

Jean-Christophe HUBERT

Joan Miró

au Pouhon Pierre Le Grand à Spa



Structure exposition

MIRÓ

SA TRAVERSEE

DU XXe SIECLE

Joan Miró naît le 20 avril 1893 à Barcelone. Après une dépression nerveuse, il abandonne ses études commerciales pour se consacrer entièrement à l'art. Il suit alors l'enseignement artistique de l'école Galí où il rencontre le céramiste Artigas. Il découvre la peinture cubiste. En 1920, Miró se rend pour la première fois à Paris où il rencontre Picasso. Il est alors très lié au groupe surréaliste. A la fin des années 30, le travail de Miró est perturbé par la guerre civile espagnole, puis par la seconde guerre mondiale. Lorsque l'invasion allemande menace Paris, Miró est contraint de fuir à Varengeville en Normandie, auprès de Georges Braque. En 1940, Miró s'installe à Palma de Majorque et commence sa célèbre série des *Constellations*. En 1953, Miró a soixante ans et n'a toujours pas de résidence fixe. Il vit au gré des circonstances et de son travail. Il voyage entre Barcelone, Montroing, Paris et New-York. A Majorque, Miró va préparer « l'atelier de ses rêves ». En 1956, tout est prêt et l'artiste peut se mettre au travail dans la majestueuse construction de José Luis Sert. En 1979, les forces de Miró commencent à manquer. Il se préoccupe de l'avenir de ses différents ateliers. Avec l'accord de sa femme Pilar, il décide de créer une nouvelle fondation à Majorque. En 1981, Miró inaugure des sculptures monumentales à Chicago, Majorque, Houston et Barcelone. Miró décède le 25 décembre 1983 à Palma de Majorque. Les obsèques solennelles se déroulent au cimetière Montuic de Barcelone. A l'occasion du dixième anniversaire de sa mort, un musée est inauguré dans l'atelier de l'artiste à Palma de Majorque.

LA GUERRE D'ESPAGNE

A l'occasion de la guerre d'Espagne, Joan Miró s'oppose au régime du Général Franco. D'abord, il réalise un pochoir-affiche, intitulé « Aidez l'Espagne ». Représentant un homme le poing levé, Miró ajoute ce texte : « Dans la lutte actuelle, je vois du côté fasciste les forces périmées, de l'autre côté, le peuple, dont les immenses ressources créatrices donneront à l'Espagne un élan qui étonnera le monde. Signé : Miró. En 1937, il réalise un grand panneau dans le Pavillon d'Espagne, alors le centre de la dénonciation de Franco : « C'est un paysan catalan, avec le bonnet catalan. Ça représentait un paysan catalan en révolte. Le paysan a une faucille à la main, une faucille pour couper le blé : le *segador*, c'est un terme de métier, c'est ce mot qui sert de titre au panneau. C'est plus fort que le titre français, le *Faucheur*. Quand je l'ai peint pendant la guerre civile, je voulais représenter la révolte des paysans catalans ».

En 1939, Miró et sa famille s'enfuient en France. Ils vont subir de nombreux bombardements et décident de retourner en Espagne. Miró a cependant peur d'être traqué par le régime de Franco : « De Paris, nous avons pris le train pour Perpignan. A Perpignan, on ne voulait pas nous donner de visa, mais heureusement qu'il y avait un consul d'Espagne, un brave type qui se foutait pas mal de Franco. Grâce à lui, au bout d'un certain temps nous avons pu partir Arrêt à Figueras, où l'on vérifiait la liste des suspects. J'avais la frousse : mon nom n'y était pas. A Gérone, mon ami Prats nous attendait : « Surtout ne va pas à Barcelone ». Nous sommes donc allés à la campagne, dans un endroit où nous étions inconnus. Puis, au bout de quelques temps, on s'est débrouillé pour aller à Palma. Nous y avons nos parents, et surtout, comme les gens de Palma avaient subi l'oppression de Franco depuis le début, ils en avaient jusque-là. Je suis passé incognito ».

LE SURREALISME

Miró fait partie du mouvement surréaliste. Ce mouvement artistique est défini par André Breton dans son *Manifeste du Surréalisme*. Il dira d'ailleurs que « Miró est le plus surréaliste d'entre nous ». Breton explique que le surréalisme doit « exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée ». C'est la pensée qui dicte l'œuvre. Miró crée en l'absence de tout contrôle de la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme explore de nouvelles techniques de création et laisse le champ libre à l'inconscient. Les artistes utilisent l'écriture automatique, les récits dictés pendant le sommeil forcé ou la sollicitation du hasard. Miró part d'une tache, d'une ligne, du hasard et laisse son inconscient réaliser le reste de son œuvre. Il peint, dessine « sans réfléchir », vers la « liberté absolue »... Dans le groupe surréaliste, Miró appréciait les jugements d'André Masson et de Paul Eluard. André Breton lui inspirait un sentiment différent : « Avec Breton, j'avais toujours une certaine méfiance. Il était trop dogmatique, trop fermé. In ne me donnait pas la chance de m'épanouir librement. Je crois qu'il voyait des idées derrière la peinture. Je ne suis pas sûr qu'il ait été toujours prêt à accueillir la surprise. Il attendait plutôt la preuve de ce qu'il avait écrit, ça oui, pour aider ce qu'il avait fait en théoricien. Moi, ça m'échappe complètement une théorie ».

« A Barcelone, j'avais reçu un choc, de Picabia, d'Apollinaire. Ils m'avaient confirmé que la peinture, ce n'était pas seulement des problèmes plastiques. [...] J'ai quitté Barcelone, parce que j'étais attiré par tout ce qui se faisait à Paris. Apollinaire venait de mourir. Je ne l'ai jamais rencontré. Mais je savais qu'à Paris, on pourrait comprendre ce que j'avais dans la tête. C'est comme ça que j'ai pris le train en 1919 ».

LE HASARD, LES TÂCHES

« J'avais reçu un colis dans un carton d'emballage. J'ai senti que ça donnerait quelque chose. La matière du carton m'a plu, elle m'a poussé. La matière, et aussi toutes ces déchirures au bord du carton [...] Ce carton d'emballage m'a donné le premier élan, et je fais une série avec tous ces vieux cartons » ; « Je profite de tout ce que je rencontre : si on m'envoie un colis, je garde le papier d'emballage [...] Je ne cherche pas ; ça m'attire ; ça me vient. (*Miró s'approche d'une table pleine de tâches*) Par exemple je me sers de cette table pour poser mes brosses, mes pinceaux. Fatalement au fur et à mesure qu'elle devient plus sale, ça m'excite : ces taches noires deviendront un beau jour quelque chose. C'est un choc. Il faut des chocs dans la vie ».

« Je vais travailler en partant des taches (*il montre un vieux panneau*), c'est un morceau de porte de Montroig, une vieille porte. Ça va me donner quelque chose, mais je ne sais pas du tout quoi. Comme cette planche, je l'ai trouvé telle quelle, avec ces taches oranges, je n'y ai absolument rien fait, c'est maintenant que le travail va commencer ».

LES COULEURS PRIMAIRES

Joan Miró travaillent toujours avec les mêmes couleurs. Ce sont les couleurs que l'on trouve sur les sifflets majorquins : les *siurells* qui ont l'allure de sculptures primitives : « Le noir, le rouge, le bleu, le jaune et le vert. Plus quelques petits accents. [...] les couleurs primaires, les couleurs pures qui contrastent les unes avec les autres. Je n'emploie plus de bruns. J'emploie toute sorte de couleurs quand je prépare les fonds, parce que la plupart du temps mes fonds viennent des jus produits quand je nettoie mes brosses, ils partent de là, de tout ce qu'il y a sur les brosses ».

MAIN ET PIED

« Tenez voilà des dessins que j'ai faits sur du papier d'emballage. J'ai foutu de la couleur avec les doigts, directement. Ce goût de peindre avec les doigts s'accroît tous les jours ». « L'empreinte de ma main. Pour réaliser les empreintes de la main, je commence par mettre du noir, là, sur la toile et puis je mets la main dedans, comme ça, mais cette tache noire, qui m'a servi de support, maintenant va devenir autre chose. C'est pour ça que je vous ai dit que ce qui me plaît, c'est le point de départ ».

Miró utilise ainsi souvent son corps, ses mains ou ses pieds pour peindre, pour laisser des empreintes. Le point de départ est souvent une énergie, une geste, une force issus de son corps : « C'est pour cela que lorsque j'ai fini une première étape de mon travail, l'étape de départ, je suis très fatigué. Le matin, je fais le travail dur. L'après-midi je revois ce que j'ai fait le matin. Pour corriger s'il le faut, et pour préparer le travail du lendemain. Le travail vraiment dur, c'est le matin, le matin qui est sacré pour moi. Dès l'après-midi je commence à envisager ce que je ferai et c'est à quatre heures du matin que les idées se déclenchent ».

LE TRAVAIL GRAPHIQUE À PARTIR DE 1948

Dès 1948, Miró collabore avec Aimé Maeght qui expose alors dans sa galerie Braque, Matisse, Léger, Miró, Tàpies, Chillida, Chagall, Kandinsky, Calder, Giacometti, Ubac et Alechinsky. Lithographe de formation, Aimé Maeght est à la fois marchand d'art, éditeur, producteur de films et collectionneur audacieux. Pour son activité d'éditeur de livres et de gravures, il travaille avec l'atelier de Fernand Mourlot et édite plusieurs revues et les célèbres catalogues *Derrière le Miroir*. Ils seront enrichis au fil des numéros de nombreuses lithographies originales de Matisse, Braque, Léger, Miró ou Chagall. Miró réalise 19 numéros de *Derrière le Miroir*. La majorité des œuvres de l'exposition sont des lithographies originales réalisées par Miró, directement sur une plaque. Le dessin n'est pas gravé, mais exécuté directement sur une plaque de zinc. Miró dessine librement sur le zinc, avec le doigt, un pinceau, une brosse et de l'encre noire. L'encre a la particularité d'être

grasse et de pénétrer dans le zinc légèrement poreux. Chaque couleur fait l'objet d'une plaque de zinc différente. L'artiste doit décomposer l'œuvre finale en autant d'étapes qu'il y a de couleurs. Il n'est pas rare que Miró réalise plus d'une dizaine de plaques différentes pour obtenir une lithographie originale. La plaque peut alors être encrée en noir ou en couleur avec un rouleau. Une feuille de papier est déposée sur la plaque et l'ensemble est passé sous la presse lithographique. Pour chaque nouvelle impression, il faut encrer à nouveau la plaque. Les formats sont souvent assez grands.

LE ROLE DES ŒUVRES GRAPHIQUES

Les arts graphiques (lithographies, gravures...) sont pour Miró la forme la plus accomplie de certaines recherches. Plus que tout autre artiste du XXe siècle, il voyait dans ce moyen d'expression une possibilité unique de toucher un public plus vaste, plus hétérogène que celui des galeries. En 1938, il explique son besoin de se libérer de la peinture : « plus je travaille, plus j'ai envie de travailler. Je voudrais m'essayer à la sculpture, à la poterie, à l'estampe, avec 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 ».

« La divulgation la plus forte se fait grâce aux œuvres graphiques. Et ça j'y tiens. Je ne sais combien j'ai réalisé de gravures [...] C'est la matière aussi qui m'intéresse, et aussi le travail en collaboration avec des artisans. Royo pour la tapisserie, Dutrou pour la gravure, Lemoigne et Célestin pour la lithographie, sont emballés quand ils travaillent avec moi, et moi aussi quand je travaille avec eux. Et puis j'aime beaucoup les artisans en tant qu'hommes. Ils sont tous honnêtes et sérieux. Tous des types magnifiques, qui se lancent à fond ».

LES THÈMES DE SES ŒUVRES

Vu le rôle du hasard et des taches dans les œuvres de Miró, le titre vient toujours à la fin : « Il se forme au fur et à mesure que je travaille ». En parlant d'une toile, il raconte : « il y a deux ou trois ans, je me suis rendu compte que ça n'allait pas. Ça me tourmentait. Tout d'un coup, j'ai vu qu'il fallait ces trois traits-là [...] les trois cheveux sont là, à gauche. Je les ai mis après. Ça fait le personnage ». Quand on lui demande si le titre joue un rôle pour le spectateur, Miró répond : « Il va s'en foutre. Je mets des choses très normales : Personnage aux trois cheveux ».

Le signe de l'étoile trouve son origine dans les célèbres *Constellations*. Symboles du voyage vers l'infini, les étoiles accentuent la poésie des œuvres. Les étoiles se fauillent entre les figures stylisées. L'harmonie des compositions évoque une partition de notes de musique où le peintre devient compositeur de mélodies visuelles. Le thème de l'oiseau est particulièrement fréquent tout au long de la carrière de Miró. L'oiseau incarne l'envol en toute liberté qui ne cesse de caractériser l'ensemble de son travail. Dans les titres, Miró associe l'oiseau à la femme et au soleil et devient tantôt solaire, tantôt lunaire. Le signe de l'échelle, tantôt stylisé, tantôt réaliste, est aussi très fréquent dans le vocabulaire de Miró. Présente dès 1926, l'échelle unit les mondes terrestre et céleste. Elle est le passage, le signe qui permet symboliquement de s'élever et d'atteindre l'inconscient, l'inconnu. Pour Miró, l'échelle est le signe de l'évasion et du désir d'échapper à l'angoisse du monde terrestre. La référence de Miró au disque solaire trouve son origine dans les paysages catalans qui lui sont chers. Dès qu'il le peut, Miró se réfugie à la ferme familiale en Catalogne, « là où il y a des montagnes rouges et un ciel magnifique et le disque du soleil, qui m'a toujours fasciné ». C'est dans cette contrée magique qu'il retournera régulièrement se ressourcer. Le disque solaire rappelle cet amour quasi religieux que Miró entretient avec ses origines. Les titres des œuvres de Miró font aussi régulièrement référence à la femme qui se transforme en monstre imaginaire, caractérisé par la vivacité des couleurs. La femme a souvent l'allure d'une apparition fantomatique, détachée sur un ciel étoilé, et associée à l'oiseau. La femme affiche trois poils noirs en guise de chevelure et un sexe marqué.

LA SIMPLICITÉ

Dès 1960, Miró découvre l'art contemporain américain. Il dira que cette génération d'artistes lui a montré « les chemins de la liberté et la voie pour aller au-delà des limites ». De retour à Paris, Miró constate qu'il ne peut que rejeter cette Europe dominée par la production et la consommation à outrance. Pour dénoncer ces excès, Miró travaille intensément à des œuvres empruntées de simplicité. Au fur et à mesure de son évolution artistique, Miró cherche à déclencher l'émotion artistique avec toujours moins de moyens. Les espaces vides et dépouillés se multiplient. Le sujet se résume à une simple ligne, une tâche, un geste circulaire. Avec du recul, Miró dira de ces œuvres qu'elles sont l'aboutissement de tout ce qu'il a toujours essayé de faire. Les œuvres de Miró font penser à des éléments d'un rêve et permettent de faire rêver le spectateur : « je ne rêve jamais la nuit, mais dans mon atelier je suis en plein rêve. Je fais dodo comme un petit bébé. C'est quand je travaille, quand je suis éveillé que je rêve : ma femme me parle et je suis toujours absent ». « Ce qui m'intéresse, c'est de ne pas arrêter cet élan qui me pousse ; je ne peux pas m'arrêter. Je me sens de plus en plus attiré, c'est une chose magique... Le matin, je descends dans cet atelier, je fais le tour, et fatalement je me sens attiré par quelque chose. Je ne peux pas m'empêcher [...] Si j'ai une idée, je fais un petit croquis sur n'importe quoi, n'importe où. Et au fur et à mesure que le temps passe, ça travaille dans mon esprit et un jour ça devient une toile. Des choses qui datent de plus de quarante ans me reviennent. Des choses que j'avais prévu de faire et qui mûrissent depuis quarante ans ». Pour faire naître ces impulsions, Miró travaille toujours tout seul dans son atelier : « Ah, oui ! Tout seul. Surtout personne. Toujours. Personne n'entre dans mon atelier quand je travaille. Je n'éprouve pas le besoin de montrer le résultat à quelqu'un. A de très rares personnes. A quoi bon ? Je sens ça comme quelque chose d'accompli. Une œuvre est terminée quand plus rien ne me gêne plus ».

LES ŒUVRES DES ANNÉES 70

Les années 70 sont considérées comme une période d'extraordinaire fécondité. Miró exécute une dizaine de livres, plus d'une centaine de lithographies et plus de deux cents gravures. Il reste fidèle aux ateliers de Paris et de Barcelone qu'il fréquente maintenant depuis de nombreuses années. Dans ces oeuvres, on retrouve le meilleur de Miró, dans l'ampleur, la liberté et le fantastique. Les années 70 marquent la reconnaissance internationale de Miró. Il se lance dans une série de sculptures qu'il façonne à partir d'objets hétéroclites et peint dans des couleurs éclatantes. En 1970, il réalise la céramique murale de l'aéroport de Barcelone avec Artigas, et décore un jardin pour l'Exposition universelle d'Osaka. En 1972, il prend la décision de créer une fondation à Barcelone.

DESSINER COMME UN ENFANT

Joan Miró a livré de beaux témoignages sur le dessin d'enfant. Il fait ainsi référence à la pureté originelle de la création, et nous interpelle sur le statut de la création artistique au sein de notre vie d'être humain. Pablo Picasso a écrit : « J'ai mis toute ma vie à savoir dessiner comme un enfant » et « Dans chaque enfant il y a un artiste. Le problème est de savoir comme rester un enfant en grandissant ». A propos des enfants, Miró dit : « il faut gratter la terre pour trouver la source ; il faut fouiller [...] »

Ils sont plus purs, les enfants, moins pourris. Aussi ils sont plus spontanément touchés. A mes expositions, beaucoup sont venus. J'ai parlé avec eux... La question n'était pas : Qu'est-ce que ça représente ? Jamais. Jamais ».

LA LIBERTÉ

Dans ses écrits, Miró répète inlassablement qu'il veut « *conquérir la liberté* ». Durant les années 60, il décide de mettre un terme à ses multiples périodes de réflexion. Il va travailler plus vite et plus librement. Le point de départ d'une oeuvre est laissé au hasard par une tache, un ligne, un geste inconscient. Les femmes et les oiseaux se répètent obsédants dans toutes ses compositions.

« Je l'impression que j'ai donné aux gens plus de liberté. La liberté de l'esprit, et la liberté de l'esprit ouvre évidemment de nouveaux horizons [...] Ce qui m'intéresse, ce n'est pas que le tableau, l'oeuvre reste là, mais son rayonnement, son message, ce qu'il va faire pour transformer un peu l'esprit des gens. Le tableau, l'oeuvre en tant qu'objet ne m'intéresse pas.

DAVID FERNANDEZ MIRÓ

David Fernandez Miró est le premier petit-fils du peintre. Il nous livre de magnifiques témoignages sur l'intimité de Miró, ses rencontres et ses habitudes. Il vivra près de trente ans auprès du peintre. Il décède malheureusement en 1991 à l'âge de 36 ans, huit ans après la disparition de son grand-père : *De ma naissance à sa mort, j'ai eu la chance de pouvoir vivre pratiquement à ses côtés ; car j'ai vu en Miró un grand-père, et non l'artiste universel sur qui les renseignements me venaient de l'extérieur. Tout le monde a un grand-père, avocat, maçon, acteur, ou simplement retraité ; le mien était peintre...*

LES ŒUVRES DE MIRÓ DANS 3000 ANS

« Même si quelqu'un que j'aime bien ne se sent pas du tout attiré par ce que je fais, je ne trouve pas ça du tout méchant. C'est son droit, ça ne l'a pas touché. Par contre, j'ai été atteint par des jugements qui, plus que méchants, laissaient voir une paresse intellectuelle. A ceux qui disent que Miró, c'est la même chose tout le temps ! 99 fois sur 100, c'est le fait de la paresse mentale des gens qui disent ça. Tant pis pour eux. Que voulez-vous que je fasse ? Mais je suis content quand je frappe un coup aux gens. Voilà ce qui m'intéresse ».

A la question : « Imaginez qu'on tombe sur vos toiles dans 3000 ans : que souhaiteriez-vous qu'on y lise ? », Miró répond : « Qu'on comprenne que j'ai aidé à libérer, pas seulement la peinture, mais l'esprit des hommes ».

LE DESIR D'ATTEINDRE LE GRAND PUBLIC

UNE IMMENSE CRÉATION TOURBILLONNAIRE À NE PAS NÉGLIGER

En 1938, Miró écrit dans la revue *XXe siècle* : « Plus je travaille, plus j'ai envie de travailler. Je voudrais m'essayer à la sculpture, la poterie, 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 ».

L'œuvre graphique de Miró est jalonnée de rencontres auxquelles il restera fidèle jusqu'à ses derniers gestes. Il commence dès 1930 par des travaux pour deux célèbres éditeurs d'origine grecque, Christian Zervos et Tériade. En 1932, Tristan Tzara lui présentera le peintre et graveur Louis Marcoussis. En 1947, Miró rencontre William Hayter à New-York. Leur collaboration va se révéler essentielle dans le développement de son œuvre graphique. Durant plusieurs mois, il passe la moitié de ses journées dans le célèbre Atelier 17 d'Hayter.

En 1948, Miró est de retour à Paris. Après Hayter à New-York, il rencontre dans la capitale française une seconde personnalité déterminante dans le développement de son œuvre graphique : Fernand Mourlot. Cette nouvelle collaboration se révèle le point de départ d'une œuvre lithographique considérable. Dès 1948, les travaux graphiques ne cessent en effet d'occuper de plus en plus de place dans le travail de Miró. Jusqu'en 1982, le nombre de lithographies produites est estimé à plus de mille pièces. L'artiste affectionne particulièrement ce moyen d'expression qui lui permet d'atteindre le grand public par l'édition de catalogues et d'affiches, illustrés de planches originales. Cette collaboration avec Fernand Mourlot est soutenue par Aimé Maeght, ancien dessinateur lithographe, éditeur d'estampes et de livres illustrés. A l'occasion des expositions dans sa galerie et sa fondation, Aimé Maeght a notamment l'idée de demander aux plus célèbres artistes du XXe siècle d'exécuter des lithographies originales pour les affiches et les célèbres catalogues *Derrière le Miroir*.

Dans sa remarquable biographie, Jacques Dupin, ami et spécialiste de Miró, écrit que « Le résultat, pour ce qui concerne Miró, ce sont des centaines de lithographies conçues et exécutées par l'artiste lui-même, qui vont pendant trois décennies donner le ton, le rythme et la couleur à ses expositions aussi bien qu'à des représentations théâtrales, des concerts, des manifestations politiques ou culturelles. Il ne faut pas négliger cette immense création tourbillonnaire, essentielle à la connaissance de Miró, et révélatrice de sa prodigalité infinie. Aucun artiste n'a jamais été si libre de faire, si désireux de donner ». Dès 1957, Miró commence plusieurs collaborations avec Robert Dutrou, Aldo et Piero Crommelynck, Gustau Gili, Torralba, Damià Caus, La Polígrafa et Puresa, Foto Repro et les Publicaciones Reunidas à Barcelone, et l'atelier Sala Pelaires à Palma de Majorque. Dans l'œuvre graphique de Miró, ces collaborations sont à l'origine d'une extraordinaire fécondité.

CHRISTIAN ZERVOS

Pour *Cahiers d'Art*, Miró trace en 1930 sa première lithographie, de petit format et dessinée simplement au crayon lithographique sur pierre. Célèbre revue qui défend dans ses colonnes et ses illustrations, l'œuvre de Miró depuis ses débuts, *Cahiers d'Art* sont créés par Christian Zervos quatre ans auparavant. Né en 1889 à Argostoli sur l'île de Céphalonie en Grèce, Zervos est critique d'art, écrivain et éditeur. Il commence sa carrière en travaillant pour la revue *L'Art d'aujourd'hui* où il écrit ses premiers articles sur Picasso. Riche de cette jeune expérience, il fonde en 1926 la revue *Cahiers d'art* qui présente des analyses et critiques artistiques de la préhistoire à l'art moderne. Les éditions des *Cahiers d'art* sont implantées dans le 6ème arrondissement de Paris, à côté de la galerie de sa future femme, Yvonne Marion qu'il épouse en 1932. Les *Cahiers d'art* sont publiés de 1926 à 1960, avec une interruption durant la seconde guerre mondiale.

Durant les années 1930, Zervos publie une série de monographies consacrées à des artistes comme Henri Rousseau ou Frank Lloyd Wright. En 1932, il décide de commencer le catalogue raisonné des œuvres de Pablo Picasso. Ce catalogue

édité dans un premier temps en 33 volumes, est réellement terminé en 1978, huit ans après la mort de Zervos. Il est aujourd'hui constitué de 97 volumes.

TÉRIADE

En 1933, trois ans après sa première lithographie avec Christian Zervos, Miró réalise sa première gravure sur cuivre, une pointe sèche, pour le célèbre éditeur Tériade. Ce dernier dirige deux revues mythiques, véritables monuments éditoriaux consacrés aux grands artistes et poètes du XXe siècle : Minotaure et Verve. Comme l'éditeur déteste l'abstraction, Miró réalise pour Tériade une oeuvre figurative d'inspiration mythologique : Daphnis et Chloé.

Arrivé à Paris en 1915 à l'âge de 18 ans pour étudier le droit, Tériade, de son vrai nom Stratis Eleftheriades, commence à fréquenter la bohème parisienne où il fait la connaissance de Christian Zervos. Sa carrière de critique d'art commence en 1928 comme chroniqueur à L'Intransigeant. Il y signe notamment des articles avec Maurice Raynal. À partir de 1932, il est associé à la création de la revue Minotaure, fondée par Albert Skira et dont il sera le directeur artistique jusqu'en 1936. Auteur de talent, il publie dans la revue La Bête noire, où ses écrits rejoignent ceux de Michel Leiris, Raymond Queneau, René Daumal et Antonin Artaud.

Son expérience à la tête de la revue Minotaure mène Tériade à fonder en 1937 la revue Verve. Des artistes comme Bonnard, Matisse, Braque, Picasso, Chagall, Léger et bien entendu Miró en complètent l'édition de lithographies originales. Par la suite, Tériade édite des livres illustrés qui associent poètes et artistes. Entre 1943 et 1975, il édite 27 livres illustrés, dont le Chant des morts de Pierre Reverdy accompagné de lithographies de Picasso, Divertissement de Rouault, Jazz de Matisse, L'enfance d'Ubu de Miró, mais aussi Le Cirque illustré par Chagall. En 1958, avec Fernand Mourlot, Tériade édite les Dernières oeuvres d'Henri Matisse, rassemblant 40 lithographies originales réalisées avec les célèbres gouaches découpées. Tériade meurt en 1983 à Paris.

LOUIS MARCOUSSIS

En 1935, Tristan Tzara présente à Miró l'artiste cubiste Louis Marcoussis. Quoique peintre mineur, Marcoussis est un graveur de grande qualité qui va initier le maître catalan aux techniques de la gravure sur cuivre. Jusqu'en 1939 avec l'aide de Marcoussis, Miró grave plusieurs illustrations pour plusieurs auteurs surréalistes comme Georges Hugnet, Benjamin Péret, Alice Paalen ou Anatole Jokovski. Mises au point sur la presse de Marcoussis, ces gravures sont tirées dans l'imprimerie de Roger Lacourière, au pied du Sacré-Coeur, régulièrement fréquentée par Pablo Picasso. Pendant toute sa carrière, Miró restera fidèle à cette imprimerie où il retrouve Frélaud, technicien de talent devenu son ami.

Louis Marcoussis, de son vrai nom Ludwig Casimir Ladislav Markus est né à Varsovie. Arrivé à Paris en 1903, il expose pour la première fois au Salon d'automne de 1905. Il gagne alors sa vie en dessinant des caricatures pour des journaux satiriques. Naturalisé français, il fréquente les cafés parisiens où il rencontre Braque, Degas, Picasso et Apollinaire, qui l'incite à franciser son nom en Louis Marcoussis, du nom d'un village proche de Paris. D'abord impressionniste, il est séduit par le mouvement cubiste dès 1910 dont il est le premier graveur reconnu. Il aura une liaison avec Eva Gouel qui le quitte pour Picasso. Les années de guerre l'obligent à retourner en Pologne pour être mobilisé. Avec Georges Braque, Férat et Fernand Léger, il fait partie en 1920 du comité directeur de l'association La Section d'Or chargée d'organiser des événements culturels en France et à l'étranger. Après sa première exposition personnelle, il voyage et participe à des expositions aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne, Italie et Belgique. Dès le début des années 30, avant de rencontrer Miró, il se consacre essentiellement à la gravure. Marcoussis est l'auteur de nombreuses illustrations pour Guillaume Apollinaire, Gérard de Nerval et Tristan Tzara. On estime son oeuvre graphique à plus de deux cent le nombre d'eaux-fortes, pointes sèches, burins, linogravures et bois gravés.

GEORGES BRAQUE

Avec les troubles de la seconde guerre mondiale, Miró se rend à Varengeville en Normandie, où il devient le voisin de son ami Georges Braque. Ce séjour normand correspond pour Miró au retour à la lithographie. Braque lui suggère d'utiliser la technique du papier à report, qui consiste à dessiner au crayon lithographique sur un papier, d'abord préparé, puis transféré par décalque sur la pierre ou la plaque de zinc. Ce procédé est déjà régulièrement employé par Henri Matisse, Pablo Picasso et exclusivement par Alberto Giacometti. Miró réalise à Varengeville une cinquantaine de plaques. S'il dispose en Normandie de tout le matériel nécessaire, l'avancée des troupes allemandes l'oblige cependant à en postposer l'impression. Il quitte la France pour l'Espagne.

Miró passe les années de guerre en Catalogne. C'est à Barcelone en 1944, chez un jeune lithographe du nom de Mirallas que Miró imprimera ces travaux graphiques de Varengeville. Fernand Mourlot nous livre un beau témoignage sur cette rencontre : « Dans un vieux quartier de Barcelone, Miró découvrit un étonnant imprimeur installé dans un petit atelier, sommairement équipé ; heureusement la lithographie est plus une affaire d'homme et de savoir-faire que de matériel. Le jeune pressier Mirallas prouva qu'il était un excellent artisan, connaissant bien son métier ; il sut reporter correctement les oeuvres de Miró et en tirer des bonnes épreuves ». Particulièrement rares, ces oeuvres sont tirées à cinquante exemplaires et vendues pour payer l'imprimeur. Miró se réservera une suite et une seconde pour l'éditeur Joan Prats.

WILLIAM HAYTER

Pendant les années de guerre, la célébrité de Miró ne cesse de grandir aux États-Unis. A la fin du conflit, une importante commande le décide à se rendre à New-York. Il profite alors de son séjour pour découvrir le célèbre Atelier 17 de William Hayter. C'est une révélation pour Miró qui va rapidement y passer la moitié de ses journées. Comme de nombreux autres artistes du XXe siècle, la rencontre et la collaboration avec Hayter se révèle décisive dans le développement de son oeuvre graphique. Raffiné et habile praticien, Hayter va prolonger l'initiation de Miró dans les techniques de l'eau-forte, de l'aquatinte, de la gravure au sucre, du grain de résine et du vernis mou. A New-York, Miró grave et conçoit les illustrations pour l'Antitête de Tristan Tzara dont les gravures seront tirées en 1948 à Paris dans l'imprimerie de Roger Lacourière.

Dans l'histoire de l'art graphique au XXe siècle, William Hayter et son Atelier 17 jouent un rôle essentiel, parfois méconnu. Après des études de chimie, il décroche un emploi et part pour le golfe Persique, l'Iran, l'Arabie et l'Égypte. Passionné de dessin, il y réalise de nombreux croquis et peintures d'inspiration cubiste. En 1926, il s'établit à Paris, fréquente l'Académie Julian et étudie la gravure auprès de l'artiste polonais Joseph Hecht. Attiré par les peintures de Giorgio De Chirico, Max Ernst et Jean Arp, il rencontre Alexander Calder puis André Masson. A leur initiative, Hayter participe aux destinées du mouvement surréaliste.

Dès 1927, Hayter installe son premier atelier de gravure qu'il déménage en 1932 à Montparnasse au 17 de la rue Campagne-Première. Ce lieu de travail et de rencontres devient vite célèbre dans le monde entier sous le nom d'Atelier 17. Hayter gardera cette dénomination au fil de ses déménagements. Pendant plusieurs décennies, conjointement à Miró, Hayter travaille aux côtés de Picasso, Dalí, Chagall, Giacometti et Ubc. Dans l'Atelier 17, ils viennent tous chercher de nouvelles façons de pratiquer la gravure. Hayter est alors célèbre pour ses recherches de matière et ses nouveaux procédés d'impression.

Parallèlement à ses travaux de graveur, Hayter développe une importante carrière de peintre. S'il brosse d'abord des portraits, des natures mortes et des paysages, dès 1929, il s'éloigne de la figuration et réalise des compositions où des ficelles et des cordes suggèrent les contours des corps. Hayter voyage ensuite au Venezuela, en Italie, Grèce et Espagne. Ses œuvres se peuplent alors de silhouettes de personnages et d'animaux superposées et entremêlées. Hayter participe en 1938 au recueil Solidarité publié au profit des combattants de l'Espagne républicaine. Solidarité réunit des textes de Paul Éluard et des oeuvres graphiques d'artistes comme de Picasso, Miró, Masson et Tanguy.

En 1940, après Paris et Londres, Hayter part aux États-Unis où il demeure dix ans. Sa réputation le conduit dès son arrivée à enseigner à l'école des Beaux-Arts de San Francisco. Dès la fin de l'année 1940, Hayter recrée à New York un nouvel Atelier 17. Il donne des conférences, des cours de peinture et de dessin à travers tous les États-Unis. En 1944, l'exposition itinérante sur l'Atelier 17 organisée à l'initiative du Musée d'Art moderne de New-York, marque un tournant important dans sa carrière, en lui assurant une renommée internationale. Dans son célèbre atelier, Hayter reçoit alors Tanguy, Calder, Masson, Pollock, Rothko, Matta, Motherwell, de Kooning et Riopelle. Au contact de ces artistes, les œuvres d'Hayter s'orientent vers l'abstraction et développent un graphisme fait d'entrelacs, de formes féminines épurées et d'arabesques.

Dès son retour à Paris en 1950, Hayter ouvre un nouvel Atelier 17 qui s'anime rapidement des visites de ses amis peintres, mais aussi de celles de jeunes artistes comme Corneille ou Pierre Alechinsky.

Dès 1950, Hayter effectue plusieurs séjours en Ardèche. Il y brosse des tableaux abstraits dans lesquels les couleurs montent en intensité, et où les gestes tracent de multiples lignes obliques et enchevêtrées.

En 1958, Hayter représente le Royaume-Uni à la Biennale de Venise. Il reçoit en 1960 le Grand Prix international de gravure de Tokyo, et en 1972 le Grand Prix de la Ville de Paris. Dans les années 1970, ses œuvres évoluent vers davantage de spontanéité, la projection dynamique des couleurs et la multiplication des courbes, des ondes et des superpositions. A la fin de sa carrière, ses compositions sont faites de larges surfaces fortement contrastées. William Hayter meurt à Paris le 4 mai 1988. Le British Museum achètera l'ensemble de son oeuvre gravé. L'Oxford Dictionary of Art juge en 1997, à juste titre, qu'aucun artiste britannique n'aura eu une telle influence internationale.

AIMÉ MAEGHT

Le retour de Miró à Paris coïncide au réel commencement de son gigantesque oeuvre lithographique. En 1948, il commence en effet une longue collaboration avec Aimé Maeght. Originaire du Pas-de-Calais, lors de la première guerre mondiale, Aimé Maeght s'installe dans le sud de la France après le décès de son père. Il y ouvre à Cannes la première Galerie Maeght, où il expose Braque, Matisse, Léger, Miró, Tàpies, Chillida, Chagall, Kandinsky, Kelly, Calder, Giacometti, Bram van Velde, Ubc, Tal-Coat, Bazaine, Riopelle, Alechinsky, Rebeyrolle, Adami, Monory ou encore Ting. Dès 1946, Aimé Maeght fonde une galerie à Paris, et plus tard à Barcelone.

Lithographe de formation, Aimé Maeght est à la fois marchand d'art, éditeur, producteur de films et collectionneur audacieux. Dès 1947, pour son activité d'éditeur de livres et de gravures, il travaille avec l'atelier de Fernand Mourlot. Il édite alors les oeuvres graphiques de Marchand, Rigaud, Braque, Signovert, Baya, Villeri, Peyrissac, Pallut, Beothy, Richier, Geer et Bram Van Velde. En 1948, c'est la rencontre avec Miró.

En 1959, Maeght ouvre sa propre imprimerie à Levallois. Miró y travaille avec Durassier et Lemoinge pour la lithographie, avec Dutrou pour la gravure. Toutes les techniques d'impression, des plus traditionnelles aux plus avant-gardistes sont à la disposition des artistes. Les ateliers permettent d'exécuter des lithographies, des gravures à l'eau-forte ou au carborundum, des pointes sèches, des bois gravés ou des aquatintes. Avec douze mille titres publiés, Maeght Editeur est reconnu comme le plus important éditeur de lithographies et gravures au monde.

Sous les presses de Mourlot, Aimé Maeght édite plusieurs revues et ses célèbres catalogues *Derrière le Miroir*, enrichis au fil des numéros de nombreuses lithographies originales de Matisse, Braque, Léger, Miró, Chagall, Calder et Giacometti. De 1948 à 1981, Miró réalise 19 numéros de *Derrière le Miroir*, une

« immense création tourbillonnaire, essentielle à la connaissance de Miró, et révélatrice de sa prodigalité infinie » selon Jacques Dupin. Grâce aux éditions Maeght, Miró va enfin concrétiser l'un de ses rêves : toucher le grand public. Grâce au galeriste, il va exécuter de nombreuses séries de lithographies et d'eaux-fortes qui vont occuper une place de plus en plus importante dans son oeuvre. Parce qu'elle est moins chère que les toiles, cette production essentielle lui garantit une plus grande diffusion, surtout en dehors du circuit habituel des musées.

Les éditions de *Derrière le Miroir* accompagnent chaque exposition de la galerie Maeght. Le premier numéro paraît en 1946 et le dernier en 1982. *Derrière le Miroir*, tel qu'il est édité pendant plus de trente-cinq ans, est né de la passion d'Aimé Maeght pour l'édition et la presse. Les premiers numéros sont diffusés en kiosques. L'échec est total. Les exemplaires sont vendus au poids pour financer l'impression du quatrième numéro qui n'est tiré qu'à 1500 exemplaires et qui est consacré à Georges Braque avec des textes de Jacques Kober et René Char. Dès 1947, Adrien, fils de Marguerite et Aimé Maeght, débute dans la galerie de ses parents et les assiste pour la mise en page et le contrôle de la réalisation des *Derrière le Miroir*.

Pour illustrer les éditions de *Derrière le Miroir*, les artistes créent des lithographies originales. Mourlot pour les lithographies et l'imprimerie Union pour les textes impriment les *Derrière le Miroir* du numéro 4 au numéro 115. Puis du 116 au 148, les *Derrière le Miroir* sont entièrement tirés dans les nouveaux ateliers de Levallois. Dès 1960 paraît une édition « de luxe » sur Arches limitée à 150 exemplaires. En 1964, Adrien Maeght crée l'imprimerie Arte où sont conçus et imprimés les numéros 149 à 232, tous comportent des lithographies. Suite au décès, en 1977 de Marguerite Maeght, les derniers numéros sont tirés à l'imprimerie du Lion et comportent peu de lithographies. De format toujours identique, les *Derrière le Miroir* sont en feuilles non brochées. Avec le numéro 250, Aimé Maeght veut rendre un hommage à tous ceux qui ont associé leur nom à ces célèbres catalogues. Son décès en 1981 transforme le numéro 250 en un hommage à Marguerite et Aimé Maeght pour trente-cinq années d'amitié avec les artistes et les poètes.

Le nom d'Aimé Maeght est aussi associé à celui de sa célèbre fondation implantée à Saint-Paul-de-Vence. Assisté de son fils Adrien, durant toute sa carrière, il développe avec passion ses activités de collectionneur et de mécène de l'art contemporain. Cette prestigieuse collection constituera les bases de la future Fondation Marguerite et Aimé Maeght, inaugurée en 1964. Il s'agit du premier musée privé construit en France pour accueillir de l'art contemporain, mais aussi du premier lieu conçu avec la collaboration des artistes. Ce lieu d'exception est célèbre pour la qualité de ses collections et pour ses jardins peuplés de sculptures de Miró, Giacometti, Calder, Braque, Chagall et Léger.

FERNAND MOURLOT

Toujours en 1948, Miró entame sa longue collaboration avec la célèbre imprimerie de Fernand Mourlot, la merveilleuse fabrique d'images qui a déjà connu les passages de Picasso, Braque, Matisse, Rouault, Masson, Léger et Giacometti. Sur le travail avec Miró, Fernand Mourlot écrit : « Un de nos meilleurs pressiers lui fut attaché : Célestin, qui deviendra un ami du maître catalan. Entre eux s'établit rapidement une entente telle, que le meilleur résultat était obtenu dans le travail. Ce que souhaite Miró qui ne parle guère, Célestin le devine ; quelques paroles suffisent, confirmant le désir de l'un, la compréhension de l'autre ».

De 1948 à 1959, dans son atelier parisien de la rue de Chabrol, Fernand Mourlot presse pour Aimé Maeght des dizaines de lithographies originales de Miró. Les trois hommes sont à l'origine d'une oeuvre immense qui deviendra rapidement célèbre dans le monde entier.

Parallèlement aux initiatives d'Aimé Maeght, Miró travaille directement avec Mourlot sur l'illustration d'ouvrages comme *Le Surréalisme* en 1947, *Fête des arbres et du chasseur* de René Char, *l'Album 13* ou *Parler seul* de Tristan Tzara. Malgré la création par Aimé Maeght de sa propre imprimerie à Levallois, Miró ne cesse pas pour autant de retrouver chez Mourlot son ami Célestin. Il fréquente l'atelier de la rue de Chabrol jusqu'à la fin de sa carrière. Célestin est notamment aux côtés de Miró en 1963 lorsque le maître illustre de neuf lithographies originales, son propre texte *Je travaille comme un jardinier*.

ROBERT DUTROU, ALDO ET PIERO CROMMELYNCK

A partir de 1957, Miró fréquente l'atelier de gravure d'Aldo et Piero Crommelynck et de l'imprimeur Robert Dutrou. L'impression d'estampes et d'illustrations de livres vont s'y succéder à un rythme particulièrement rapide. Miró exécute notamment la *Bague d'aurore* de René Crevel et *Nous avons* de René Char. Dans cet atelier, Miró réalise en 1960 l'un de ses chefs-d'œuvre graphiques : la série des *Géants*. Composée de six aquatintes de grand format, cette série utilise des

cuvres préalablement troués au hasard. Miró se joue à merveille des découpes et y dessine de gigantesques guerriers aux gestes désordonnés.

Quelques années plus tard, Robert Dutrou quitte l'atelier Crommelynck pour rejoindre celui d'Aimé Maeght à Levallois. A partir de 1967, dans l'atelier de Levallois, Dutrou initie Miró à la gravure au carbonium. La gravure traditionnelle sur cuivre, appelée aussi « en creux », nécessite de la part de l'artiste de creuser la plaque à l'aide de divers outils, de burins ou d'acide pour l'eau-forte. Avec la gravure au carbonium, l'artiste réalise une plaque en relief en apposant sur la surface du cuivre une superstructure particulièrement résistante. Avec cette technique, Miró réalise les illustrations pour des textes de René Char, Jacques Dupin, Michel Leiris, André Frénaud et Robert Desnos. En 1971, sur l'insistance de l'éditeur Louis Broder, l'artiste exécute quinze lithographies et plus de vingt pages de texte calligraphiés pour son propre texte : *Le Léopard aux plumes*.

GUSTAU GILI, TORRALBA ET LES ATELIERS ESPAGNOLS

En France, Miró fréquentera jusqu'à la fin de sa carrière les ateliers Maeght à Levallois où il retrouve Durassier, Lemoinge et Dutrou. Il retrouve aussi Célestin chez Mourlot et Frélaud chez Lacourière. En 1962, à la demande de l'éditeur catalan Gustau Gili, Miró découvre l'atelier de Torralba à Barcelone. Cette collaboration permettra à Miró de se rapprocher de ses racines et d'illustrer des poètes catalans comme Brossa, Espriu et Foix. En 1974, il exécute quinze lithographies pour rendre hommage à son ami Joan Prats et illustre un livre catalan *Lapidari*, rassemblant des textes du XVe siècle sélectionnés par Pere Gimferrer.

A Barcelone, à partir des années 70, Miró collabora également avec Damià Caus, La Poligrafa et Puresa, et plus occasionnellement avec Foto Repro et les Publicaciones Reunidas. A la fin de sa carrière, il intègre régulièrement l'atelier Sala Pelaires à Palma de Majorque.

UNE EXTRAORDINAIRE FÉCONDITÉ

Dans l'œuvre graphique de Miró, les années 70 sont considérées comme une période d'extraordinaire fécondité. On estime en effet que Miró exécute durant cette dernière décennie une dizaine de livres, plus d'une centaine de lithographies et plus de deux cents gravures. Il reste fidèle aux ateliers de Paris et de Barcelone qu'il fréquente maintenant depuis de nombreuses années. Parmi les planches et séries isolées, on peut citer les *Délires du couturier*, les *Défilés de mannequins*, les *Crocs à Phynance*, *Gaudi*, les *Rupestres*, les *Gossos*, la *Commedia dell'arte* ou les *Ocells de Mont-roig*. Pour les livres, Miró reste proche des poètes. Il illustre encore les textes de Pablo Neruda, Alain Jouffroy, Joan Brossa, Carlos Franqui, José Miguel Ullan, Rafael Alberti, Patrick Waldberg et André Pieyre de Mandiargues. Mais ses plus célèbres illustrations, il les réalisera pour les *Adonides* de Jacques Prévert, pour le *Marteau sans maître* de René Char et pour *Ubu d'Alfred Jarry*, œuvre qui le fascine depuis son enfance. Miró réalisera trois *Ubu* : *Ubu roi*, *Ubu aux Baléares* et *l'Enfance d'Ubu*.

Dans sa remarquable biographie de Miró, Jacques Dupin nous renseigne enfin sur les dernières œuvres de l'artiste : « Restaient à la mort de Miró, un certain nombre de gravures et de lithographies qui n'avaient pas été tirées, mais dont la signature du « bon à tirer » signifiait qu'elles étaient achevées. Dix gravures de la même veine que celles du *Marteau sans maître* étaient destinées à *Dehors la nuit est gouvernée*, deuxième recueil de René Char. Il faut y ajouter trente-quatre eaux-fortes, *Les Revenants*, un vrai travail de graveur, sans concessions, et les treize grandes estampes à l'eau-forte et à l'aquatinte intitulées *Gens de la mer* où se retrouve le meilleur de Miró, dans l'ampleur, la liberté, le fantastique ». Miró réalisa toutes ces œuvres alors qu'il avait près de 90 ans.

LES PINCEAUX, LE DOIGT, L'ENCRE ET LA PLAQUE

Étymologiquement « dessin sur pierre », la lithographie se distingue des autres modes d'impression par le fait qu'il n'y a ni creux, ni relief. A l'époque de Miró, la composition n'est pas gravée, mais dessinée directement sur une pierre ou une plaque de zinc, préalablement grainée par ponçage pour recevoir le dessin. Miró dessine librement sur le zinc, avec le doigt, un pinceau, une brosse, un crayon et de l'encre noire, qui a la particularité d'être grasse et de pénétrer dans le zinc légèrement poreux. L'encre est ensuite fixée pour pouvoir résister à un grand tirage.

Il est important de souligner que chaque couleur fait l'objet d'une plaque de zinc différente, dessinée entièrement à l'encre noire. L'artiste doit décomposer l'œuvre finale en autant d'étapes qu'il y a de couleurs différentes. Il n'est pas rare que Miró réalise plus d'une dizaine de plaques différentes pour obtenir une lithographie originale.

Ensuite, l'imprimeur lithographe humidifie la plaque de zinc avec de l'eau. Rejetée par l'encre grasse appliquée par l'artiste, l'eau ne mouille que les parties non dessinées. La plaque peut alors être encrée en noir ou en couleur avec un rouleau. C'est sur les traits et les surfaces grasses dessinés que se dépose l'encre d'impression refusée par la surface humide. Une feuille de papier est déposée sur la plaque et l'ensemble est passé sous la presse lithographique. Pour chaque nouvelle impression, il faut à nouveau humidifier et encrer à nouveau la pierre. Le résultat donne un effet de dessin au crayon grâce aux grains caractéristiques de la plaque. Comme il n'y a pas de contraintes de gravure à proprement dit, les formats sont souvent assez grands.