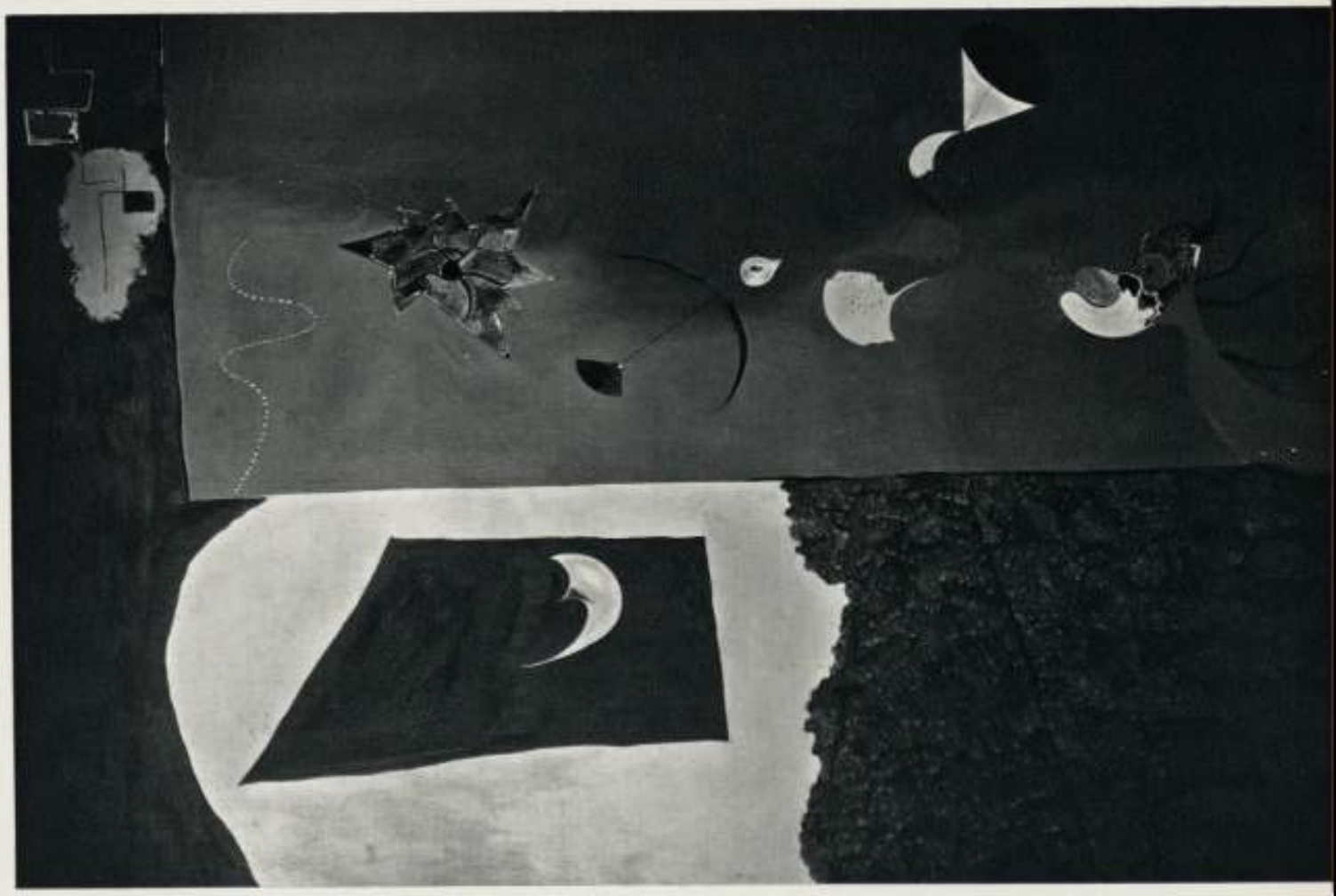
La guerre civile d'Espagne avait inspiré à Picasso la condamnation de « Guernica ». Miró, bouleversé par l'horreur de la sanguinaire barbarie qui, de l'Espagne, s'étendait à l'Europe tout entière, s'enfermait dans une solitude angoissée. L'écho de ce drame intime se refléta dans l'une des œuvres-clés de sa vie d'artiste engagé: « Nature morte au vieux soulier » (1937).

Il manquait dans cette toile le rapport direct avec les faits qui constituaient la base même de « Guernica » et la raison première de sa popularité. Dans la « Nature morte » de Miró, l'atmosphère faisant allusion à une tension morale et historique, à un sentiment de révolte et d'angoisse, s'exprime par des couleurs de deuil; dans cette atmosphère lourde les objets perdent quasiment toute consistance pour se transformer en taches rouges, jaunes, noires, azurées.

Dupin l'interprète ainsi: « *A partir de la simplicité, de l'humilité de ces quelques objets, une lente et furieuse opération alchimique s'accomplit au terme de laquelle s'offre à nous une vision d'apocalypse, un paysage bouleversé, déchiré, en flammes, la peinture d'un monde en folie ou d'une Espagne martyrisée.* »

La « Tête de femme » (1938) est peut-être plus tragique dans sa mystérieuse vision obsessionnelle

Paysage animé. 1927. Huile sur toile. 130 x 195 cm. Coll. M. Jacques Gallman, Mexico.



et hallucinée: elle semble appartenir à un monde nocturne démoniaque avec une sorte de profondeur abyssale d'où elle émerge telle le symbole fantomatique de l'horreur. La « Femme assise » (1938) est aussi inquiétante qu'une image monstrueuse née du cauchemar d'événements que l'homme ne réussit plus à dominer.

Un Miró tragique ne peut pas rester longtemps dans cet état, ne peut pas s'avouer vaincu, opprimé par la barbarie qui déferle sur le monde. Quittant son séjour tranquille à Varengeville, où il avait commencé le cycle des « Constellations », Miró se réfugia à Palma de Majorque et à Montroig. Là il pourra enfin reprendre et multiplier les motifs « *angéliques* » de « L'échelle de l'évasion » (1940) au sein d'une nouvelle fugue vers les cieux fantastiques dans lesquels réapparaissent des myriades de petits ronds et de triangles noirs, d'étoiles et de planètes sans lumière, liés par d'innombrables lignes qui tracent les figures surréelles du firmament.

« Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux » (1941): c'est le titre qui fascine et qui correspond, selon Miró, à « *une réalité exacte* », comme par exemple les titres des tableaux des années suivantes: « Les ailes de l'oiseau glissent sur la lune pour atteindre les étoiles » (1953) et « L'espoir nous revient par la fuite des constellations » (1954).

En 1940, Miró estime « *avoir vraiment commencé à réaliser ses aspirations et être devenu conscient de son langage* ». C'est une révélation qui le conduit à la grâce spirituelle troublée, si ce n'est perdue, dans les moments de cette attente durant laquelle il levait les yeux vers un ciel toujours plus lointain, déserté par ses astres ironiques.

Dans les « Constellations », des yeux humains et des yeux d'oiseaux de proie fixent l'inconnu perdu entre les étoiles et les noirs corpuscules: encore une fois, il s'agit de présence magique qui trouble et enchante dans une atmosphère de secrète fascination.

Miró sait désormais qu'il peut se tourner vers le langage des peintures rupestres, des graffiti des grottes préhistoriques pour donner une nouvelle dimension à ses symboles, éloignée des élégances calligraphiques de « La course de taureaux » (1945) et plus adaptée à leur fonction ornementale.

En effet, à partir de 1944, en collaboration avec Artigas, Miró apprend l'art de la céramique, art qui lui servira à traduire dans une réalité plastique une grande partie des objets dessinés sur ses papiers et ses toiles, à donner une forme sculpturale aux inspirations infinies qui lui venaient des roches érodées de la côte méditerranéenne, de la nature d'un pays antique, des pierres et des cailloux, des branches et des racines trouvées sur son chemin. Miró sculpteur, Miró graveur, Miró lithographe: chaque technique lui redonne, au bon moment, cette faculté créatrice qui lui permettra d'affronter, toujours avec cette même spontanéité, avec cette même fraîcheur, les grands travaux décoratifs de Cincinnati et de Harvard, les murs en faïence colorée pour l'Unesco à Paris et pour l'Université de Harvard, ainsi que ceux du labyrinthe de Saint-Paul-de-Vence.

Les grands signes, tracés d'une façon sommaire avec des couleurs semblables à celles des peintres primitifs, avec un petit nombre de tons élémentaires: terre rouge, ocres, noirs, vert olive, occupent des parois en plâtre toujours plus étendues qui semblent altérées par le temps.

Miró se plonge dans l'antiquité la plus lointaine à la recherche de significations secrètes dans chaque signe gravé ou peint.

De 1954 à 1959, Miró ne peignit pas une seule toile. Il se consacra uniquement à la céramique, à la gravure, à la lithographie et à la sculpture. Ce fut une large parenthèse qui le conduisit ensuite à de nouvelles solutions spatiales: à la simplification des images dans un nouveau rapport entre les signes, les lignes, les taches et la superficie peinte. « Oiseaux dans l'espace » (1960) sur fond vert, est l'un des essais les plus réussis d'une recherche dans la série des grandes peintures murales exécutées en 1961 et en 1962, avec un renoncement total aux effets obtenus par les précédentes figures symboliques. Les espaces ouverts qui assument une dimension réelle, par les taches et par les lignes qui les sillonnent, semblent se dilater au-delà de toute limite en vertu de la tonalité diffuse des bleus, des verts, des orangés. Une lumière intérieure les rend vitaux, clairs, comme d'authentiques zones célestes.

« *La nuit, la musique et les étoiles commencèrent à jouer un rôle majeur dans la suggestion de mes tableaux* » disait Miró lorsqu'il habitait à Varengeville, le pays des surréalistes.

Dans l'art de Miró, il y a deux façons d'approcher le mystère des choses: à travers la luminosité de ses espaces infinis, représentés par un ton unique d'une intense vibration lumineuse qui tend à l'absolu, jusqu'à l'abstraction lyrique de ses zones parallèles en vert et en jaune canari, coupées par une bande noire, la première avec un petit rond rouge cerclé de blanc en diagonale, la seconde avec une forme gris-azuré, coupée en son centre par un coup de pinceau sombre et ovale qui ressort très nettement. « L'aile de l'alouette encerclée du bleu d'or rejoint le cœur du coquelicot endormi sur la prairie parée de diamants » (1967). On découvre une nouvelle représentation de ce mystère dans le tableau où il reprend le thème de « Femme et oiseaux dans la nuit » (1968), où il est fait appel à la valeur des signes nocturnes et des symboles magiques dans une nouvelle exploration de l'inconnu.

L'art présent de Miró regroupe tous ses contraires, contraires qui le rendent imprévisible, d'une vitalité manifeste dans ce continuel voyage

Intérieur Hollandais I. 1928. Huile sur toile. 92 x 73 cm.
Museum of Modern Art, New York (Mrs. Simon Guggenheim Found). ▷

Peinture. 1933. Huile sur toile. 130 x 162 cm. Coll. Sra. Juniosa de Miró, Palma de Majorque.

dans l'enfance du monde, qui est d'ailleurs sa façon de se trouver à chaque fois sur la ligne de la plus audacieuse indépendance culturelle.

« *Miró* », dit Argan, « *comme Léger, est une planète dans le système solaire de Picasso, mais, si Léger isole le moment réthorique, Miró isole le moment ironique dans la poétique du maître.* »

Il s'agit cependant d'une planète indépendante qui suit les parcours les plus bizarres dans des cieux qui n'appartiennent qu'à elle, encombrés de constellations hétéroclites, libres de toute entrave dans une lumière pure comme le cristal.

La fable surréelle de Miró, dans le lugubre conformisme du monde contemporain, est un mirage qui continue à nous fasciner par l'illusion de ses lumières et de ses couleurs merveilleuses.

GIUSEPPE MARCHIORI

Personnage. 1934. Pastel sur papier velours. 108 x 72 cm. Coll. part., Meudon. ▷

Ernest Hemingway

La ferme

Quand je fis la connaissance de Miró, il avait très peu d'argent et pas grand-chose à manger, et il travaillait depuis neuf mois tous les jours, du matin au soir, à un très grand et magnifique tableau, « La ferme ». Il ne voulait pas vendre ce tableau et refusait même de s'en séparer. Personne n'avait pu le voir, tout le monde ignorait qu'un tableau venait d'être peint par un grand peintre, et quand on peint des choses que les gens doivent accepter de confiance, il est bon d'avoir près de soi quelque chose qu'on a mis autant de temps à faire qu'une femme un enfant (une femme qui n'est pas une femme peut très bien écrire son autobiographie en trois fois moins de temps) et qui prouve même aux imbéciles que vous êtes un grand peintre dans les termes où ils l'entendent.

Après que Miró eût peint « La ferme », et que James Joyce eût écrit *Ulysses*, ils avaient le droit de s'attendre à ce que les gens apprécient leurs œuvres futures, même s'ils n'y comprenaient rien, et ils ont tous les deux continué à travailler très dur.

Si vous avez peint « La ferme » ou si vous avez écrit *Ulysses*, et si après cela vous continuez à travailler dur, vous n'avez pas besoin d'une Alice B. Toklas.

En fin de compte il arrive toujours un moment où il faut vendre et si Miró avait besoin d'un marchand, il lui fallait vendre « La ferme » aussi bien que les autres tableaux. Mais Shipman, qui trouva acheteur, s'arrangea pour que celui-ci fasse son prix et accepte de le lui vendre. Ce fut probablement là la seule bonne affaire que Shipman traita dans sa vie. Mais cette bonne affaire avait dû le rendre mal à l'aise, car il vint me voir le jour même et me dit: « Hum, c'est toi qui devrais avoir "La ferme". Il n'y a rien que j'aime plus que la façon dont tu t'intéresses à ce tableau et c'est toi qui dois l'avoir. »

Je lui répliquai que mon intérêt pour le tableau n'était pas seul en cause. Il fallait considérer sa valeur.

« Sa valeur va dépasser de beaucoup ce que nous pouvons nous permettre, Evan. Tu n'as aucune idée de ce qu'il va coûter », lui dis-je.

« Je ne me soucie pas de cela, dit-il. Si c'est une question d'argent, je joue le tableau contre toi aux dés. Laissons les dés trancher pour ce qui est de l'argent. De toute façon, tu ne le vendras jamais. »

« Je n'ai pas le droit de jouer. Tu joues contre toi-même. »

« Les dés vont décider, insista Shipman. Si c'est moi qui gagne, il est à moi. On va voir. »

Nous jetâmes donc les dés, je gagnai et je versai un premier acompte. Nous nous étions mis d'accord sur 5.000 francs pour « La ferme » et cela faisait 4.250 francs de plus que ce que j'avais jamais payé pour un tableau. Le tableau naturellement demeura chez le marchand.

Quand ce fut l'échéance du dernier versement, le marchand se présenta et se montra très satisfait de ce qu'il n'y avait pas d'argent à la maison, pas plus qu'à la banque. Si nous ne versions pas l'argent le jour même, il gardait le tableau. Finalement, Dos Passos, Shipman et moi-même, nous empruntâmes l'argent en faisant le tour de plusieurs bars et restaurants, nous allâmes chercher le tableau et le rapportâmes à la maison en taxi. Le marchand faisait grise mine, car on lui avait déjà offert quatre fois plus d'argent pour le tableau que ce que nous le lui avions payé. Mais nous lui répétâmes l'expression française bien connue: les affaires sont les affaires.

Le toit du taxi était ouvert et le vent gonflait la grande toile comme une voile de navire et nous demandâmes au chauffeur d'aller lentement. A la maison, on accrocha le tableau au mur et tout le monde vint le regarder et on était tous très heureux. Jamais je ne voudrais l'échanger contre un autre tableau au monde. J'eus la visite de Miró qui regarda le tableau et dit: « Je suis très content que c'est toi qui aies "La ferme". »

Quand nous nous revoyons, il me dit encore: « Je suis toujours content, *tu sais* (1), que tu aies "La ferme". »

Il y a là-dedans tout ce que vous sentez de l'Espagne quand vous y êtes et aussi tout ce que vous sentez quand vous n'y êtes pas, et que vous ne pouvez pas y aller. Personne d'autre n'a été capable de peindre ces deux choses très différentes. Encore que Juan Gris l'ait peinte conformément à ce qu'elle est quand vous savez que vous ne vous y rendrez jamais. Picasso est très différent. Picasso est un homme d'affaires. Comme le furent certains peintres parmi les plus grands de tous les temps. Mais en voilà assez maintenant, il s'agit plutôt de regarder le tableau; et non d'en parler.

ERNEST HEMINGWAY

(1) En français dans le texte.

Extrait de Cahiers d'Art n. 1-4, 1934.

La ferme. Montroig, Barcelone, Paris, 1921-1922. Huile sur toile. 132 x 147 cm. Coll. Mrs. Ernest Hemingway.

Roland Penrose

La magie de la nuit

Miró a compris l'importance de la nuit, avant tout pour la liberté d'esprit qu'elle nous offre, pour les ambiguïtés et les contrastes qu'elle implique. Le moyen d'échapper à la tyrannie des tâches quotidiennes, la vision qui nous récompense quand seul l'œil de l'imagination demeure ouvert, c'est bien cela qui se manifeste dans la manière dont il interprète son inspiration. Il donne corps à des visions surgies du subconscient — visions d'autant plus vivantes que les effets libérateurs du sommeil et de la nuit nous plongent dans une extase solitaire.

L'attrait qu'exerce sur lui l'inaccessible, ses unions mystiques avec les étoiles, sont des émotions passionnées et durables, mais le moyen qu'il choisit pour les exprimer est visuel, bien défini et d'une efficacité remarquable. L'amour solitaire et transcendantal du mystique est aujourd'hui devenu chose rare, la nuit profonde de l'esprit se laisse facilement éblouir par l'éclat des découvertes techniques modernes. Miró est essentiellement moderne. Sa sensibilité admet à la fois la magie primitive des peintures de cavernes et la banalité des objets fabriqués. On comprend que, pour lui comme pour nous, la nuit sombre puisse maintenant s'illuminer de couleurs chatoyantes comme du choc d'idées contradictoires. La nuit de Miró reflète les réalités de notre temps.

Ce n'est pas que Miró conçoive nécessairement la nuit en termes de subtiles métaphores métaphysiques. Observateur infatigable, voici ce qu'il dit: « Je suis bouleversé quand je vois, dans un ciel immense, le croissant de la lune, ou le soleil », et il ajoute: « Dans le climat visuel contemporain, j'aime les usines, les lumières nocturnes, le monde vu d'avion. Je dois une des plus grandes émotions de ma vie au survol de Washington, la nuit. Vue d'avion, la nuit, une ville, c'est une merveille. »

Si nous parcourons la liste des titres et légendes de ses tableaux, nous découvrirons ce qui intéresse Miró et nous trouverons les clés de ces choses associées à la nuit et qui l'enchantent le plus. Il y a des événements nocturnes mystérieux (*Une goutte de rosée tombant de l'aile d'un oiseau réveille Rosalie endormie à l'ombre d'une toile d'araignée*); des rencontres amoureuses (*Chiffres et constellations amoureux d'une femme*); des influences magiques (*Personnages hypnotisés par les étoiles qui s'éveillent à la musique d'un paysage labouré*); des intimités secrètes (*Femme à la blonde aisselle qui arrange ses cheveux à la lueur des étoiles*); une tendresse romantique (*Le chant du rossignol à minuit et la pluie matinale* et *A la lueur de la lune le soleil couchant nous caresse*); des allusions au retour de la lumière (*Le mauve de la lune couvre le vert de la grenouille, L'espoir nous revient par la fuite des constellations* et *L'éclat du soleil guérit l'étoile qui s'attarde*).

Par-dessus tout, la femme est là, qui domine la nuit de Miró. Il y a les *Femmes et cerf-volant parmi les constellations*, les *Femmes et les petites filles qui sautent dans la nuit* et les *Femmes aux chevelures défaites saluant le croissant de la lune.* Il y a les rites qui célèbrent la présence de la femme pendant la nuit: *Les oiseaux et les étoiles s'élancent pour encercler une femme dans la nuit, Femme hypnotisée par les rayons crépusculaires frôlant la plaine,* et bon nombre de tableaux intitulés: *Femme et oiseau devant la lune.*

Souvent la femme est accompagnée de « l'oiseau de nuit », et il n'est pas rare non plus que s'y trouve associée l'idée de fuite, de libération après les contraintes du jour: *L'étoile se lève, les oiseaux s'envolent, les personnages dansent,* — tandis qu'ailleurs il y a une *Femme qui rêve d'évasion,* et à côté *L'échelle de l'évasion, Le Passage de l'Oiseau divin,* ou encore, *Les ailes de l'oiseau glissent sur la lune pour atteindre les étoiles.*

De pareils titres permettent de saisir avec quelle tendresse et quelle inquiétude Miró a exploré la vie nocturne. Du crépuscule à l'aube, la nuit est une scène dressée pour un étrange drame cosmique, où les créatures de la nuit, l'escargot, l'oiseau de nuit, la grenouille, l'araignée, échangent leur place avec les étoiles pour une joyeuse célébration de la femme: « *Une étoile caresse le sein d'une négresse* ». Il existe une indifférence nocturne à l'égard de la grandeur homologuée de toutes choses. L'espace illimité qui apparaît d'abord dans les premières « peintures de rêve » confirme cette sensation que la nuit accentue la conscience de l'infinité de l'espace et que l'obscurité, loin d'être une simple négation de la lumière, contient toutes les couleurs imaginables. Les ciels nocturnes de Miró sont souvent blancs, et les

Chien aboyant à la lune. 1926. Huile sur toile. 73 x 92 cm. Philadelphia Museum of Art (Galatin Coll.).

étoiles, la lune, même le soleil, deviennent noirs ou chargés de couleur.

Bien que cet intérêt pour la nuit soit plus évident dans les tableaux qui suivent les *Constellations* de 1940-41, dès 1921-22, nous trouvons dans *La ferme* une allusion volontaire à l'allégorie de la nuit et du jour; le disque immaculé du soleil s'y trouve placé dans un immense ciel bleu, en opposition voulue avec l'ombre noire circulaire de la terre au pied de l'arbre. Dans cette relation entre les polarités positive et négative, le grand arbre poursuit sa croissance, de l'ombre vers la lumière. Dans d'autres tableaux, comme *Chien aboyant à la lune* (1926), Miró traite la nuit en phénomène observé de l'extérieur, et non plus atmosphère ambiante. C'est ici le premier aspect de ce symbole qui, plus tard, reviendra souvent, l'échelle de l'évasion, qui nous conduit dans les profondeurs de la solitude nocturne.

ROLAND PENROSE

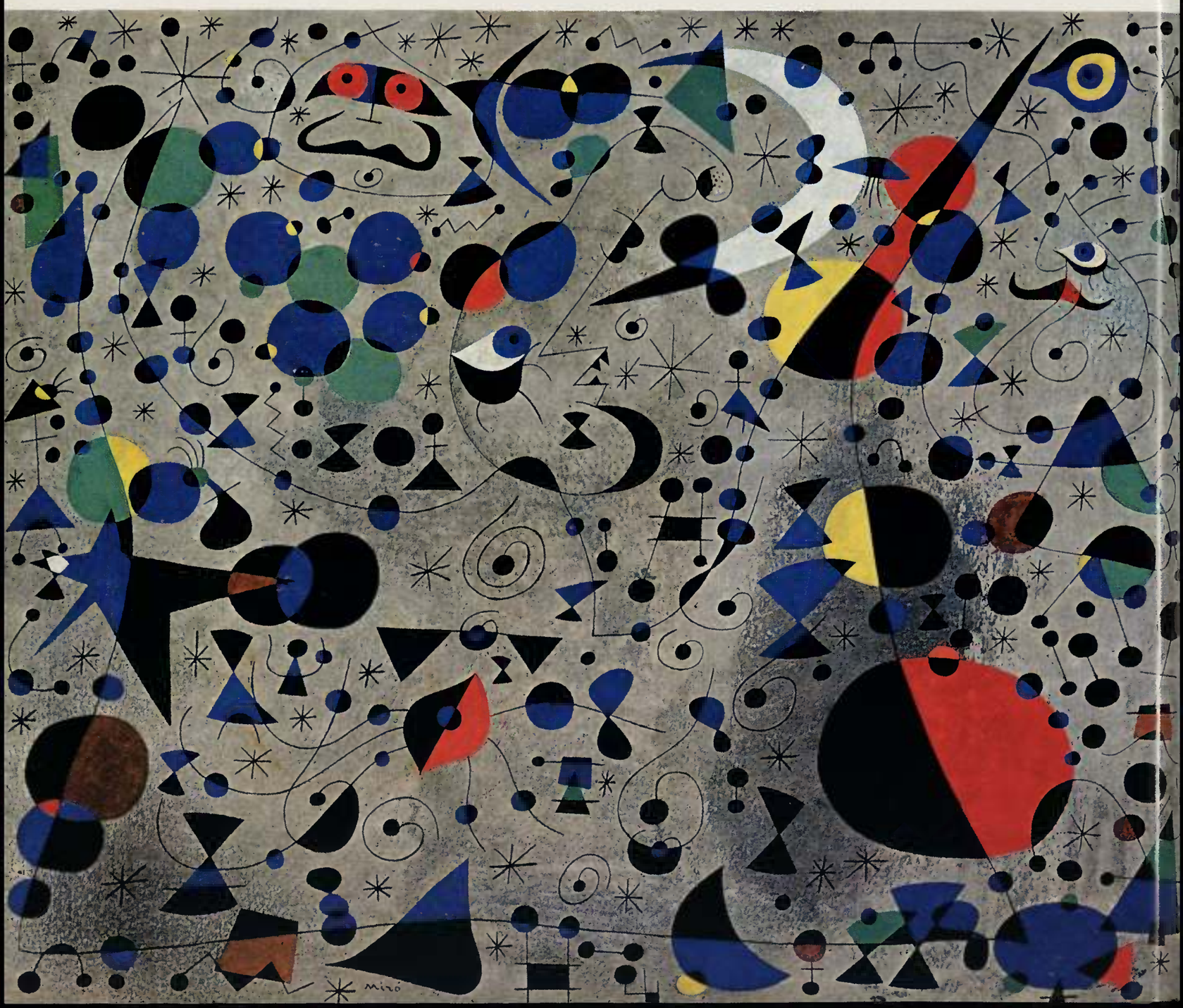
Extrait de « Miró » par Roland Penrose. Ed. Thames and Hudson, Londres, 1970.

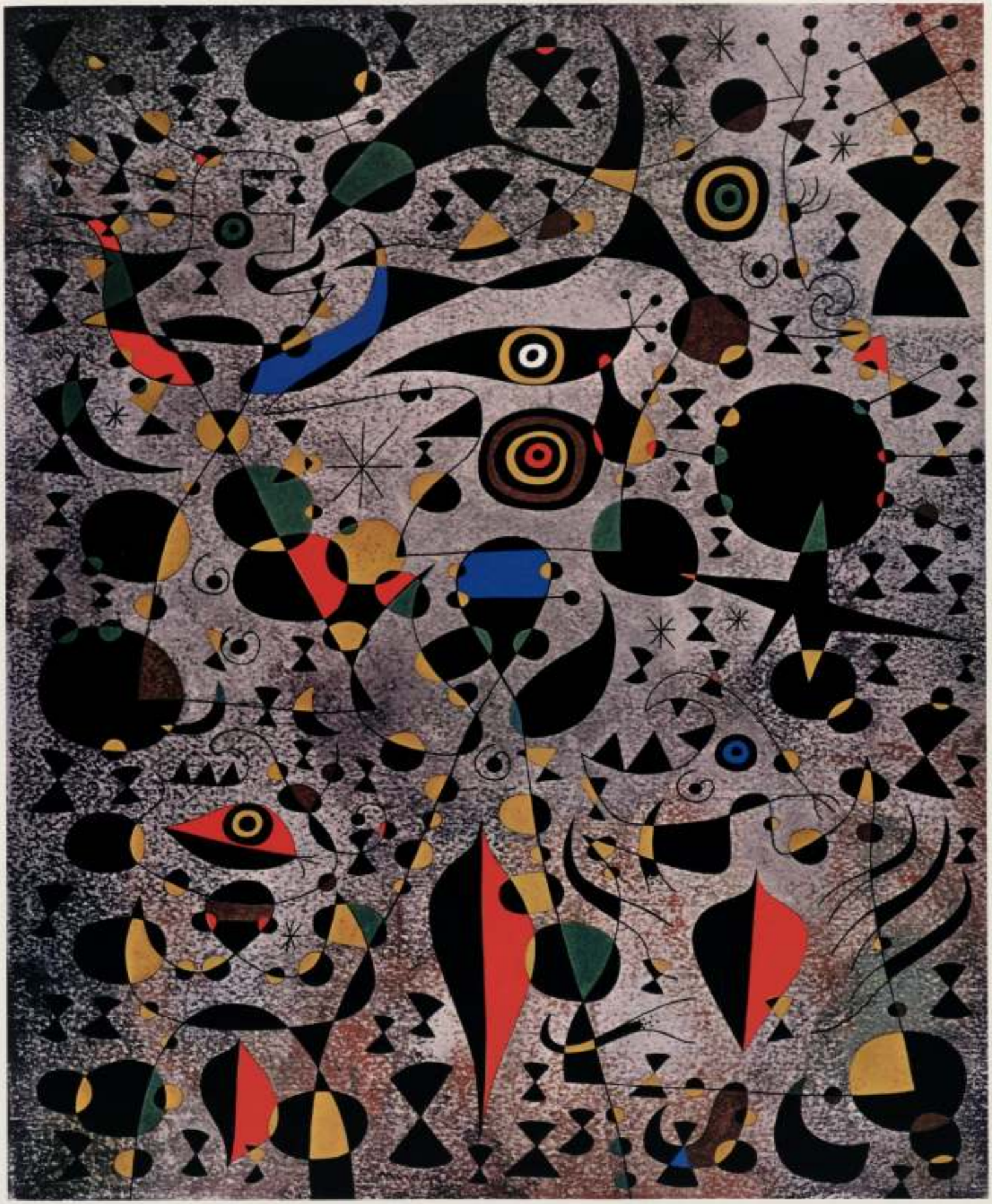
"Constellations"

par Joan Teixidor

Réalisées durant les années 1940 et 1941, les *Constellations* de Joan Miró constituent une série de vingt-trois œuvres de petit format, peintes à la gouache et à l'huile sur papier. Elles sont uniformément aux dimensions 38 x 46 ou 46 x 38 selon leur disposition en hauteur ou en largeur. D'une inspiration tout à fait unitaire, l'intense pulsion qui les traverse, née d'une exigence toute intérieure, explique qu'elles aient été composées à un rythme régulier, sans solution de continuité. Et il faut dire que pour Miró c'est là un cas relativement rare; le plus souvent on le trouve abandon-

La poétesse. Palma, 1940. Gouache et peinture à l'essence sur papier. 38 x 46 cm. Coll. Mr. et Mrs. Ralph Colin, New York.



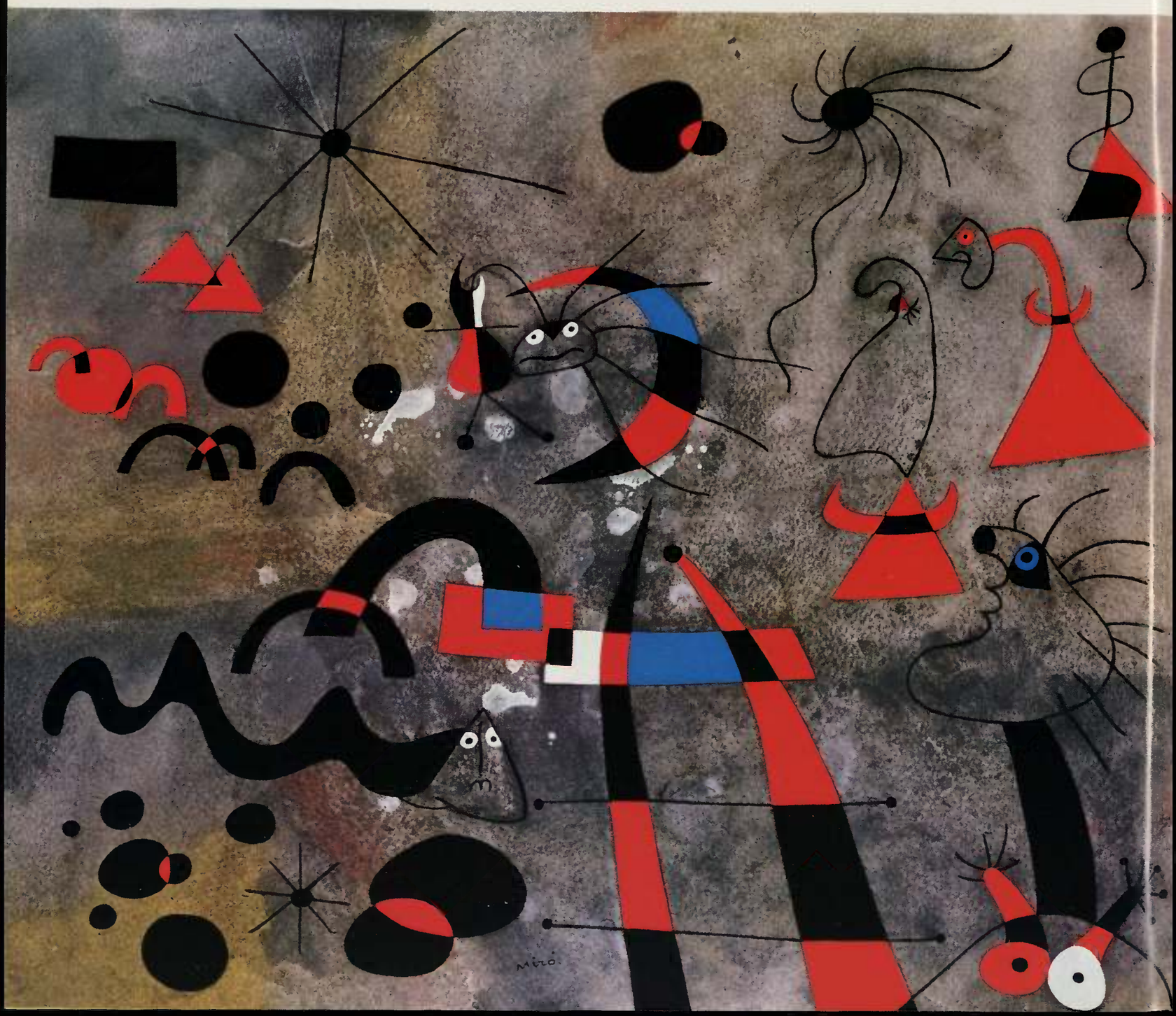


Femmes encerclées par le vol d'un oiseau. Palma, 1941. Gouache et peinture à l'essence sur papier. 46 x 38 cm.

nant une toile pendant un certain temps — parfois même pendant plusieurs années — et la reprenant ensuite.

Les *Constellations* sont aujourd'hui dispersées dans plusieurs collections particulières. Sans aucun doute eussions-nous préféré les voir réunies en une seule main, car il s'agit d'une véritable série dont, bien entendu, la perfection réside dans l'ensemble. La critique a été unanime à souligner l'importance de ces œuvres. Personne ne se laisse abuser par la petitesse du format. La série des *Constellations* représente un tournant décisif dans l'œuvre de Miró. Après la grande crise des années 30 et de la Guerre d'Espagne, après la violence aiguë de ses peintures « sauvages », agitées, contorsionnées, dramatiques, nous nous trouvons soudainement confrontés à cette sérénité lucide, à ce monde tramé et statique où le peintre place ses monstres que, quoi qu'on en ait dit, il n'a pas abandonnés, mais comme apprivoisés au sein d'une structure tout à la fois libre et rigide. Miró abandonne la turbulence qui a tant de fois agité sa ligne pour construire, avec une patience quasi orientale, une arabesque de formes où tout se fond et se compense. Il y a d'abord le fond, délicatement travaillé, où les fluctuations de la couleur s'animent d'une douce vivacité suggérant au peintre même une référence à la musique — ici, à Mozart. C'est ensuite l'entrelacement de la ligne et de la couleur découpant leur histoire ailée de

L'échelle de l'évasion. Varengeville, 1940. Gouache et peinture à l'essence sur papier. 38 x 46 cm. Coll. Mrs. George Acheson, New York.



femmes, d'oiseaux, d'étoiles. Le noir prédomine dans les taches — le jaune, le rouge et le bleu lumineux tout à côté — et tout s'organise sur un plan unique. La facture est minutieuse, implacable, d'une suprême précision, et la surface tout entière est recouverte. Terre et ciel se confondent dans une sorte de nocturne rêveur. Dans cette carte si précise d'un monde surgi du cœur de l'artiste, tout est exprimé avec la plus extrême précision, celle de l'horloger — et une fois de plus nous pourrions parler là d'atavisme familial, et de l'atelier d'horlogerie du père de Miró, sis « Passage du Crédit ». Ajoutez à cela que les sujets nous échappent, prennent avec nous leurs distances. Le titre d'une des gouaches, « L'échelle de l'évasion », est parfaitement explicite. Cette échelle, inscrite avec tant d'arrogance sur la toile, se répète souvent dans l'œuvre de Miró; mais son sens le plus direct, elle l'acquiert dans les *Constellations*.

Les circonstances qui virent apparaître cette œuvre et, avec elle, cette valeur d'évasion, cette fuite intérieure, cette invention d'un ciel et d'une terre autres, doivent être rappelées. Sur les vingt-trois gouaches, les dix premières ont été peintes à Varengeville, les dix suivantes à Palma, et les trois dernières à Montroig. Fuyant Paris, Miró était allé s'échouer à Varengeville, aux jours terribles où le désastre de la seconde Guerre mondiale était déjà inévitable. La paix du paysage, dans ce petit village de la côte normande qui, depuis quelques années, avait vu arriver quelques-uns des membres du groupe surréaliste, favorise son éloignement, son immersion dans des eaux lustrales et purifiantes. Or, c'est une conquête bien difficile que celle de la solitude, et il y faut toute l'obstination si propre à l'artiste. La réalité a un visage si différent qu'elle lui rend ardue la paix même qu'il recherche. Aussi est-ce après une seconde fuite que le sujet devra être repris, à Palma de Majorque. Les Allemands occupent rapidement la France. Miró s'échappe, cette fois vers l'Espagne et, après quelques jours passés à Vic, chez sa sœur — « cette sœur qui regardait toujours en arrière, tandis que moi je regardais toujours en avant », nous dit-il — se réfugie chez des parents qui habitent Palma. Là, bien que plein d'angoisse, il reprend son œuvre avec une grande énergie, imperturbable, obstiné et fidèle à lui-même. Un peu plus tard, durant l'été 1941, il peut regagner « son » Montroig et c'est là qu'il finit son œuvre.

On ne saura jamais vraiment jusqu'à quel point ce contraste d'agitation, de guerre, de désenchantement et de mort fut nécessaire pour que s'affermît aussi solidement une œuvre qui, tout au contraire, nous parle de paix et, bien que de façon très sous-jacente, presque de joie. En tout cas le sens des formes et des rythmes qui définissent déjà et à jamais l'œuvre de Miró y est bien présent. Quelque chose de très profond prit naissance en ces jours. La libération totale, la pureté et la vérité du style, dépouillé de toute réminiscence, commencèrent avec les *Constellations*. Les signes sont devenus definitifs, la couleur a acquis tout son éclat. La disposition des taches, le tracé subtil de la ligne, la fusion des fonds et du graphisme sont déjà un résultat absolu. On ne peut douter que cette « invention d'une écriture », selon la formule de Dupin, a son origine dans la série des *Constellations*.

Les titres que Miró a coutume de donner à ses œuvres ont été l'occasion de commentaires très divers et, bien souvent, erronés. On a voulu parfois les prendre dans leur sens littéral, comme s'il s'agissait d'explications, sans voir qu'ils ressortent plutôt à un simple jeu d'équivalences, lequel, chez un homme aussi épris de poésie et toujours entouré de poètes, n'a rien de surprenant. On n'a pas vu non plus que, très fréquemment, ils se réfèrent plus à un détail qu'à l'ensemble, c'est-à-dire qu'ils suggèrent plus qu'ils ne signifient, et même, en allant encore plus loin, qu'ils répondent au moment où de la pudeur naît l'ironie. Quoi qu'il en soit, les titres de Miró me paraissent très importants. J'en suis tout à fait convaincu en ce qui concerne les *Constellations*. Leur lecture peut aider à la vision des gouaches qui tentent de nous faire appréhender de l'intérieur l'attention vigilante de l'artiste. C'est également ce qui arrive dans le haut art oriental où le texte est pareillement nécessaire au graphisme. Je crois que ces titres peuvent beaucoup nous aider à atteindre le cœur de l'œuvre de Miró.

Le lever du soleil.

L'échelle de l'évasion.

Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots.

Femmes sur la plage.

Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles.

L'étoile du matin.

Personnage blessé.

Femme et oiseaux.

Femme dans la nuit.

Danseuses acrobates.

Le chant du rossignol à minuit et la pluie matinale.

Le 13 l'échelle a frôlé le firmament.

Nocturne.

La poétesse.

Le réveil au petit jour.

Vers l'arc-en-ciel.

Femmes encerclées par le vol d'un oiseau.

Femmes au bord du lac à la surface irisée par le passage d'un cygne.

L'oiseau migrateur.

Chiffres et constellations amoureux d'une femme.

Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux.

Le crépuscule rose caresse le sexe des femmes et des oiseaux.

La passage de l'oiseau divin.

JOAN TEIXIDOR

L'humour féerique de Joan Miró

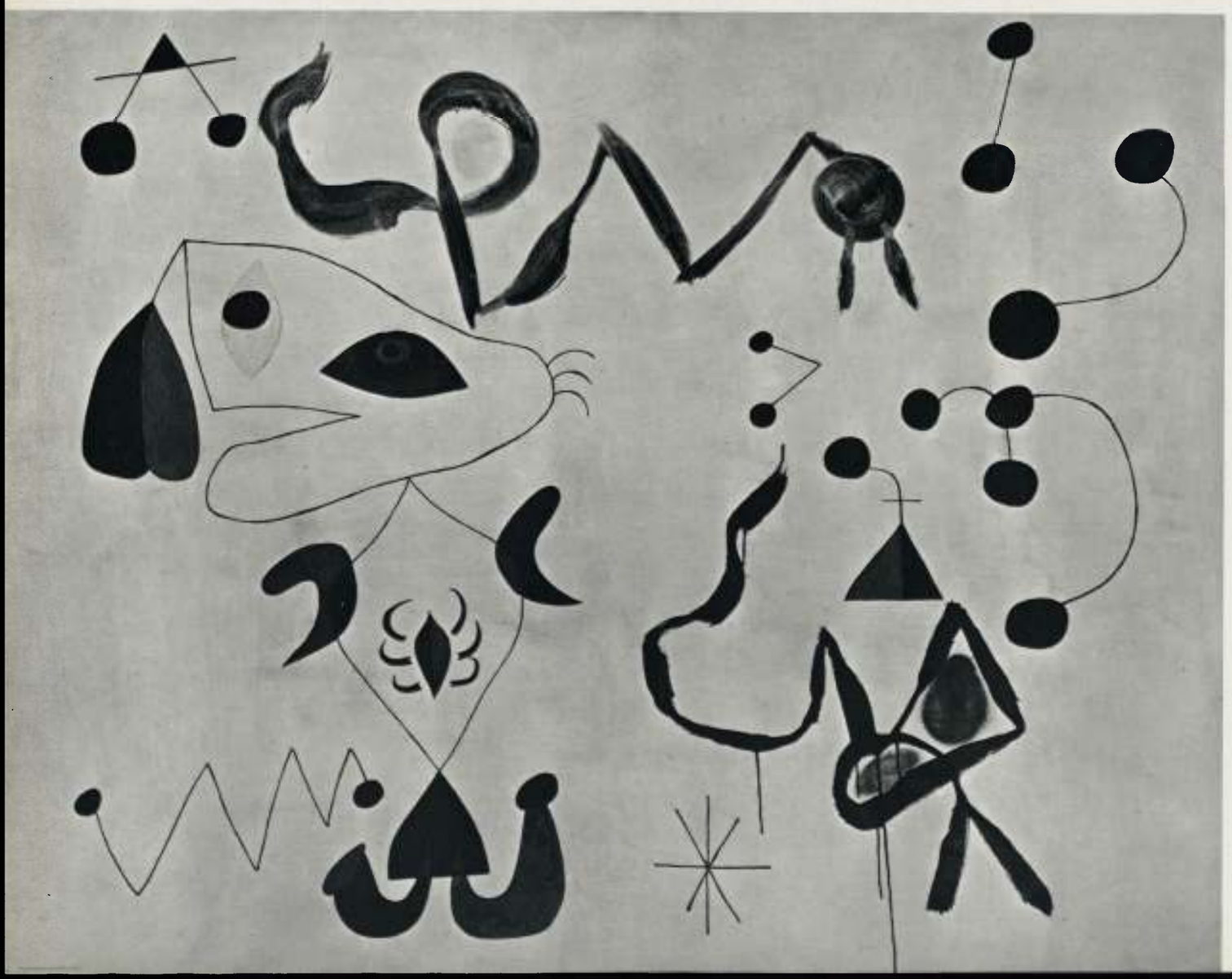
par Pierre Guéguen

« Le jeu des lignes et des couleurs, s'il ne met pas à nu le drame du créateur, n'est qu'un divertissement bourgeois, les formes... doivent déceler le mouvement d'une âme qui veut s'évader de la réalité présente, d'un caractère particulièrement ignoble aujourd'hui, puis s'approcher de réalites neuves, offrir aux autres hommes une possibilité d'élévation. Pour découvrir un monde habitable, que de pourriture à balayer! »

Telle était la réponse de Miró à une enquête ouverte par *Cahiers d'Art*, en 1939, sur les rapports de l'artiste et de la société.

C'était alors la guerre; mais la guerre aurait-elle cessé? Près de vingt ans ont passé et le regard d'ensemble que nous pouvons jeter aujourd'hui sur l'œuvre de l'artiste, nous permet de la juger en fonction de la profession de foi de 1939, qui est aussi un programme de créateur:

Femme et oiseau dans la nuit. 1945. Huile sur toile. 114 x 146 cm.



Femme se poudrant. 1949. Huile sur toile. 35 x 46 cm. (*Photo Galerie Maeght*).

« Découvrir un monde habitable. »

Dès ses débuts le jeune Miró s'était attaché à cette découverte, une fois passée comme il se doit la période d'école, enthousiaste et spontanée, auprès des maîtres modernes: Cézanne, Van Gogh, Picasso, Kandinsky, sans compter Dürer, à qui son lapin sur la table m'a toujours fait rêver, à cause de je ne sais quelle gravité linéaire cachée dans cette admirable composition baroque.

Mais le lapin sur une table, un cheval de bois sur une autre, un pigeon sur une chèvre, la chèvre sur le piédestal d'un garde-manger en plein air (dans *La ferme* démontable, digne d'un jeu de construction) nous montraient déjà, aux alentours de 1920, comment l'artiste entendait garder, pour bâtir sa cité des mirages, les acteurs et le décor de son enfance.

L'enfance est poésie et humour indissolublement liés. L'enfant qui, par ses jeux et ses jouets, métaphorise la vie adulte, a beau piloter sérieusement un avion, assis dans une caisse vide, il sait très bien que la caisse n'est pas une carlingue! Si une grande personne vient par hasard couper le jeu, il explique en souriant, voire en rougissant un peu, qu'il joue à l'aviation de bombardement et qu'on est au-dessus d'une ville ennemie.

De même un acteur, répétant chez lui en robe de chambre, explique au visiteur qui l'a entendu déclamer à travers la cloison, qu'il joue le rôle de Néron dans *Britannicus*. Et il sourit aussi comme en s'excusant!

L'humour naît en effet de l'insolite. On ne rit pas d'un aviateur, on tremble quand on est sous ses bombes! On ne rit pas d'un bon acteur jouant Néron au « Français »; mais on sourit des cocktails: avion-caisse à savon, Néron-robe de chambre.

L'enfant cependant est un humoriste involontaire. C'est aux yeux de l'adulte que la poésie et l'humour de ses jeux éclatent, du moins si l'adulte possède assez d'imagination et rengaine la raison raisonnable et l'utilitarisme d'un monde inhabitable.

Or il est des hommes dont la mentalité, affreux mot, est fixée à l'enfance. Les psychanalystes qui n'aiment rien tant que de psychanalyser artistes et poètes, mais qui enragent de rater, à chaque

Peinture. Juin 1949. Huile sur toile. 81 x 65 cm. Tate Gallery, Londres.

coup, l'analyse de la beauté, appellent même cette fixation: *régression infantile,* l'homme normal pour eux étant l'homme moyen, l'homme banal, le casse-pieds (quel thème vengeur pour Miró!).

Des artistes magnifiques: Rousseau, Klee, Vivin et tous les naïfs, Dubuffet, Miró, connaissent, non la régression infantile, mais la *promotion enfantine,* le retour à la Terre Promise de l'enfance, poésie et humour étant pour eux la seule formule viable du bonheur.

Certes le pessimisme social de Miró n'est pas sans lui inspirer parfois des formes dramatiques, *L'Arbre,* dessin de 1929, de ses quatre branches-fouets rebroussées du même bord, dit le désespoir de la solitude dans un paysage d'une nudité absolue; mais quatre petits objets cylindreux, y dispersant leurs bobines à secrets, lui tiennent compagnie et donnent à penser que cet Arbre esseulé sous le vent triste verra peut-être sortir de ces quatre bobinettes, d'étonnantes miroettes qui le consoleront.

Aux environs de 1930, cependant, se situe une parenthèse de sévérité, voire d'agressivité dans l'œuvre de l'artiste: instruments de torture, formes estrapadées crucifères, gladiolées. Des titres comme *Personnages dans la forêt incendiée,* le dessin pour le ballet *Jeux d'enfants,* présenté par les Ballets Russes de Monte-Carlo, sont d'un surréalisme presque macabre.

Mais l'essentiel de l'œuvre de Miró reste une recherche du bonheur, sous le signe de l'enfance. Le sens pathétique de la destinée, qu'en Espagnol classique il porte en lui, fait de lui par contraste un créateur de poésie heureuse.

Un Picasso, si primesautier dans la vie courante, qui pour dérider un ami modeste qu'il admire, fait le contorsionniste, marche à quatre pattes comme le bon roi Henri, Picasso en qui l'esprit d'atelier, de canular, subsiste toujours, comme au temps du Douanier Rousseau et de Guillaume Apollinaire, ne montre pas d'humour dans ses anatomies surréalistes les plus bousculées, ni dans ses sculptures les plus tessonnières. Il est drame et poésie. Si l'idée de la fameuse selle de vélo, soudée au guidon, est comique, sa réalisation stricte et sobre ne rit pas.

Au contraire Miró, avec ses yeux étonnés dans la planète d'une tête bien ronde, est peut-être plus foncièrement triste que l'auteur des *Saltimbanques* et de *Guernica.* Aussi éprouve-t-il le besoin de se fuir et de fuir le drame, pour enfanter un climat de poésie directe, originelle, comme au temps de cette enfance, seule respirable, d'où lui viennent encore les bénéfiques bouffées aromatiques d'un paradis perdu.

S'il n'est pas perdu, croyez bien que c'est parce que le subtil grand enfant Miró ne dévoile pas son jeu aux dieux butés, aux forces destructrices, aux apprentis sorciers, aux pères Uburlesques. Pour faire croire à ces fatalités dont le monde est plein que sa poésie n'est pas si poétique; que rien de ce bonheur n'est vrai; que les trop jolis oiseaux chantent faux, bref que c'est pour rire, Miró camoufle ses formes avec amour, avec humour.

Nous avons relevé, dans sa première période, un humour naturaliste qui culmine avec la synthèse si gaie de *La ferme.* Les animaux chéris des enfants, leurs jouets, supports magiques, en constituaient les éléments. Mais bientôt Miró ne se contente plus de faire appel à sa propre enfance.

Avec l'intuition réceptrice de l'artiste, il puise maintenant dans le climat d'enfance contemporain, celui qui naît des escamotages de Robert Houdin et des films de Méliès, pour s'épanouir avec cette veine originale du comique, le dessin animé.

Une bonne partie de l'œuvre de Miró est du Walt Disney sublimé, notamment certains tableaux des collections Gaffé et Dudensing. Un *Intérieur hollandais* comporte une grande mandoline, qui dessine Félix-le-Chat et un chien du même style, rongeant un os pour rire. Une toile de la Galerie

Pierre Matisse est une véritable ménagerie de cirque en folie.

Ce qui intéresse en de telles œuvres, ce ne sont pas de faciles reconnaissances et identifications. Pierre Lœb dit que si l'on demande à Miró:

— C'est un cheval, n'est-ce pas?

— Oui, oui.

— Mais non, c'est un oiseau.

— Oui, oui.

Ce qui importe, ce sont les inventions plastiques propres à Miró, formes souvent abstraites de fait, ou bien combinaisons figuratives combien imprévues.

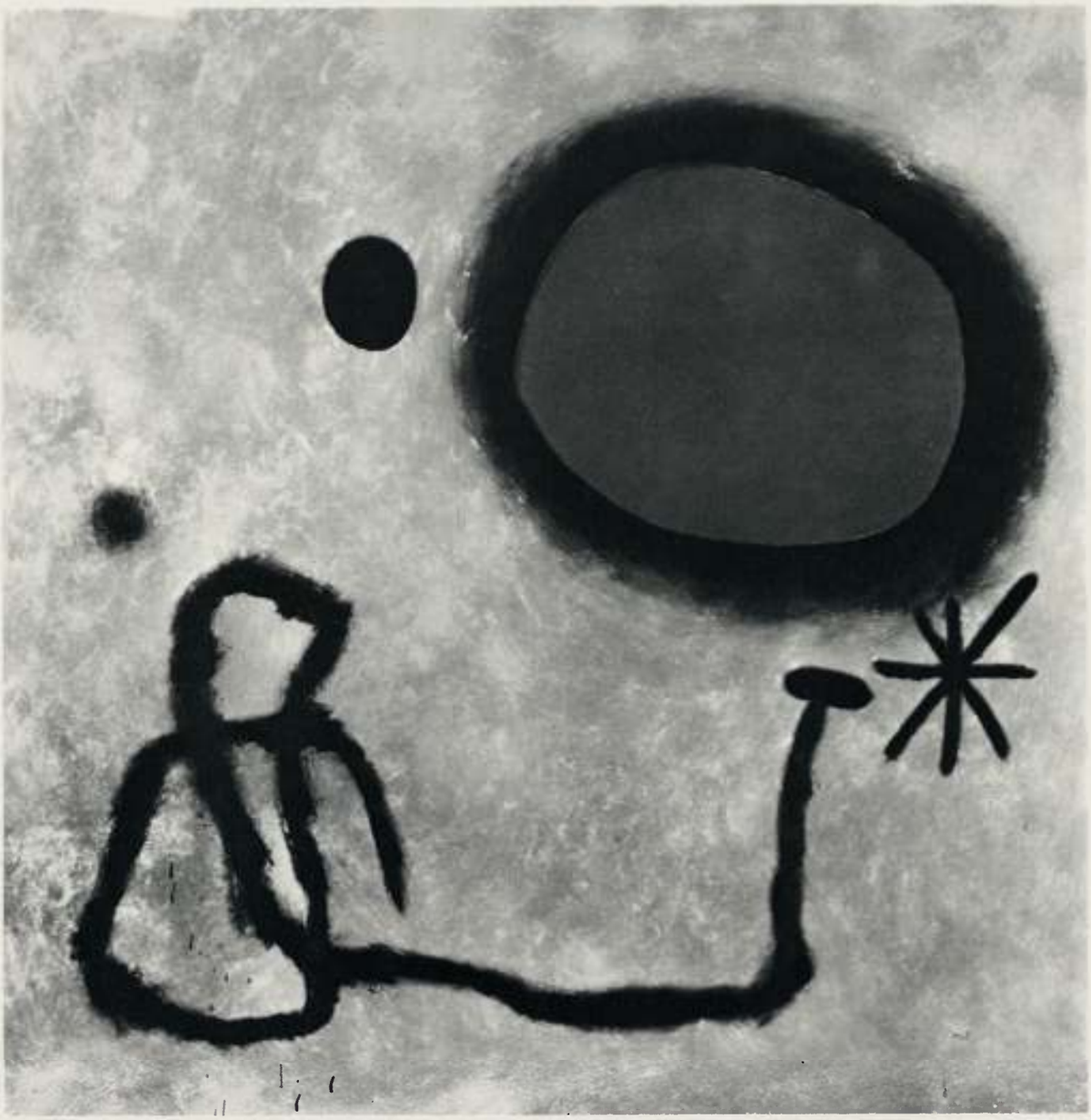
Un critique particulièrement philosophique et sérieux a parlé autrefois, à leur sujet, de Vermeer de Delft et de réalité serrée du plus près, ce qui est une glose involontairement humoristique à l'épanouissement de l'humour chez Miró.

Vers 1940, l'artiste a de bonnes raisons pour détester la terre et déserter par la pensée un globe et une époque « *particulièrement ignobles* ».

Sa patrie d'enfance devient alors le ciel, et ses personnages se font lunaires, solaires, stellaires. Il atteint à son plus grand lyrisme, un lyrisme cosmique, que les titres brandissent, que les titres chantent:

FEMMES AUX CHEVELURES DÉFAITES SALUANT LE CROISSANT DE LA LUNE. FEMMES ET CERF-VOLANT PARMI LES CONSTELLATIONS. PERSONNAGE MAGNÉTISMÉ PAR LES ÉTOILES. UNE GOUTTE DE ROSÉE TOMBANT DE L'AILE D'UN OISEAU RÉVEILLE ROSALIE ENDORMIE A L'OMBRE D'UNE TOILE D'ARAIGNÉE. LA TIGE DE LA FLEUR ROUGE SE HAUSSE VERS LA LUNE. RYTHME DU PASSAGE DU SERPENT QU'ENTRAÎNE LE SOUFFLE DES CHEVELURES DÉFAITES... L'ÉTOILE SE LÈVE, LES OISEAUX S'ENVOLENT, LES PERSONNAGES DANSENT...

L'oiseau s'envole vers la zone où le duvet pousse sur les collines encerclées d'or. 1950. Huile sur toile. 76 x 95 cm.



Peinture. 1953. Huile sur toile. 200 x 200 cm. Coll. Philippe Dotremont, Bruxelles.

Miró intitule quelques-unes de ses toiles tableaux-poèmes; mais toutes, sans doute, mériteraient d'être ainsi qualifiées, qu'il s'agisse d'*Hirondelle-Amour* ou de *La Petite Blonde au parc d'attraction.*

J'ai déjà décrit *Hirondelle-Amour* dans cette revue, comme un adorable cocktail de formes-mains, de formes-pieds, de formes debout..., une étoile ensanglantée près d'un bouquet de radicelles, des queues d'aronde et des rondes de printemps, de l'agitation et des émulsions, l'écriture, la peinture...

Mais on ne peut rien ajouter à la poésie de Miró, ce verre catalan au cylindre pur, empli par lui d'une eau enchantée, sinon de légers pétales d'images, flottant sur des images de songe, celles d'un enfant devenu homme, qui a su garder en lui la qualité de l'enfance, décuplée par une maîtrise attendrie.

Graffiti, dessins d'enfants, ne sont que les témoignages presque littéraux du génie d'enfance incarné en Miró et dont non seulement son œuvre peinte fait foi, mais encore la délicieuse gaucherie de ses céramiques et des objets aux multiples matières avec lesquels l'artiste sait bien qu'il a le droit de jouer.

Et comme tout art est don, libéralité, nous pouvons jouer et rêver avec ce meneur de jeu infaillible.

PIERRE GUÉGUEN

XX^e Siècle n° 8, Janvier 1957.

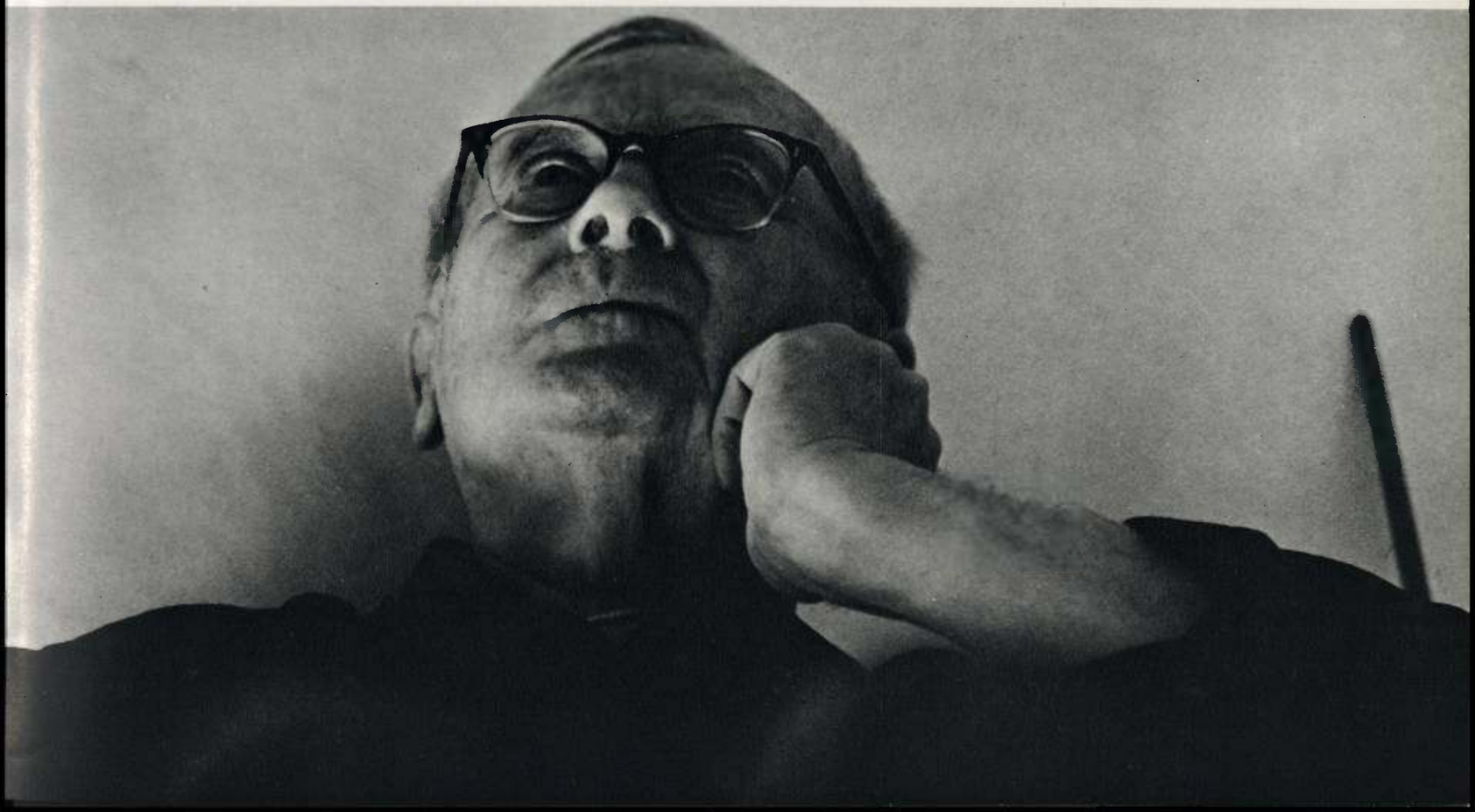
Je rêve d'un grand atelier

par Joan Miró

A mon arrivée à Paris en mars 1919, je suis descendu à l'hôtel de la Victoire, rue Notre-Dame-des-Victoires. J'ai séjourné à Paris tout l'hiver, l'été je suis retourné en Espagne, à la campagne. L'hiver suivant je suis revenu à Paris. Je suis descendu dans un autre hôtel, au 32 du boulevard Pasteur. C'est là que j'ai reçu la visite de Paul Rosenberg. Picasso et Maurice Raynal lui avaient parlé de moi. Quelque temps après Pablo Gargallo qui passait l'hiver à Barcelone, où il était professeur de sculpture à l'école des Beaux-Arts, me céda son atelier, au 45 de la rue Blomet, à côté du Bal Nègre alors inconnu des Parisiens et que devait « découvrir » Robert Desnos. André Masson occupait l'atelier à côté, une cloison nous séparait. Rue Blomet, j'ai commencé à travailler. J'ai peint la *Tête d'une danseuse espagnole* qui appartient à Picasso, la *Table au gant*, etc. C'était une époque très dure: les vitres étaient cassées, mon poêle, qui m'avait coûté quarante-cinq francs au marché aux puces, ne marchait pas. Cependant l'atelier était très propre. Je faisais moi-même le ménage. Comme j'étais très pauvre je ne pouvais m'offrir qu'un déjeuner par semaine: les autres jours je me contentais de figues sèches et je mâchais du *chewing-gum*.

L'année suivante je ne puis avoir l'atelier de Gargallo. Je me loge d'abord dans un petit hôtel du boulevard Raspail où je termine la *Fermière*, l'*Epi de blé* et d'autres tableaux. Je quitte l'hôtel pour une maison meublée de la rue Berthollet. *La lampe à carbure*. Eté à la campagne. Retour à Paris dans l'atelier de la rue Blomet. J'achève la *Ferme* qui avait été commencée à Montroig et continuée à Barcelone. Léonce Rosenberg, Kahnweiler, Jacques Doucet, tous les surréalistes, Pierre Loeb, Viot, l'écrivain américain Hemingway viennent me voir. Hemingway achète la *Ferme*. Rue Blomet j'ai peint le *Carnaval d'Arlequin* et la *Danseuse espagnole* de la collection Gaffé. C'é-

(*Photo Daniel Frasnay*).



L'atelier de Miró construit en 1956 par son ami l'architecte Josep-Lluis Sert à Palma de Majorque. (*Photo Daniel Frasnay*).

(*Photo Catalá Roca*).

tait, malgré les premières ventes, assez dur. Pour le *Carnaval d'Arlequin,* j'ai fait beaucoup de dessins où j'exprimais mes hallucinations provoquées par la faim. Je rentrais le soir sans avoir dîné et je notais mes sensations sur le papier. J'ai beaucoup fréquenté, cette année-là, les poètes, car je pensais qu'il fallait dépasser la « chose plastique » pour atteidre la poésie.

Quelques mois après Jacques Viot organisa ma première exposition à la Galerie Pierre. Plus tard j'eus un contrat avec Viot qui me permit de tenir le coup. Je louai un atelier au 22 de la rue Tourlaque, Villa des Fusains, où ont habité Toulouse-Lautrec et André Derain et où Pierre Bonnard a encore son atelier. A cette époque il y avait là Paul Éluard, Max Ernst, un marchand belge de la rue de Seine, Goemans, René Magritte, Arp. Je mis sur la porte une pancarte que j'avais trouvée dans une boutique: TRAIN PASSANT SANS ARRÊT. Ça marchait mieux mais c'était encore assez dur. Une fois, avec Arp, nous avons déjeuné de radis au beurre. Dès que ce fut possible je pris un plus grand atelier dans la même villa, au rez-de-chaussée, mais je ne le gardai pas longtemps.

Je rentre en Espagne, je me marie, je reviens à Paris avec ma femme et je quitte la Villa des Fusains où j'avais peint toute une série de toiles bleues, pour un appartement de la rue François-Mouthon. Je travaille beaucoup, je passe la plus grande partie de l'année en Espagne où je peux mieux me concentrer pour le travail. A Barcelone, je travaille dans la chambre où je suis né.

En Espagne où j'allais très souvent, je n'ai jamais eu un vrai atelier. A mes débuts, je travaillais dans des cellules où j'avais peine à m'introduire. Lorsque je n'étais pas content de mon travail je me cognais la tête contre le mur. Mon rêve, lorsque je pourrai me fixer quelque part, est d'avoir un très grand atelier, non pas pour des raisons d'éclairage, lumière du Nord, etc., auxquelles je suis indifférent, mais pour avoir de la place, beaucoup de toiles, car plus je travaille plus j'ai envie de travailler. Je voudrais m'essayer à la sculpture, à la poterie, à l'estampe, avoir une presse. M'essayer aussi à dépasser, dans la mesure du possible, la peinture de chevalet qui, à mon avis, se propose un but mesquin, et me rapprocher, par la peinture, des masses humaines auxquelles je n'ai jamais cessé de songer.

En ce moment je me trouve boulevard Blanqui dans la maison où habite l'architecte Nelson. C'est dans cette maison que Mme Hemingway avait gardé *La ferme* avant de l'emporter en Amérique.

Une fois j'ai voulu revoir l'atelier de la rue Blomet. Il y avait dans la cour un très beau lilas. La maison était en démolition. Un gros chien s'est jeté sur moi.

JOAN MIRÓ

Propos recueillis par San Lazzaro en 1938 (XX^e Siècle n° 2).

Volumes de lumière

...Le peintre catalan pour vivre plus près de son monde a les pieds tressés dans la poussière rouge de la colline de Calamayor qui domine la plage de Palma de Majorque.

L'architecte Josep-Lluis Sert lui a construit, en 1956 (près de la maison où vit Miró avec sa femme Pilar), un grand atelier dont les lignes utilitaires projettent les volumes de lumière.

Méticuleusement alignées pour une observation critique, des peintures de différents formats semblent s'y mesurer du regard, orgueilleuses en leur graphisme noir.

Oiseau-femme, femme-libellule aux lignes déroulées, croisent, au large des lunes vertes entourées d'énticelles jaunes...

...Témoins impuissants, les pinceaux semblent monter la garde auprès des tubes de couleurs qui, allongés sur le ventre dorment, œil vissé, prêts à rompre le silence d'un éclair vermillon.

Tandis que suspendu, tête rasant le toit, le grand soleil en palmes tressées, acheté à la foire des Rameaux de Barcelone veille, les yeux plissés par l'effort.

Suivons l'artiste jusqu'à la ferme bâtie au XVII^e siècle, intégrée depuis dans son domaine, promue atelier.

Les murs de terre dorée sécrètent sur deux étages, plusieurs vastes pièces claires, dallées de pierres, permettant à Miró de consacrer à chaque œuvre en gestation, à chaque toile ébauchée, un espace, un lieu privilégié. Très tôt le matin, il travaille avec pour seul compagnon le soleil, qui pousse tout le jour à travers les fenêtres, les portes ouvertes, ses longs dominos blancs.

Miró l'a peuplé de tous les objets témoins de sa vie, à portée des yeux, dans chaque pièce de cette maison, l'enfance du peintre est représentée.

Cette enfance gardée permet la pureté éblouie de son art. Photographies familiales, poupées enfantines, boîtes multicolores, boules de verre-sulfures, éventails déployés, collections d'animaux en argile coloriée, qui sont en fait des sifflets appelés « xiurelles », figures catalanes, art populaire dont Miró jamais ne s'éloigne.

Ici une ancre de bateau, des galets, pâles racines estropiées recueillies au bord des plages, morceaux de ferrailles choisis dans les poubelles, paniers tressés, troués, tous assemblés par l'humour magique de Miró auront une vie nouvelle: profils monumentaux charbonnés sur les murs, ils seront sculptures ou serviront de modèle à une céramique, recréation où sera associé le potier Artigas.

L'art de Miró, c'est aussi transmettre à l'œil l'humilité de son cœur, lui permettre le contact avec le sol natal, tout près de la terre suivre la courbure d'un brin d'herbe devenu fleuve Amazone.

DANIEL FRASNAY

Extrait de « Leur Monde », Draeger Ed., Paris 1969.

(Photos Daniel Frasnay).

(Photo Catalá Roca).

Sur la colline de Calamayor

Si l'on excepte une dizaine de petites peintures sur carton de 1955, aucun tableau n'est sorti de l'atelier de Miró depuis l'importante production des années 1952, 1953 et 1954. Pendant cinq ans, le peintre s'est consacré presque exclusivement à la lithographie, à la gravure et à la céramique. De plus son travail a été profondément perturbé par son déménagement et son installation à Palma de Majorque et en particulier par le changement d'atelier. Pour la première fois de sa vie, il dispose en effet du grand atelier dont il rêvait; sur la colline en terrasses qui domine la plage de Calamayor, en contrebas de la maison d'habitation construite dans le style du pays, s'élève maintenant le splendide atelier aux lignes audacieuses mais en parfaite harmonie avec le paysage qu'a conçu pour Miró son ami, l'architecte José Luis Sert. Terminé en 1956, cet atelier trop admirable et trop neuf peut-être intimidait Miró au moins autant qu'il l'exaltait. Il lui fallut le vaincre, le peupler, l'animer. Le peintre y entassa toutes sortes d'objets qu'il ramenait de ses promenades dans la campagne ou au bord de la mer, racines, souches d'arbres, morceaux de cactus, fragments de rochers, anciens instruments aratoires et débris de toutes sortes qui voisinèrent avec des projets de sculptures et des objets de l'artisanat populaire. Par leur association et leur « montage », Miró se trouva bientôt entouré d'une société de personnages fantastiques, poétiques ou burlesques; il se retrouva parmi les siens, dans l'atelier maintenant habité. Son installation l'obligea également à sortir de leurs caisses et à ranger un grand nombre de toiles et surtout de dessins, de projets, de carnets d'esquisses qu'il avait accumulés tout au long de sa vie. Cette révision de toute son œuvre, cette méditation quotidienne sur quarante années de recherches contribuèrent à orienter Miró dans de nouvelles directions.

JACQUES DUPIN

XX[e] Siècle n° 16, Mai 1961.

L'atelier de Miró à Palma de Majorque (*Photo Daniel Frasnay*).

La Fermière. Montroig, Paris, 1922-1923. Huile sur toile. 81 x 65 cm. Coll. Mme Marcel Duchamp, New York.

Des échanges productifs entre la terre et l'homme

par Alexandre Cirici

Un essai d'approche directe de l'œuvre de Miró à partir de certaines idées d'ordre économique, peut nous aider à en découvrir des sens nouveaux.

Nous allons à la recherche d'un ensemble de faits commerciaux dans cette peinture. D'une opération d'achat et d'une opération de vente.

Pour que ces opérations soient possibles, il faut qu'il y ait des marchandises et des intérêts humains. Il faut aussi une certaine carence, car les valeurs sont — je le lis chez Foucault — le négatif des biens. Il faut, encore, l'existence d'une inégalité pour que les sujets de la transaction soient dans le besoin de la réaliser; et cette inégalité doit exister non seulement d'une façon objective mais aussi subjective puisque les deux acteurs de tout échange doivent croire qu'ils y gagnent.

Dans le répertoire formel de Miró, on distingue immédiatement trois sortes d'éléments. Il y a la terre, tout effusion, présente dans des montagnes perçantes, des volcans, la terre qui lance des serpents et des flammes. Il y a le ciel, tout irradiation intangible, avec ses soleils, ses lunes, ses étoiles, ses constellations. Il y a aussi les formes

Personnages et oiseaux dans la nuit. Barcelone, 1942. 49 x 64 c.m. Galerie Maeght, Paris.

organiques qui constituent la partie centrale des tableaux, toujours mises en rapport avec la morphologie ou les aventures de l'homme, bien souvent à la manière d'équivalents de l'être humain, que nous pouvons appeler les anthropoïdes.

Ces anthropoïdes et la terre sont évidemment inégaux, avec la claire et radicale différence qui s'exprime à travers les carences. L'inégalité objective entre le monde inorganique et le monde organique se voit doublée par l'inégalité subjective que crée notre adhésion spontanée à la forme anthropoïde. La terre devient pour nous l'*autre*, le fait hétérogène indispensable.

Nous nous posons des questions. Qu'est-ce qui circule objectivement entre les anthropoïdes et la terre? Quel est l'échange? Quelles sont les valeurs dont l'un et l'autre vont s'enrichir?

On peut facilement observer que les anthropoïdes sont conditionnés par leur contact avec la terre. Nous observons leurs pieds énormes, leurs jupes évasées qui arrivent à se souder au sol, comme de grands entonnoirs renversés. Les anthropoïdes expriment leur besoin de contact maximum avec le sol.

Les ailes de l'oiseau glissant sur la lune pour atteindre les étoiles. 1953. Huile sur carton. 46 x 38 cm.

Miró a dit plusieurs fois que la force lui vient de la terre, et cette phrase nous fait penser à une autre, dans laquelle il dit clairement que la force naît des pieds. Ceci nous parle du sens de ces images. D'autre part, l'entonnoir renversé est bien expressif, puisque tout le monde sait que sa forme est donnée par l'idée de faire passer quelque chose du côté large jusqu'au côté étroit. Le fait de son inversion exprime, donc, une circulation ascensionnelle.

Pieds et entonnoirs sont le signe d'une carence des anthropoïdes et d'un échange qui se fait notamment à partir de la terre, vers eux.

Pour identifier ce que la terre peut donner, ce fluide mystérieux qui monterait par la base, il suffit de regarder les manifestations dynamiques du paysage, lesquelles, chez Miró, ne sont que la poussée des flammes des volcans, des serpents qui sortent des trous ou des troncs élémentaires qui y poussent. Autant de signes phalliques, de puissance sexuelle ou bien, si nous généralisons, de *libido*.

L'homme se nourrit du feu de la terre. Il réalise ce vol du feu dont nous parle Lévi-Strauss comme d'un mythe fondamental de l'humanité. Mais le même Lévi-Strauss nous révèle que lorsque l'homme primitif a déjà volé le feu, il est plus loin du soleil que lorsque, chauffant sa nourriture au soleil, il sentait le ciel plus proche de la terre.

L'anthropoïde présent dans l'œuvre — pensons toujours qu'il ne s'agit pas d'une représentation et qu'il n'y a que le signe sur la toile — gagne, par le contact, son énergie. La terre, elle, y gagne sa propre existence, puisqu'elle n'existe — sur le tableau — qu'en fonction des anthropoïdes qu'elle est appelée à nourrir.

Les anthropoïdes y perdent leur liberté, avec l'obligation d'enracinement. Une perte de liberté est une perte d'existence, puisque exister est être dans une place libre. Dans un système de valeurs, les anthropoïdes signalent qu'ils préfèrent — ou que Miró préfère — exister moins mais être vivants, avec de l'énergie à l'intérieur d'eux-mêmes, qu'exister davantage mais sans vie.

Si nous regardons, maintenant, les rapports entre ces personnages, hypostases de l'homme, et le monde céleste, présent dans les peintures de Miró, nous assistons à un autre genre de rapports, essentiellement entre le monde tangible et le monde intangible, car le contact direct avec le monde d'en haut est impossible.

Nous nous apercevrons de la nostalgie des formes vivantes vis-à-vis des structures intangibles. Le monde astral aussi, par ses radiations, semble manifester une nostalgie de la vie.

La première de ces nostalgies se manifeste par les graphismes organiques qui, souvent, se transforment en signes astraux. La couleur d'une joue devient une étoile. L'ombre des sourcils, une constellation. La bouche devient trajectoire. La ceinture, levier filiforme comme les rayons des étoiles.

Les oiseaux abondent, dans le rôle inverse de transformation des étoiles en êtres organiques. Ils arrivent à promener dans le ciel leurs triangles féminins. Des soleils, des lunes, des étoiles, deviennent des yeux ou des sexes, dans une nostalgie contraire.

Nous nous demandons encore: quelle est la circulation qui s'établit entre les anthropoïdes et le monde intangible?

La verticalité radicale de la quasi-totalité des anthropoïdes, le fait que la base-entonnoir y soit souvent continuée par un amincissement vers le haut, expriment le sens ascensionnel total de ces personnages, lequel, s'il exprime, par la partie basse, la captation du feu terrestre, exprime, par la partie haute, qui se lève en flèche, une tension vers le monde intangible.

Cette tension se voit magnifiquement soulignée et renforcée par des cheveux hérissés, des crêtes, des bras levés, comme des cornes, des déformations qui prolongent même les bassins osseux, eux aussi en forme de cornes, les sexes dressés, les nez prolongés, les grandes langues qui jaillissent des bouches. Il y a un tropisme général vers le haut qui violente toute forme organique de la même façon que les poussées secondaires d'un cactus sont tordues vers le haut par leur élan vers le soleil.

Si les anthropoïdes manifestent cette carence des valeurs du monde intangible, ce monde, par contre, apparaît indifférent à l'appétit dont il est l'objet. Il n'est jamais modifié par les personnages. Il est comme un fond neutre. Les personnages, par contre, s'organisent en fonction de cet autre monde lointain et indifférent.

Toutes les prolongations organiques se voient comme désespérées, dirigées inutilement vers le haut. Elles sont continuées même par des trajectoires de la pensée, qui sortent des têtes; par la flamme des pipes, les cris dessinés à partir des bouches, les rayons des regards, les liquides qui jaillissent des corps, du lait, du sperme, des pets, de l'urine, des excréments,... et parfois, directement, de grandes flammes.

En contrepartie de la volonté ou de l'acte de donner, qu'expriment les anthropoïdes, il n'y a aucun paiement. L'opération est, d'avance, un échec.

Dans l'ensemble, donc, il y a des échanges productifs entre la terre et l'homme, et il y a le désir de donner énergie et vie humaine à des destins immatériels qui font la sourde oreille.

Le tout manifeste une foi dans le monde matériel comme source de toute réalité, une foi dans le valeur de la vie comme conquête réalisée sur cette réalité. Mais il y a aussi le désir atavique

Les tendresses de la lueur de la lune à l'aube croisée par un bel oiseau. 1954. Huile sur toile. 25 x 12 cm. Coll. R. Moltzau, Oslo.

dirigé vers le haut du monde immatériel et qui reste sans réponse.

Il y a, donc, un déséquilibre final qui sert à détruire l'excès d'entropie, à l'instar de l'art primitif, dont Gaëtan Picon dit qu'il brûle les meubles pour conserver le feu.

Si nous pensons que le monde immatériel des tableaux de Miró sert à créer ce déséquilibre nécessaire, l'idée réactionnaire des valeurs immatérielles se transformera à nos yeux en l'idée productrice d'un instrument de travail.

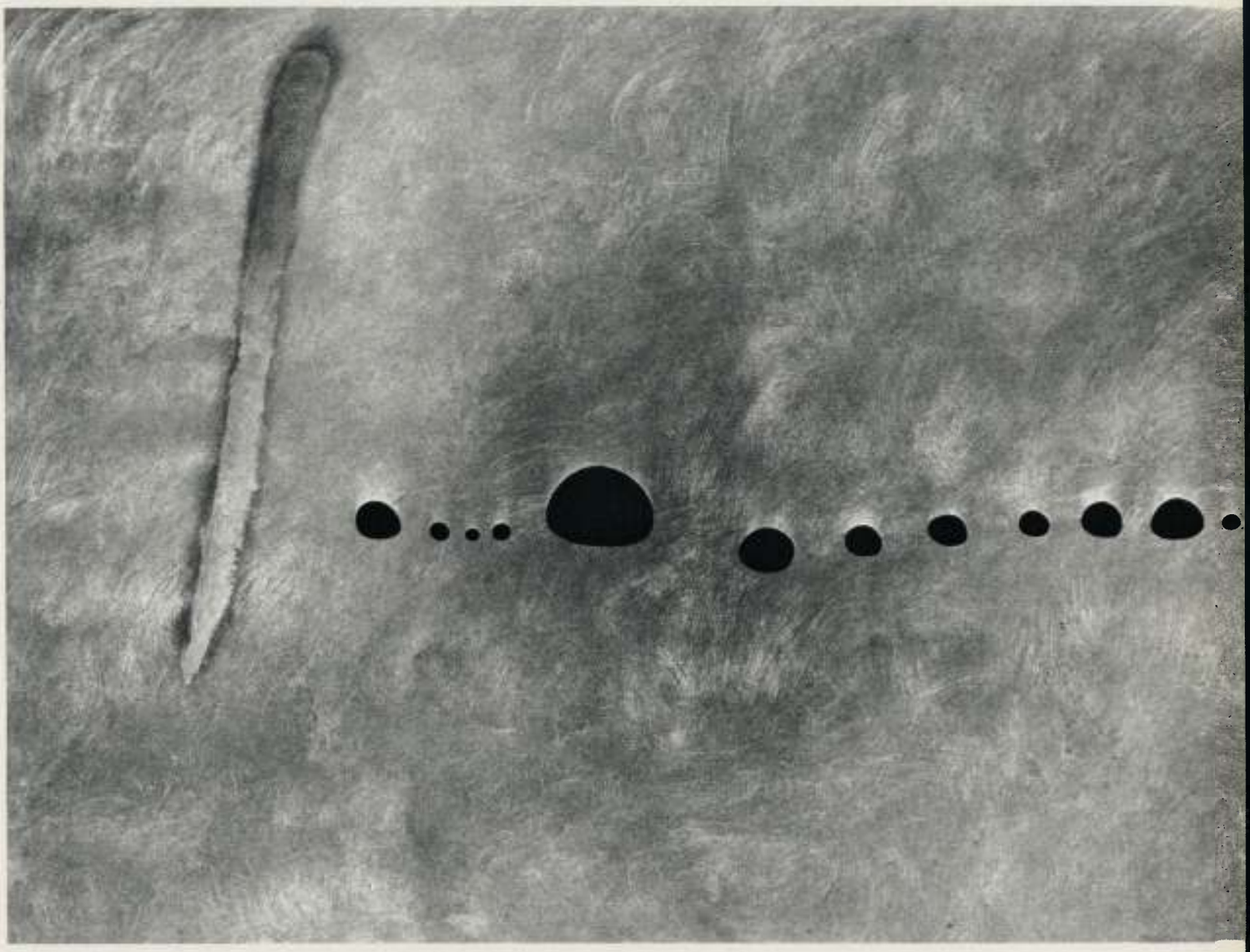
Les étoiles y servent, en effet, au combat pour la dynamique.

ALEXANDRE CIRICI

Les deux démarches de Miró

par Jacques Dupin

Peinture 5. 1960. Huile sur toile. 92 x 65 cm.



Bleu 2. 1961. Huile sur toile. 270 x 355 cm. (*Photos Galerie Maeght*).

En 1960, Miró entreprit de briser sa propre statue et s'engagea dans de nouvelles recherches qu'annonçaient certaines céramiques et surtout des eaux-fortes et des aquatintes récentes. Mais la rupture et le passage à un style nouveau s'effectuent toujours chez Miró à l'intérieur d'un univers intangible. Les racines et l'infrastructure demeurent; Miró ne change pas de pays ni d'arrière-pays même quand il bouleverse les apparences, les modes et surtout la durée de leur manifestation.

Devant l'abondante production de l'année 1960 (plus d'une centaine de peintures et de nombreuses gouaches et aquarelles), nous sommes d'emblée frappés par une violence expressive qui altère profondément et rend souvent méconnaissable l'écriture de signes de Miró. Tantôt le peintre accentue la puissance, la brutalité d'un graphisme sommaire, fruste, né d'un seul geste et proche des graffiti. Tantôt, au contraire, il confie à quelques lignes légères et parcimonieuses le soin de répliquer au jeu des matières en expansion et des taches de couleur en liberté. Ces deux démarches, en apparence contradictoires, trahissent la même défiance à l'égard du signe et la même volonté d'écarter les formes concertées et fixées de son vocabulaire pour se rapprocher d'un état plus spontané de peinture, d'une expression immédiate, d'un dévoilement plus pur de « l'acte de peindre ».

Le graphisme lourd, tracé le plus souvent d'une seule coulée de peinture noire, ne répudie pas l'univers de formes qu'a créé Miró, il le simplifie par la poussée plus violente, comme pressée d'en finir, du geste. S'il fait naître encore l'oiseau ou la femme, ce n'est plus pourtant une de leurs

Tête bleue et oiseau-flèche. 1965. Peinture. 100 x 80 cm.

possibilités fantastique, ou gracieuse, ou sensuelle qui s'incarne et se meut pour notre délectation, mais leur seule présence farouche, leur énergie libérée dans le suspens de la forme et la réalisation différée de leur désir d'être. L'ancienne élaboration d'un personnage fait place au geste ramassé qui se souvient de sa seule trace et néglige la précision et le détail du parcours. Les oiseaux dans l'espace ne sont plus que des idéogrammes du vol, primitifs et négligents.

Mais on rencontre aussi dans un certain nombre de peintures un graphisme nouveau d'un tout autre genre, fait de traits fins et précis, mais comme dispersés ou émiettés dans l'espace du tableau. Les signes extrêmement simplifiés et délicats qui en résultent semblent se répondre à travers les vides qui les isolent, à travers les taches et les nuées qui les chassent et les étouffent. Dans leur refus de toute liaison et de toute articulation, ces signes ouverts, ces « avant-signes » constituent une sorte d'écriture lacunaire qu'il n'est peut-être pas trop risqué de rapprocher de la musique dodécaphonique que le peintre a beaucoup écoutée ces dernières années. Simples boucles parfois, arceaux, vecteurs à peine infléchis, mais dont la perfection des courbes, de l'orientation,

Femme pleine de joie par l'arrivée des oiseaux-flèches. 1965. Peinture sur bois. 80 x 65 cm.

de la mise en place fait circuler à travers les vides et les taches le contrepoint d'un chant humain à la fois inquiet et résolu. Il n'est pas fortuit que ce graphisme apparaisse notamment dans trois peintures sur carton intitulées *Solitude* car l'émotion qu'il communique est en effet très proche de la résonance affective de ce mot. Cet avant-signe épars, minuscule, est avant tout un signe humain, isolé, menacé par les éléments mais dans l'aveu — l'inscription — de sa faiblesse et de sa peur, il affirme aussi sa résolution de résister et de durer, ce que confirme la netteté et la souple autorité du trait dont il est fait.

Miró utilise maintenant toutes les possibilités de la tache avec autant de vigueur que de sensualité. Il montre notamment une prédilection pour les blancs, en traînées granuleuses ou fluides, en dépôts, en pulvérisations de brume ou de fumée, en coulée de chaux où s'inscrivent des traces, des signes, des graffiti. Dans le blanc ou à travers lui, d'autres couleurs se révèlent et s'évanouissent; le blanc vire à toutes les nuances des terres et des gris, bleuit, contracte de soudaines rougeurs, peut se refroidir ou se réchauffer selon qu'il se mêle à des vapeurs vertes, à des nuées jaunes. Il reste néanmoins toujours par sa consistance et sa façon

Tête de personnage aux trois cheveux dont les antennes attirent les étoiles. 1965. Peinture. 54 x 38 cm.

La leçon de ski. 1966. Peinture. 193 x 324 cm.

de vibrer et d'irradier, un blanc. Blancs purs ou blancs altérés contribuent à donner à ces peintures cette sorte de gonflement, de soulèvement débordant, propices à la propagation de l'énergie et à la circulation du thème.

La couleur intervient en taches intenses, en lueurs soudaines sans aucune recherche raffinée de tons. Elle éclaire et rythme, elle révèle par contrastes violents, elle joue presque toujours une partie autonome, indépendante des figures et des signes. Elle tire sa puissance autant de sa rareté et de sa soudaineté que de son éclat; les accents de couleur jaillissent comme des étincelles dans la nuit. Miró qui traite les couleurs pures avec une apparente désinvolture, raffine avec les noirs, les gris et les bruns, alourdis et glissants, hésitant entre le désir d'apparaître et la tentation de se dissoudre.

Ces peintures récentes montrent des affinités évidentes, et que Miró ne songe nullement à dissimuler, avec les recherches des peintres de la nouvelle génération. Bon nombre de ceux-ci, et pour n'en citer qu'un, Jackson Pollock, ont reconnu tout ce qu'ils devaient à Miró. Celui-ci, à son tour, s'est intéressé de très près aux travaux des jeunes peintres, n'a pas laissé passer une occasion de les encourager et de les soutenir et surtout n'a pas cru indigne de lui d'aller parfois à leur rencontre. Mais même lorsqu'il emprunte délibérément des techniques inventées ou généralisées par ses cadets, comme le dripping ou la peinture par projection, ses tableaux gardent profondément le rythme, la respiration, le climat de toutes les créations de Miró. Le plus souvent, à partir de techniques nouvelles et d'un arsenal tachiste auquel sa prodigieuse sensibilité aux matières et aux accidents du hasard donne des pouvoirs et une saveur inattendus, Miró accomplit une opération picturale et poétique au deuxième degré d'où se dégagent de nouvelles significations. Ces tableaux sont des pièges auxquels il faut se laisser prendre.

JACQUES DUPIN

XX^e Siècle n° 16, Mai 1961.

Miró devant « Femme et oiseau dans la nuit » (1967), lors de son exposition à la Fondation Maeght en été 1968. (*Photo Català Roca*).

Miró à St-Paul-de-Vence

Un haut lieu de l'art moderne

par Julien Clay

A l'extrême avancée de la Fondation Maeght, au-dessus du paysage de Saint-Paul, la « Fourche » de Miró se dresse comme un signe: un tronc de bronze grumeleux, qui s'amincit vers le haut; posée verticalement sur ce tronc, la courbe d'un secteur métallique, que perce, d'une manière légèrement asymétrique, un cercle parfait; en haut, sur la pointe centrale du secteur, une fourche dont le manche s'écarte légèrement à gauche et dont les cinq dents sillonnent le ciel du côté droit. Une fourche comme les paysans de la région les taillent, d'une seule pièce, dans le bois d'olivier, mais qui revêt ici la pérennité du bronze dans lequel elle est coulée. Tout concourt à donner à l'ensemble une apparence de légèreté aérienne: le caractère effilé du support, le savant équilibre du secteur métallique sur le tronc, de la fourche sur l'extrémité du secteur, l'ouverture du cercle sur l'espace où palpitent les dents de la fourche. Ainsi le monument semble chargé de sens divers, associant le ciel à la terre, le travail de l'artiste à la tâche laborieuse du paysan, l'extrême raffinement de l'œuvre plastique à la beauté naturelle du paysage qu'il domine, du mur sur lequel il s'appuie.

Ce mur, construit avec des pierres extraites de la colline même, c'est celui du Labyrinthe de la Fondation. Le moderne Thésée qui s'engage dans ce labyrinthe n'y découvrira pas le Minotaure, mais des personnages et des animaux autrement fabuleux. J'imagine qu'il sera d'abord déconcerté par la nouveauté et la variété de ces découvertes. A y regarder de plus près, il décèlera ensuite chez elles un air de famille. Il s'apercevra que ces statues ont, pour la plupart, une certaine agressivité, que, sous la naïveté apparente des formes, se dissimule une extrême rigueur, que le choix même des matériaux est imposé au sculpteur par leur exacte appropriation à son dessein. Il se trouve devant un monde inédit, mais cohérent: le monde de Miró.

C'est un monde dont le tragique, qui, d'après l'artiste, est le fond même de son caractère, ap-

Miró, sa femme et leurs petits-fils dans les jardins de la Fondation (été 1968).

Jeune fille s'évadant. 1967. Bronze peint. 135 x 60 x 35 cm. Coll. Fondation Maeght.

paraît nettement. Il en est ainsi pour la « Déesse Mère » en céramique, de 1963. Sa silhouette s'élargit vers le bas comme une cloche. Une énorme vulve, large et baillante s'ouvre dans cette forme et l'allège. La tête, qui n'est pas sans analogie avec celle de l'idole féminine d'Amlash (dont la photographie a été publiée dans le n° XXII-1964 de « XX[e] siècle ») se réduit à une sorte d'allongement phallique. Les seins sont de petits mamelons latéraux. D'autres protubérances, éléments de défense physique ou manifestation d'un trop-plein de vitalité, apportent à l'œuvre un équilibre et une vie supplémentaires. Expression brutale et comme primitive d'une sensualité indifférente à tout ce qui n'a pas trait aux enfantements futurs.

Derrière « La Déesse Mère », dont il est séparé par un muret, s'élève « l'Arc », haut de 5m.80, large de 6m.15. La « Fourche » est faite de bronze et d'acier comme il convient au signe décisif, adressé par Miró, du haut de la Fondation Maeght, aux collines voisines, à la Ville de Saint-Paul, au paysage. Le matériau de la « Déesse Mère », emblème de la fécondité, étroitement liée au sol, est la terre cuite. Pour « l'Arc », Miró a naturellement fait appel au béton. Nous sommes devant une sorte de porte mycénienne, qui est à la fois monument minéral et matière vivante. Elle darde vers le ciel et vers les quatre points cardinaux une prolifération de saillies en forme de cornes, de bouches, de phallus, plus menaçantes que celles de la « Déesse Mère ». Porte certes triomphale, mais où l'artiste, conscient du caractère éphémère des plus éclatants succès, reste sur la défensive et nuance sa jubilation de défi.

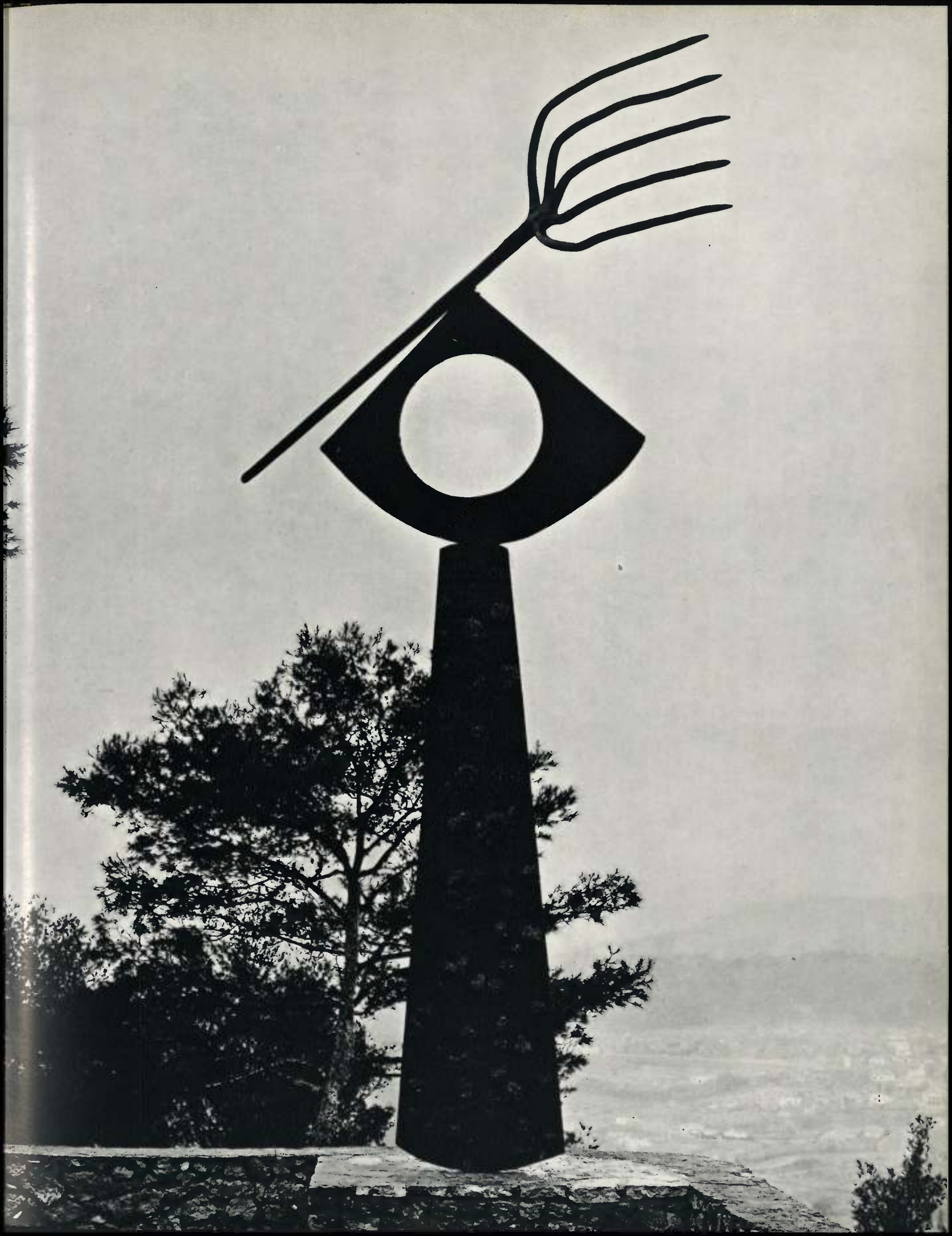
Cette ambiguïté est aussi celle de « l'Oiseau lunaire » de marbre blanc, placé à l'entrée du Labyrinthe. On en trouve, dès 1947, une première version en bois, d'une hauteur de 30 centimètres. De légères modifications apportées successivement à l'œuvre primitive l'ont conduite à un point de perfection qui lui permet de supporter sans défaillance un considérable agrandissement d'échelle (l'Oiseau de la Fondation mesure 300 x 260 x 120 cm.). La statue est à la fois lourde et légère, solidement appuyée sur le sol et, en dépit des dimensions restreintes de ses ailes, comme prête à prendre son vol. D'apparence baroque, les volumes se balancent, s'agencent harmonieusement et sous quelque angle qu'on les regarde inscrivent, dans l'air, les lignes les plus pures. Mais l'oiseau mythique, tout hérissé, lui aussi, d'appendices propres à l'attaque et à la défense, a une attitude guerrière: on croit entendre, autour de lui, sonner les trompettes du combat.

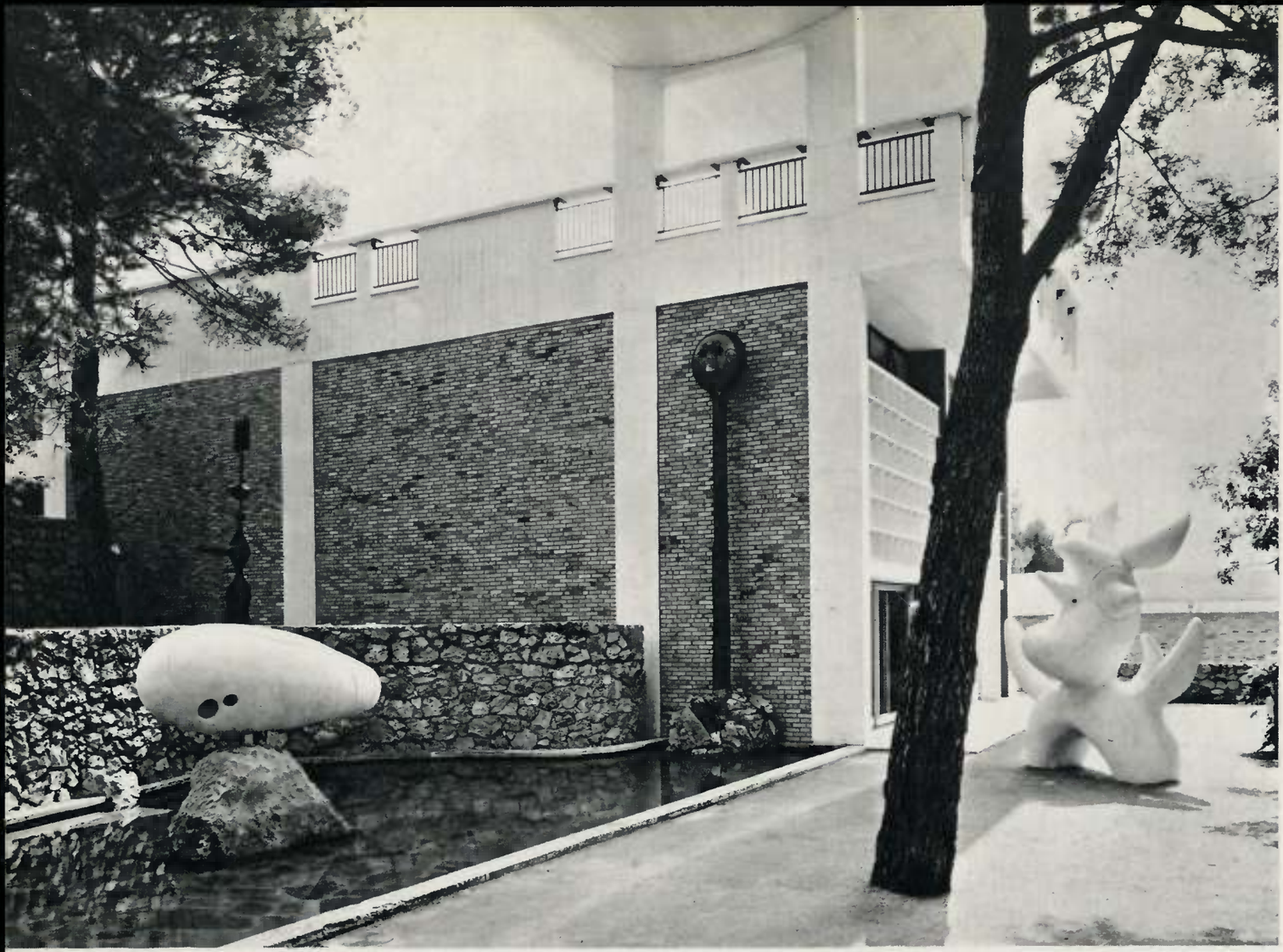
A la verticalité de « l'Oiseau lunaire » s'oppose le glissement horizontal de « l'Oiseau solaire ». Sans le croissant ailé qui le surmonte, on le prendrait pour un squale nageant vers sa proie. Il concilie, lui aussi, une exceptionnelle valeur plastique avec une attitude au plus haut point offensive.

« Il m'a toujours semblé, écrit, avec beaucoup de finesse, Dore Ashton, qu'il y avait autant de tragédie que d'anxiété craintive implicite dans tout ce qu'a fait Miró. C'est un maître de la "terribilità"... Ces deux chefs-d'œuvre, l'oiseau lunaire et l'oiseau solaire... sont féroces et terribles ». On peut se demander pourquoi ce caractère apparaît plus nettement dans les sculptures que dans l'œuvre peinte. A les bien examiner, les tableaux de Miró ne traduisent pas moins nettement que ses statues le côté tragique de sa nature. Mais l'artiste est si profondément coloriste qu'il ne peut s'empêcher de revêtir les monstres qu'il peint des teintes les plus séduisantes. Ainsi, l'atroce personnage féminin de 1934 reproduit dans le « Miró » de Jacques Dupin sous le numéro 372, porte une sorte de plumage de couleurs extraordinairement chatoyantes. Pour le spectateur, charmé par la fête polychrome qui lui est offerte, un enchantement joue et la femelle tératologique devient princesse.

Le Labyrinthe n'est pas sans nous offrir des exemples d'un humour dans lequel l'artiste lui-même voit un moyen d'échapper à ce côté tra-

La fourche. 1963. Fer et bronze. 507 x 455 cm. Coll. Fondation Maeght. ▷





Labyrinthe Miró : au premier plan, Femme à la chevelure défaite, 1968, marbre blanc, 210 x 50 x 90 cm. 2ème plan : Personnage totem, 1968, céramique, 550 x 80 cm. 3ème plan : Oiseau lunaire, 1968, marbre blanc, 300 x 260 x 120 cm. Coll. Fondation Maeght.

gique de son tempérament. D'autres statues semblent avoir été conçues dans un état de sérénité parfaite. Témoin, debout au milieu d'un plan d'eau, « l'Œuf » de céramique de 1963, dont la surface est animée de graphismes très caractéristiques. Témoin la « Femme à la chevelure défaite » en marbre blanc, de 1966. Placée dans un autre bassin, elle se limite à une longue forme irrégulière, mais nettement ovoïdale, posée horizontalement sur un rocher. Quelques incisions profondes ondulent sur son dos, deux petites cavités circulaires, de diamètres inégaux, se creusent dans sa partie inférieure. C'est tout. L'œuvre exerce pourtant sur l'œil et sur l'esprit la plus vive séduction.

L'humour de Miró se manifeste dans un certain nombre de céramiques, vivement colorées. Telle le « Grand Lézard », de 2 m.70, qui grimpe le long d'un des murs du Labyrinthe. Sa tête rappelle celle de la « Déesse Mère », ses deux pattes antérieures dessinent une paire de cornes. Il porte très arbitrairement, sur le dos, un visage circulaire et clownesque dont les yeux inégaux et la bouche asymétrique expriment une mélancolie narquoise. Une face assez voisine, mais plus ingrate encore, et dont la bouche tordue et les petits yeux sont chargés d'anxiété, a été prêtée par l'artiste à la « Jeune Fille s'évadant », bronze peint de 1967. Un fragment d'instrument métallique, comportant un volant vertical, lui tient lieu de chevelure. Plus bas, relié à la tête par une barre, le torse est constitué par une plaque de bronze plat, sur laquelle les deux seins sont réduits à deux petits monticules clairs. Une autre barre, plus courte, et dont la verticale est décalée par rapport à la première, rejoint un bassin et deux jambes croisées, aux pieds très allongés, fragment de mannequin d'abord destiné à quelque devanture. Œuvre de dérision, où la femme est disséquée, pièce par pièce, où des éléments de machine figurent un chignon soigneusement élaboré, où l'artiste emprunte la fausse élégance d'un étalage de pacotille pour en parer son personnage.

Enfin, avec l'aide d'Artigas, Miró, comme s'il avait voulu que ses dons picturaux eussent leur part dans l'œuvre qu'il avait édifiée, a fermé, en

Labyrinthe Miró: au remier plan, Déesse Mère, 1963, céramique, 157 x 115 cm. 2ème plan: L'Arc, 1963, béton. 580 x 615 cm. Coll. Fondation Maeght. ▷

Céramique murale. 1968. 12 m. 25 x 2 m. Sur la tour : Personnage, 1968, céramique, 100 x 50 x 50 cm. (*Photos Claude Gaspari, Fondation Maeght*).

1968, un des côtés du Labyrinthe, en y dressant une grande céramique murale. Sur un fond de carreaux d'un gris inégal, se développe une suite de signes et de personnages, reliés les uns aux autres par de grandes formes, de larges bandes et des lignes d'un noir plus ou moins accentué. Le peintre les a revêtus de rouges, de bleus et de verts riches et foncés, avec quelques rares notes de jaune vif. L'œuvre est d'une interprétation assez difficile. Je serais tenté d'y voir ressurgir la « Déesse Mère » avec un visage bleu, trois cheveux, son corps en forme de cloche, jaune clair en haut, rouge, vert et noir en bas, encadré, semble-t-il, de mamelles, l'une rouge, l'autre bleue. L'artiste n'a-t-il pas plutôt tiré de quelque profondeur abyssale, pour les exposer au soleil du Midi, les créatures qui, ici, s'enchevêtrent? En tous cas, l'ouvrage, d'une inspiration assez sombre, est animé par un rythme frémissant qui lui confère une étrange poésie.

Ainsi Miró a apporté au Labyrinthe une réunion unique d'œuvres plastiques. Leur extrême qualité, leur affinité avec la terre et le paysage, les liens de parenté qu'elles entretiennent entre elles, la diversité que leur a conférée le génie créateur de l'artiste, constituent la plus importante des contributions qui ont fait de la Fondation Maeght un haut lieu de l'Art Moderne, sans équivalent dans le monde.

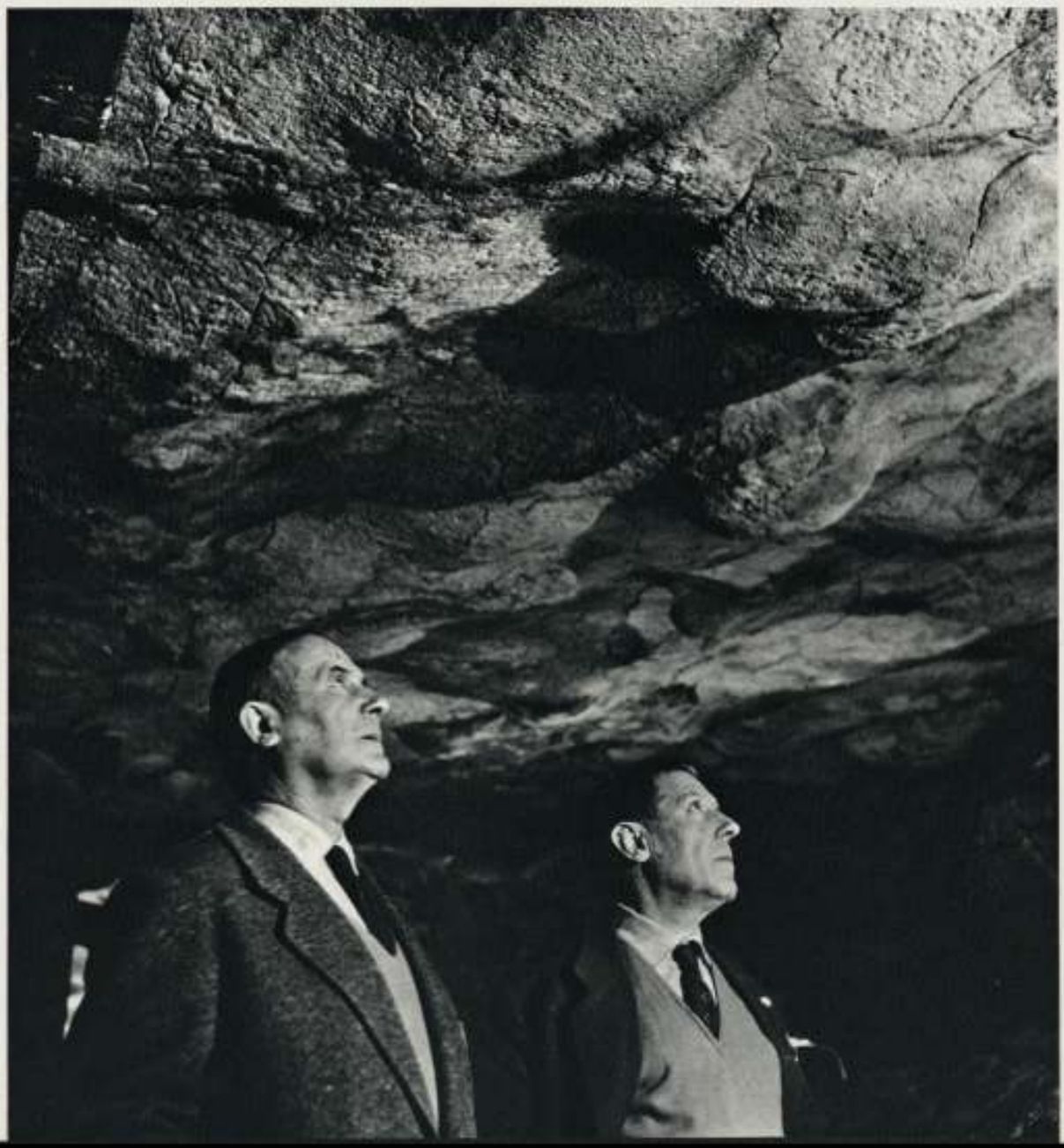
JULIEN CLAY

La collaboration avec Artigas

par Georges Limbour

Depuis un peu plus de deux ans Miró travaille, à Barcelone, à la réalisation de sculptures et céramiques dont le projet est plus ancien encore. Ces œuvres sont entreprises avec la collaboration d'Artigas qui a toujours été, en céramique, son compagnon fidèle. Leur collaboration consiste en ceci que le céramiste met au service du peintre et sculpteur les ressources des différents procédés techniques. Celui-ci crée avec les matériaux qu'Artigas met à sa disposition et qu'il invente, au besoin, selon les besoins d'expression de Miró. Dans ces dernières œuvres, ils ont employé de préférence

Miró et Artigas visitant les grottes d'Altamira près de Santander (*Photo Catalá Roca*).



Tête de femme. 1962-1963. Céramique de grand feu. 50 x 90 cm. Atelier Artigas à Gallifa (Barcelone). (*Photo Català Roca*).

des matériaux grossiers et forts comme la terre réfractaire; le grès fin, la faïence (à des températures variées) leur ont aussi servi. Nous verrons plus tard à quel moment ces matières interviennent. Il va sans dire que c'est là un travail de longue durée, soigneusement médité et d'où l'improvisation est absente. Artigas doit sans cesse forcer le matériau à répondre à la fantaisie de Miró, lequel, défiant les nécessités de la céramique, exige des tours de force et des inventions. Il ne s'agit donc pas de mettre au service de la peinture et de la sculpture les traditions et les recettes éprouvées d'un autre art, décoratif. Il convient que le céramiste lui-même soit au niveau imaginatif du peintre et rénove en même temps que lui son métier.

Jetons maintenant un regard sur la nature et l'aspect des œuvres entreprises: nous verrons que, s'il y a bien des vases et assiettes populaires dans le genre des céramiques que Miró avait déjà exposées, apparaît quelque chose de magnifiquement nouveau dans l'œuvre de Miró et dont nous attendons — vues les matières, l'éclat, les couleurs — le plus captivant effet, un charme poétique égal à celui de ses tableaux. Les êtres ensorcelants, les personnages étranges du peintre, à la fois humoristiques et inquiétants, mais jamais maléfiques, messagers de grâce plutôt que de terreur, vont, à trois dimensions, se dresser dans l'espace! Pour cela il est clair qu'ils doivent quelque peu, sans changer d'esprit, changer de forme, ne serait-ce que pour leur stabilité. D'un autre côté, n'oublions pas que leurs couleurs, et le milieu coloré où ils se mouvaient, faisaient partie de leur pouvoir. Mais la couleur ils vont la porter non sur eux, comme

Femme et oiseau. 1962-1963. Céramique de grand feu. H. 320 cm. (*Photo Catalá Roca*).

Vase blanc. 1966. H. 70 cm. Atelier Artigas, Gallifa.

Vase blanc. 1966. H. 70 cm. Atelier Artigas, Gallifa.

Vase non émaillé. 1966. H. 90 cm. Atelier Artigas, Gallifa.

Vase vert. 1966. H. 145 cm. Atelier Artigas, Gallifa.

Tête. 1962-1963. Céramique de grand feu. 60 x 47 x 21 cm. Atelier Artigas, Gallifa. (*Photo Catalá Roca*).

ce serait le cas s'il s'agissait de sculpture polychromée, plutôt véritablement en eux, tout au fond d'eux, cuits qu'ils auront été à haute température, et prêts à l'irradier dans tout le monde alentour.

Ces sculptures sont donc de tailles très diverses et certaines peuvent s'élever à plusieurs mètres de hauteur. On voit aisément ces dernières dresser leur charmante stature dans un pré de pommiers ou d'oliviers, et l'animer de leurs couleurs et de leurs gestes singuliers. Elles sont faites pour hanter un paysage, auquel elles empruntent d'ailleurs certains de leurs éléments. Notons qu'en général elles montent allègrement vers le ciel, sveltes, avec la légèreté aérienne des êtres de Miró. Et le promeneur, en découvrant d'une manière imprévue ces personnages, s'avouerait qu'il a fait là la plus aimable des rencontres et lierait naturellement conversation avec eux, qui sont loin d'être renseignés sur les secrets cosmiques, et restent très silencieux sur le problème des origines ou des grands rythmes universels. Il y a bien un de ces personnages qui porte dans une cavité de son bassin un sexe en forme de tête d'animal à long nez, ou un autre dont la partie inférieure rappelle un phallus (à crochets) dont le gland est gravé d'un soleil; un jet mince jaillit de ce gland et s'évase enfin en forme de tête; mais il serait bien déplacé de commenter philosophiquement de telles imaginations.

De quoi ces personnages sont-ils faits? Ce que j'ai dit précédemment laisserait croire qu'ils sont entièrement fabriqués en céramique, cuits et recuits par tous leurs membres. En réalité, il n'en

Le Mur de la Lune. 1957. Céramique pour le Bâtiment de l'Unesco à Paris. 220 x 750 cm. (*Photo Unesco / H.D. Berendt*).

est rien, ils sont composés des matières les plus diverses, depuis le plâtre vulgaire et blanc, jusqu'à la faïence ou l'émail coloré. Le bois, grosses souches ou branches, intervient soit à l'état brut soit métamorphosé; le liège et le fer participent également à cette création. Ces éléments avaient été ramassés par Miró au cours de ses promenades et attendaient dans son atelier de s'unir et de prendre vie. La céramique intervient de diverses manières, en composant par exemple la tête ou quelque autre partie organique d'un individu fait de bois, de fer, ou de plâtre, ou de tous ces matériaux réunis. La matière la plus grossière voisine avec la plus précieuse, et elles échangent leurs qualités. La création consiste à éviter le disparate. On ne sera pas étonné de l'emploi que fait Miró de ces matières diverses, si l'on se rappelle que plusieurs de ses tableaux, au temps du surréalisme, incorporaient des objets ou matériaux, et même assez gros et lourds, difficiles à faire tenir sur une toile, tels que d'énormes cordes et des objets en fer. En peinture, cela présentait un paradoxe, une fantaisie agressive, et resta en somme momentané. Miró peut se resservir aujourd'hui de ces éléments dont l'action est plus efficace dans le plein espace que dans un cadre. Quant à la métamorphose de la matière par le feu, elle l'avait déjà intrigué, sans doute autant pour la suggestion poétique que pour le côté plastique, puisque plusieurs de ses tableaux sont marqués par le fer rouge, lequel produit un noir infernal.

Il conviendrait encore de remarquer que Miró n'emploie pas — ainsi que le font certains artistes contemporains — les différents morceaux de bois, de liège, etc... dans l'état même où il les a ramassés. Il les transforme, soit en leur imposant par un découpage une forme nouvelle, soit en y gravant des empreintes et des signes, soit en y ajoutant des excroissances en plâtre ou autres matières, et qui les transfigurent.

Ces œuvres présentent donc, dans la peinture de Miró aussi bien que dans l'art contemporain, une nouveauté originale puisqu'elles sont la synthèse de la peinture, de la sculpture, et de la céramique.

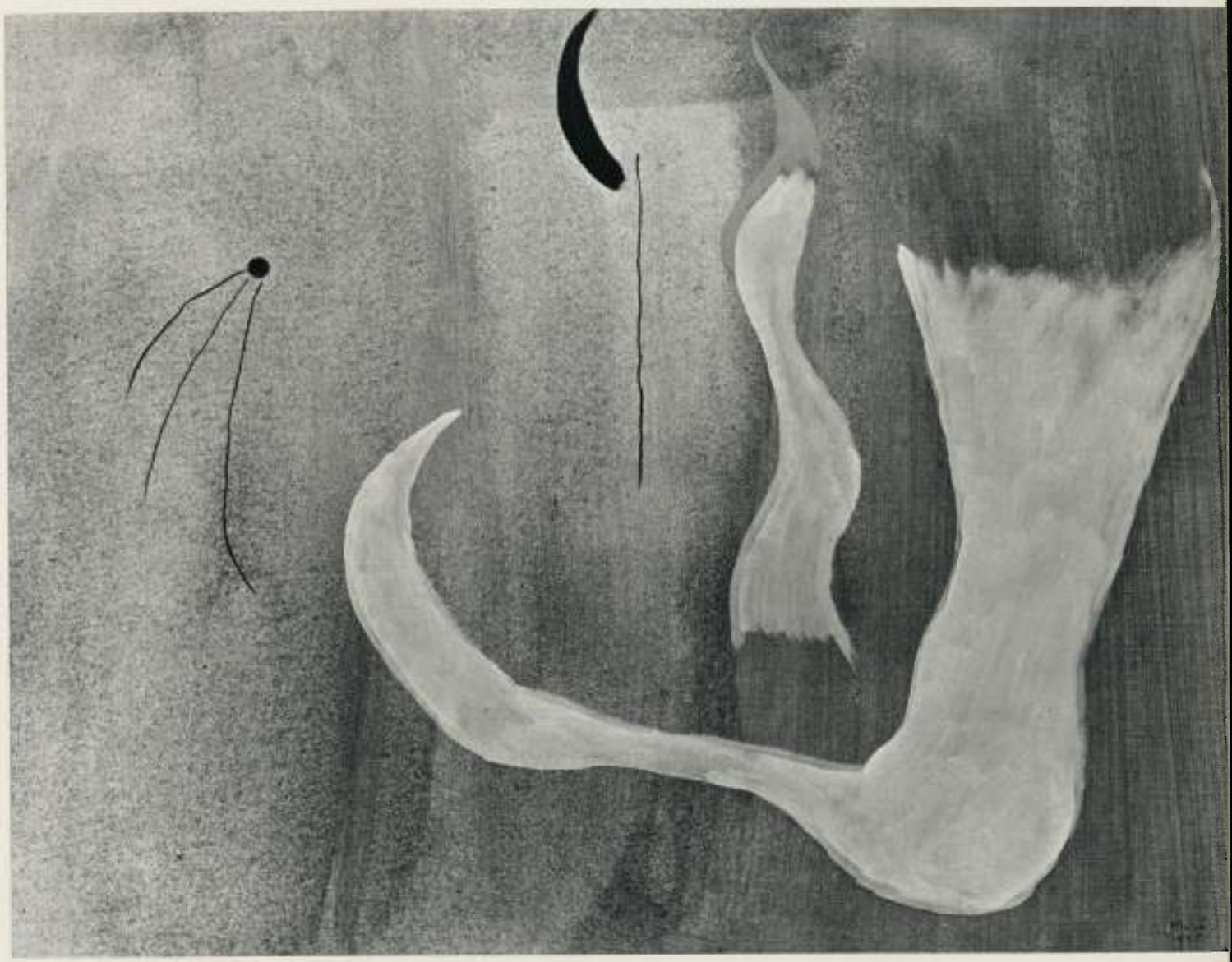
GEORGES LIMBOUR

XX^e Siècle nº 7, Juin 1956.

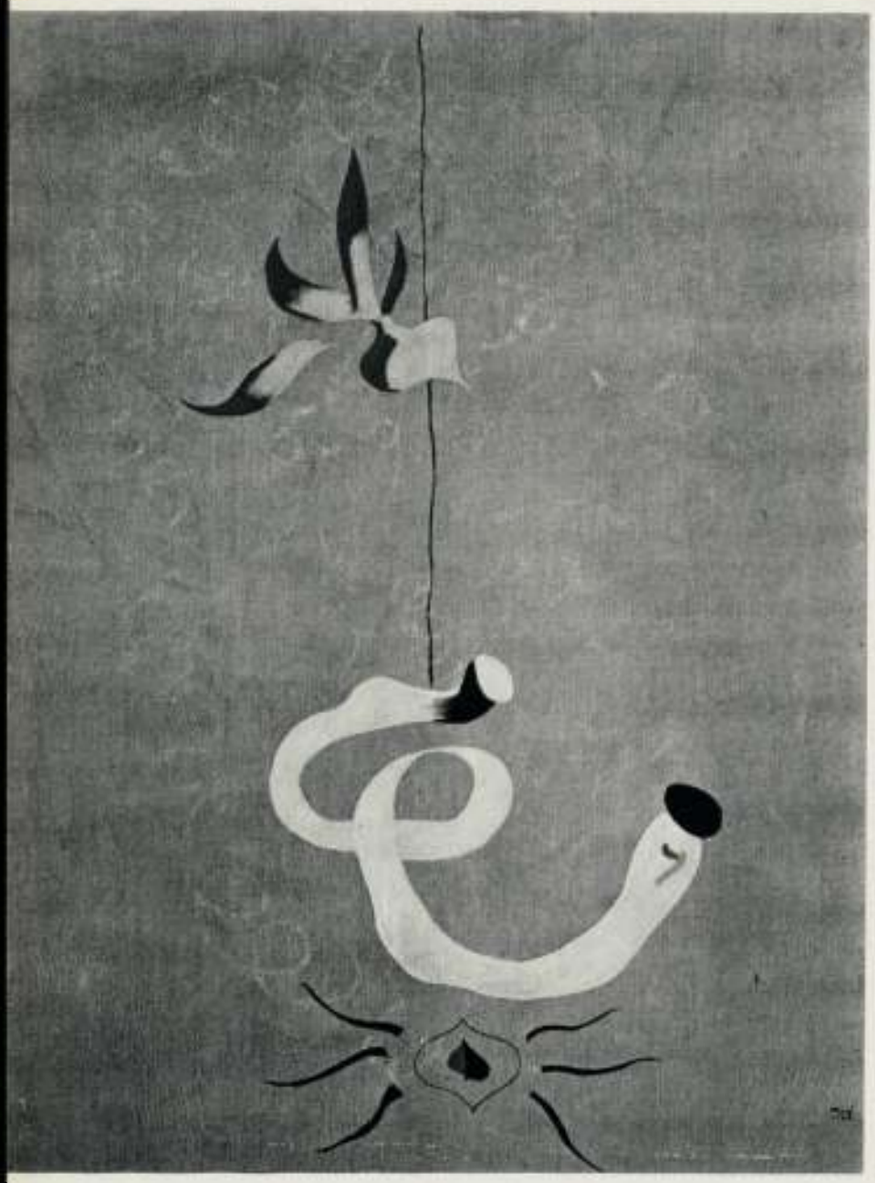
Les trois Ballets de Miró

par Maïten Bouisset

Il n'est point étonnant que son premier contact avec la scène Joan Miró le doive à Serge de Diaghilev. En effet, rien de ce qui fut à l'avant-garde d'une époque, pas plus qu'aucune des recherches les plus extrêmes de l'esprit de demain n'échappèrent à « l'animateur génial », dont la vocation essentielle fut, dans le premier quart de ce siècle, d'atteindre à l'unité profonde de l'art du spectacle. De cette fantastique et merveilleuse aventure des Ballets Russes, auxquels collaborèrent les plus grands créateurs de ce siècle, il ne reste aujourd'hui que fort peu de témoins. Cependant, j'ai eu la chance de rencontrer Boris Kochno, qui a bien voulu évoquer pour moi, et ceci avec une infinie poésie, un charme incomparable ainsi qu'une autorité en la matière que nul ne saurait lui contester, ce que fut la participation de Miró à l'élan



Projet de décor pour « Roméo et Juliette » (Ballets russes de Serge de Diaghilev). 1925. Huile sur toile. 50 x 65 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, U.S.A.



Projet de rideau de scène pour « Roméo et Juliette ». 1925. Huile sur toile. 127 x 95 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford.

En haut à droite :
Tract lancé le soir de la 1ère représentation de « Roméo et Juliette » au Théâtre Sarah Bernhardt, le 18 mai 1926, à Paris.

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 importent 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 et les révoltes de la famine physique et intellectuelle.*

Il a pu sembler à Ernst et à Miró que leur collaboration avec Monsieur de Diaghilev, légitimée par l'exemple de Picasso, ne tirait pas à si grave conséquence. Elle nous met pourtant dans l'obligation, nous qui avons avant tout souci de maintenir hors de portée des négriers de toutes sortes les positions avancées de l'esprit, elle nous met dans l'obligation de dénoncer, sans considération de personnes, une attitude qui donne des armes aux pires partisans de l'équivoque morale.

On sait que nous ne faisons qu'un cas très relatif de nos affinités artistiques avec tel ou tel. Qu'on nous fasse l'honneur de croire qu'en mai 1926 nous sommes plus que jamais incapables d'y sacrifier le sens que nous avons de la réalité révolutionnaire.

LOUIS ARAGON - ANDRÉ BRETON

L'art de Joan Miró est très près de la chorégraphie: La trouvaille extraordinaire des formes, leur persuasion, autant par le dessin que par le volume, complètent et aident au mouvement qui se passe sur leur fond. Les couleurs de Miró sont riches et, par la force de leur harmonie, elles donnent une valeur spéciale au plastique, et au dynamique de la chorégraphie. Les éléments les plus réels deviennent chez Miró des dessins synthétiques ou des objets qui frappent l'œil par leur originalité. En voyant la coordination des couleurs et des formes de ses tableaux, tout involontairement, on éprouve une joie et un besoin de danser.

LÉONIDE MASSINE

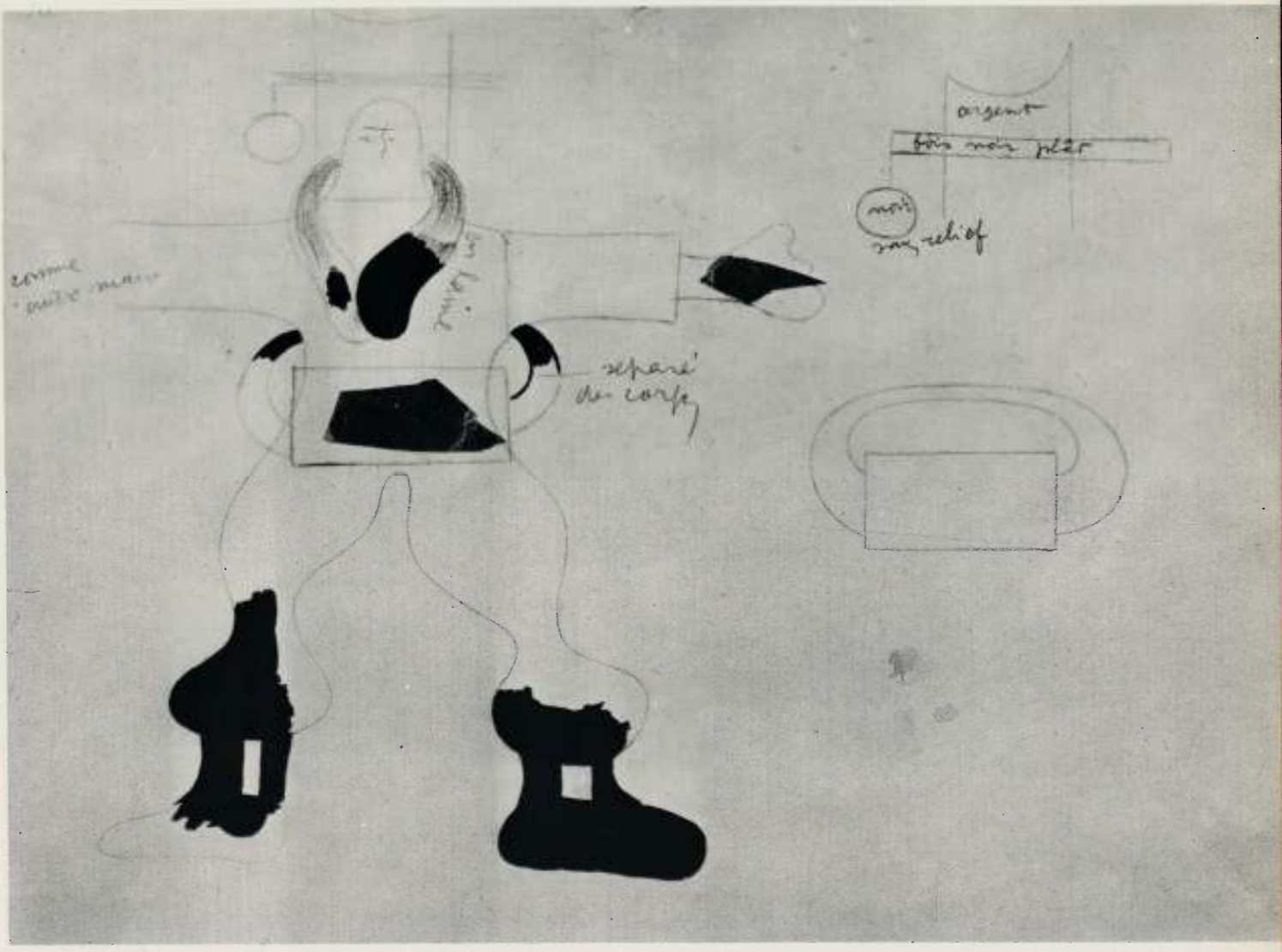
Extrait de Cahiers d'Art n. 1-4, 1934.

moderniste donné par son créateur à la célèbre Compagnie.

Joan Miró, qui, selon le mot de Breton, venait alors de faire « une entrée tumultueuse » au sein du groupe surréaliste et exposait avec ses amis à la Galerie Pierre, est donc sollicité par Serge de Diaghilev, en même temps que Max Ernst, pour réaliser une partie des décors et des costumes de *Roméo et Juliette*. Du drame de Shakespeare, les réalisateurs firent une « répétition » en deux parties, dont la partition musicale fut confiée à Constant Lambert. Les héros en sont un couple de danseurs amoureux qui « répètent » les rôles principaux d'un ballet sur les amants légendaires. Le mélange étroit du monde de la réalité — un régisseur apparaissait sur la scène pendant la « répétition », et à la fin Roméo en combinaison d'aviateur s'apprêtait à enlever sa bien-aimée — et de l'univers surnaturel propre au drame ajoutait encore aux décors brossés par Miró et Max Ernst que l'on voyait descendre des cintres et sur lesquels se découvrait un monde oppressant d'une inquiétude infinie, sorte de « néant pictural », précise Boris Kochno, qui rendait l'ensemble d'autant plus surréaliste.

Il faut ajouter que cette contribution de Joan Miró et de Max Ernst au Ballet devait rester célèbre tant dans l'histoire des spectacles montés par Diaghilev que dans celle du Surréalisme, par la véritable bataille qu'elle déclencha le jour de la première représentation à Paris, le 18 mai 1926, au théâtre Sarah Bernhardt. En effet, dès avant le spectacle, les Surréalistes manifestent grandement leur désapprobation devant la participation de deux des leurs à une entreprise qu'ils qualifient comme « hautement capitaliste ». Une pluie de tracts imprimés en rouge et signés Louis Aragon et André Breton inonde les spectateurs, tandis que résonnent des trompettes de Carnaval, et que les danseurs s'efforcent tant bien que mal de continuer

Esquisse de costume pour « Jeux d'enfants » (Ballets de Monte-Carlo). 1932.

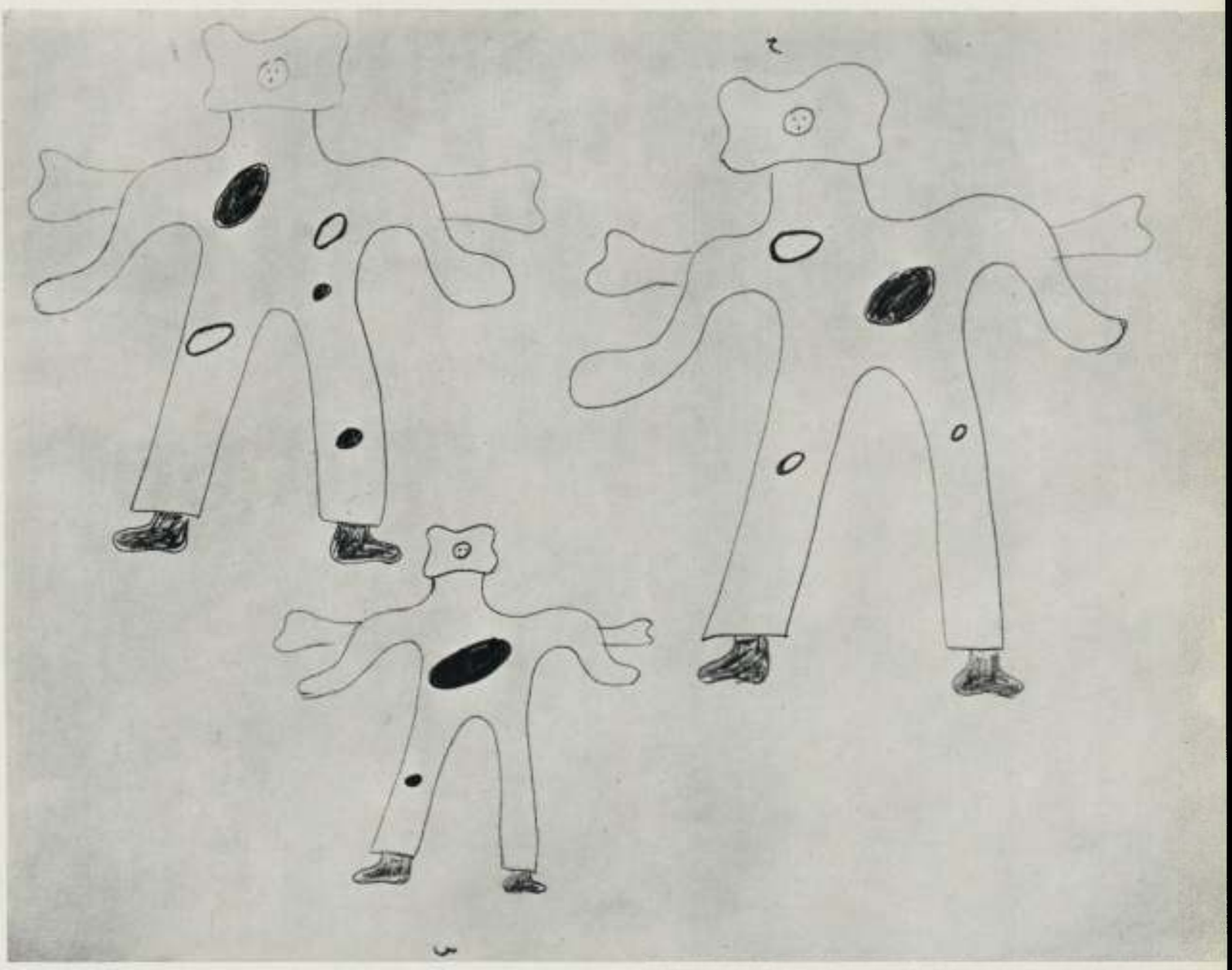


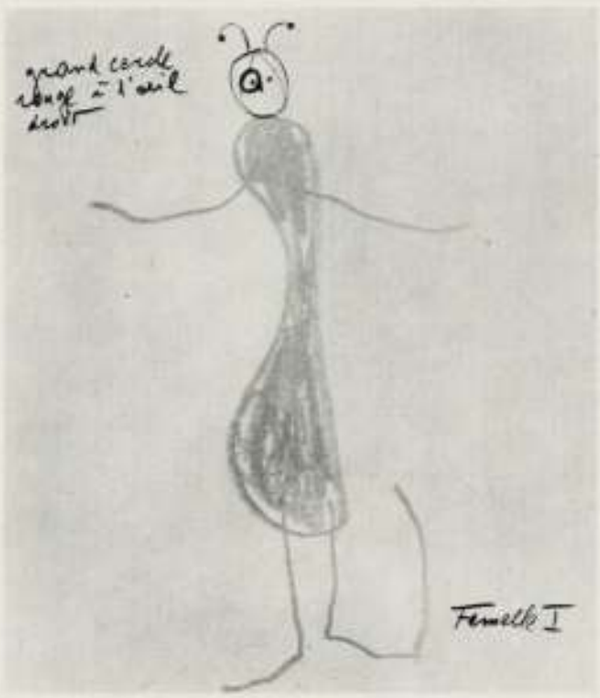
Esquisse de costume pour « Jeux d'enfants » (Ballets de Monte-Carlo). 1932.

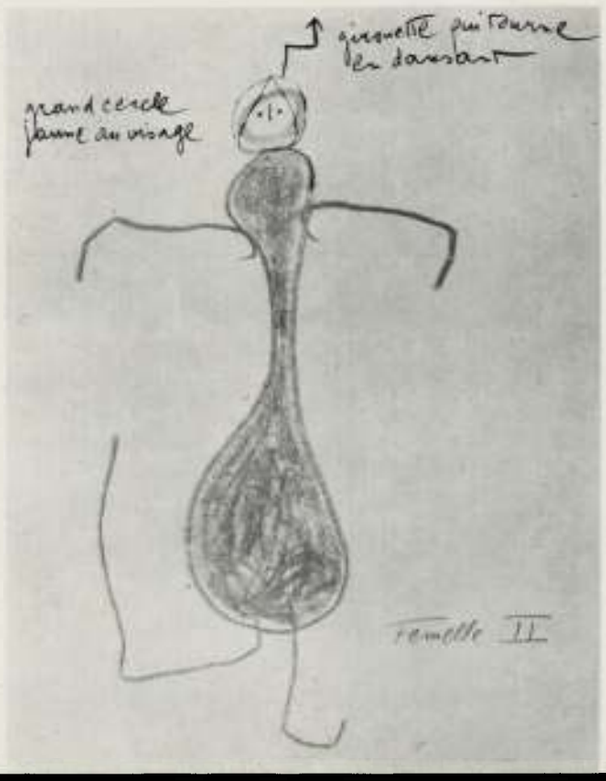
le ballet. Pour finir, Diaghilev devait appeler la police qui évacue, non sans brutalité, les manifestants et la représentation reprit dans le plus grand calme. Le scandale de cette première soirée et la publicité qui en fut faite le lendemain, dans la presse, devaient assurer au spectacle un très grand succès.

Cependant, sans minimiser pour autant la collaboration de Miró avec les Ballets Russes, beaucoup plus importante et décisive par la réussite même du spectacle fut la décoration que le peintre réalisa en 1932 à la demande des Ballets de Monte-Carlo pour *Jeux d'enfants*. Boris Kochno, alors conseiller artistique de la troupe formée par le Colonel de Basil et par René Blum, décide de solliciter une nouvelle fois Miró, qu'il avait déjà rencontré à plusieurs reprises lors de l'élaboration de *Roméo et Juliette*. Pour *Jeux d'enfants*, Miró travailla de longs mois en collaboration étroite avec les réalisateurs et le chorégraphe, Léonide Massine. Il entra, précise Kochno, dans le monde du spectacle, presque à la manière de la jeune héroïne du livret, sorte d'Alice au Pays des Merveilles qui découvre au milieu de la nuit et dans le fantastique du rêve tout l'univers fascinant des jeux. Pour les jouets, Miró avait créé chevaux de bois, toupie, raquettes se renvoyant un volant, amazones, bulles de savon, dans un esprit d'une grande fantaisie et d'une extrême liberté semblable à celui des objets qu'il avait réalisés et exposés au cours de l'année 1932, faits à partir des matériaux les plus divers ramassés au bord des chemins ou sur la plage, assemblés avec des clous ou de la colle et rehaussés de couleurs vives. Le rideau de scène, qui fit sensation, était formé d'un immense panneau gris que venaient rompre par leurs taches de couleurs écla-

Esquisses de costume pour « Jeux d'enfants » (Ballets de Monte-Carlo). 1932.







Esquisses de costumes pour « L'œil-oiseau », ballet de Miró dont la réalisation est prévue pour 1973-1974. (*Photos Jacqueline Hyde*).

tantes des formes schématiques traitées comme des papiers découpés. Des panneaux peints dont l'allégresse des rythmes et des couleurs se prêtaient à la chorégraphie complétaient le décor. Les costumes très simples, pour la plupart tuniques et maillots stylisés, étaient dessinés avec le plus grand soin, alternant des chocs de couleurs pures et quelques motifs épars tels que des traces de main.

Le public, dit encore Boris Kochno, fit un énorme succès à *Jeux d'enfants*. Loin d'être choqué ou dérouté par le spectacle, il en accepta bien au contraire et la modernité de l'ensemble et la magie d'une création parfaite.

Pour 1973, l'année de ses 80 ans, Joan Miró prépare son troisième ballet. Spectacle chorégraphique, musical et poétique, « l'Œil-Oiseau », dont la partition est due à Patrice Mestral et le livret à Jacques Dupin, sera créé avec le concours du Ballet Théâtre Contemporain à la Fondation Maeght au cours de l'été, puis repris au printemps 1974 dans le cadre même du Grand Palais, lors de l'importante rétrospective qui doit y être consacrée à l'artiste. Spectacle en préparation, donc encore sujet à modifications, ses réalisateurs se sont surtout et essentiellement attachés à transposer dans le domaine scénique l'univers plastique et poétique du peintre. Bandes électroniques, percussions, projections, ballets y joueront un rôle important, mais des comédiens y diront aussi des textes et des poèmes consacrés à Miró: ceux d'Eluard, de René Char, de Prévert, de Michel Leiris, d'André Breton, de Raymond Queneau et de Tristan Tzara. Spectacle complet, s'il en fut, « l'Œil-Oiseau », auquel Miró travaille depuis de nombreuses années notant soigneusement arguments, esquisses de décors et de costumes, éléments scéniques, se déroulera en trois parties, que Jacques Dupin lie étroitement aux thèmes majeurs de la poétique de l'artiste.

Tout d'abord *La Fête païenne*, danse de la joie de vivre et de la communion avec la terre, danse aussi de la découverte émerveillée par le peintre des ressources de la nature de son pays et de la tradition de son peuple dans laquelle puise sans cesse son imagination créatrice. Puis, seconde étape, *Danse dans le Labyrinthe*. C'est, dans un climat onirique intense, la révélation du double aspect des choses, la plongée de l'artiste dans le monde de l'inconscient et des phantasmes où le merveilleux est aussi l'écho du monde infernal, et où atteindre le sommet c'est également toucher le fond des profondeurs. Enfin, troisième et dernier thème de « l'Œil-Oiseau », *l'embrasement et l'envol*. Noces du ciel et de la terre, c'est l'opération de décantation, de cristallisation, de purification et d'allégement. L'artiste atteint à la simplicité du signe, à la couleur pure, à la communication immédiate entre la matière et le volatil. Digues et barrages sont rompus, toutes les transmutations sont possibles. C'est pour le peintre le règne de l'ouvert, de l'échange et de la métamorphose sans limite.

MAÏTEN BOUISSET

Esquisse de décor pour « Jeux d'enfants » (Ballets de Monte-Carlo). 1932.

Esquisse de costume pour « L'œil-oiseau ».
(*Photo Jacqueline Hyde*).

Message d'Ami. 1964. Huile sur toile. 254 x 265 cm.

Message d'Ami. 1964. Gouache. 26 x 20 cm.
Coll. Jacqueline Selz, Paris. (*Photo Jacqueline Hyde*).

"Message d'Ami"

Itinéraire de Miró à Van Gogh via Calder

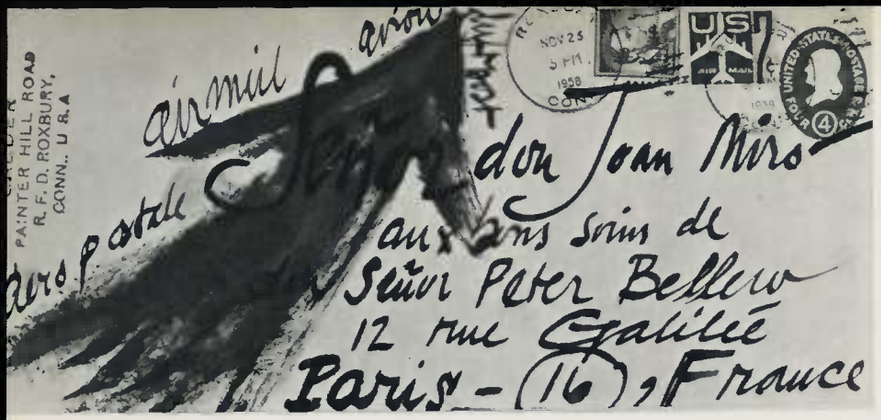
par Yvon Taillandier

Avril 1964. En feuilletant les notices où je trouve, en même temps que le nom des artistes qui exposeront au Salon de Mai, les dimensions de leur œuvre et le titre de celle-ci, je relève les dimensions du tableau de Miró: deux mètres cinquante-quatre sur deux mètres soixante-cinq. Je note aussi son titre: « Message d'Ami ». Si la fonction d'un titre est d'intriguer, celui-ci remplit sa fonction: il m'intrigue. Sans doute ma première idée est-elle que Miró, par ce titre, et par son envoi, adresse un message d'amitié à ses confrères; en effet, cette année-là le Salon de Mai fête son vingtième anniversaire et Miró m'a annoncé qu'il peindrait une toile à cette occasion. Mon hypothèse est donc fondée. Toutefois elle n'est pas la seule possible. « Message d'Ami », c'est là une expression qui peut avoir plusieurs sens. Pour parler le langage des Postes et Télécommunications, les confrères de Miró ne sont peut-être pas les seuls destinataires de son message. Il y a aussi, probablement, tout le public. Un peu comme la première révolution française adressa une déclaration de paix au monde, mais, il faut l'espérer avec un meilleur destin, peut-être adresse-t-il un message d'amitié à tous les visiteurs d'expositions, tous les regardeurs de peinture. Mais comment s'y prend-il? Je suis impatient de le voir. En attendant, dans la préface du catalogue, intitulée « Petite fanfare de chiffre, pour accueillir le vingtième Salon de Mai », je suggère que, probablement, il utilise ce jaillissement d'étincelles qui est une des caractéristiques de son œuvre et un de ses buts les plus constants. Et en effet, quand arrive enfin l'énigmatique composition, pendant l'accrochage du Salon, je constate que les étincelles sont là. Mais elles ne sont pas là toutes seules. Une forme les accompagne, une grande forme sombre et inquiétante. Selon plusieurs visiteurs du Salon cette forme est une baleine, selon d'autres c'est un nuage d'orage.

Or, les menaces contenues dans la grosseur du plus grand des animaux actuels et celles que réserve une nuée porteuse de foudre se valent, du point de vue suggéré par le titre. Difficile de les considérer comme des symboles amicaux. Dans ces conditions, comment expliquer que le tableau ait été dénommé: « Message d'Ami »?

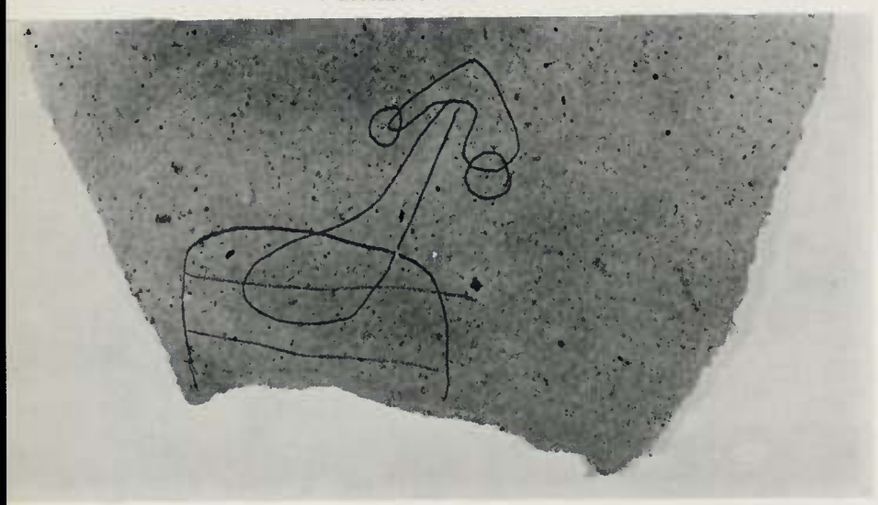
J'en étais là de mes réflexions, quand, avec des grands airs de mystère et de nombreuses précautions, Miró lui-même apparut. Il m'apportait un dossier concernant la genèse de son œuvre. Mais, avant de l'ouvrir et d'en examiner chaque pièce, nous entreprîmes d'étudier une petite gouache dédicacée à la Secrétaire Générale du Salon de Mai, Jacqueline Selz. Cette image, de la dimension d'une feuille de papier machine (26 cm de long sur 20 cm de haut) ressemblait tellement au tableau que nous pûmes l'employer comme référence pendant une conversation qui le concernait, qui dura près de trois heures et que j'ai résumée sous le titre

Calder et Miró à la Fondation Maeght, lors de l'exposition Calder, en 1969. (*Photo Ugo Mulas*).

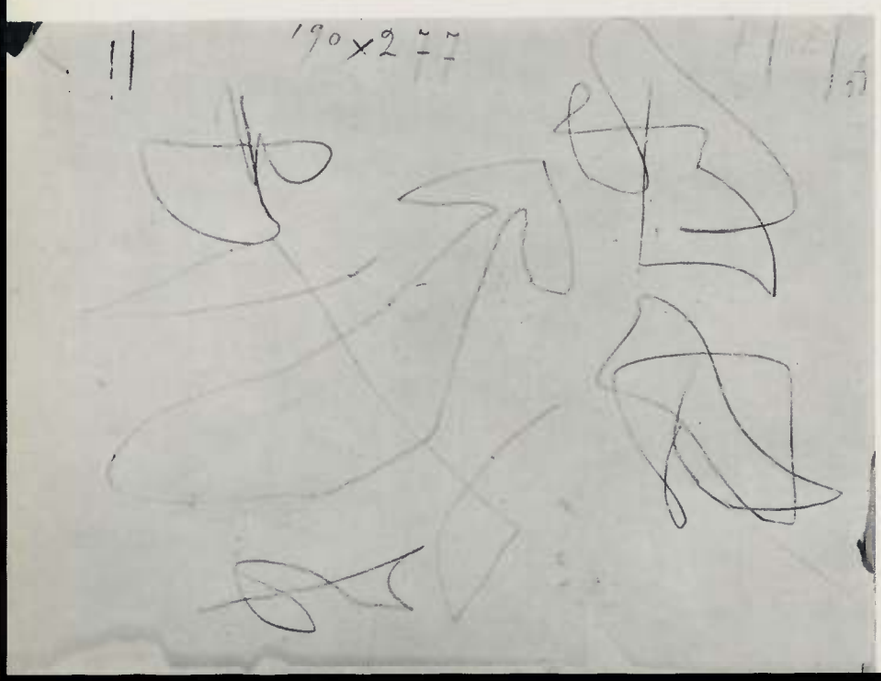


Enveloppe d'une lettre de Calder adressée à son ami Miró le 25 novembre 1958.

7 décembre 1958.



7 décembre 1958.



7 décembre 1958.

« Pour une cosmogonie de Miró » (*XX^e siècle* n. 24 1964). Je croyais que cette gouache était une esquisse très poussée. Mais son auteur me détrompa: il ne s'agissait pas d'une esquisse, mais plutôt d'une sorte d'image substitutive. Miró ayant besoin d'un document photographique capable de témoigner de l'aspect inachevé de sa peinture, et ceci à un moment où son œuvre n'était pas encore complètement terminée, exécuta la gouache qui fut présentée à l'objectif. Ainsi cette petite gouache est-elle à la fois antérieure et postérieure au tableau.

Néammoins, elle pourrait passer — si l'on ignorait sa motivation — pour un avant-dernier état, car la forme principale, la forme noire (baleine, nuage ou autre chose) y est moins développée, moins ample; plus qu'à un nuage lourd ou à une baleine elle ressemble à un violon et aussi à une sorte d'oiseau sans ailes ni pattes. Or c'est précisement à quoi fait penser un document daté du 29 avril 1964. La forme noire y est sommairement indiquée. Elle y est accompagnée d'une sorte de sœur plus petite. Mais la grande différence qui la distingue à la fois du tableau et de la gouache, réside dans l'aspect du sol. Alors que, dans le tableau et la gouache, la forme noire pénètre le sol, le heurte et empiète sur lui, ici elle ne parvient pas à l'atteindre, car, constituant une sorte de cuvette, il se dérobe devant elle.

De quatre mois et demi plus tôt date un dessin exécuté sur une feuille d'agenda. L'esquisse de la forme noire y figure, mais placée en face d'un magma de traits avec quoi elle semble en conversation. Ce dessin (au crayon bic) a été tracé le 11 décembre 1963.

De quatre ans plus tôt, du 16 décembre 1958, date un dessin sur le dos d'une lettre déchirée, composé de quatre emmêlements graphiques où l'on distingue confusément une forme en cœur qui annonce la configuration de l'extrémité inférieure de la forme noire. Mais l'intérêt principal de ce dos de missive consiste dans le fait que le titre y est écrit pour la première fois. Pourquoi « Message d'Ami »? La question subsiste. Mais le fait que les mots du titre sont au pluriel et précédés du chiffre trois indique qu'à un moment (à ce moment précisément) Miró envisageait de peindre trois tableaux du même nom, trois variantes, sur le même thème.

Le document précédent nous mène au 7 décembre 1958. Il s'agit du dos d'une enveloppe blanche. La forme noire est indiquée, avec son extrémité d'aspect coronaire; mais celle-ci, au lieu d'être en bas, est en haut. Autrement dit il a fallu près de cinquante mois pour que cette forme soit retournée. En outre elle est entourée de graphiques trop importants, qui rivalisent avec elle.

Du même jour datent deux autres dessins tracés au recto et au verso d'un carton. Ce qui deviendra la forme noire est déjà là mais en plus allongé et l'extrémité vaguement coronaire y ressemble un peu à un chapeau pointu et à oreillettes. Possible aussi qu'une sorte de visage à lunettes et à gros

16 décembre 1958.

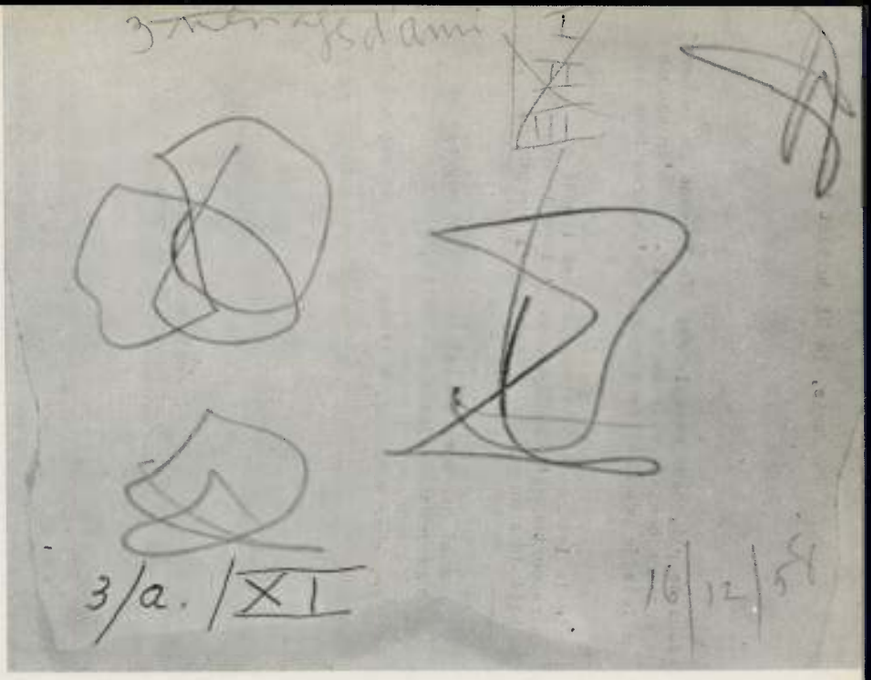
nez soit caché dans l'un de ces dessins. Dans l'autre on voit un œil mais en labyrinthe graphique de part et d'autre de la forme qui sera noire, mais qui n'est encore que de la couleur blanche du papier.

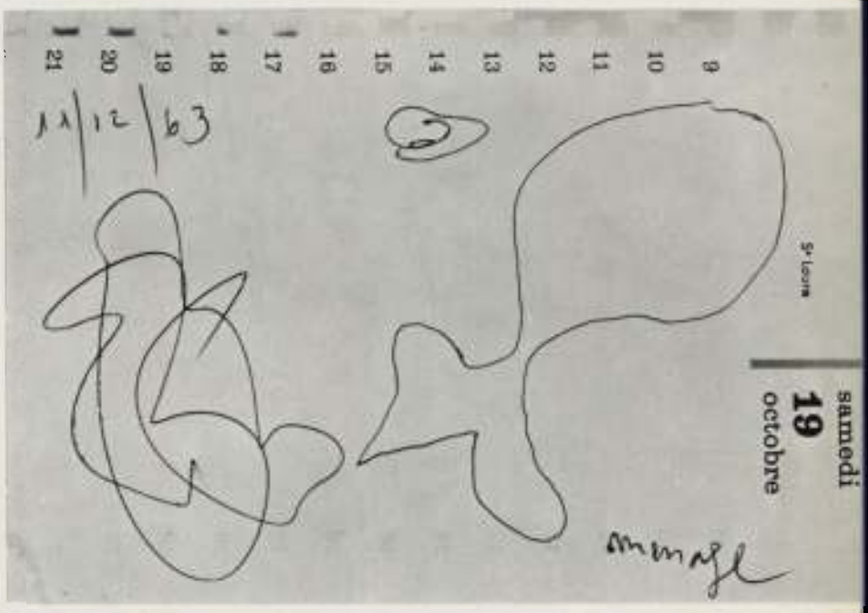
D'ailleurs, cette forme originellement n'était pas blanche, mais rouge. Elle affectait l'aspect d'une flèche d'une allure assez menaçante. Elle n'était pas l'œuvre de Miró mais elle constituait une impressionnante adjonction à la suscription d'une enveloppe enfermant une lettre adressé à Miró par son ami Calder.

Ainsi donc s'explique le titre « Message d'Ami ». Muni de précisions destinées à en limiter le sens, mais à le rendre plus clair, il aurait pu être: « Commémoration d'un message adressé à Miró par son ami Calder et comportant, sur son enveloppe, une flèche assez inquiétante ».

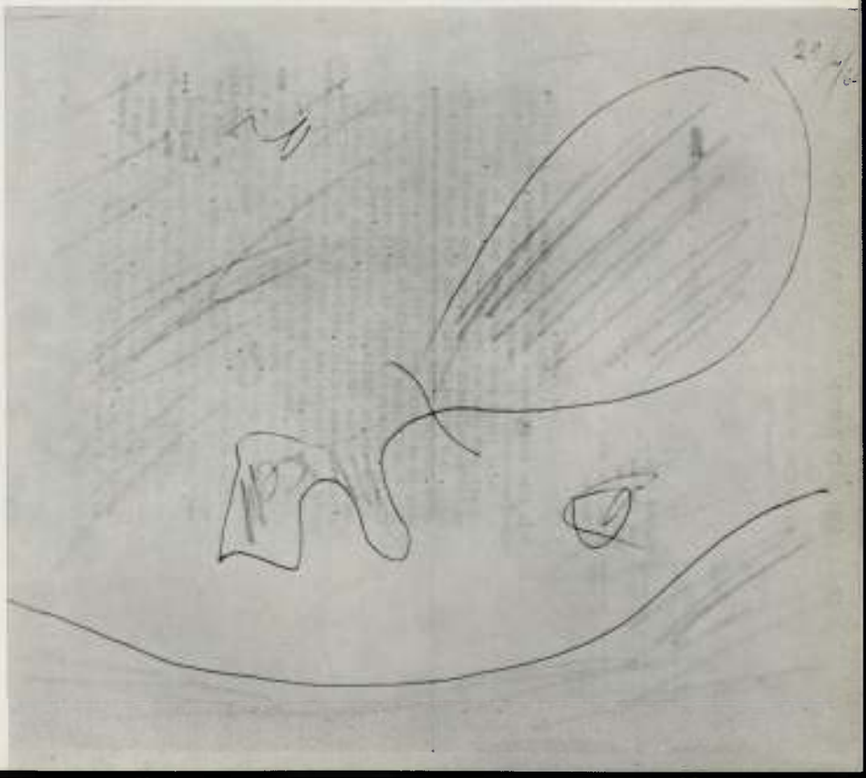
Toutefois, la situation actuelle de l'art ou, du moins, certains aspects de l'évolution artistique contemporaine, incite aujourd'hui à une autre remarque. Sans doute ni San Lazzaro qui me l'a suggérée, ni moi, nous ne l'aurions faite en 1964, à un moment où (bien qu'il existât déjà) l'on ne parlait pas encore comme maintenant d'un art des « envois postaux » ni des artistes conceptuels ou intentionalistes qui le pratiquent. Cette autre remarque à laquelle ils incitent aujourd'hui concerne les conversations que j'ai eues avec Miró et qui avaient trait à l'évolution ou plutôt à l'élaboration du « Message d'Ami ». Elle met en lumière le fait que nous ne nous sommes jamais attardés sur ce que disait Calder dans sa lettre ou que, si nous l'évoquions, nous ne paraissions pas y attacher d'importance. Ce n'est donc pas le contenu de l'envoi qui comptait, mais bien l'envoi lui-même, l'apparat postal des timbres, des cachets, l'originalité de la suscription et, finalement, le trajet parcouru par le petit sac de papier rectangulaire et barré de rouge. De sorte qu'après avoir formé un très grand nombre d'hypothèses sur la signification de ce tableau intitulé « Message d'Ami » (salut cordial, prophétie sur le destin du monde humain, drame de la naissance, etc...) je m'aperçois (ou crois m'apercevoir) actuellement que la plus solide est qu'il s'agisse d'une variation de Miró sur un thème traité par un de ses grands prédécesseurs qu'il reconnaît pour un de ses maîtres, le thème du facteur Roulin traité par Van Gogh. Autrement dit, le « Message d'Ami » serait une méditation sur le messager et, plus généralement, sur la communication. Et aussi, ce serait un épisode, le dernier épisode des aventures postales d'une missive qui, partie de Roxbury dans le Connecticut est arrivée à son destinataire. Tout d'abord, c'est une flèche, la pointe en haut, comme une fusée au moment du lancement, puis la pointe s'émousse, la fusée s'amollit, un moment elle paraît éclater; mais elle se reforme et l'on s'aperçoit qu'elle s'est retournée. Elle a maintenant la pointe en bas. Elle s'approche du sol (c'est l'avant-dernier état). Elle le touche: c'est le tableau.

YVON TAILLANDIER





11 décembre 1963.



29 avril 1964. (*Photos Jacqueline Hyde*).

"Une étincelle divine"

par Henri Matarasso

Ma première recontre avec Miró date de l'année 1956.

Je lui avais écrit une lettre toute d'admiration, pour lui proposer une exposition de ses œuvres en ma galerie. Il me répondit, sans tarder, acceptant ma proposition avec joie.

Joan Miró est un pur Catalan dont la psychologie est différente de celle du Castillan, exubérant et communicatif de nature. Miró est d'un abord plutôt réservé, voire distant, surtout avec les inconnus et les importuns. Par contre, il est tout à fait charmant avec les amis et tous ceux qui lui inspirent de la sympathie et de la confiance.

Miró, tel que je l'ai connu et fréquenté, est tel qu'en lui-même c'est-à-dire un être secret, silencieux, méditatif. Il a horreur des discussions et des longues explications verbales sur sa peinture et son art en général.

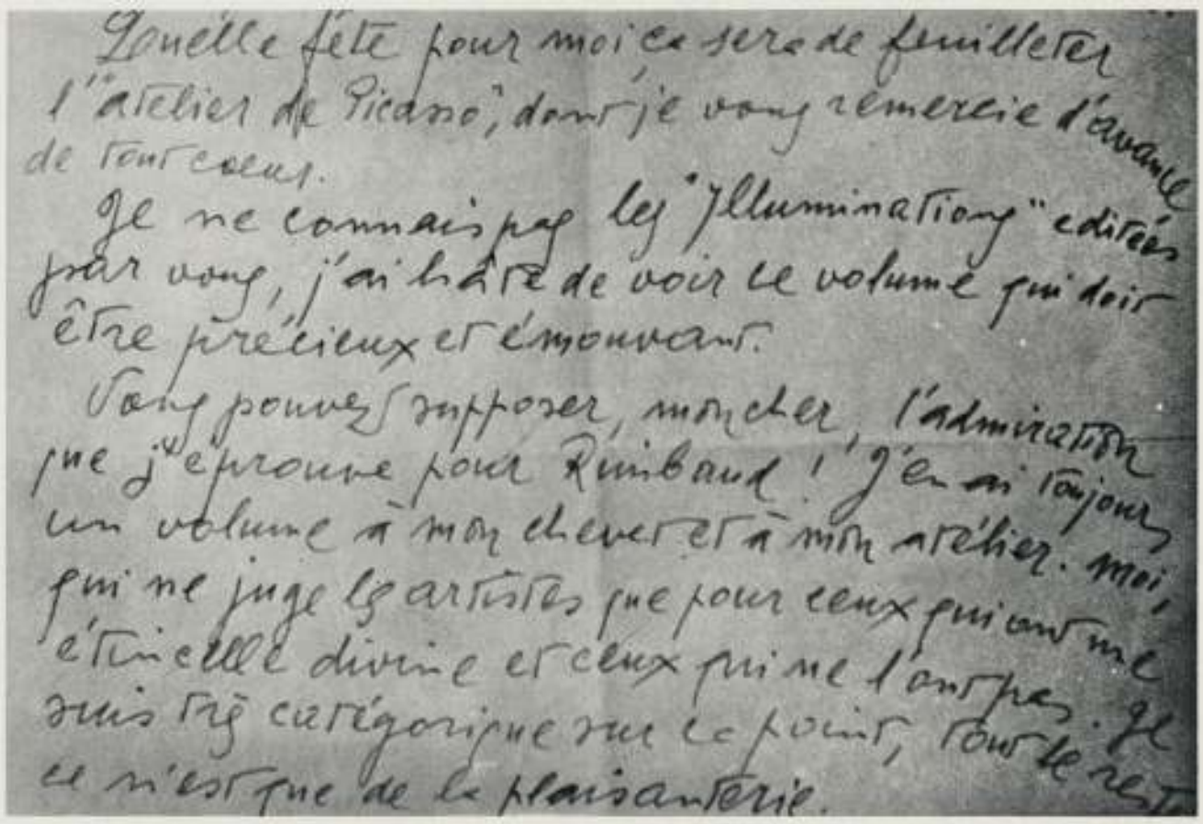
Miró est un travailleur acharné, ne s'arrêtant presque jamais de créer sous l'effet d'une inspiration obsédante.

Constamment sollicité, harcelé de demandes, surtout d'œuvres graphiques, il est torturé par ses obligations, ses engagements. Cependant, il déteste qu'on le bouscule. Il devient agressif si on l'excède. Il aime les conversations en petit comité, avec les amis et collaborateurs, se trouvant très à l'aise dans cette sorte d'intimité.

Lors de la publication de ma biographie d'Arthur Rimbaud, Miró a gravé pour moi, une admirable lithographie en couleurs, intitulée « Illuminations ». Toujours au cours de nos entretiens et dans ses lettres, il m'a fait part, à plusieurs reprises, de son désir d'interpréter un jour les « Illuminations » d'Arthur Rimbaud. Tout n'est-il pas Illumination dans son œuvre?

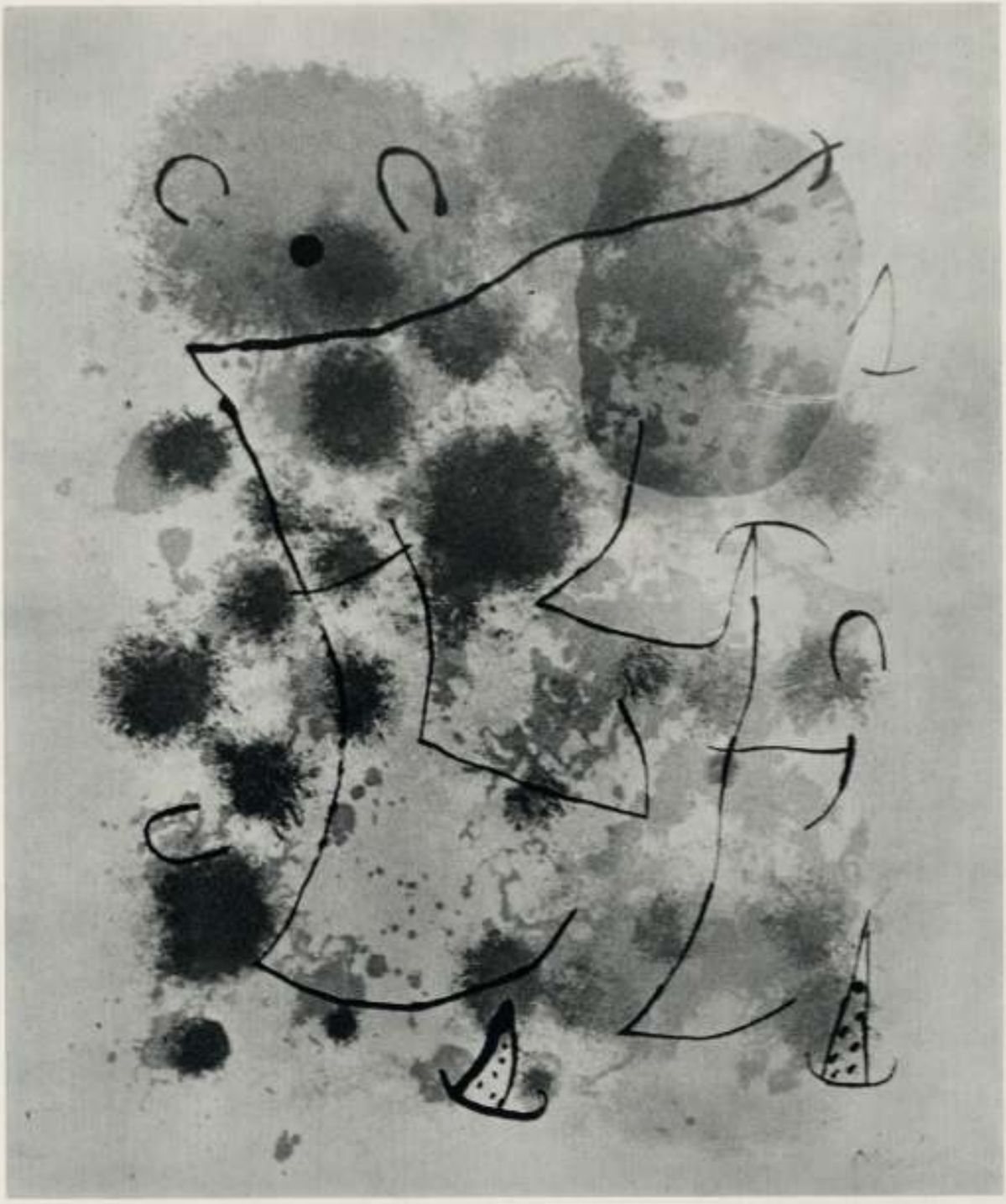
HENRI MATARASSO

Lettre de Miró adressée à Henri Matarasso.


Quelle fête pour moi ce sera de feuilleter l'"atelier de Picasso", dont je vous remercie d'avance de tout cœur.

Je ne connais pas les "Illuminations" éditées par vous, j'ai hâte de voir le volume qui doit être précieux et émouvant.

Vous pouvez supposer, mon cher, l'admiration que j'éprouve pour Rimbaud! J'en ai toujours un volume à mon chevet et à mon atelier. Moi, qui ne juge les artistes que pour ceux qui ont mis étincelle divine et ceux qui ne l'ont pas. Je suis très catégorique sur ce point, tout le reste n'est que de la plaisanterie.



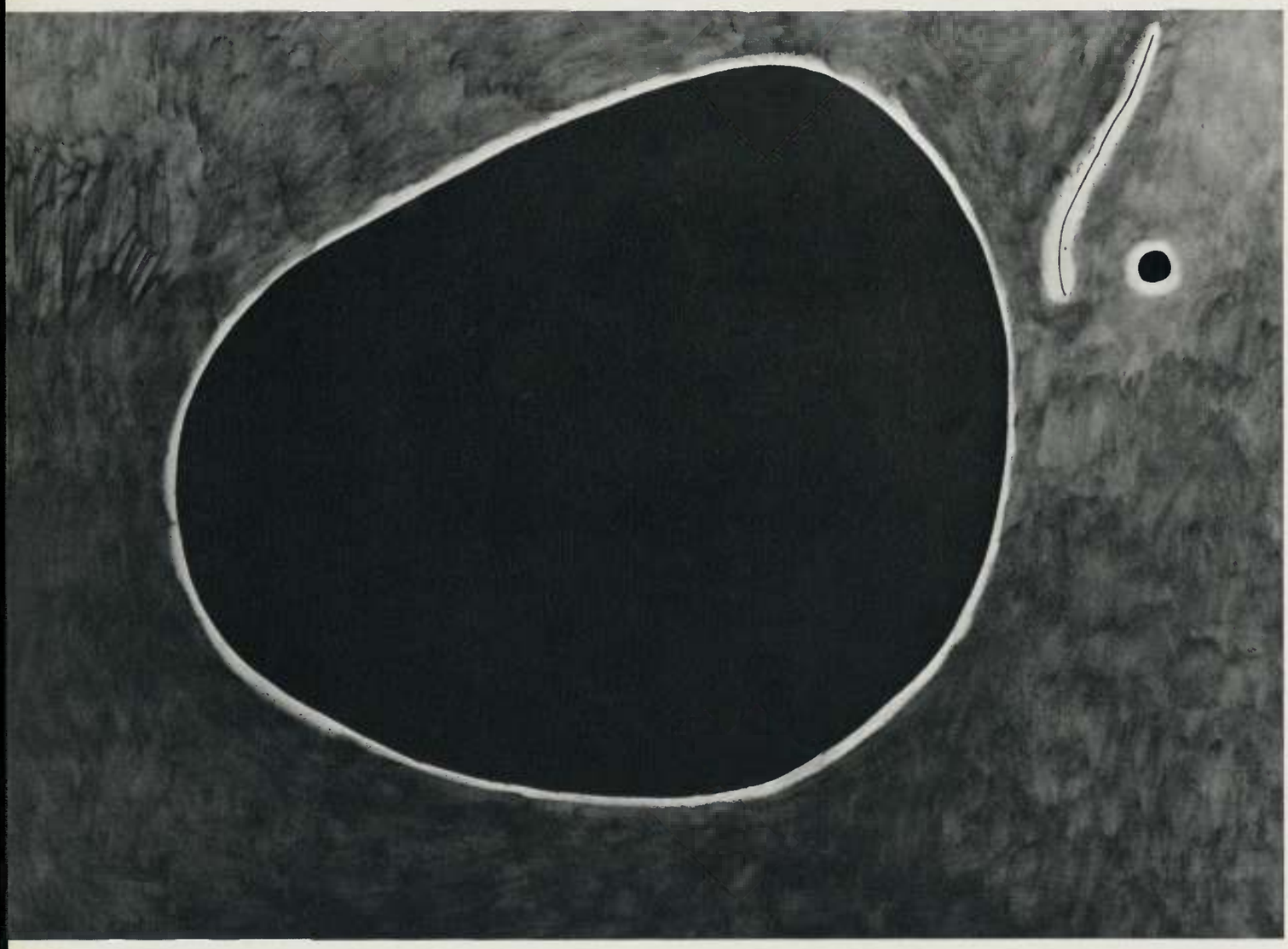
Illuminations. Lithographie originale en couleurs pour l'album « Rimbaud » édité par Henri Matarasso en 1960. (*Photos Jean Ferrero*).

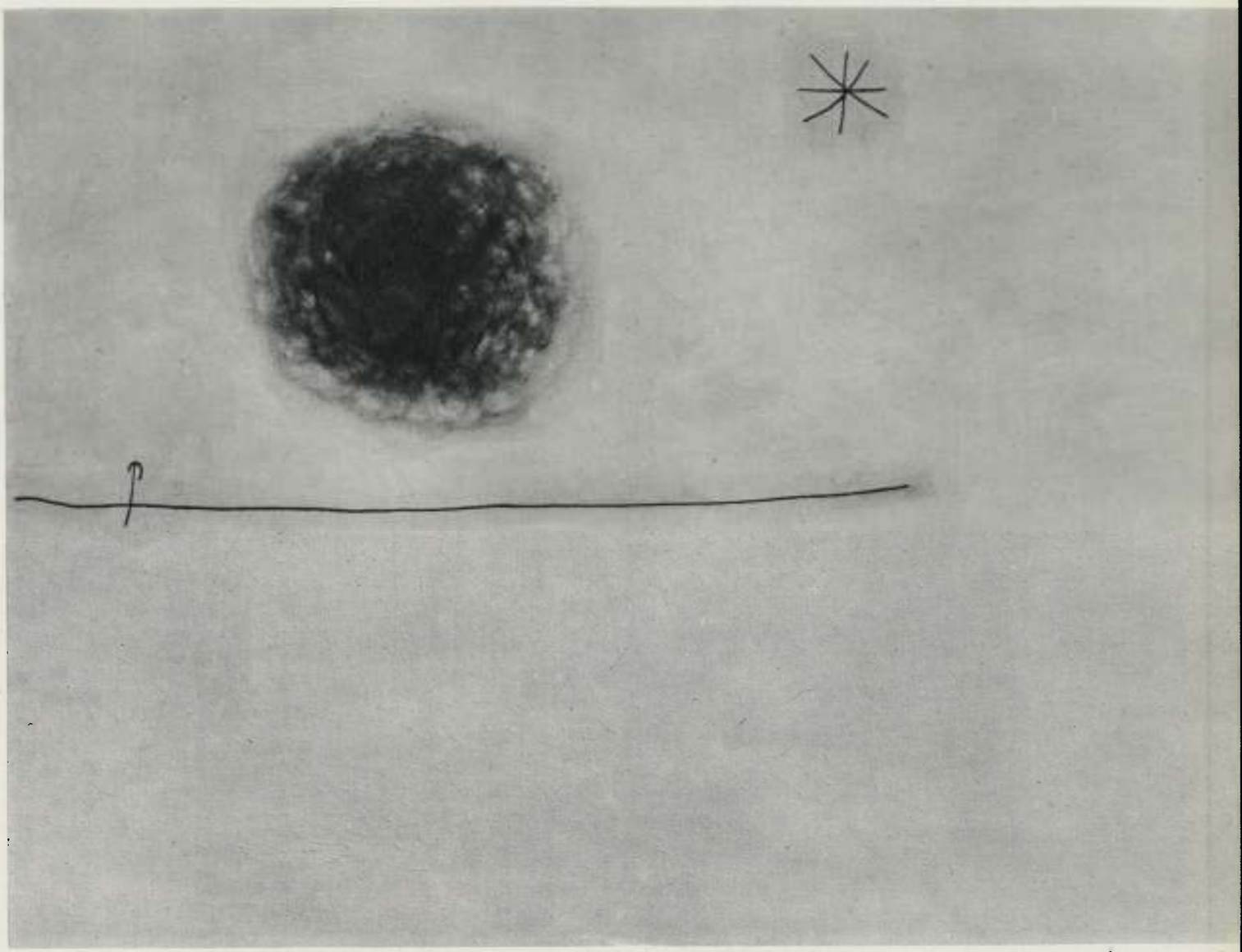
Le Mirómonde

par Patrick Waldberg

Dans la nuit: cette expression revient à maintes reprises dans les titres que Miró donne à ses œuvres, celles, pour la plupart, dont le fond se tapisse de noir mouvant, de bleu hyalin, de rose mystique. Personnage, femme, oiseau dans la nuit, étincelles, yeux, étoiles, apparitions, évanescences, glissement des images l'une dans l'autre et perpétuel passage du pays des spectres à celui des vivants. Lorsque, lentement, le drap mortuaire du soir tombe sur les derniers feux du jour, voici que brille au loin le pointillé des astres et que s'allument, à mi-distance, les girandoles de la fête nocturne. Puis, dans la sérénité laiteuse de son croissant ou de son disque, se lève la lune, que l'on accueille avec le même soupir de bonheur que le faisait Laforgue:

Vol de la libellule devant le soleil. Janvier 1968. Huile sur toile. 174 x 244 cm.





Le sourire de l'étoile à l'arbre jumeau de la plaine. Janvier 1968. Huile sur toile. 174 x 217 cm.

Ah, tout pour toi, lune, quand tu t'avances
Aux soirs d'août par les féeries du silence.

Lune de Miró, lune méditerranéenne, sous sa clarté un peu blême et somnambulique, la main de l'artiste capte les images errantes qui échappent à l'esprit dormant et que le grand jour dissout: images énigmatiques, indéfinissables, inachevées, qui sont comme des fragments d'anneaux, de rinceaux, de fermails, copeaux de souvenirs, limaille de rêves, cils et cheveux du vent. Toute la démarche actuelle de Miró en peinture tend à animer de ces paillettes mémoriales le grand espace silencieux. « Il y a dans tout de l'errant et du flottant », écrivait Hugo. Peut-être n'aurais-je pas cité cette phrase si Miró, lorsque je la lui ai lue, n'y avait attaché tant de prix, de même qu'à cette autre: « La forme dénouée ondule, mêlée à l'idée ». Quoi de plus naturel qu'il se soit reconnu dans ces fulgurances poétiques qui pressentaient, quelque cent ans à l'avance, ses intuitions aujourd'hui les plus chères? Dans sa maison de Calamayor — celle qu'il s'est réservée pour y peindre —, pièce après pièce le long des murs dorment de grandes toiles blanches, telles des plaques de lumière de lune dans la pénombre des volets clos. L'on y distingue, dès que l'œil s'est accoutumé à ces demi-ténèbres, de faibles marques au crayon, qu'un visiteur non averti pourrait prendre pour des signes magiques: les bâtonnets croisés d'une étoile, le segment de cercle d'un croissant, l'ovale étranglé d'une goutte d'eau, la radicelle d'une fleur absente, avec, de loin en loin, une longue ligne traversière, qui ondule légèrement et respire, non pas une ligne, en vérité, mais un sillage. C'est là, dans cette blancheur mouvante, déjà pourvue d'un centre, orientée, et lestée, que s'opérera, selon

Femme et oiseau dans la nuit. 1967. Huile sur toile. 210 x 217 cm.

les cheminements d'une gnose mystérieuse, la matérialisation de ce qui flotte et erre.

Ainsi se constitue ce que je nomme le *mirómonde,* sphère suspendue échappant à nos lois, sans océan ni rivage, sans relief ni pesanteur, qui pourrait justifier cet adage: à horizon perdu, paradis retrouvé. A cette genèse préside l'interrogation du hasard. Alignées sur le sol, des rangées de feuilles blanches sont tout d'abord soumises à l'aspersion des brosses, au cinglement des chiffons à pinceaux. Des flaquettes d'eau teintée y croupissent, distillant l'élixir de la fête pigmentaire et, de cette lente macération, naît l'armature du *mirómonde:* réseaux de capillaires et de veinules, larmes saigneuses, salives rubescentes, alvéoles, auréoles, frottis d'azur et d'or, coulées des sucs de l'aube dans les dentelures de l'ombre. Au sein de ces structures tâtonnantes, indécises, limbes auto-déterminés, le geste de l'artiste introduira les formes de la vie, formes-idées, nées d'une subtile distillation du réel, mais où l'on reconnaît les objets et personnages de son intime prédilection. Car ce que Miró aime, ce sont les choses humbles mais parfaites nées de l'imagination populaire et de la dignité artisanale. Elles sont là, autour de lui, par terre, sur les tables parmi les godets et les pinceaux, ou sur des étagères entre les carnets et les livres: sifflets catalans, poupées japonaises, boîte à surprise avec son diable, animaux sculptés en pâte d'amande, gaufrettes et biscuits niellés de sucre, haltères, ferrures, bouteilles de verre teinté, vieux harnais de mule, rosaces de vannerie, roues de charrettes ou meule de rémouleur, la liste est infinie. Tour à tour nobles et bouffonnes, ces formes flottent dans le *mirómonde,* en compagnie des personnages, lesquels, pas plus que les masques rituels, n'ont d'individualité propre. Homme saisissant la chevelure d'une étoile, femme attrapant un oiseau, amoureux, danseuses, danseurs et gloutons, ce sont là les acteurs de la fête perpétuelle, où se profile, de temps à autre, la tête piriforme du père Ubu. Car le *mirómonde* n'exclut nullement le rire, qui est, comme chacun sait, la grimace de Dieu.

Oiseau solaire, Oiseau lunaire, tels sont les titres des deux grandes sculptures aujourd'hui exposées, jouets sans âge, étonnés de se voir soudain promus à la dignité d'idoles. Tout alentour fusent les *Etincelles,* œuvres petites et moyennes de toute nature, tantôt rappelant des incendies déjà anciens, mais surtout préfigurant les embrasements futurs. Avec un art de nautonier enfant qui se joue du grain et de l'écueil, Miró nous fait passer sans cesse de la dérive au voyage, parmi les vols émerveillés et les lévitations voluptueuses. Le *mirómonde* qu'il nous révèle, monde sans discordance, hors du débat dont nous accable l'Histoire, n'est-il pas vrai qu'on pourrait l'éprouver, en un rappel du rêve fouriériste, comme un pressentiment de la vie *aromale?*

PATRICK WALDBERG

Extrait du Mirómonde *publié dans le numéro de* Derrière le Miroir *édité à l'occasion de l'exposition Miró « Oiseau solaire, Oiseau lunaire, étincelles » à la Galerie Maeght. Paris, avril 1967.*

Vol d'oiseau encerclant la femme aux trois cheveux. 1968. 92 x 72 cm. (*Photos Claude Gaspari, Galerie Maeght*).

Aujourd'hui Miró

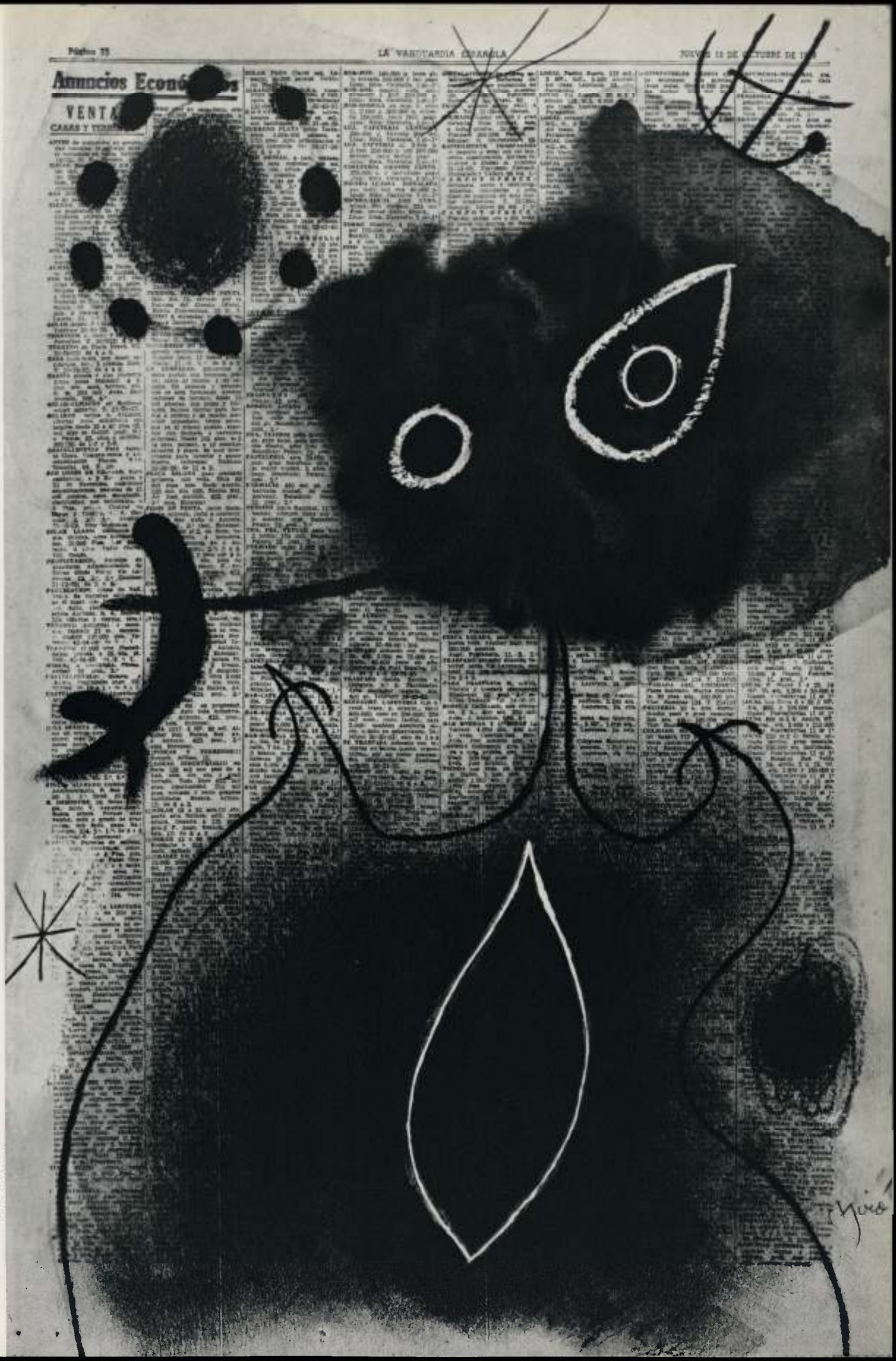
par André Pieyre de Mandiargues

Aujourd'hui Miró nous éblouit de nouveau, par des peintures sur papier spécialement. Ce mot d'« éblouir » qu'à son propos j'emploie est banal, sans doute; pourtant il s'impose à moi avec tant d'autorité que je ne saurais en chercher un meilleur, dès lors que j'entreprends de parler de la récente exposition d'un peintre que j'admire et que j'aime avec une passion qui ne cesse de se renouveler, à mesure que se renouvelle l'œuvre du grand artiste qui en est l'objet. Entre tous les peintres d'à présent, Miró, par excellence, est celui qui éblouit. Est-ce le métier de la céramique, la pratique de la terre, de l'émail et du feu, qui lui a donné le secret de faire flamber les couleurs à ce point d'intensité et de parvenir à tant d'éclat dans les accords ou les oppositions de tons? Je ne saurais le dire, mais il faut bien que je constate que l'illumination de la peinture de cet homme gagne en force ou plutôt en violence chaque fois qu'il nous montre les produits de ses derniers travaux. Et l'exposition d'octobre 1971, à ce point de vue, me paraît triomphale. J'ajouterai qu'il est assez surprenant de voir un homme qui, dans la vie quotidienne, est charmant de simplicité et de modestie, repousser toute modestie dès que sa main prend un pinceau! Leçon qu'il ne me déplaît pas de proposer à tous les artistes dont l'œuvre est aussi modeste que leur orgueil est prétentieux...

Il existe une peinture espagnole et une manière espagnole de peindre avec plus de netteté, je crois, qu'une façon française et qu'une façon italienne, et Miró, quoiqu'il soit catalan et que la Catalogne soit fort distincte de l'Espagne, use de tons et de touches qui ne sont pas sans parenté avec ceux et avec celles de son grand aîné, Picasso. Ce qui saute aux yeux néanmoins est que Picasso n'a jamais rien peint qu'il n'ait vu, fût-ce en imagination seulement, posé en face de lui, et que dans le temps ce qu'il peint se présente toujours à lui au présent ou au passé. Ainsi nous plaisons nous à saluer en cet homme le plus grand peintre d'histoire de notre époque, le dernier grand peintre d'histoire, probablement, par le pinceau de qui le monde extérieur aura eu la chance d'être portraituré. Le jeu des simultanéités (face-profil), dont l'origine pourrait être cherchée du côté du

Femme et oiseau dans la nuit. 6/7/1970. Huile et gouache sur plastique. 137 x 74 cm.

Homme et femme.
9/4/1966.
◁ Peinture sur papier
100 x 70 cm.



Huile sur papier
journal.
31/7/1970.
49 x 33 cm.
(*Photos Galerie
Maeght*).

Homme, femme, étoile. 17/1/67. Peinture sur carton. 21 x 15 cm.

futurisme, est motivé, me semble-t-il, par un souci d'animation du présent ou d'un certain passé mémorable. Rien de pareil chez Miró, qui, sorti de la lointaine époque où il peignait des danseuses espagnoles, n'a jamais cessé de regarder vers un monde en formation à l'intérieur de lui-même; Miró qui est un pionnier de la vision intérieure et qui par fidélité à cette vision-là mérite assurément le titre d'explorateur de l'inconscient selon la plus orthodoxe doctrine surréaliste. J'ajouterai que le rayon de cette exploration-là (comme on dirait d'un phare qui pénétrerait et qui balayerait l'ombre) m'a toujours paru rechercher pour les mettre en lumière des choses qui sont sur le point de prendre forme, ce qui me pousse à écrire que la vision intérieure de Miró regarde sur le futur et que l'univers dont il propose une représentation est un monde en naissance. Veut-on accepter ce point de vue, alors on comprendra l'émotion que je n'ai cessé de ressentir depuis la première fois que j'ai eu la révélation d'un art qui est ainsi que le dégel de la nature au printemps, avant le jaillissement de tout ce qui sera fleur et fruit dans le proche avenir. A pareille interprétation, selon moi, nulle exposition de Miró n'avait répondu comme celle que nous venons de voir et qui montre l'œuvre peinte de la plus récente actualité.

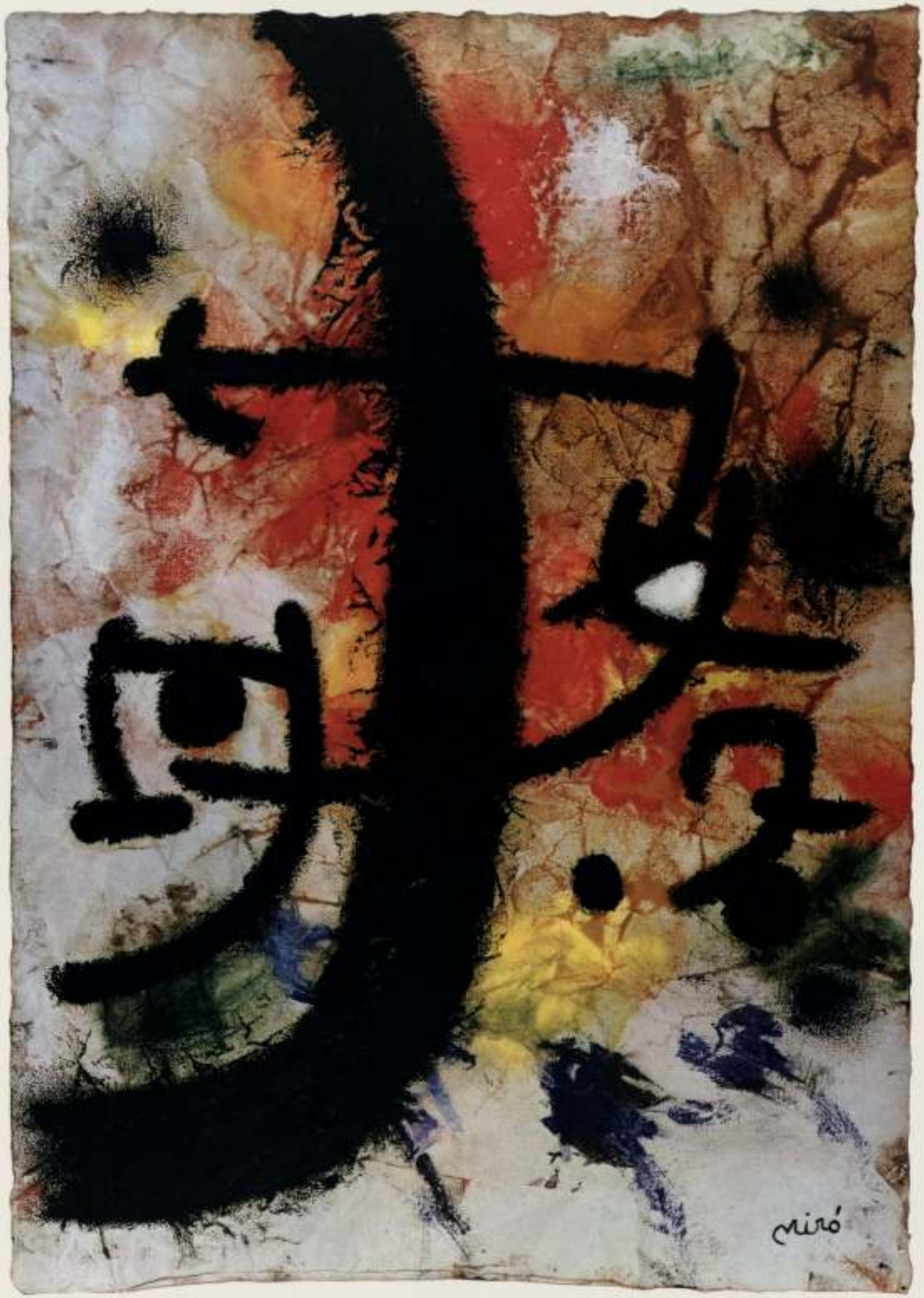
Point n'est besoin de redire la grâce de la peinture sur papier. Telle sorte de support, dont les plus nobles espèces, double défi aux bibliophiles, sont à mon sentiment les papiers d'emballage et les papiers de boucherie, offre au pinceau des plans dont la seule approche exalte à ce qu'il semble la main du peintre comme ferait le voisinage d'un corps bien-aimé. La touche est plus alerte, le tracé plus vif et plus joyeux, dirait-on, que sur la toile; la pureté à laquelle tout bon peintre vise est ici la récompense de l'aisance du jeu. Or ce jeu est précisément celui qui convient au tempérament de Joan Miró. Peut-être est-ce à cause de cela que les couleurs qu'il lui a plu de nous lancer aux yeux nous paraissent plus heureuses, dans leur juste violence, que tout ce que naguère ou même autrefois il avait tiré de sa palette éclatante. Ces bleus, aussi catalans que l'anis des tavernes du barrio des putes à Barcelone, ces tapageurs bleus de Miró, nous les connaissions, bien sûr, mais certains rouges et certains verts jouxtant du noir m'ont surpris par une audace parfaitement calculée qui rejoint et parfois qui dépasse les plus admirables réussites d'un peintre qu'auparavant je n'aurais jamais songé à rapprocher de celui dont je parle. Le plus récent Miró m'a rappelé le Matisse des premières époques, oui... Barbare ivresse de peindre, ivresse de se faire sauvage par l'emploi de la couleur considérée comme arme de jet! Bonheur terrible de qui aime la peinture et se sent fléché dans l'œil comme un Sébastien!

Si l'on aime vraiment la peinture, comment ne pas aimer Miró qui est l'incarnation même du fait de peindre? Quant à moi, qui ne suis pas tellement prompt à m'enflammer, je crois avoir eu presque à première vue le coup de foudre. Et ce n'est pas sans amusement que je me souviens de m'être querellé jadis avec un peintre, ou plutôt un dessinateur, de Rome, qui ressemblait extraordinairement à un toucan, parce que ce curieux oiseau n'avait pu supporter de m'entendre louer avec exaltation le Catalan merveilleux à un dîner, auquel, disait-il, il m'avait « invité »... Comme s'il était nécessaire de payer une addition pour avoir le droit de déclarer ses préférences!

André Pieyre de Mandiargues

Tête de femme et oiseau par une belle journée bleue. 27/3/1963. Peinture sur carton. 102,5 x 75 cm.

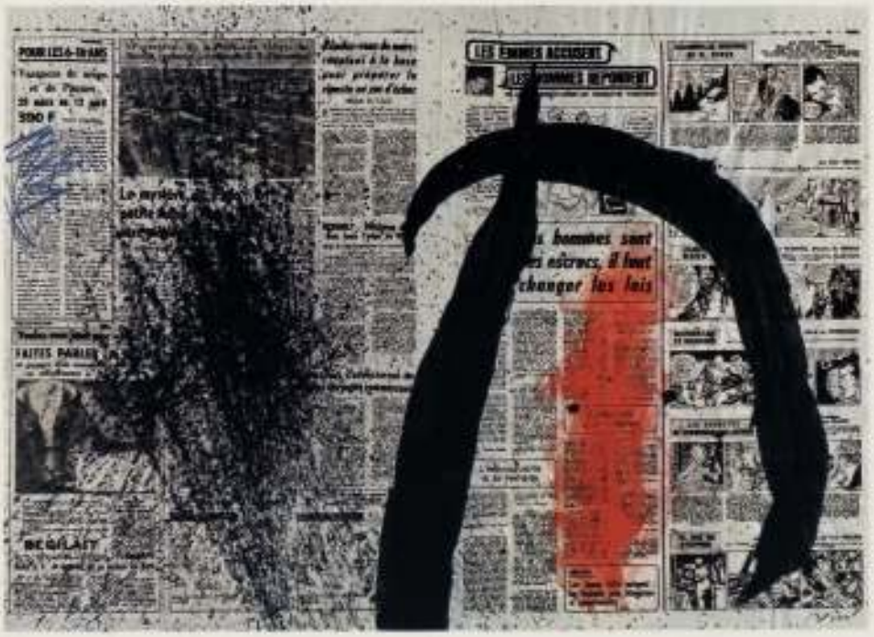
Personnage et oiseaux. 1/8/1963. Peinture sur carton. 75 x 105 cm.



Femme. 13/1/1970. Gouache sur papier froissé. 55,5 x 39,5 cm. (*Photo Galerie Maeght*).

Personnage. 30/7/1970.
Aquarelle sur papier journal. 60 x 84 cm.

Aquarelle sur papier journal. 1970.
60 x 84 cm.



Huile et aquarelle sur papier journal. 30/7/1970
60 x 84 cm. (*Photos Galerie Maeght*).

Trois poèmes pour trois peintures sur papier journal

par Alain Jouffroy

I

En signe de vie, la femme n'accuse pas, elle proclame. Elle n'attend, pour le moment, aucune réponse. Elle a éprouvé longtemps les conséquences d'un silence de plusieurs siècles. Elle tient la faucille de magnésium en main, sans menace, et pourtant incandescente au plus haut degré. Elle se tourne ainsi contre le mur des semaines, et sans pleurer, sans crier, met au point sa Déclaration. *L'indépendance lui sera infligée comme une punition, qu'elle purgera avec le sourire.*

J'ai toujours dit que l'avenir se faufilait jusqu'à l'intérieur de nos plus intimes minutes, dans leur indicible fracas.

En jouissant violemment, par exemple, dans la ligne de traçage de la matrice, tous ventilateurs stoppés, l'histoire improvise sa foudre. La femme que l'on aime surchauffe le monorail, et tord tous les treuils. Avec elle, par elle, le monde s'accélère au-dessus de la fosse, écarte la grille de ceux qui ne savent pas, et passe dans le jamais-dit. *La pupille.*

II

Demandes, supplications, acharnement d'appels, vous manquez au désordre nécessaire, à la violence la plus urgente. Vous trahissez ceux qui tombent.

Vos exigences se déploient de travers, dans le fourré, le massif de poussière et de fuite.

Vous détournez le sang vers la serrure des cercueils partout entrouverts, paupières aveugles.

Et dans la hâte où s'inscrivent quelques revendications plus précises, vous oubliez l'essentiel: le meurtre de votre œil central, sa croix.

Jamais vous n'éclaterez, si vous vous rangez en colonnes, chaque millimètre amputant votre pouvoir, chaque dent éliminant un peu de votre langue.

Jamais vous ne transformerez la parole en acte, si vous obéissez à la gloire ricanante du père, rampantes fourmis de ravin, théories plates.

Vous serez empalées sur un cric.

Seul le vacarme porte l'espoir approbatif.

III

Bêtise dictatoriale de l'homme, assez.

Assez de sornettes sur vos agapes, prouesses, calembredaines, rixes, gaspillages et bénéfices.

Assez d'étiquettes sur vos absences de sexe.

Assez de frénétiques banalités.

Assez d'opacité, de transparence tronquée.

La faux renverse le gouvernement de la mort, et c'est par ricochets qu'elle décrochera les contre-vérités qui nous tuent.

Les yeux fixés sur votre plastron, nous aiguiserons la lame jusqu'à la capitulation de chacun de vos boutons de guêtre, fil compris.

Il n'y aura pardon pour le crétinisme des Etats que dans l'absolu, c'est-à-dire jamais.

Le tranchant succédera à la boursouflure, qui est au sommet, mais par brèches.

Ne vous fiez donc pas à nous, jamais. Nous sommes détenteurs de mots ingouvernables.

ALAIN JOUFFROY

Miró chez son fondeur à Barcelone

par Maria Lluisa Borràs

Chaque fois que Joan Miró quitte son île pour Barcelone, il prévoit un sévère programme de travail et partage son temps entre le four céramique de Gallifa, l'atelier de tapisserie de Sant Cugat, la fonderie des frères Parellada... Ce qui guide ses pas, c'est le travail, auquel il se livre avec une passion sans limite. Voir travailler Joan Miró est un privilège rare dont on garde un souvenir ineffaçable.

Le voir travailler à Majorque dans l'atmosphère si personnelle qu'il a créée à « Son Abrines », le voir peindre n'importe laquelle de ses toiles — il en a toujours en cours, les unes dans l'atelier que lui construisit Josep Lluis Sert, et d'autres dans l'antique mas de Son Boter — est quelque chose de fascinant. Mais le voir travailler en collaboration étroite avec l'artisan — céramiste, lithographe, tapissier, fondeur — est une expérience unique, inoubliable.

La fonderie Parellada est un des lieux de travail auxquels Miró se rend avec le plus grand plaisir. On y respire assurément le souffle d'un travail patient, posé, dont le cours des ans n'a pas rompu la continuité et qui semble avoir existé depuis le commencement des temps. Elle a la chaleur de l'authentiquement vécu unie à la nostalgie qui marque les choses appelées à disparaître avec le progrès qui nous est promis. Murs enfumés de couleur indéfinissable, couverts de graffiti tracés par le hasard qui leur confèrent la chaleur du contact humain. Couloirs et pièces étroites, garnis d'étagères où sont conservés des outils utiles et des objets insolites d'utilité douteuse. Fenêtres problématiques dont les volets ne peuvent s'ouvrir, ampoules blafardes qui tentent de protéger les modèles académiques de plâtre en les plongeant dans une pénombre suggestive. Et puis, au bout des pièces et des couloirs, et donnant un sens à l'ensemble, le four, comme une cathédrale de brique et de terre rougeâtre érigée au dieu Feu. Voir comment, dans cette ambiance, Joan Miró répète les premiers procédés qu'ait inventés l'homme pour donner une forme au métal, voir comment avec des procédés archaïques et rudimentaires il réalise ces œuvres révolutionnaires de la plastique la plus actuelle — le spectacle invite à une sérieuse réflexion.

Torse de femme. 1967. Bronze. 68 x 16 x 30 cm.

Tête et dos d'une poupée. 1967-1969. Bronze 33,5 x 22,5 x 18 cm.

Joan Miró a toujours éprouvé de l'admiration pour l'artisan, peut-être parce qu'il voit en lui un héritier des siècles médiévaux pendant lesquels son pays, la Catalogne, s'énorgueillissait de l'amour avec lequel elle se vouait aux arts. Miró trouve dans l'artisan un collaborateur, un compagnon, un ami, avec qui il peut réaliser un de ses rêves les plus chers. Dès 1938 il avouait: « ...Je voudrais m'essayer à la sculpture, à la poterie, à l'estampe, avoir une presse. M'essayer aussi à dépasser, dans la mesure du possible, la peinture de chevalet qui, à mon avis, se propose un but mesquin, et me rapprocher, par la peinture, des masses humaines auxquelles je n'ai jamais cessé de songer ». Propos qu'aujourd'hui encore, en 1971, nous tenons pour un programme en cours de réalisation.

Sa passion du travail artisanal est ancienne. Rappelons avec quel enthousiasme et quelles illusions Joan Miró et Joan Prats — l'ami par excellence dont nous pleurons tous la perte récente — choisirent, pour l'Exposition Internationale de 1937 à Paris, quelques pièces artisanales. Ils nous l'ont eux-mêmes raconté. Ils voulaient que dans le pavillon de Josep Lluis, figurassent, à côte du *Guernica* de Picasso, de la *Montserrat* de Julio Gonzalez, du totem d'Alberto, de la fontaine de mercure de Calder, du *Faucheur ou Paysan catalan en révolte* de Joan Miró, un ensemble de pièces sorties de mains espagnoles anonymes: ce n'est pas en vain qu'elles reçoivent le nom hautement significatif d'art populaire.

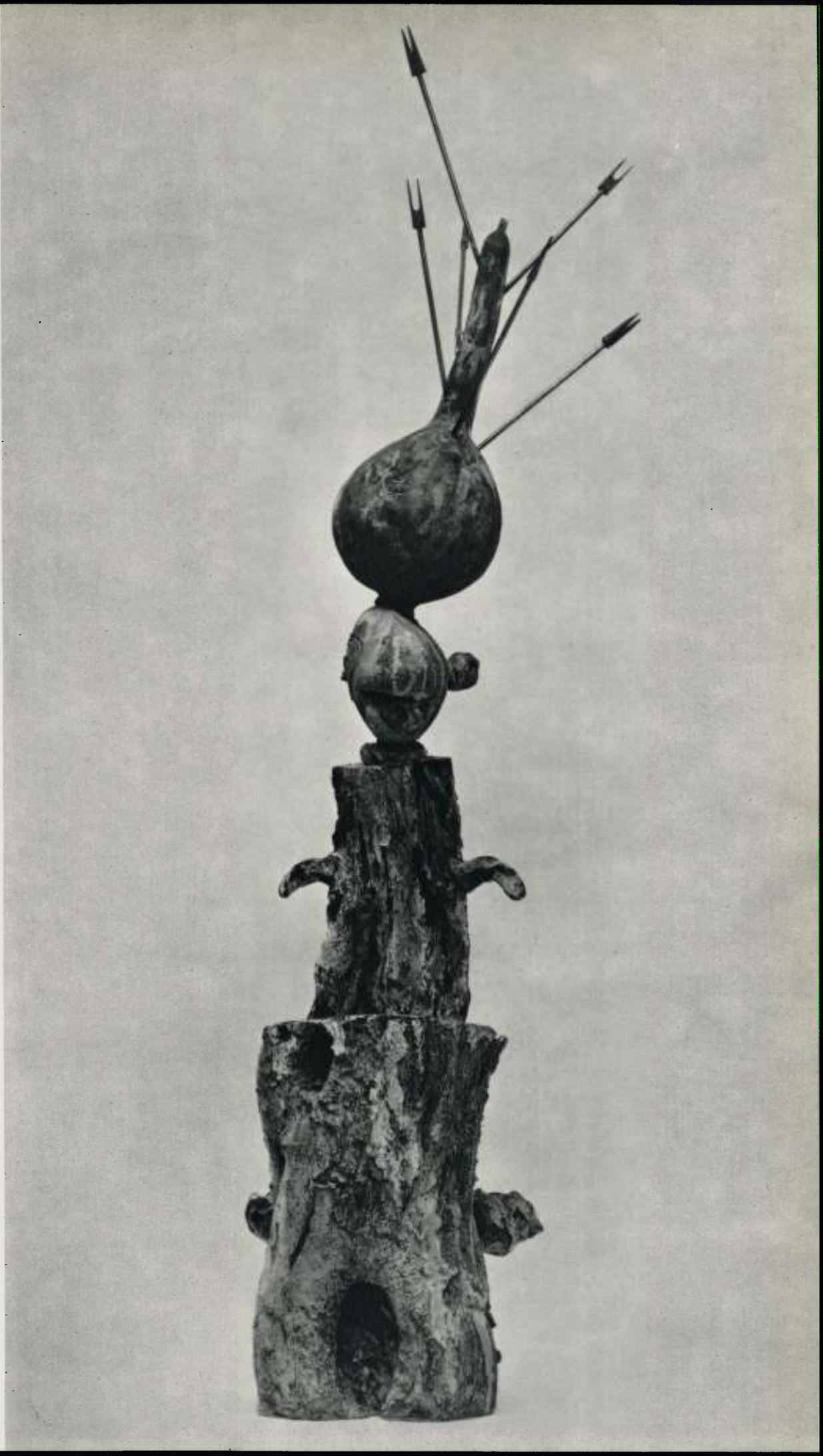
Peut-être est-ce tout cela qu'évoque pour lui la fonderie Parellada d'où sortent ses dernières sculptures, qu'on ne peut confondre avec rien, et pas seulement par la perfection d'un toucher et d'une coloration déterminés. Il y a là quelque chose de plus. Peut-être le fait qu'il a pris comme point de départ pour la majorité d'entre elles un objet quelconque, vulgaire, tiré de la vie quotidienne, anodin. Et c'est précisément à partir de cet objet simple que son imagination se déchaîne, libre et ambitieuse, jusqu'à ce qu'il réussisse à faire passer dans le métal, grâce à de savants procédés antiques — la cire perdue, le sable — un nouveau personnage de l'univers mironien déjà très peuplé.

Il choisit donc un objet de production standard tel qu'une ampoule, une bouteille de plastique, une auto miniature, une poupée ou un parapluie. Et aussi bien des objets qui manifestent clairement la main de l'homme comme une gimblette ou un croissant, la huche d'un potier, une cuiller en bois ou un cabas. Parfois il fixe son attention sur des formes organiques comme une courge, le tronc d'un arbre, des pieds ou des mains, un légume ou un escargot. La raison de son choix nous échappe et il ne nous reste qu'à nous perdre en spéculations. Le sûr, c'est que le seul fait d'avoir choisi un objet, le seul fait de l'avoir pris dans ses mains, lui confère un poids terrible, parfois très significatif, parfois extrêmement ambigu. Puis il prend l'objet comme tremplin d'où son imagination féconde et efficace se lance dans le vide. Car comme il nous l'a dit lui-même: « Il faut avoir les pieds sur terre pour se mettre à voler ».

Une fois que la sculpture a quitté la fonderie pour être exposée dans des lieux parfois très éloignés de Barcelone, il est presque impossible de deviner qu'une de ses parties intégrantes, celle

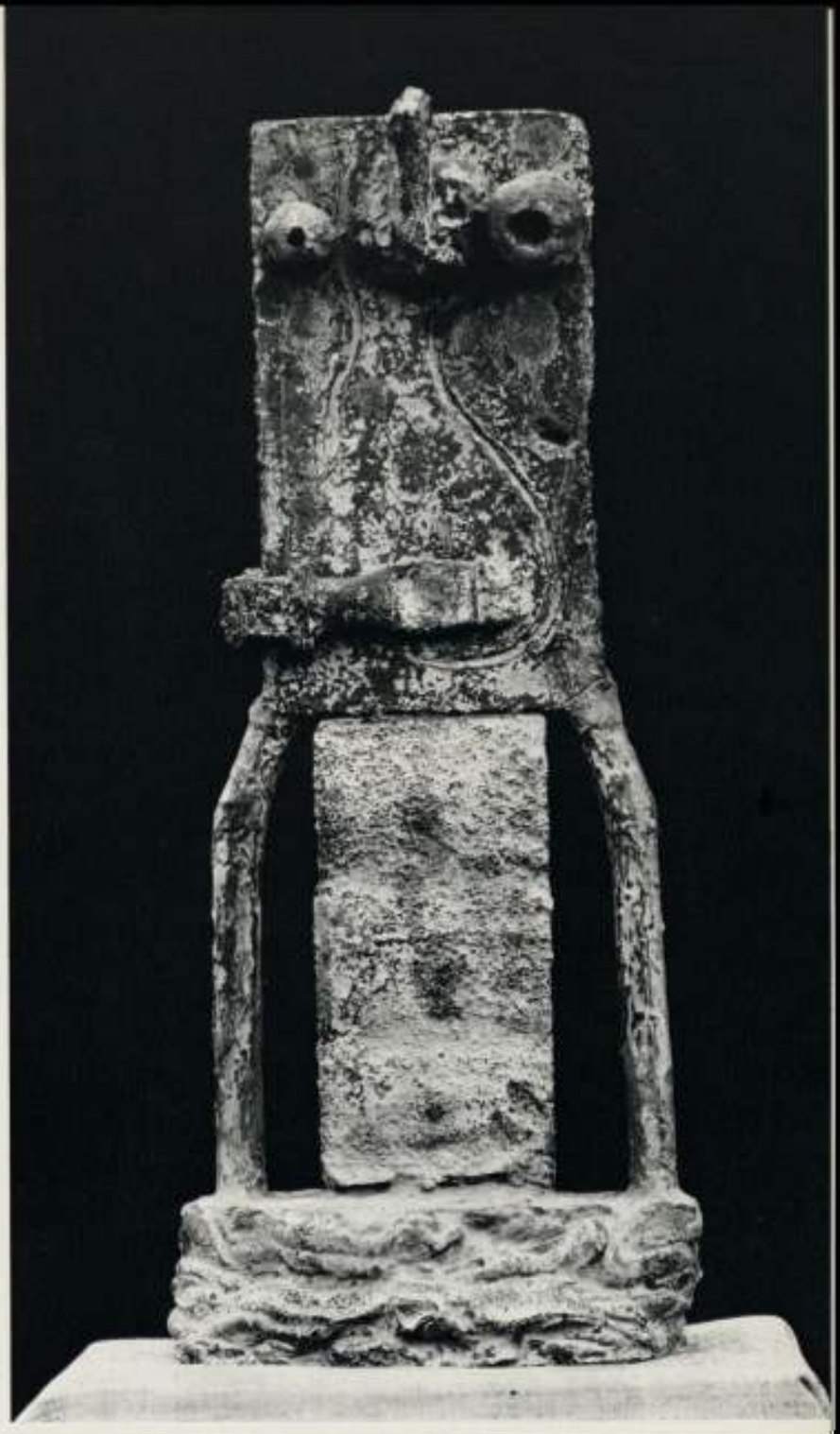
Tête. 1968. Bronze. 28 x 22 x 9,5 cm. ▷

Personnage et oiseau. 1968. Bronze. 104 x 64 x 18 cm.



Personnage. 1969.
Bronze. 148 x 43 x 35 cm.

Femme. 1970. Bronze. 63 x 42 x 35 cm.



Personnage. 1968. Bronze. 59,5 x 25 x 17 cm. (*Photos Claude Gaspari, Galerie Maeght*).

peut-être qui lui donna naissance, est une gimblette, une courge ou un parapluie. Car le nouveau personnage s'est fait nouveau témoignage de la contradiction, de l'ambiguïté. Ce que Max Jacob sut exprimer dans une jolie formule: « Le doute, voilà l'art ».

Il y a quelques jours, en voyant travailler Miró à la fonderie, une blouse bleue jetée sur son vêtement et les manches retroussées, en le voyant absorbé, étranger à tout ce qui n'était pas l'outil que tenait sa main ou le matériau qui recevait le signe, la forme, nous en vînmes à penser une fois de plus combien sa personnalité était éloignée de l'image d'un Miró naïf ou puéril. Bien que nous puissions comprendre que les hommes ont un besoin de mythes si impérieux qu'ils ne pourraient peut-être vivre sans eux, le faux n'est pas licite pour autant. Si les tout-puissants *mass media* s'intéressaient à l'œuvre de l'artiste au lieu de partir en chasse d'un personnage de plus à offrir à la consommation — personnage d'autant plus arbitraire ou, plutôt, inconstant — le plus sommaire examen leur aurait fait découvrir que la contribution de Miró n'est rien moins que naïve ou puérile. Où placeraient-ils, par exemple, la série de lithographies connue sous le nom de « série de Barcelone », réalisée peu après la guerre civile?

Assurément nous constatons dans toute son œuvre, en une sorte de contrepoint, un humour caractéristique, un humour bonhomme, gai et enfantin. Miró lui-même nous a révélé l'origine de cet humour qu'il ne faudrait pas prendre pour candeur innocente: « Plus ignoble me paraît la vie, plus je m'efforce d'y réagir par l'humour et par un jaillissement de liberté. » Et encore, en une autre occasion: « Peut-être à la naissance de cet humour y a-t-il la nécessité que je sens d'échapper au côté tragique de mon tempérament, quelque chose comme une réaction involontaire. »

L'humour respire puissamment dans ces sculptures de Barcelone. Mais on découvre sans peine que s'y cachent la déformation, le monstrueux, le sarcasme. Ce seau à lessive aux deux bons yeux qui prétend s'orner d'une lyrique branche fleurie? Ce torse de poupée sans défense qu'on a converti en boîte à épingles ensanglantée? Cette automobile qui couronne, frivole, une femme toute sexe et voracité? Cet être pusillanime enchaîné à un tronc, qui se voit obligé de soutenir sur sa tête une citrouille disproportionnée? Cette main féminine, ultra-délicate, associée à un visage de brique aux yeux louches? Et cette panse arrondie en équilibre impossible entre la futile gimblette de sa tête et la légère serviette de son piédestal?

Il semble impossible qu'on se risque jamais à qualifier tout cela de naïf. Ne s'agirait-il pas plutôt d'une confusion entre deux mots de sens très distinct? Entre naïveté et spontanéité? La spontanéité est précisément la condition qui permet de comparer l'enfant à l'artiste. Ce qui nous attire le plus chez l'enfant, c'est la spontanéité, et nous savons depuis Balzac qu'est artiste celui qui sait s'exprimer spontanément. Spontané vient de *sponte*, littéralement « par propre et libre volonté ».

Toute la production mironienne, considérée comme un tout hypothétique, depuis ses premiers paysages jusqu'à ses dernières sculptures de Barcelone, respire une spontanéité totale et absolue. Une suprême liberté d'expression qui fit du travail quotidien de cet artiste catalan une des créations les plus audacieuses et les plus extraordinaires de la plastique contemporaine.

MARIA LUISA BORRÀS

Eugène Ionesco

Un opéra de couleurs

J'ai vu Joan Miró composer ses aquarelles, assembler ses bouquets de fleurs pour ses amis: sur une feuille blanche, quelques traits au crayon gras, deux tons différents. Il prend une deuxième, une troisième, une dixième feuille blanche et ce sont toujours ces traits de crayon qui constituent la note dominante, le ton initial, le point de départ permettant la construction ou le jaillissement dirigé qui sera le tableau même puisque celui-ci semble à la fois fait et en train de se faire. Miró reprend les feuilles, une à une, et, cette fois, les couvre de taches de couleur espacées qu'il écrase avec le pouce. Il reprend une troisième fois les feuilles et dessine, à l'encre, des traits fins, des étoiles ou des indications d'étoiles, des cercles qui ont pour but d'équilibrer ou de donner une solidité ou un certain poids à la construction aérienne de l'ensemble. A regarder Miró travailler, son visage, puis les lignes qui naissent du travail créateur, on s'aperçoit que tout ne surgit et ne s'éclaire que grâce à une émotion intense et retenue. Les figures les plus fréquentes sont: l'étoile, les cercles concentriques entourant une tache de couleur qu'il encadre, qu'il souligne non pas pour l'atténuer mais pour lui donner une force plus grande, une vibration qui en fait ressortir la beauté.

A regarder donc Joan Miró travailler, c'est-à-dire se réjouir, le sentir heureux de créer, on ne sait plus s'il peint, s'il dessine, s'il construit, s'il raconte, s'il chante. Il est pris par sa fougue, et l'on se sent un peu emporté avec lui dans son mouvement ou son envol. Il est bien rare de se trouver devant une présence aussi réconfortante, aussi tonique. Au-delà de toute explication raisonnable, au-delà de nos doutes, de nos interrogations, l'activité artistique se justifie par son existence même, sa volonté d'être, sa négation de la stérilité, tout comme la seule justification du monde est d'être monde, de vouloir être monde: spectacle, manifestation.

Qu'est-ce que cette circonférence noire, rouge, bleue? Qu'est-ce que cette tache de couleur que Miró écrase de son pouce et qui éclate? Pourquoi ce trait noir qui traverse ces cercles concentriques ou qui s'implante en leur milieu ou qui semble réunir ou rappeler à eux-mêmes un ton à un autre? Et qu'est-ce que la peinture? Evidemment, elle est inexprimable, c'est-à-dire que toute œuvre picturale ne peut être dite que de la façon dont le peintre a pu la dire. Elle est l'expression directe, spontanée d'une âme et cet inexprimable qui s'exprime — la poésie, la peinture, étant de l'inexprimable qui arrive à s'exprimer — est donc bien la spontanéité même, un rythme, un élan. Toutefois, cette spontanéité est le résultat d'une science très grande; elle est une liberté issue d'une discipline qui a dépassé cette discipline mais qui n'aurait pu être sans la science et sans la discipline. Feu d'artifice, élan, envol, mais en même temps ensemble constitué; et, comme il s'agit d'une peinture du mouvement sans mouvement, ces œuvres sont des récits non figuratifs. Des aventures étonnantes peuvent arriver et arrivent à ces taches, à ces cercles, à ce point qui devient une droite, une courbe, une circonférence, une étoile, un être, un monde. Dans un grand espace, non pas vide mais dépouillé et qui semble déborder largement la feuille de papier, cette tache noire propulse la jaune d'un bout à l'autre. La tache verte, la tache rouge, la tache jaune sont des voix, des personnes qui s'interpellent, se répondent, se conjuguent, se soutiennent.

Joan Miró ne se trompe jamais. Sa maîtrise est devenue instinct, un instinct à chaque instant éclairé par la conscience lucide. Les œuvres de Miró se voient d'un coup d'œil; c'est pour cela qu'elles sont des unités, des complexes organiques, des ensembles où chaque note picturale, où chaque ton malgré sa pureté, grâce à sa pureté, est à la fois indépendant et associé à l'autre, les objets ou créatures étant à la fois solitaires et unis; cette association est souvent opposition, les voix parlent et s'entendent dans une simultanéité cohérente, claire.

Avec le temps, la plupart des gens s'enlisent, s'engourdissent. Joan Miró s'allège et se spiritualise. Les choses pèsent moins, les choses ne pèsent plus et les traits noirs en contrepoint qui soulignent ces formes, ces oppositions, ces événements aériens ont pour but de retenir ce qui, sans cela, lui échapperait peut-être et se disperserait.

Chacune des œuvres de Miró est un jardin dansant, un chœur, un opéra de couleurs qui sont des fleurs, qui sont des êtres en train d'éclore. Cet univers est, à la fois, évanescent et tout à fait réel: la sonorité des couleurs lui donne son accent, sa réalité, une éloquence contenue. Affectivité pure, un peu ironique, dénué de sensiblerie, cet art est grâce.

Nous portons tous des monstres en nous, des regrets, des amertumes, des douleurs. Chez Joan Miró, les monstres sont exorcisés. Ils sont devenus les êtres sereins, libres, dégagés, d'une fête non pas mouvementée mais en mouvement, en éclosion ascensionnelle.

EUGÈNE IONESCO

Préface d'Eugène Ionesco à l'Album de Miró « Quelques fleurs pour des amis ». Paris, 1965.

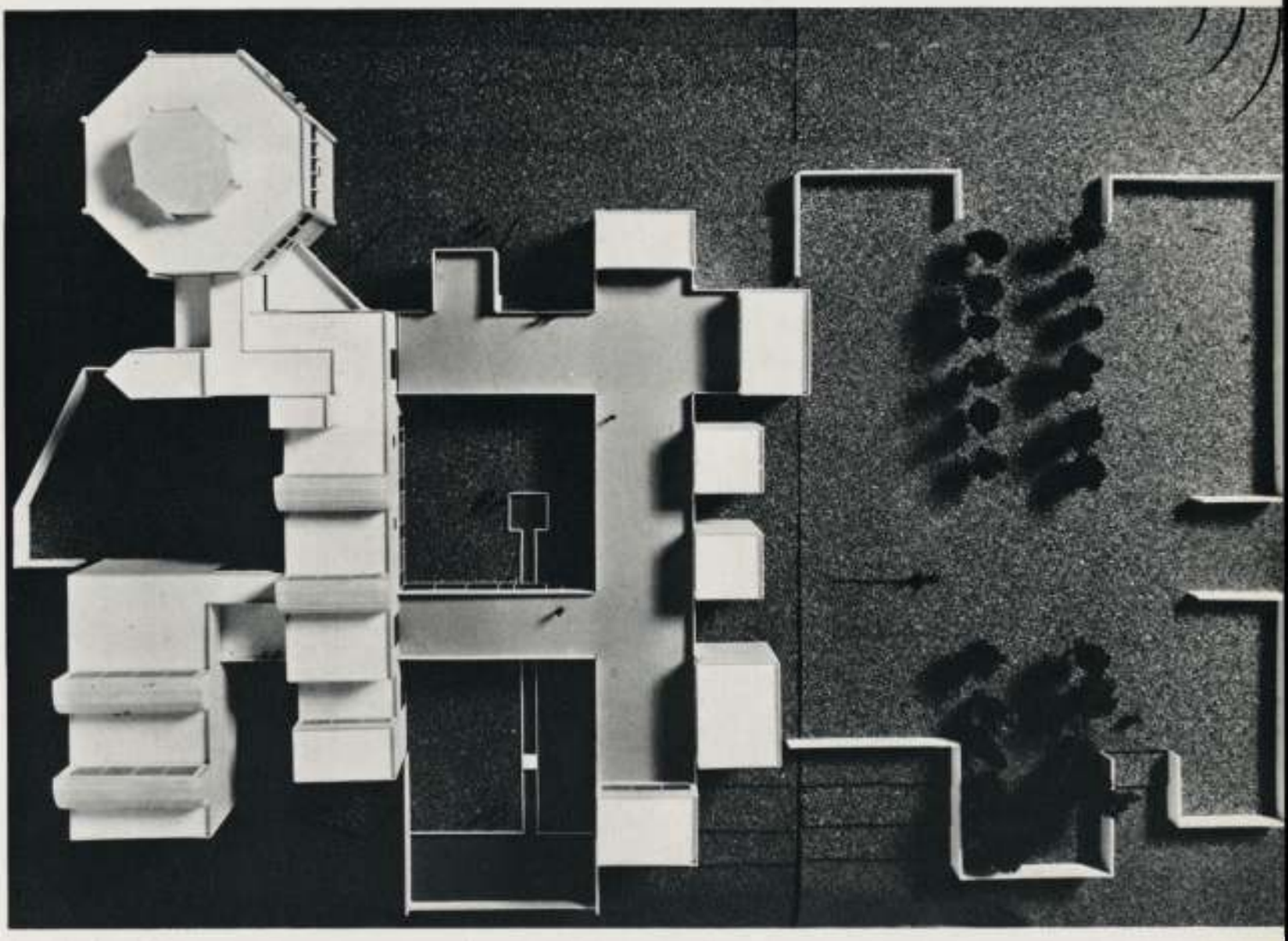
La Fondation Joan Miró à Barcelone

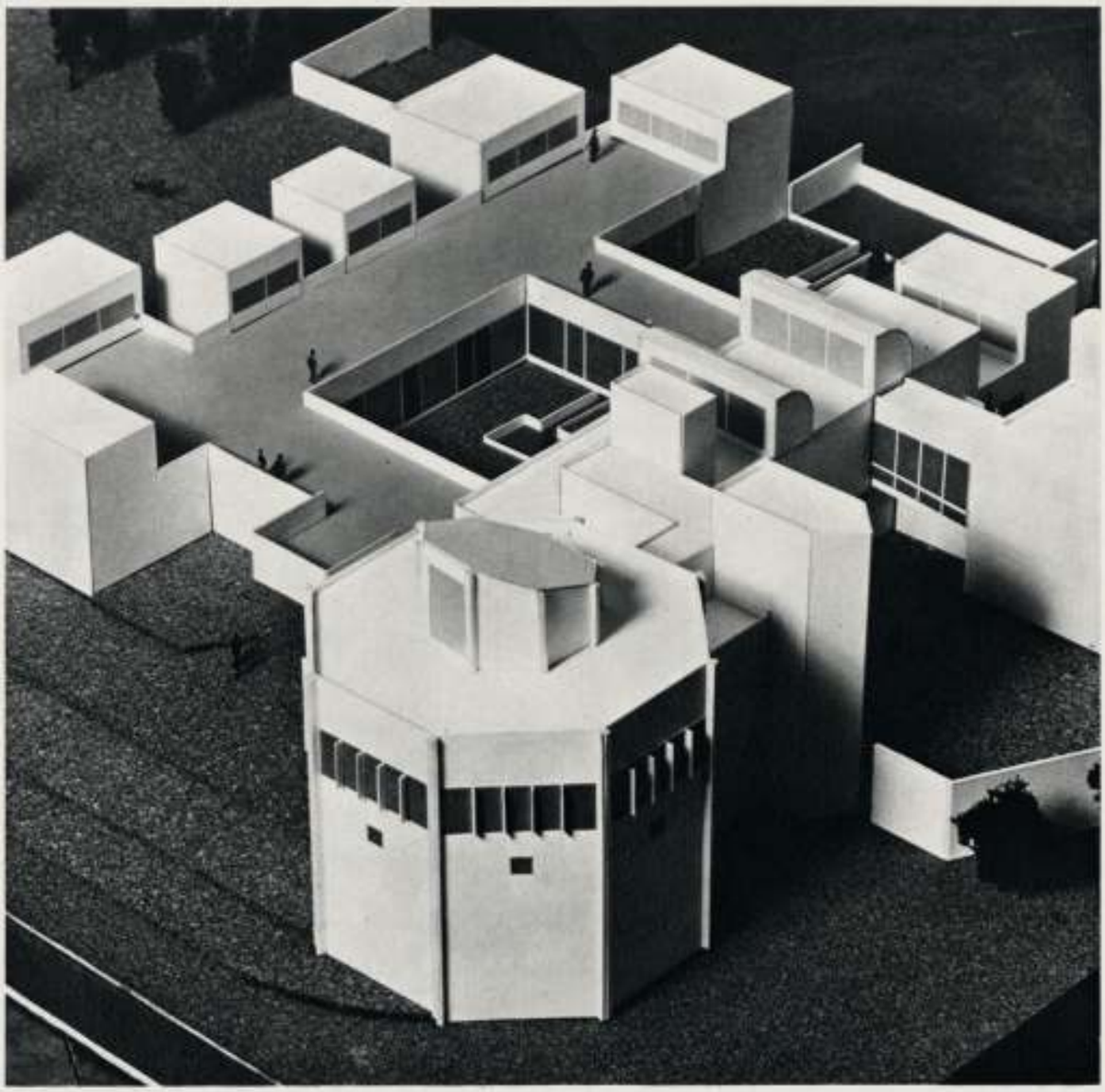
par Joaquin Gomis

Notre ami Miró, pendant toutes ces dernières années, avait exprimé le désir de créer à Barcelone un Centre d'Etudes d'Art Contemporain capable de pouvoir développer toutes les activités qui pourraient aider la vocation artistique des jeunes et renouveler constamment les moyens d'expression artistique.

Pour favoriser la création de ce Centre d'Etudes, Miró avait déjà exprimé, à l'occasion de l'exposition de son œuvre en 1968 dans l'ancien Ho-

Études préliminaires de l'architecte catalan Josep-Lluis Sert pour la Fondation Miró à Barcelone





Études préliminaires de Josep-Lluis Sert pour la Fondation Miró à Barcelone. (*Photos Jordi Gomez*).

pital de la Santa Creu i San Pau de Barcelone, son intention de donner un ensemble important de ses œuvres, tableaux, sculptures, céramiques et art graphique, comme base d'apport.

Pendant l'été de 1970, et après plusieurs entretiens avec le Maire de Barcelone, il fut en principe convenu que les désirs de Miró pourraient se réaliser comme suit: l'artiste cède à la Ville de Barcelone une partie de son œuvre pour la création d'une Fondation Joan Miró. Les plans de celle-ci sont établis par le vieil ami de Miró, l'architecte Josep Lluis Sert, à qui l'on doit déjà la Fondation Maeght à St-Paul-de-Vence. La Mairie de Barcelone participe à la construction de l'édifice.

La Fondation Joan Miró a été créée le 12 mai 1971. Les statuts ont été signés devant notaire, Maître Lluis Figa Faura. Ils ont été approuvés par le Gouverneur Civil de Barcelone et nous attendons l'approbation du Ministère de l'Education et des Sciences de Madrid. Après cela la Fondation aura une existence légale.

En attendant elle rassemble déjà les œuvres qui seront exposées d'une façon permanente ou qui constitueront ses remarquables réserves. Le 15 octobre 1971 elle a accepté la donation de la collection Miró que l'ami de toujours de l'artiste, Joan Prats Vallès avait formée pendant sa vie. D'autres dons commencent à parvenir à la Fondation. Des amis de Miró nous ont promis leur contribution. Etant donné la sympathie dont notre grand artiste jouit dans le monde entier, nous avons la certitude que rapidement la Fondation sera en mesure de remplir le rôle qui lui est assigné.

JOAQUIN GOMIS

"Avec amour et religieusement"

Un livre enluminé par Miró

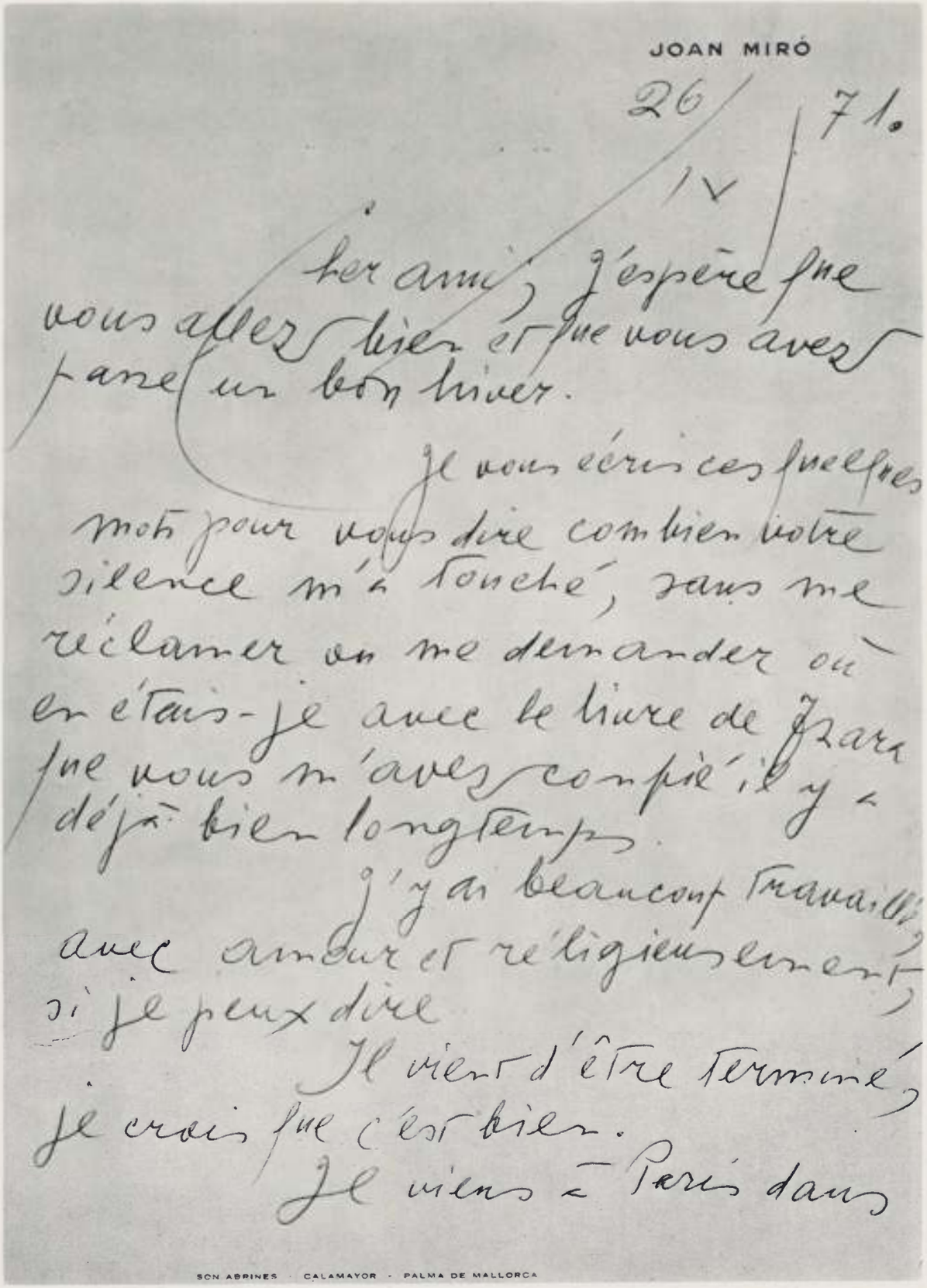
par Jean Hugues

Le premier livre illustré de lithographies par Joan Miró est un recueil de poèmes de Tristan Tzara, *L'arbre des Voyageurs*, publié en 1930.

J'ai eu la bonne fortune de trouver l'exemplaire unique de cet ouvrage: sur papier du Japon, broché, tel que paru. Et pour le protéger je fis exécuter une simple reliure, en cuir brut, dans l'idée que Miró souhaiterait la décorer; n'est-ce pas l'artiste qui a illustré un livre qui peut le mieux concevoir le décor de sa reliure?

Au mois de juin 1970, je parlais de ce projet à Miró. Il ne dissimula pas son émotion, et son inquiétude, à la pensée de travailler sur son premier livre, paru trente ans plus tôt. Au printemps

Peinture de Miró exécutée au cours de l'hiver 1970-71 sur la reliure du livre de Tristan Tzara « L'arbre des voyageurs » (avec 4 lithographies de Miró). Ed. de la Montagne, Paris 1930.



JOAN MIRÓ

26/IV/71.

Cher ami, j'espère que vous allez bien et que vous avez passé un bon hiver.

Je vous écris ces quelques mots pour vous dire combien votre silence m'a touché, sans me réclamer ou me demander où en étais-je avec le livre de Jazz que vous m'avez compié il y a déjà bien longtemps.

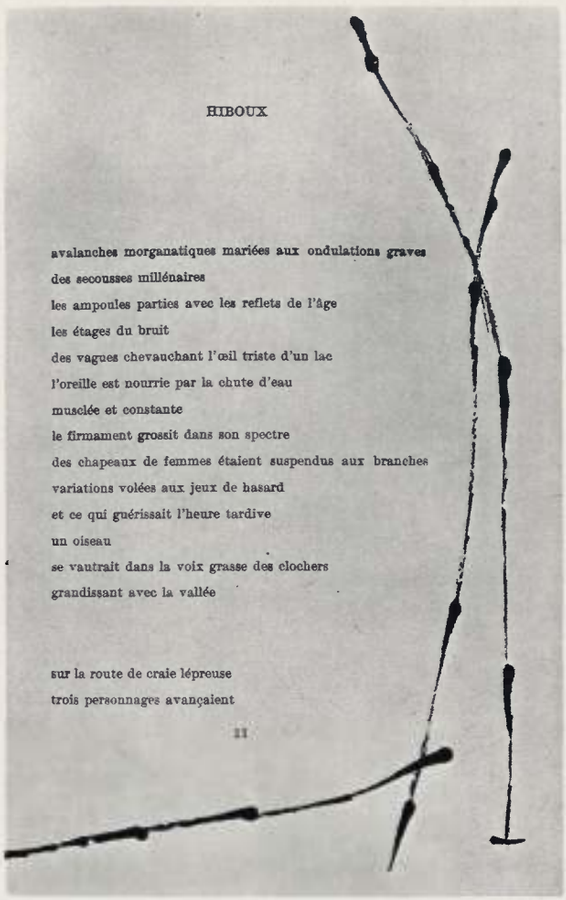
J'y ai beaucoup travaillé avec amour et religieusement, si je peux dire.

Il vient d'être terminé, je crois que c'est bien.

Je viens à Paris dans

SON ABRINES · CALAMAYOR · PALMA DE MALLORCA

Lettre de Miró adressée à Jean Hugues.

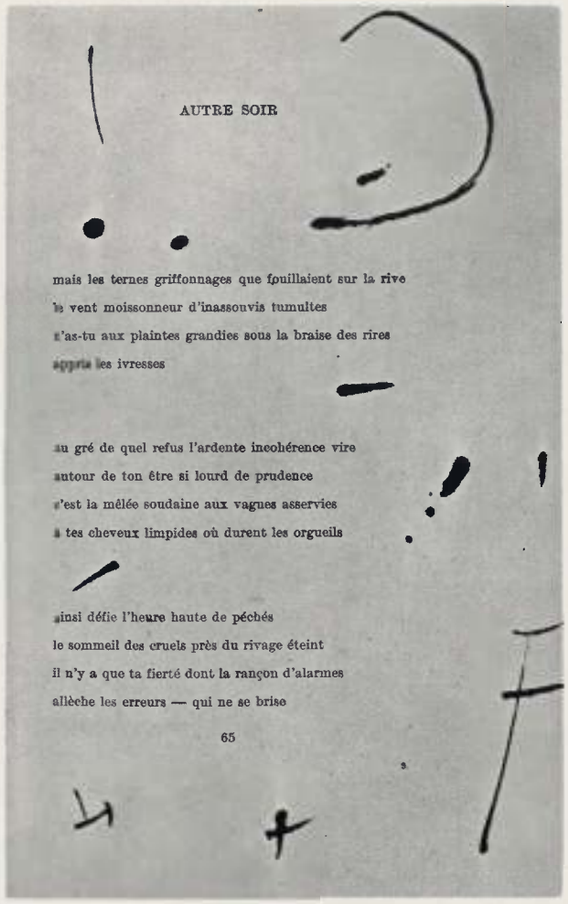


HIBOUX

avalanches morganatiques mariées aux ondulations graves
des secousses millénaires
les ampoules parties avec les reflets de l'âge
les étages du bruit
des vagues chevauchant l'œil triste d'un lac
l'oreille est nourrie par la chute d'eau
musclée et constante
le firmament grossit dans son spectre
des chapeaux de femmes étaient suspendus aux branches
variations volées aux jeux de hasard
et ce qui guérissait l'heure tardive
un oiseau
se vautrait dans la voix grasse des clochers
grandissant avec la vallée

sur la route de craie lépreuse
trois personnages avançaient

11



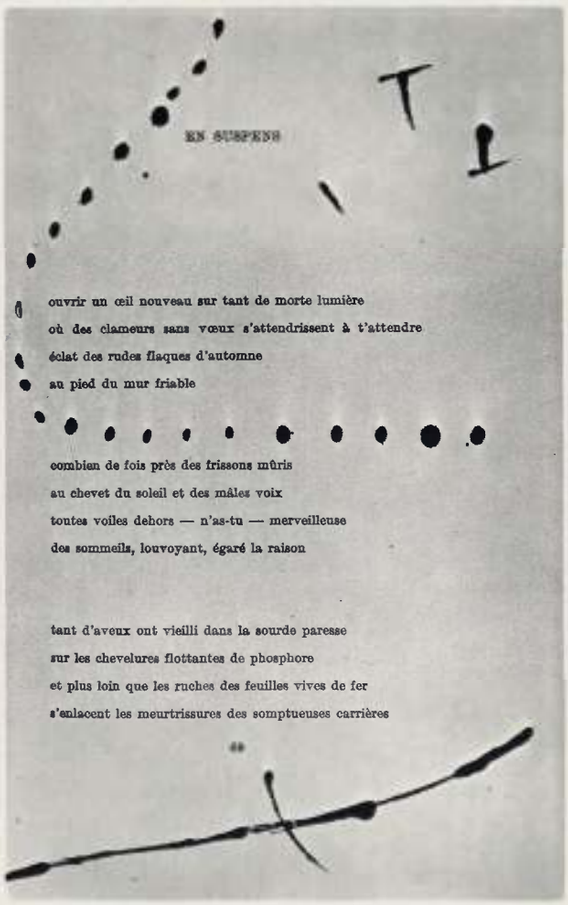
AUTRE SOIR

mais les ternes griffonnages que fouillaient sur la rive
le vent moissonneur d'inassouvis tumultes
n'as-tu aux plaintes grandies sous la braise des rires
appris les ivresses

au gré de quel refus l'ardente incohérence vire
autour de ton être si lourd de prudence
c'est la mêlée soudaine aux vagues asservies
à tes cheveux limpides où durent les orgueils

ainsi défie l'heure haute de péchés
le sommeil des cruels près du rivage éteint
il n'y a que ta fierté dont la rançon d'alarmes
allèche les erreurs — qui ne se brise

65



EN SUSPENS

ouvrir un œil nouveau sur tant de morte lumière
où des clameurs sans vœux s'attendrissent à t'attendre
éclat des rudes flaques d'automne
au pied du mur friable

combien de fois près des frissons mûris
au chevet du soleil et des mâles voix
toutes voiles dehors — n'as-tu — merveilleuse
des sommeils, louvoyant, égaré la raison

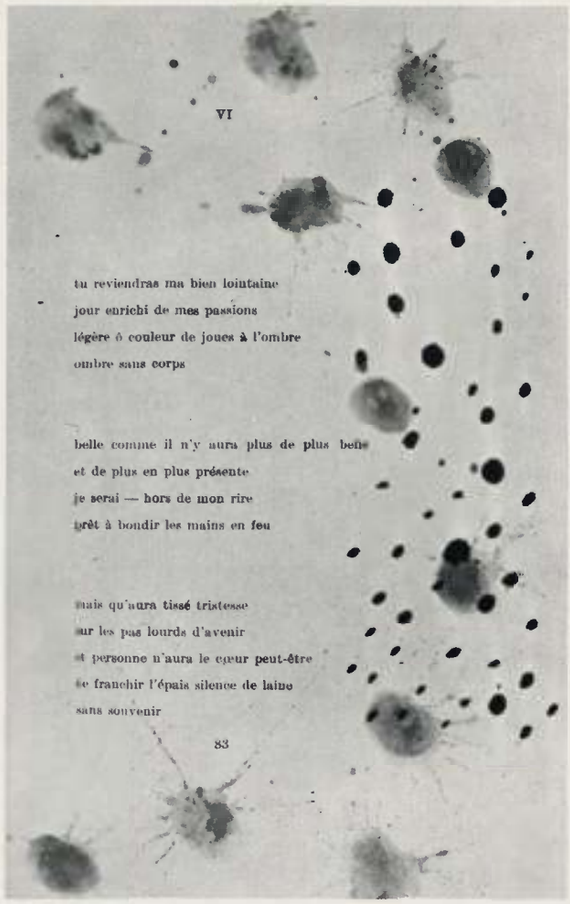
tant d'aveux ont vieilli dans la sourde paresse
sur les chevelures flottantes de phosphore
et plus loin que les ruches des feuilles vives de fer
s'enlacent les meurtrissures des somptueuses carrières

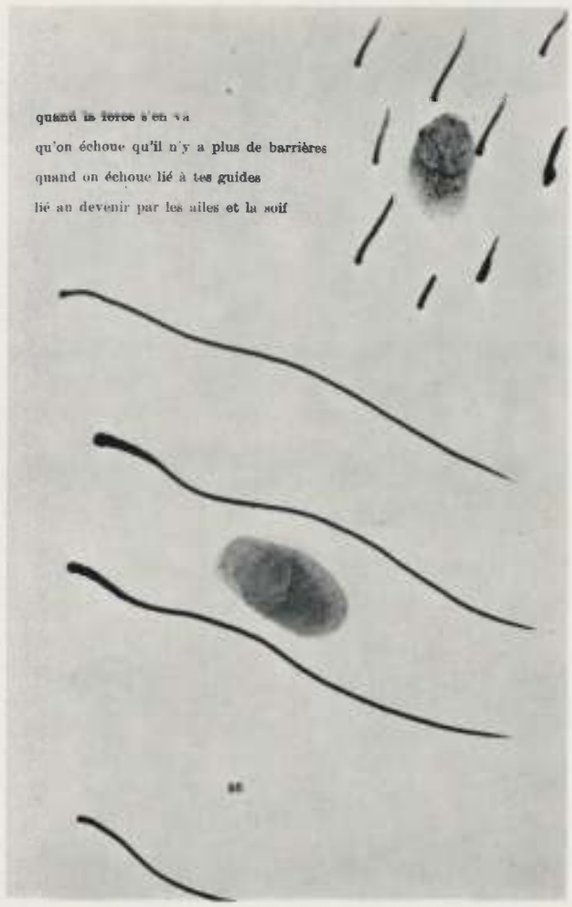
faire fondre la foudre amère
dans l'ombre arborescente il n'y a plus de vaincus
les germes des bornes s'étranglent dans leur peau
en ces régions de basalte
sans autre abri que le vent et seul
comme traversé d'un bond de poignard
se lever parmi les gestes que l'espace a perdus
à travers les tumultes de soufre

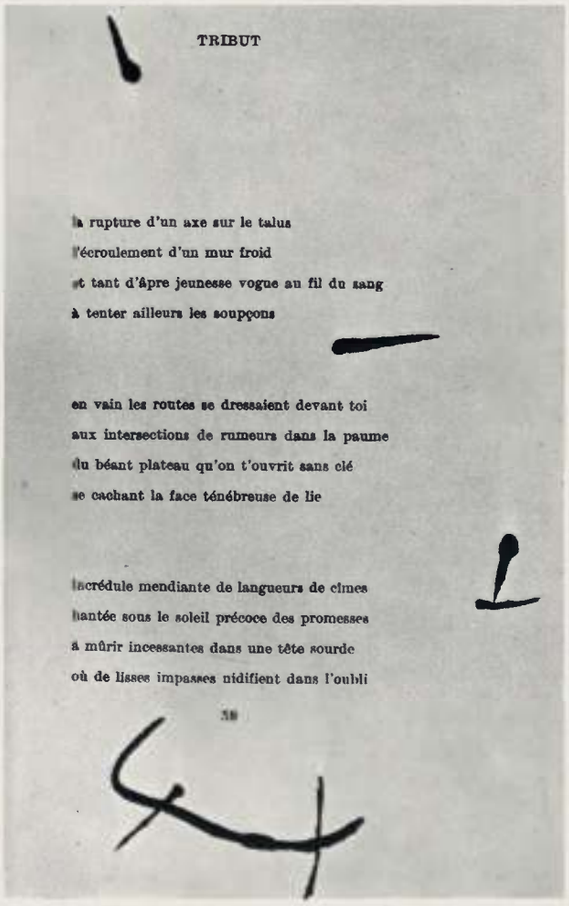
sous la sévère alerte de l'arbre levant
que l'hurlement de la louve s'enracine dans le jour
le jour soit plus rude que la coupe du vent
que son souffle nous couvre des remous de limites
que l'ombre hagarde nous regarde à la peine
être seul en mourant tout seul à savoir

73

Quelques pages de « L'arbre des voyageurs » enluminé par Miró au cours de l'hiver 1970-71.







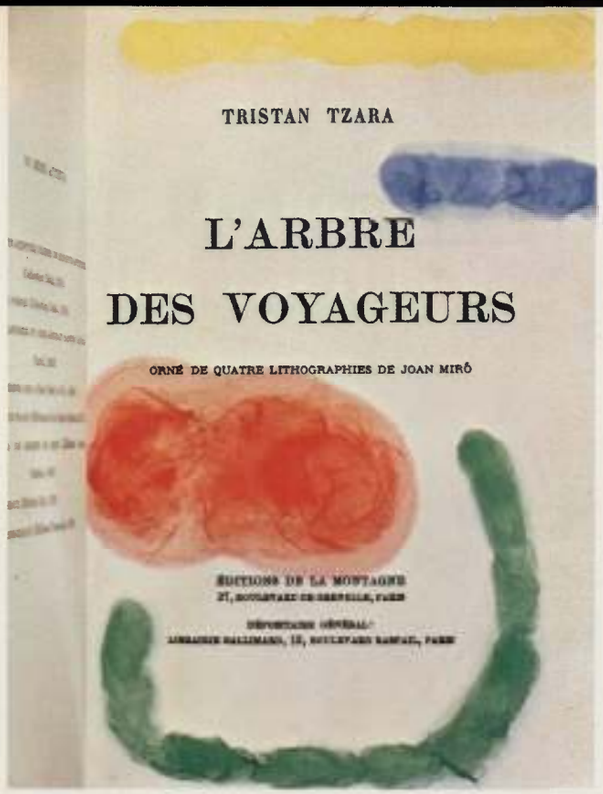
de l'année suivante je recevais la lettre ici reproduite: « J'y ai beaucoup travaillé, avec amour et religieusement, si je peux dire », écrivait Miró.

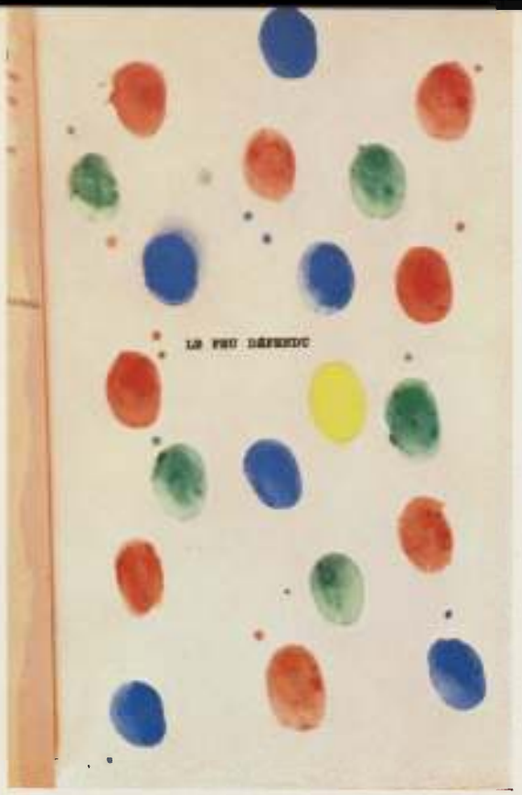
La reliure porte sur chacun de ses plats de grands signes de peinture noire; le dos est peint en blanc. Toutes les pages du volume sont enluminées, à la peinture noire ou en couleurs, à l'aquarelle.

Au début du livre, la couverture, les pages de faux-titre et de titre, sont ornées de compositions géométriques en vert, rouge, jaune et bleu; et les couleurs bues par le papier du Japon le transpercent, pour former au verso de la page un décor plus estompé. Mais la première partie de l'ouvrage est essentiellement enluminée en noir, par un jeu de signes, de points, de lignes qui courent d'une page à l'autre, dans les marges, et entre les strophes des poèmes.

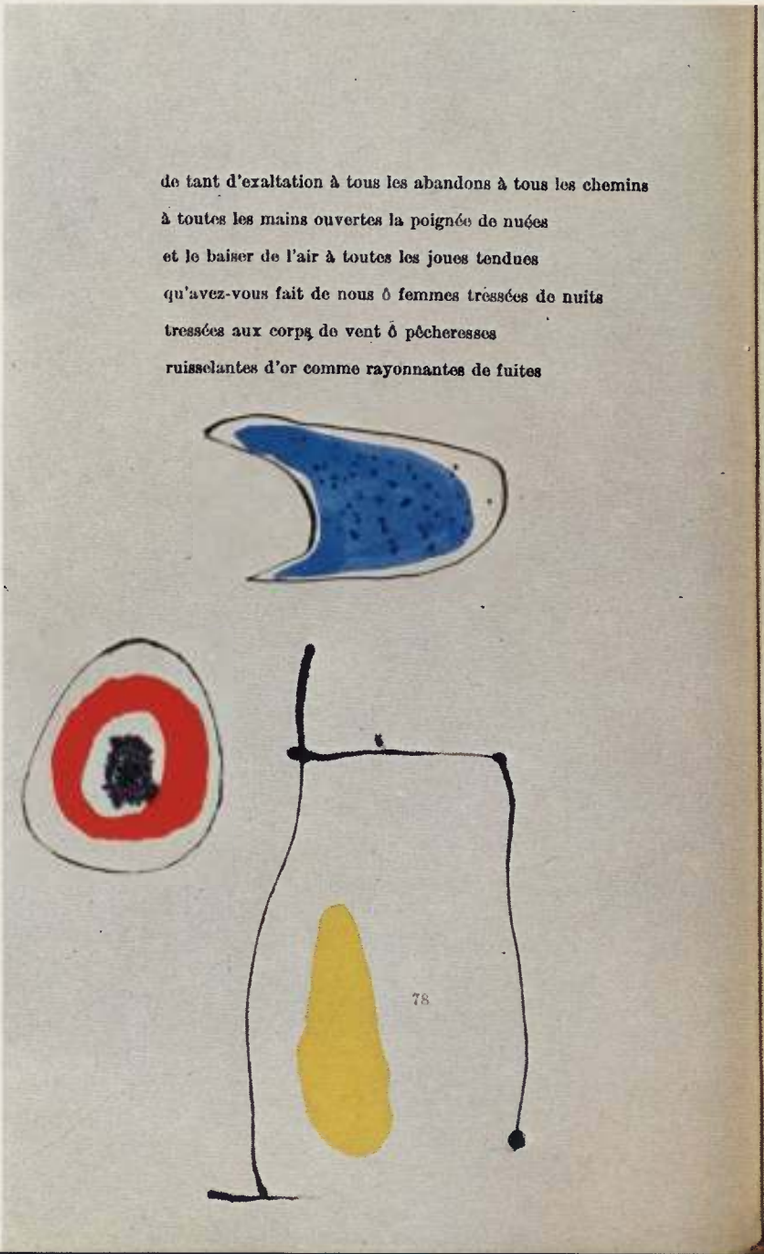
D'abord timide, réservée, cette rigoureuse ornementation deviendra plus libre au fil des pages, pour éclater soudain dans une symphonie de taches de couleurs. Dès lors, et jusqu'à la fin du volume, c'est une suite de formes éclatées, de signes colorés qui alternent avec des lignes noires, et l'ouvrage se termine par la très magistrale succession de quatre pages monochromes, peintes sur toute leur surface: en bleu, puis en jaune, en vert, enfin en noir.

JEAN HUGUES





Quelques pages de « L'arbre des voyageurs » enluminé par Miró. (*Photos Jacqueline Hyde*).



Miró et ses équipes

par Yvon Taillandier

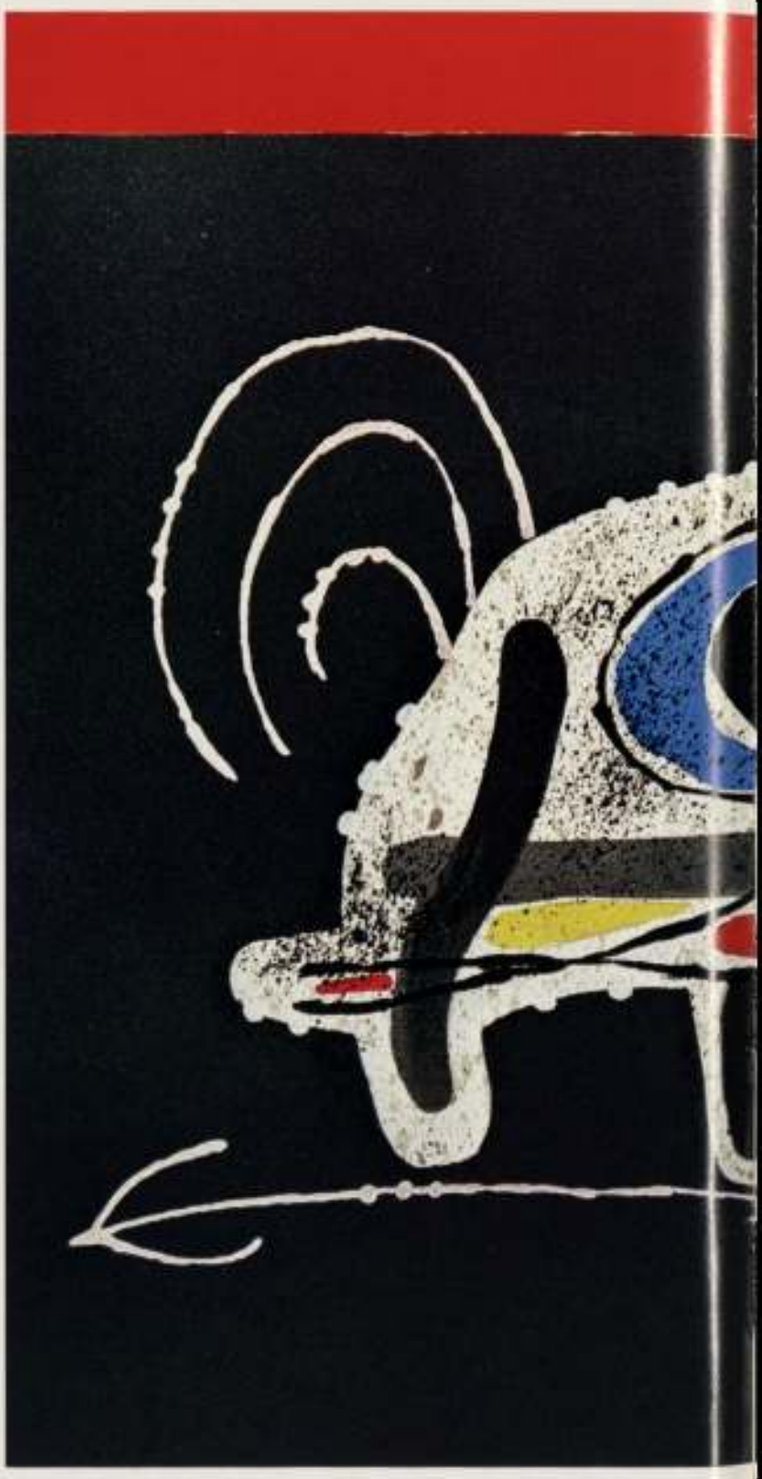
Yvon Taillandier a recueilli il y a quelques années pour XX[e] siècle *les propos de Miró publiés sous le titre de « Je travaille comme un jardinier ». Récemment, pour les mêmes éditions, il a interrogé Miró sur ce travail de graveur et de lithographe extrêmement personnel mais qui n'en est pas moins un travail d'équipe. Le texte qui suit est extrait justement de l'ouvrage « Miró à l'encre » actuellement en préparation.*

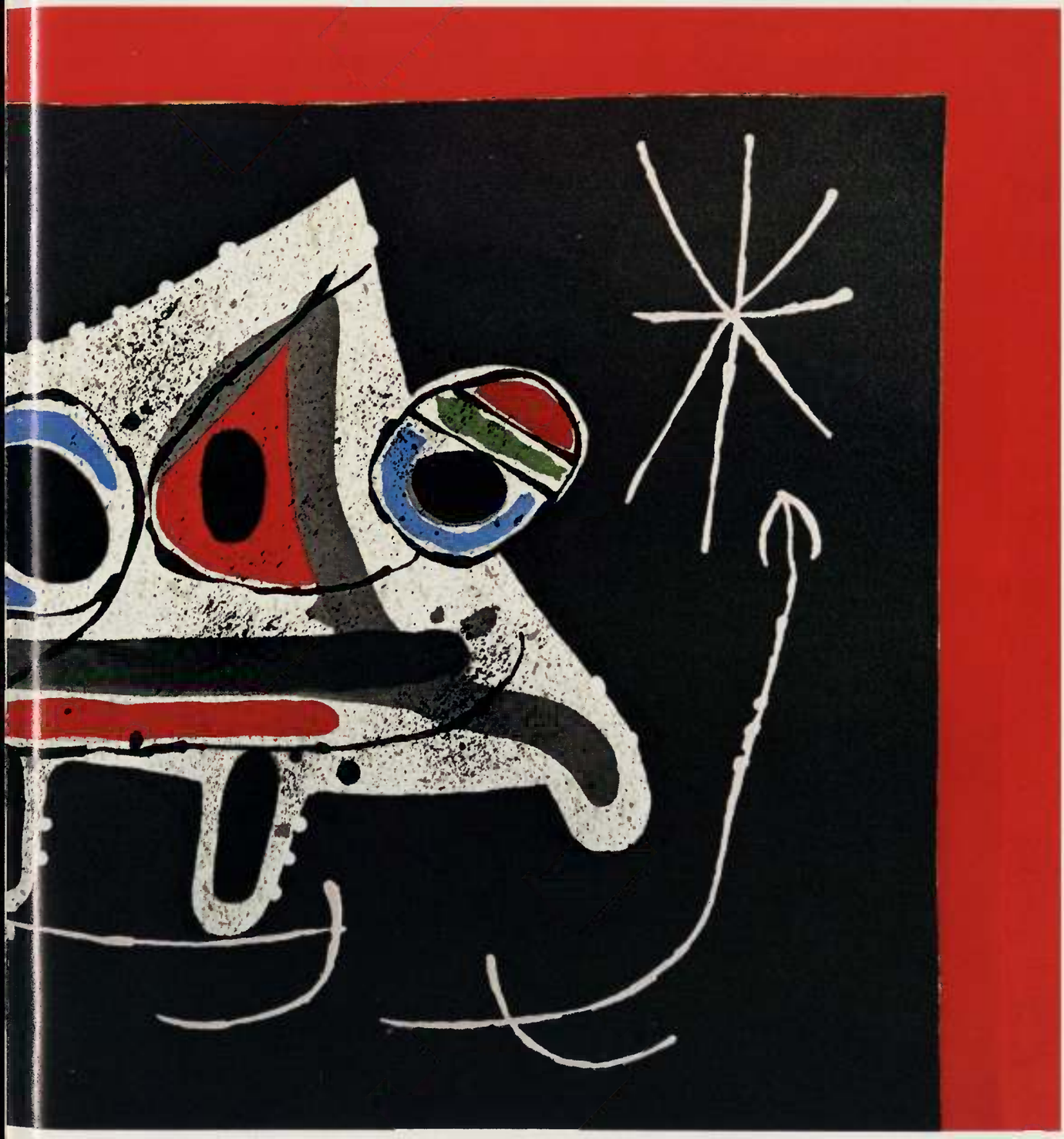
Maintenant que je me rémémore toute cette journée et les entretiens qui ont précédé soit avec Miró, soit avec ses collaborateurs que Miró m'avait lui-même vivement conseillé de consulter — « Quand nous aurons fini tous les deux, je me permets de vous faire une suggestion: allez voir l'équipe » —, je me dis que le choix des lithos n'est pas sa seule action qui puisse être rangée dans la rubrique du jardinage.

Comme un bon jardinier, il procède avec méthode; Robert Dutrou: « Il est très bien organisé, méticuleux. Il suit un plan de travail très précis. » De ce plan de travail, j'ai entendu Miró lui-même parler, dans la maison de Pilar II: « Dutrou, mettez ça dans le plan de travail pour la prochaine fois: faire de la sérigraphie et faire des monotypes. » Non seulement Miró a un plan de travail, mais il a longuement mis au point certains moyens de l'exécuter. Pour la lithographie, il n'a pas d'instrument spécial. René Le Moigne: « Je lui donne un zinc, et il part dessus très librement, très vite, avec une extraordinaire rapidité. Il n'emploie pas d'instruments particuliers. Si ce n'est un instrument naturel, le doigt. Beaucoup de transparences, d'effets de lavis, il les obtient avec les doigts. » Pour la gravure, il en va autrement. Robert Dutrou: « Il lui faut tous ses instruments, tous ses outils. Il emploie des petits couteaux, des petits outils peu classiques, qui sont à lui, qu'il a mis des années à trouver. »

Au cours d'un dîner, comme nous parlons des divers aspects de la ligne dans ses gravures, Miró me montre sa fourchette: « J'emploie des instruments non-classiques, me dit-il. Cette fourchette peut me servir à tracer une ligne. »

Mais la méthode ou l'invention dans les instruments ne suffit pas à faire un bon jardinier. Il y faut aussi de la patience et savoir laisser la parole à la nature. La laisser agir. Ne pas l'étouffer par trop de raison. Robert Dutrou: « Miró est à la fois rigueur et fantaisie. Bien qu'il suive un plan





Lithographie originale pour la couverture du « Lézard aux plumes d'or ». 34 x 48 cm. Ed. Broder, Paris 1971. (*Photo Jacqueline Hyde*).

Lithographie originale pour la suite des 15 lithographies de Miró en « Hommage à Joan Prats ». 54,5 x 75 cm. Ed. Poligrafa, Barcelone. (*Photo Jacqueline Hyde*).

de travail très précis, il lui arrive de dire: « Là, laissons-nous aller! ».

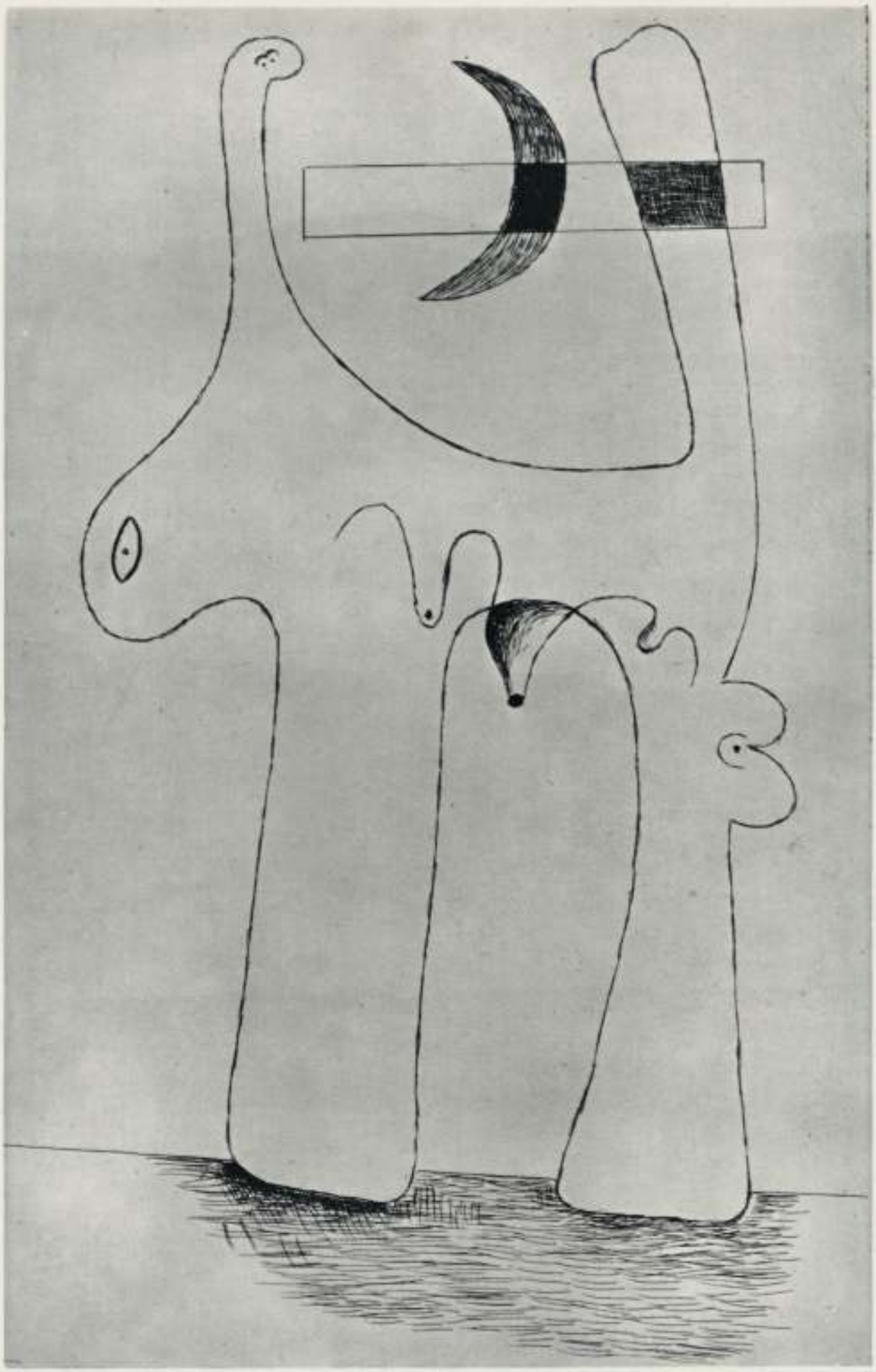
De peur de paralyser la nature, le bon jardinier ne s'astreint pas à un programme trop impératif. La part doit être réservée à l'imprévu.

A Paris, il a été question du bon usage à faire de l'impossibilité de tout prévoir. C'était à propos de la lithographie et de ce que Miró nomme la planche-mère, la première version, qui est réalisée en noir et blanc. On ne sait pas le résultat que produiront les couleurs. Je m'imaginais que c'était là un grave inconvénient. Miró me détrompe: « Au contraire, travailler sans savoir ce que ça va donner, c'est passionnant. »

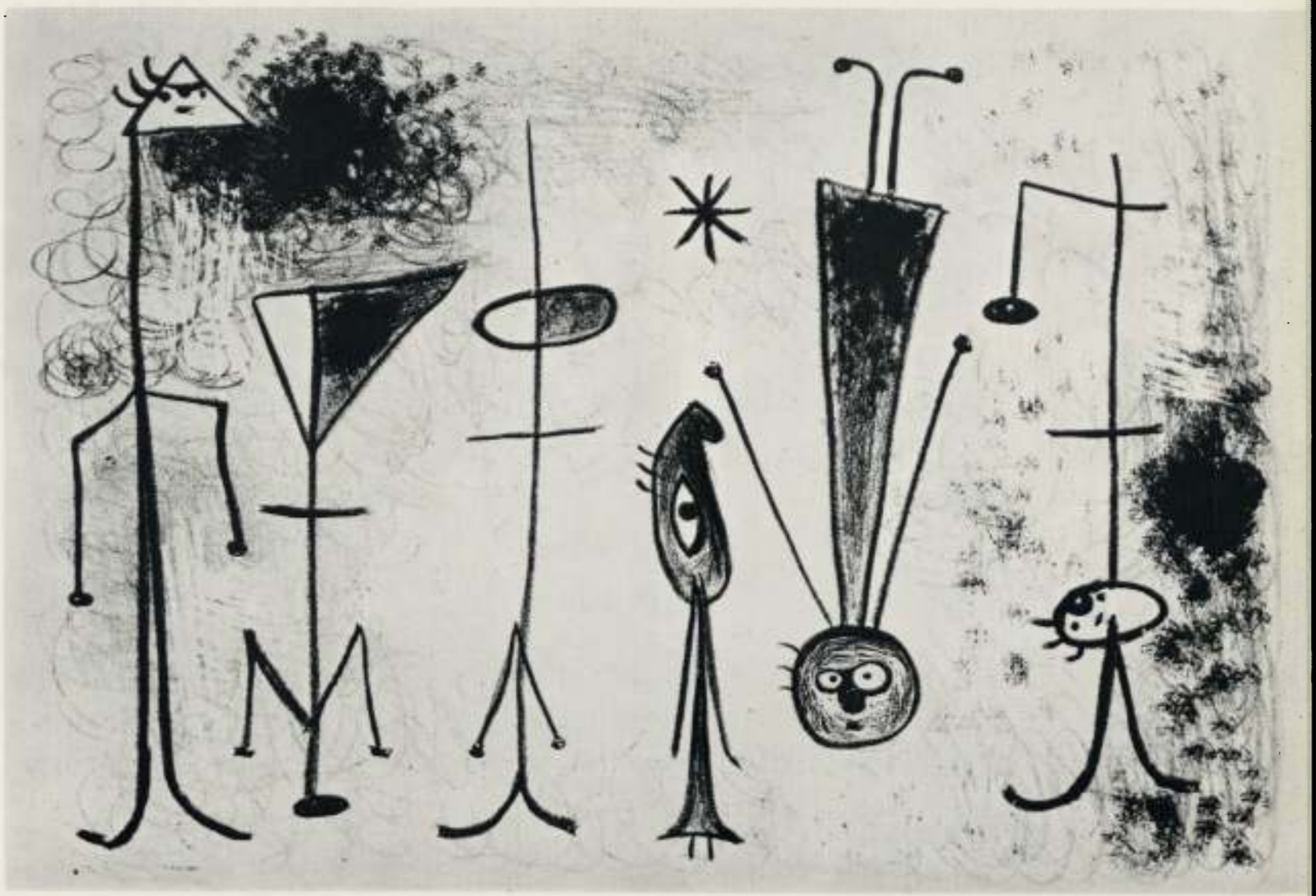
Pour ce jardinier métaphorique qu'est Miró, la nature, ce sont aussi ses assistants. Quand il leur donne, pour employer ses mots, « pleine liberté ».

Enfin, pour le jardinier métaphorique comme pour le jardinier littéral, la nature, c'est surtout la réalité du sol. Un jour, Miró m'a confié: « Je re-

Miró chez Mourlot (*Photo Jean Ferrero*).



La chèvre. 1932. Première eau-forte de Miró. (*Photo Jacqueline Hyde*).



Le plongeur. Lithographie originale. (*Photo Galerie Maeght*).

garde de plus en plus le sol ». Et, un autre jour, à propos de certains traits dans ses tableaux: « Pour les obtenir, je peins sur de la toile à sac. La rugosité de l'étoffe fait que je me sens comme un laboureur dont la charrue rencontre de grosses pierres. » Mais comment trouver l'équivalent de la toile à sac quand il s'agit de graver et non plus de peindre? Robert Dutrou répond: « On lui vernit de grandes plaques de cuivre avec du vernis à craqueler, pour que le trait ne soit pas égal. C'est un vernis brûlé qu'on fait flamber. » Et Miró ajoute: « J'ai découvert l'efficacité du vernis à craqueler en voyant une petite gravure de Picasso chez Lacourière. Il y avait dans cette gravure un trait qui jetait des étinselles. J'ai demandé: « Comment a-t-il fait ça? » On m'a répondu: « En mettant un vernis très mauvais. »

Un vernis très mauvais et beaucoup d'autres choses méprisées, abandonnées, des choses au rebut, voilà des trésors pour Miró, comme pour Picasso. Ce que les autres dédaignent, ce qu'ils donnent sans désirer de contrepartie, ce qu'ils abandonnent, un Picasso, un Miró le recueillent, comme Freud, pour en tirer une théorie qui devait devenir célèbre, recueillit, dans les cahiers de Vinci, une petite phrase que personne, ni historien, ni critique, n'avait remarquée. Mais celui qui trouve précieux ce dont personne ne veut, celui qui se réjouit d'avoir ce qu'on refuse, comment l'appelle-t-on? — Un pauvre, voire un mendiant.

Miró ne se contente pas de dire: « Je suis un mendiant. » Il dit encore: « Je mendie sou par sou. » Qu'est-ce que Miró mendiant appelle un sou?

Tout peut être aumône, peut être sou. « Je me sers de tout », dit Miró. Dans la maison de Pilar II: « Je me suis servi de ça. C'est une empreinte de pierre. Vous avez vu les cailloux qui forment des roses à Saint-Paul-de-Vence? »

Robert Dutrou: « On a enduit ces cailloux d'un produit qu'on appelle le "sucre"; on en a fait une décalcomanie. »

Miró: « Je me suis servi de ça aussi. »

Robert Dutrou: « C'est l'empreinte d'un sac de ciment. Il datait des débuts des travaux de la Fondation. Il était resté à l'air; il avait durci. »

Miró: « Robert Dutrou a procédé comme les Ja-

Le Styx. 1958. Eau-forte originale en couleurs. 17 x 23 cm.

ponais. Vous vous souvenez des empreintes de poissons qu'on voit chez eux? Eh bien! c'est la même chose. »

Un petit silence. Miró: « Tenez, en m'asseyant, j'ai trouvé ça, cette espèce de ressort. Je l'ai imprimé en pleine page.

Hier encore, j'ai trouvé ça. Qu'est-ce que c'est? Un morceau de moteur? Un joint de culasse? Je ne sais pas: ça sent l'essence.

Madame Robert Dutrou, elle aussi, fait des trouvailles formidables. Regardez ce qu'elle m'a apporté... »

Il s'agit d'un tire-bouchon, mais d'un aspect, en effet, extraordinaire: on dirait qu'il a des ailes. Miró: « Et ça! Avec ce M majuscule. Un morceau de chenet, sans doute, ou de barbecue. Ajoutez le tire-bouchon, et vous avez un petit théâtre! »

Miró, mendiant attentif, demande la charité depuis longtemps.

Quand il était enfant, les bergers catalans lui faisaient une aumône d'étincelles en allumant leur pipe. Cette aumône, dans toutes ses œuvres où brille ce qu'il nomme une étincelle, il l'exploite encore.

A la page quatre-vingt-deux du livre que Jacques Dupin lui a consacré, on trouve la photographie d'une publicité déchirée pour les moteurs diésel Junkers vendus place de la Catalogne à Barcelone. Ce prospectus représentant un moteur, encore une aumône qui a fait naître une reine, « La reine Louise de Prusse », tableau célèbre datant de 1929.

Près de trente ans plus tard, en 1958, il me parlait de toutes ces aumônes d'un sou que sont pour lui certains petits événements optiques: « Tenez, me disait-il en me désignant une gouttelette sur la table, un point brillant comme ça me produit un choc et, avec ce choc, je peux faire tout un monde. »

Qu'une si petite cause soit capable d'un si grand effet éclaire sur l'efficacité de la mendicité telle que Miró la conçoit. Le lecteur de Saint Jean de la Croix, qui me parlait de la « musique silencieuse », n'ignore pas que celui qui s'abaisse sera élevé et que, pour tout obtenir, — c'est une maxime mystique — il faut n'être rien. Mais, quand on n'est rien, on n'a rien; et, quand on n'a rien, il faut mendier.

Comme, à côté de la presse à imprimer les gravures, je lui demande: « Vous considérez-vous comme un graveur? » il me répond: « Je ne suis ni un graveur, ni un peintre, mais quelqu'un qui cherche à s'exprimer par tous les moyens. » Or, pour s'exprimer, il lui faut notamment ces sous au figuré que sont les surprises.

Robert Dutrou m'entraîne dans une pièce voisine de l'atelier. « Nous faisons maintenant des gra-

Les forestiers (bleu). 1958. Eau-forte originale en couleurs. 49,5 x 32 cm. (*Photos Jacqueline Hyde*). ▷

Intérieur et nuit. 1970. Lithographie originale en couleurs. 95,5 x 54,5 cm. (*Photo Galerie Maeght*).

vures géantes, de un mètre vingt sur un mètre soixante. Celles-ci, il les avait conçues en hauteur. Mais il va les reprendre. Certainement il va les travailler en largeur. En attendant je les lui cache jusqu'à lundi, pour que, lundi matin, quand il les verra, il en ait la surprise. »

La surprise! Déjà en 1958, Miró m'en avait parlé: « Je cherche à surprendre le spectateur comme je suis surpris moi-même. Mais c'est moi le premier surpris. »

Sur son ordre, ses collaborateurs s'attachent à le surprendre. Mais, en fait, c'est lui-même qui se surprend à travers eux. C'est à lui-même qu'au moyen de leur miroir il tend la main. Toutefois, il arrive que, partie de sa main pour revenir à sa main, l'aumône qu'il s'accorde fasse un assez long détour.

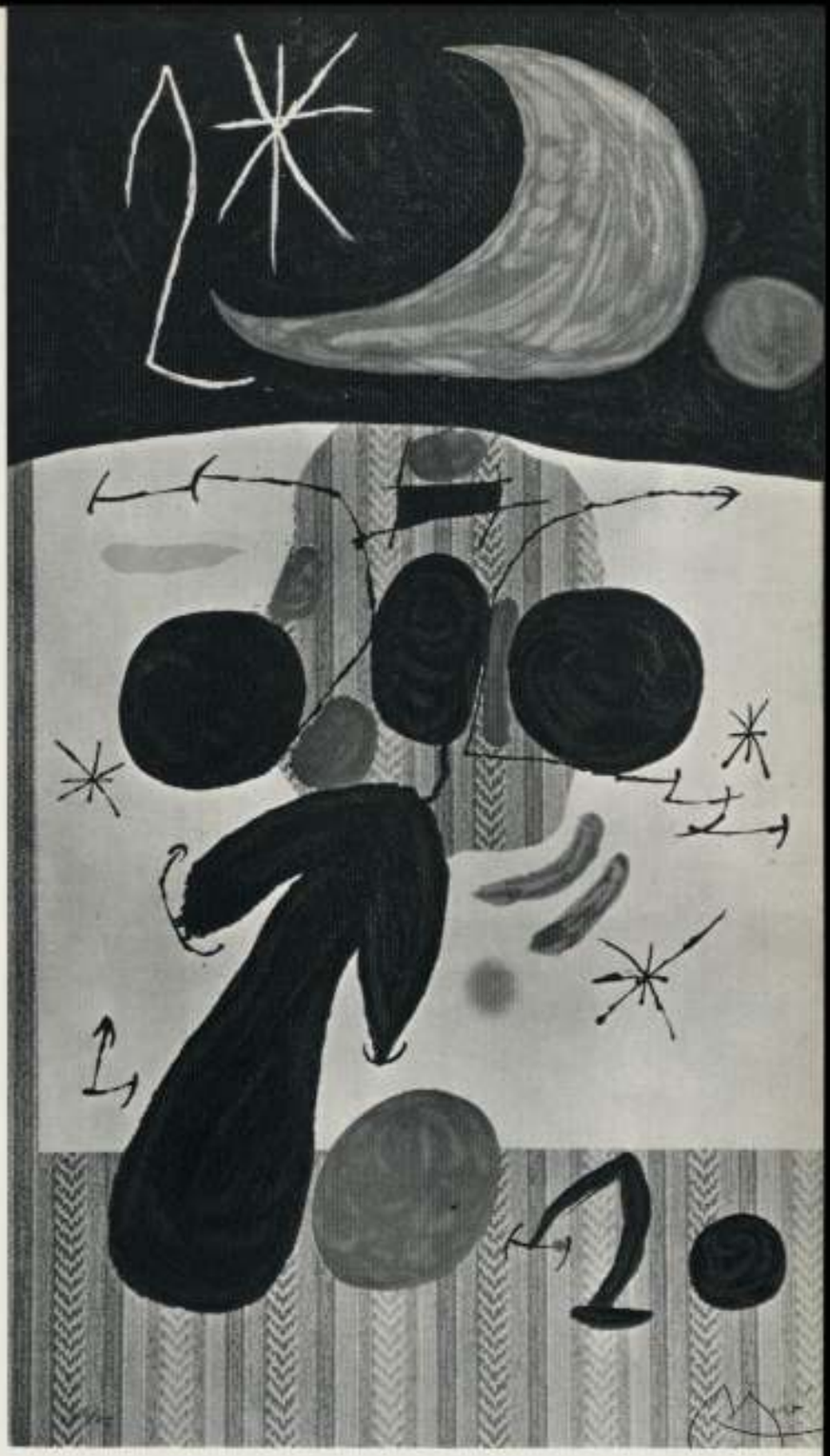
Quand, à Paris, il se félicite devant une lithographie tirée sur une étoffe, et qu'il en attribue tout le mérite à son assistant, comment les choses se sont-elles passées?

René Le Moigne répond: « Je mangeais au restaurant avec Miró. Tout à coup Miró parle de la nappe: "Si l'on pouvait imprimer dessus", s'écrie-t-il. Plus tard, dans un magasin, je remarque un tissu de Vichy rouge et blanc. Tiens, pensai-je, je vais acheter ça et je vais en faire la surprise à Miró. »

Robert Dutrou: « Parfois, j'ai des idées qu'il n'a pas eues: les empreintes de cailloux, par exemple, c'est une idée que j'ai eue à Saint-Paul-de-Vence. En se promenant dans la nature, on se dit: "Tiens, ça plairait à Miró." Que ça ne lui plaise pas, c'est rare. On finit par bien le connaître. »

D'où vient que, pour employer les mots de Robert Dutrou, ses collaborateurs finissent par si bien le connaître? — De ce qu'il leur apprend à voir: « Très souvent, raconte René Le Moigne, on sort ensemble; il s'arrête et il observe un petit détail: des lettres sur un cageot, une salissure, un morceau de couleur. "Regardez ça." Il a toujours l'œil prêt. Il apprend à voir, à regarder: des petites choses qui sont partout, des petites choses insolites, ou des petites choses très belles, qu'on ne voit pas. Pas toujours des détails. Un mur vu par lui, montré par lui, devient intéressant. »

A propos du mur Robert Dutrou intervient: « Il a horreur de travailler sur une surface vierge. Il préfère travailler sur des choses déjà préparées, qui sont comme un vieux mur plein de taches. » Un mur plein de taches est une aumône de taille. Une autre, et non moins précieuse, est la plaque qui lui ressemble. Et qui le surprend d'autant plus qu'il le répète: il laisse pleine liberté à ses collaborateurs pour les fonds. Mais ses collaborateurs savent ce qu'il aime; et, finalement, c'est par lui-même qu'il est surpris. Toutefois, peut-être le serait-il moins, si ses assistants lui paraissaient moins indépendants, s'ils jouaient moins bien, pour Miró mendiant, le rôle de personnes charitables et, pour Miró jardinier, celui d'équivalent de ce qu'il y a d'imprévisible dans les intempéries et les météores.



Un bon jardinier est toujours à l'ouvrage. C'est une des raisons pour lesquelles Miró s'est fait graveur et lithographe. La gravure et la lithographie sont des parties de son jardin dont il s'occupe quand il ne peut pas peindre dans son grand atelier majorcain. Il grave et fait des lithos quand il est en France: les lithos, de préférence à Paris; les gravures, qui demandent un plus grand effort physique, à Saint-Paul-de-Vence où, dit Robert Dutrou, il est plus détendu.

YVON TAILLANDIER

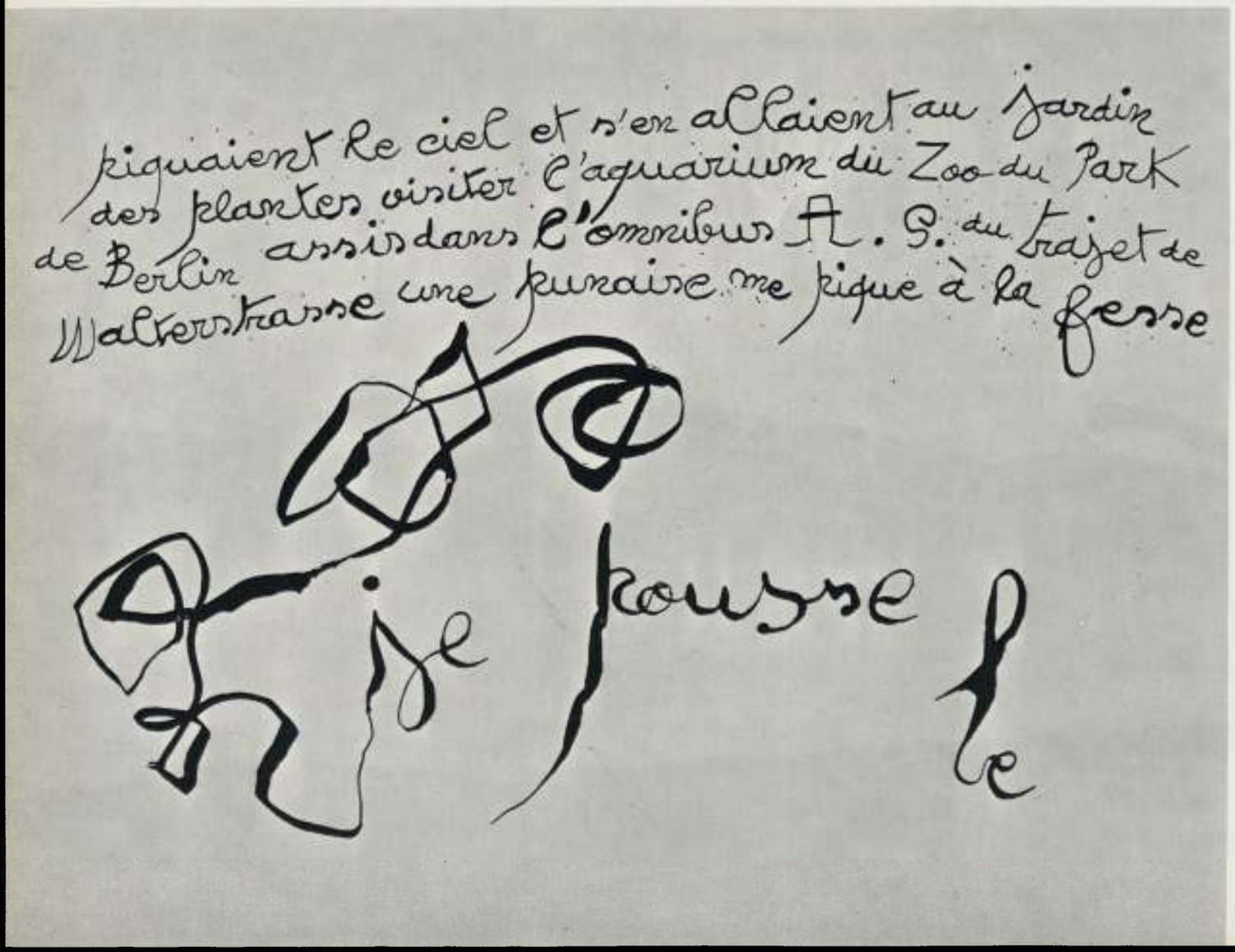
◁ Lithographie originale en couleurs pour l'album « Je travaille comme un jardinier ». 41 x 33 cm. Ed. XX[e] siècle, 1963.

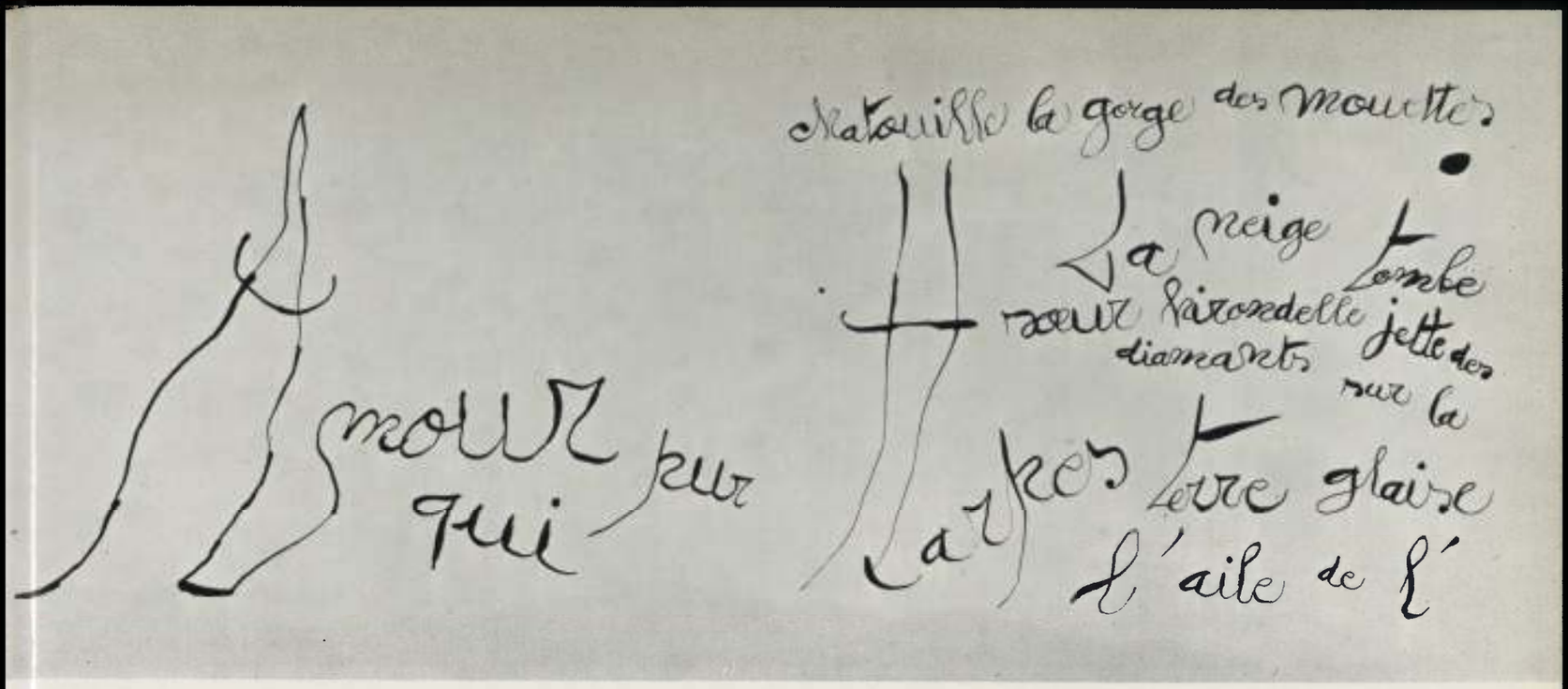
«Le lézard aux plumes d'or»

Un poème de Miró en signes, en images et en mots

par Alain Jouffroy

L'œuvre poétique des peintres ne se limite pas à la peinture. De même, celle des poètes ne se limite pas aux livres. L'espace poétique existe dans l'espace, j'allais dire dans le texte de la réalité. On tourne des pages entre les minutes, comme on ouvre les battants d'une fenêtre sur un port, ou dans un théâtre. L'œil qui regarde, celui qui lit, transmet au cerveau de celui qui écoute en fermant les yeux des images, qui obéissent aux règles d'un rêve collectif, présent et sous-jacent dans toute parole, toute écriture. Le peintre émet des signes, que le poète convertit en images verbales, ou l'inverse: la circulation se fait, même si de nombreuses écluses culturelles, plus artificielles et plus idéalistes que toutes les formes d'une superstructure idéologique condamnée, contrôlent, ralentissent, interdisent entre eux la communication. Aussi bien est-il de toute importance qu'on étudie les rapports entre les poèmes et les dessins d'un poète ou d'un écrivain, comme ceux qui se nouent entre les tableaux et les poèmes d'un peintre. Le texte se prolonge au-delà de la page imprimée, déborde dans la chambre, la rue et la campagne, de même la peinture déborde dans le texte, s'infiltre dans la





syntaxe, la grammaire, la disposition typographique. Entre le texte et le non-texte, la réalité joue comme une charnière, ouvre et ferme les portes, lance et coupe les passerelles.

L'invention de Miró s'est produite à partir du moment où il a établi sur la toile les premiers éléments d'un langage de métaphores plastiques, où la métonymie règne en maîtresse absolue. Ces tableaux, qui ont convaincu Breton de la possibilité d'une *peinture surréaliste*, répondaient à des besoins pressentis par les poètes depuis Baudelaire, et plus particulièrement depuis Apollinaire. On peut dire que la peinture a opéré sa révolution par sa liaison avec la révolution de la prosodie, de la rhétorique et de tous les systèmes de communication verbale. Tout l'art moderne, je veux dire tout l'art qui s'est défini comme *absolument moderne*, a multiplié ses pouvoirs, et ses voies, du seul fait que peinture et poésie ont cessé de se tourner le dos par des procédés, des techniques divergentes. Ainsi, il faut aujourd'hui mesurer l'étendue de leur commun territoire. *Le lézard aux plumes d'or* (1), « poème enluminé par l'auteur », en fournit l'occasion, que les critiques ne voient pas toujours clairement, et que certains poètes s'empresseront de saisir au vol.

L'*écriture* de Miró offre la possibilité d'un déchiffrement graphologique de sa peinture: elle intervient très tôt dans la disposition même des éléments du tableau, gouvernant ou soulignant leur cadence, leur danse dans l'espace pictural. Elle part évidemment du signe, qu'elle finit par rejoindre. Ainsi, Miró n'éprouve-t-il aucune difficulté à passer d'un langage à l'autre, puisqu'il en connaît d'instinct l'articulation. Son poème fait apparaître la structure cachée, intime, de sa peinture: *Le lézard aux plumes d'or* n'est que *l'emblème* de cette structure. Il ne raconte pas plus d'anecdote que, disons, le poète Edward Lear dans ses « histoires ineptes »: *Histoire des quatre petits enfants qui partirent pour le tour du monde* et *Histoire des sept familles du lac Pipple-Popple*. Il en raconte plutôt moins encore, mais le même vent, le même dévergondage de la pensée délivre le discours de ses propres chaînes: c'est l'école buissonnière de la raison. En ce sens, *Le lézard aux plumes d'or* est avant tout un exemple et un message de liberté. Mais le plus étonnant, c'est de voir ce poème danser sur la page blanche selon des règles picturales, détruire le système d'horizontales et de verticales auquel l'écriture obéit toujours, jusque dans les poèmes les plus inventifs, à l'exception des *Calligrammes*, et de certaines formes contemporaines de poésie concrète, ou de *textes visuels* (Tom Edmonds, et surtout le Japonais Ryojiro Yamanaka, qui brise l'enchaînement vertical des idéogrammes). Miró passe ainsi du langage en signes au langage en mots par le langage des déplacements graphiques, le gonflement des pleins, le rétrécissement des déliés, l'accentuation des liaisons non logiques entre les phrases, les modifications de la ligne, *l'espacement visuel entre les mots*.

Picto-poésie? Sans doute ce terme convient-il le mieux à ce livre de Miró, bien qu'il ne révèle pas toute l'ampleur de l'entreprise, que l'on aimerait voir se renouveler à très grande échelle, plutôt que dans les limites encore traditionnelles du livre. Mais la grâce parfaite avec laquelle il fait jouer l'invention verbale et l'invention graphique, et dont André Breton avait reconnu la « réussite ininterrompue, exemplaire » dans son avant-propos à *Constellations*, cette grâce, à elle seule, stimule l'imagination créatrice, celle dont nous ressentons aujourd'hui avec le plus de virulence le besoin permanent. A ce titre, *Le lézard aux plumes d'or* est une espèce de Livre d'Heures du temps qui vient.

ALAIN JOUFFROY

(1) Louis Broder Ed., Paris, 1971.

Le peintre du subconscient

par San Lazzaro

J'ai toujours pensé que Miró avait ouvert à la peinture les portes du subconscient, mais qu'il était allé au-delà de la peinture — comme Braque, comme Matisse — par la peinture elle-même, sans toutefois se refuser l'emploi de matériaux extra-picturaux à l'exemple des cubistes et des dadaïstes, avec la discipline des premiers et la fantaisie farfelue des autres. Miró étant avant tout un peintre, c'est la peinture qui l'a emporté, comme c'est le dessin qui a pris le dessus dans l'œuvre de Picasso. Oui, Miró a fait pénétrer la peinture, qui était représentation ou transposition poétique du monde visible, dans le monde invisible du subconscient. Mais ce faisant, il a suivi la voie tracée par la nature elle-même. Il est entré dans le subconscient par le moyen qu'emploie le subconscient pour parvenir à la conscience de l'homme: le rêve. Il a refait en sens inverse le chemin que parcourent les signes et les symboles pour sortir de leur enfer étouffant ou, si l'on préfère, de leurs limbes. Dans ce subconscient à peine exploré par la science, Miró a retrouvé tout un grouillement cosmique, aérien, terrestre, marin et sous-marin: des astres, des étoiles, des microbes, des vers de terre ou de mer à l'état de signes et de symboles. Parmi tout cela, un seul animal entièrement constitué, l'homme, ou la femme, dansant dans ce grouillement de flèches, de sexes mâles et femelles, souvent affublés en fantômes, poursuivis par ces spirochètes endiablés ou cachant sous des jupes en entonnoir, comme dans une boîte de Pandore, tous les biens et les maux du monde.

Cela a commencé, je crois, avec le *Carnaval d'Arlequin*. « Un opéra de couleurs », a dit Ionesco à propos de l'œuvre de Miró. C'est évidemment l'opéra du subconscient, avec ses ténors, ses barytons, ses sopranos, ses ballets et son déploiement de comparses.

Ainsi Miró a réussi là où même Gaston Bachelard avait échoué. Il a retrouvé l'espace où vit le rêve et son dynamisme. Bachelard lui-même d'ailleurs se demandait si l'espace de notre sommeil était vraiment un espace de repos: « N'a-t-il pas plutôt — écrivait-il dans cette même revue — un mouvement incessant et confus? » « Du rêve — disait-il encore — nous faisons une anatomie en pièces mortes. » C'est à ce danger que Miró a su échapper, et il est malheureux que Bachelard ne soit plus là pour se réjouir avec nous du prodige accompli par notre cher Miró. Il est d'ailleurs juste de reconnaître que le philosophe avait eu le pressentiment de ce prodige, car à la fin de ce même article, supposant chez le rêveur la volonté de restituer les formes fondamentales, il écrivait: « Alors tout va renaître; la boule et la fibre, la glande et le muscle, tout ce qui se gonfle et tout ce qui s'étire. Les rêves vont être augmentateurs. Rêve-t-on d'une dimension, elle va croître; les dimensions enroulées vont se redresser. Au lieu de spirales, voici des flèches avec une pointe d'agressivité... Au lieu d'un espace arrondi, voici un espace avec des directions préférées, des directions voulues, des axes d'agression. »

Certes, on ne saurait considérer Miró comme l'un de ces artistes qui, une fois leur « truc » trouvé, l'exploitent jusqu'à la fin de leurs jours. L'un des mots qui revient le plus souvent sur ses lèvres est « choc ». Ce qu'il recherche avant tout, c'est le choc qu'un caillou, aussi bien qu'une vieille boîte à conserves, peut produire en lui. De ce choc naissent ce qu'il appelle lui-même des « étincelles », qui traduisent son émotion immédiate. Mandiargues et Ionesco ont remarqué qu'en vieillissant, Miró se spiritualise. Il prend le chemin opposé à celui d'un Picasso qui, au contraire, « s'il ne fait plus l'amour, y pense beaucoup ». Mais quelque chose pourtant les relie l'un à l'autre comme deux maillons d'une même chaîne: l'agressivité. Picasso est agressif dans le charnel, Miró dans le spirituel. Chose étrange, on remarque dans ces deux agressivités opposées l'une à l'autre une pointe de coquetterie. Celle de Miró s'exprime surtout par des flèches (qui ne sont pas seulement des sexes, comme chez Calder), par des taches qui éclatent comme des bombes, par des lunes qui balaient le ciel de leurs cornes comme la faux du paysan rase l'herbe à fleur de terre. Nous voilà menés à ce subconscient onirique qui est celui du peintre catalan.

Il est de bon ton aujourd'hui d'exalter le surréalisme, en oubliant qu'il nous a ramené toute la mauvaise peinture dont nous pouvions nous croire à jamais débarrassés. Mais on ne saurait lui nier d'avoir non pas influencé ni orienté, mais stimulé Miró à regarder en lui-même, à plonger dans ce subconscient dont il a rapporté des images éternelles.

San Lazzaro

Biographie

1893 20 avril, naissance à Barcelone. Son père est orfèvre, sa mère, fille d'un ébéniste de Majorque.

1900 A l'école de la Calle Regomir, Miró est un élève médiocre mais sa vocation se révèle déjà. Il suit des cours de dessin et profite de séjours chez ses grands-parents, à Majorque, ou dans la campagne de Tarragone pour remplir des carnets de croquis.

1907 Il entre à l'Ecole de commerce, mais fréquente en même temps l'Ecole des Beaux-Arts de la Lonja. L'enseignement académique ne lui convient pas. Désespéré par sa « maladresse », il abandonne les études artistiques que ses parents n'encouragent pas.

1910 Employé aux écritures dans une grosse maison de commerce. Inadaptation. Moins de deux ans plus tard, il fait une dépression nerveuse, suivie d'une fièvre typhoïde. Ses parents l'envoient en convalescence à Montroig et le laissent libre de suivre sa vocation.

1912 S'inscrit à l'Escola d'Art de Gali à Barcelone. L'esprit anti-académique de cette école va être déterminant pour sa vocation. Il se lie d'amitié avec d'autres artistes, Ricart et Artigas.

1915 Il fréquente l'Académie libre de dessin du Cercle St-Lluch. Début de sa période « fauve » qui durera jusqu'en 1918.

1918 Première exposition personnelle à la Galerie Dalmau. Fait partie du groupe de jeunes peintres animé par Artigas: l'Agrupacio Courbet. Réalise des paysages « détaillistes ».

1919 Premier voyage à Paris. Rencontre et amitié avec Picasso.

1920 Dorénavant, Miró passe l'hiver à Paris, et l'été à Montroig. Il assiste à Paris aux manifestations dadaïstes. Rencontre Reverdy, Tzara, Max Jacob.

1921 Première exposition personnelle à Paris (Galerie La Licorne). Echec complet. Commence « La ferme », terminée en 1922.

1922 Rue Blomet, où il habite, son voisin d'atelier est André Masson. Autour d'eux se réunissent: Leiris, Limbour, Arthaud, Salacrou, Tual.

1923 Commence « Terre labourée », tournant décisif dans son œuvre. Il réalise des peintures « oniriques », jusqu'en 1927.

1924 Grande amitié avec Breton, Aragon. Il participe activement aux expositions surréalistes, sans se plier aux exigences doctrinaires trop strictes. C'est ainsi qu'en 1926, il collabore, avec Max Ernst, aux décors de *Roméo et Juliette* pour les Ballets Russes malgré une vive opposition du groupe surréaliste.

1928 Grande exposition à la Galerie Bernheim.

1929 Mariage à Palma de Majorque avec Pilar Juncosa. Au cours des années suivantes, Miró participe à de nombreuses expositions et s'adonne à de nouvelles techniques: lithographies, sculptures, objets, peintures sur bois, eaux-fortes, dessins-collages, peintures sur papier de verre... Son style, durant cette période ne cesse d'évoluer entre l'abstraction et le lyrisme fantastique.

1931 Naissance de sa fille Dolorès le 17 juillet.

1932 Exposition à la Galerie Pierre et à New York à la Galerie Pierre Matisse. Expose avec les surréalistes au Salon des Surindépendants. Il collabore avec les ballets de Monte-Carlo pour « Jeux d'enfants ».

1936 Miró quitte l'Espagne au début de la guerre civile. Vit d'abord à Paris, où il collabore à la décoration du Pavillon de l'Espagne Républicaine pour l'Exposition Universelle de 1937. Il s'installe ensuite à Varengeville et entreprend la série des « Constellations ».

1940 L'invasion allemande le fait rentrer en Espagne. Durant la guerre, il vit à Palma de Majorque, Montroig et Barcelone.

1941 Première grande rétrospective de son œuvre au Museum of Modern Art de New York. Publication de la première monographie sur le peintre, de J. J. Sweeney.

1944 Premières céramiques en collaboration avec Artigas. Dès la fin de la guerre, commence une série d'expositions et de rétrospectives qui consacre l'importance de son œuvre: aux Etats-Unis, Galerie Pierre Matisse, où il se rend en 1947, Galerie Maeght, Paris, Kunsthalle de Berne et de Bâle, en Allemagne...

1954 *Grand prix international de gravure à la Biennale de Venise.* Jusqu'en 1959, Miró cesse pratiquement de peindre pour s'adonner à la céramique. Il réalise pour l'UNESCO à Paris, deux murs en céramique qui lui vaudront le *Grand prix international de la Fondation Guggenheim.*

1959 Deuxième séjour aux Etats-Unis à l'occasion de la *rétrospective* (Museum of Modern Art, New York et Musée de Los Angeles.)

1960 Importante série d'œuvres dont la « violence expressive » annonce un nouveau style. Il exécute avec Artigas une céramique murale pour l'Université de Harvard, exposée à New York et Paris.

1961 *Exposition* des « peintures murales » à la Galerie Maeght, Paris.

1962 Grande *rétrospective* au Musée National d'Art Moderne de Paris. *Exposition* d'œuvre gravée au Musée d'Art Moderne de Tokyo.

1963 *Exposition individuelle* (œuvres récentes) à la Galleria del Naviglio, Milan. *Exposition individuelle* avec Artigas père et fils à la Galerie Maeght, Paris. Album d'aquarelles « Tracé sur l'eau ». 27 août: Grande *rétrospective* (235 peintures, gouaches et céramiques) Tate Gallery, Londres. *Exposition individuelle* de 19 lithographies à la Sala Gaspar, Barcelone (éditées chez Maeght en 1961 sous le titre « Album 19 », préfacé par Raymond Queneau).
Exposition du livre « Je travaille comme un jardinier » (d'Yvon Taillandier, avec 9 lithographies originales) Galerie XX^e siècle, Paris.

1964 *Inauguration de la Fondation Maeght* à St-Paul-de-Vence et de son « Labyrinthe » entièrement décoré de sculptures et de céramiques de Miró. Une salle est consacrée à sa peinture. Réalise avec Artigas une céramique murale (30x7m) pour l'Ecole supérieure de Commerce de Saint Gall. Participe à Documenta III. Réalise «Flux de l'Aimant», album de 17 pointes-sèches (texte de René Char).

1965 *Exposition individuelle:* peintures sur carton, Galerie Maeght, Paris, Pierre Matisse Gallery, New York.

1966 Parution de l'album « Femmes », texte de C. Simon. *Exposition individuelle* importante des peintures des 10 dernières années, Marlborough Gallery, Londres. Exécute avec Artigas une grande sculpture pour « la cathédrale de la Fourmigue » au fond de la baie de Juan-les-Pins.
Grande *rétrospective* au Musée d'Art Occidental de Tokyo et au Musée d'Art Moderne de Kyoto. Se rend au Japon à cette occasion.
Exposition individuelle (œuvre graphique complète) au Musée de Philadelphia.

1967 *Miró reçoit le prix Carnegie de peinture.*
Participe à l'exposition « Six peintres surréalistes » à la Fondation Louisiana de Copenhague et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
avril: *Exposition individuelle,* « Oiseau solaire, Oiseau lunaire, Etincelles », Galerie Maeght, Paris.
19 mai: Une céramique murale (6 x 2m), réalisée avec Artigas père et fils est inaugurée au Guggenheim Museum, New York. Expose 40 œuvres à la Biennale de Llubliana.

1968 *22 avril*: Hommage à Miró au Festival de Vienne.
été: Grande *exposition individuelle* à la Fondation Maeght.
Grande *rétrospective* à Barcelone, à l'ancien hôpide la Santa Creu.
Participe à l'exposition « Dada, surrealism and their heritage » au Museum of Modern Art, New York; Los Angeles, Chicago.

1969 printemps: *Rétrospective* au Haus der Kunst, Munich.
Exposition « Miró Otro » organisée par les jeunes architectes de Barcelone.
Exposition (itinérante) de gravures récentes au Museum of Modern Art, New York.

1970 Réalise avec Artigas une céramique murale de 50 m sur 10 m pour l'aéroport de Barcelone.
4 juin: *exposition individuelle* de sculptures à la Galerie Maeght, Paris.
18 décembre, en compagnie du peintre Tàpies, Miró se rend à l'Abbaye de Montserrat pour protester contre le procès de Burgos avec des intellectuels et artistes catalans.

1971 *26 juin*: *Exposition* au Casino de Knokke-le-Zoute.
Sept.-Oct. en hommage à son ami Joan Prats, exposition de 15 lithographies à la Sala Gaspar, Barcelone.
20 octobre exposition (itinérante) de sculptures au Walker Art Center à Minneapolis (Minnesota).
février 72: au Museum of Art (Cleveland) et se poursuivra ensuite au cours de l'année 1972 au Art Institute à Chicago et à Boston au Museum of Fine Arts.
14 octobre exposition de peintures sur papier à la Galerie Maeght, Paris.
16 novembre exposition de dessins à la Galerie Maeght, Paris.
23 novembre exposition à la Galerie Berggruen du livre illustré par Miró et édité par L. Broder « Le Lézard aux Plumes d'or » Paris.

Ces notes biographiques nous ont été remises par la Galerie Maeght à qui nous adressons nos plus vifs remerciements.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
14 rue des Canettes, 75 Paris 6^e - Tel. 326.49.40

En préparation

MIRÓ
A L'ENCRE

Texte par Yvon Taillandier

DESSINS, GRAVURES SUR CUIVRE, LITHOGRAPHIES,
LIVRES ILLUSTRÉS, AFFICHES

Un ouvrage au format 35 x 26 cm. sous couverture spécialement conçue par Miró,
comportant de nombreuses reproductions en noir et 76 planches en couleurs
dont 12 doubles pages et 6 dépliants d'après des gravures,
des lithos et des livres illustrés par l'artiste

L'OUVRAGE EST ENRICHI DE DEUX LITHOGRAPHIES ORIGINALES
EN COULEURS DE MIRÓ

Les commandes doivent être adressées aux Services Commerciaux
de la Société Internationale d'Art XX^e siècle, 13 rue de Nesle, Paris (6^e)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

XX^{e} siècle

Cahiers d'art publiés sous la direction de
G. di San Lazzaro

2 numéros par an

reliés sous couverture pelliculée
186 pages 31 x 24 cm

16 à 20 illustrations en couleurs

150 à 200 illustrations en noir et blanc

1 ou 2 lithographies originales
exécutées spécialement pour XX^{e} siècle.

Prix du numéro : F 90
Prix de l'abonnement 1972
(N^{os} 38 et 39) : F 170

NUMÉROS SPÉCIAUX

Dans le même format
et avec la même présentation que la revue
mais reliés en toile sous jaquette plastifiée.
Prix du numéro : F 89

HOMMAGE A MARC CHAGALL
avec une lithographie originale de l'artiste : Epuisé.

HOMMAGE A HENRI MATISSE
avec un linoléum exécuté
pour XX^{e} siècle en 1938

HOMMAGE A MAX ERNST
avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A GEORGES ROUAULT
avec une lithographie en couleurs exécutée
d'après une gouache de l'artiste

HOMMAGE A FERNAND LÉGER
avec une lithographie originale en couleurs
(2^{e} tirage)

HOMMAGE A PABLO PICASSO
avec une lithographie originale en couleurs
(2^{e} tirage)

En préparation pour 1972:

HOMMAGE A ALEXANDER CALDER
avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A HENRY MOORE
avec une lithographie originale de l'artiste