

## Miró

### Début et fin de l'art moderne

#### *Miró*, Musée des Beaux-Arts de Montréal

Luis de Moura Sobral

Volume 31, numéro 123, juin-été 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54004ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

#### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

#### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

#### Citer cet article

de Moura Sobral, L. (1986). *Miró : début et fin de l'art moderne / Miró*, Musée des Beaux-Arts de Montréal. *Vie des arts*, 31(123), 40-83.

# art moderne

## Début et fin



Curieux le cheminement du regard critique que, de 1926 jusqu'en 1958, Breton pose sur l'œuvre de Joan Miró.

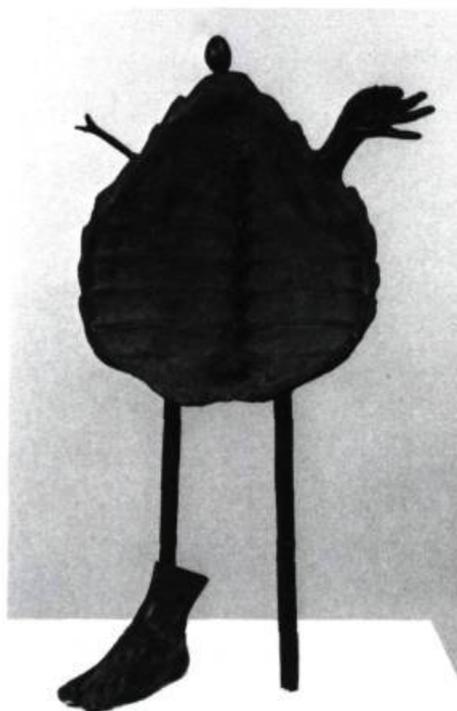
Dans son texte le plus ancien, Breton se montre un tantinet indulgent: «Il n'y a peut-être en Joan Miró qu'un désir, celui de s'abandonner pour peindre, et seulement pour peindre (ce qui pour lui est se restreindre au seul domaine dans lequel nous soyons sûrs qu'il dispose de moyens), à ce pur automatisme (...) dont je crains que Miró par lui-même ait très sommairement vérifié la valeur, les raisons profondes»<sup>1</sup>. Même si Breton ajoute que c'est peut-être par là que Miró «peut passer pour le plus *surréaliste* de nous tous», il devient beaucoup plus sévère, une quinzaine d'années plus tard: «L'entrée tumultueuse, en 1924, de Miró, marque une étape importante dans le développement de l'art surréaliste. Miró (...) franchit d'un bond les derniers barrages qui pouvaient encore faire obstacle à la totale spontanéité de l'expression. A partir de là, sa production atteste une innocence et une liberté qui n'ont pas

1. Joan MIRÓ.  
(Phot. F. Català-Roca, Barcelone)
2. Joan MIRÓ *Femme*, 1969. Bronze; 110 cm x 60 x 30. Coll. Fondation Maeght (Phot. Musée des Beaux-Arts de Montréal)
3. *Jeune fille s'évadant*, 1968. Bronze peint; 135 cm x 60 x 35. Coll. Fondation Maeght (Phot. Musée des Beaux-Arts de Montréal)

# Miró.

Luis de MOURA SOBRAL

L'Exposition Miró, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, permet à trois historiens d'art de mettre en perspective l'œuvre de ce grand artiste surréaliste du 20<sup>e</sup> siècle. En traçant le portrait de Miró, Luis de Moura Sobral constate que l'artiste n'a jamais cessé de remettre en cause les limites de l'art. Pour François-Marc Gagnon, le moment est propice pour mesurer la place qu'occupe Miró dans la peinture québécoise des années quarante, en particulier chez Pellan et Borduas. Enfin, dans un esprit de synthèse, Jean-Pierre de Villers brosse le tableau des multiples facettes du Surréalisme dans la peinture québécoise des quarante dernières années.



Luis de Moura Sobral est professeur au Département d'Histoire de l'Université de Montréal, et historien d'art.

été dépassées. (...) Le seul revers à de telles dispositions, de la part de Miró, est un certain arrêt de la personnalité au stade enfantin, qui le garde mal de l'inégalité, de la profusion et du jeu et intellectuellement assigne des limites à l'étendue de son témoignage<sup>2</sup>.

Miró est ainsi considéré comme une sorte de grand naïf, dont les simplifications enfantines ignorent les véritables enjeux mis de l'avant par le Surréalisme. L'étiquette a accompagné longtemps Miró qui, un peu attristé par les remontrances de Breton, les aurait plutôt reçues avec indifférence<sup>3</sup>.

Cependant, en 1958, Breton devient conciliant et célèbre les élans «d'amour et de liberté» qui ont présidé à l'exécution de la série *Constellations*, de 1940-1941<sup>4</sup>. Il finit par accepter Miró pour ce qu'il était en réalité: un artiste chez qui l'amour de la matière, des formes et des couleurs est exercé avec une liberté intégrale qui ne souffre, pour se manifester, l'emprise de quelque système que ce soit.

Ces épisodes peuvent certes prêter à des commentaires divers. Disons seulement, ici, que Breton, ayant abandonné l'intransigeance pragmatique du premier Surréalisme, en vient, d'une manière ou d'une autre, à exalter chez Miró ce qu'il avait auparavant critiqué: la primauté incontestable du travail plastique. L'entêtement terrien («Je travaille comme un jardinier ou comme un vigneron»<sup>5</sup>) du peintre catalan aurait-il fini par avoir raison des rigueurs de la pensée de l'intellectuel parisien?

Miró, on le sait, participe aux toutes premières manifestations surréalistes. Il réalise, à Paris, une exposition individuelle, en 1925, avec un catalogue préfacé par Benjamin Péret et, la même année, il sera aux côtés de Arp, de De Chirico, d'Ernst, de Klee, de Man Ray, de Masson, de Picasso et de Roy, à l'exposition de la Galerie Pierre. Il avait rencontré, dès ses premiers voyages parisiens, Picasso, Masson, Tzara et Max Jacob. Il prend part aux manifestations dada et, à partir de 1920, réside à Paris. Peut-être faudra-t-il regarder encore plus en arrière pour mieux saisir l'importance des nouveautés manifestées par la peinture de Miró dès le début des années 20.

Miró est né, en 1893, dans une Barcelone en pleine effervescence culturelle. C'était l'époque du Modernisme catalan dont les

œuvres célèbres de Gaudi ne constituent que les manifestations les plus spectaculaires. Bien d'autres, architectes, peintres, sculpteurs, céramistes, ébénistes, joailliers et littérateurs, ont animé ce mouvement qui est venu en quelque sorte couronner un long processus d'affirmation culturelle du catalanisme (la *Renaissance catalane*). D'autres mouvements et tendances se succèdent (l'Art nouveau, le Noucentisme) qui, tout en marquant la différence avec le monde officiel et traditionaliste de Madrid, ne cessent d'établir des liens de plus en plus étroits

Picabia et les autres m'ont secoué parce qu'ils refusaient de s'enfermer dans les problèmes plastiques, qu'ils ironisaient là-dessus», explique Miró<sup>7</sup>. Allergique à toute théorisation, Miró préfère agir. Profondément peintre, c'est en réalisant des toiles, en affirmant avec acharnement le droit à l'exercice en entière liberté de son *métier* (et il faut souligner ici le mot *métier*) que Miró manifestera ses engagements picturaux et ses préférences esthétiques. «Quand je suis arrivé à Paris, il y avait Dada d'un côté et la Section d'or de l'autre. Ça me

foutait le cafard, la Section d'or<sup>8</sup>. Ses amis et ses affinités, Miró les trouvera du côté du rêve et de la liberté, du côté de l'utopie (les surréalistes ne se proposaient-ils pas de changer et la vie et le monde?) et de la poésie: «Le surréalisme m'a plu parce que les surréalistes ne considéraient pas la peinture comme une fin»<sup>9</sup>.

Ses œuvres les plus anciennes accusaient l'influence du Futurisme, des fauves, des cubistes ou de l'Expressionnisme à la Van Gogh. En 1919 (*Autoportrait*, Louvre), le dessin s'épure, le fond s'unifie, et l'analyse minutieuse de petits détails s'associe au traitement large en aplats et à des parties succinctement modelées. Ce processus s'accroît avec *La Ferme* (1921-1922), dans l'utilisation d'une profusion de petits objets observés de très près et distribués sur la surface du tableau nettement divisée en deux zones de couleurs. Cette recherche de liberté expressive, profondément personnelle, aboutit aux œuvres des années 1924-1925 (*Terre labourée*, *Carnaval d'Arlequin*). Le fond est partagé en deux zones colorées; bientôt, il deviendra monochromatique et plat.

Miró ajoute ensuite de petites figures, plus ou moins reconnaissables, stylisées par une forme de pensée archaïsante, par une espèce de besoin mythique de transformer la réalité.

Dorénavant, Miró restera fidèle à lui-même, à la pureté d'un contact spontané et direct avec les choses les plus simples de l'univers, sensible, comme nul autre, aux forces telluriques. Par là, il renoue avec la tradition artisanale si importante dans l'art de son pays natal, depuis les fresques romanes qu'il fréquentait déjà à l'âge de huit ans, jusqu'aux *arts décoratifs* des *modernistas*. C'est pour ces mêmes raisons que

suite à la page 83



4. *Le Scieur de long*, 1968. Aquarelle, carborundum et pointe-sèche; 61 cm x 36,5. Coll. Fondation Maeght (Phot. Musée des Beaux-Arts de Montréal)

et mutuellement enrichissants avec les avant-gardes internationales. La jeunesse de Miró et son apprentissage artistique se déroulèrent ainsi dans un contexte socio-culturel particulièrement dynamique et conscient de la nécessité de l'idée de rupture.

Lorsque, en 1916, Francis Picabia arrive à Barcelone, c'est l'esprit le plus provocateur de Dada qui frappe Miró de plein fouet: «J'ai encaissé un coup», dira le peintre catalan<sup>6</sup>. L'une des cibles préférées de Picabia était l'esprit de sérieux avec lequel certains avaient commencé à systématiser la problématique artistique et la recherche picturale. «En 1917,

lées de son pays d'adoption. Dans l'intervalle, elle redécouvre le dessin. Avec un sens pratique très sûr, elle a su, très vite, s'assimiler tous les secrets des arts graphiques, découvrant, d'instinct, comment il convenait de s'armer – fusain rehaussé de lavis, encre noire diluée, crayon lithographique, feutre aquarellé, crayon de menuisier, cent possibilités encore – avant de se confronter à la structure propre à tel ou tel support. C'est sans doute là que se situe la meilleure part d'elle-même. De la gestualité à la sensualité, le passage par le poids du papier, avec le dialogue impalpable de sa transparence et de ses pesanteurs, fait ainsi partie, chez Natacha Wrangel, d'un parcours obligé, annonçant de plus lointains rumeurs.

La dizaine de dessins en noir et blanc présentés à Paris nous a permis de mieux apprécier la dernière étape franchie par l'artiste. Parallèlement, elle traite à l'acrylique, sur de vastes toiles, le même thème de personnages surgissant en silhouettes superposées. Dans les deux cas, l'individu se réduit à une forme indécise, quasi larvaire, qui, avec ses semblables, lui fait dérouter une vague dont on ne saurait dire si elle monte ou si elle descend. Son interrogation passionnée du monde sensible conduit Natacha Wrangel, en la rapprochant des structures essentielles, à découvrir un langage de plus en plus proche des lois de l'abstraction.

«Je ne crois pas à un destin individuel», dit-elle volontiers, elle

21. Natacha WRANGEL  
*Souffle collectif*  
(détail), 1985.  
Acrylique sur toile;  
addition de  
dessins sur toile,  
mika, papiers...



qui, comparant les phénomènes purement humains aux phénomènes de la nature, se sent tout à fait en osmose avec la vie organique. Malgré bien des malheurs – la disparition d'un fils, la destruction de son atelier –, elle s'ac-

croche donc au soc qui lui permet de prolonger le sillon, pas à pas, et patiemment.

1. A La Madragone Internationale, de Paris, du 20 au 29 janvier 1986.

Jean-Luc ÉPIVENT

## ART MODERNE DÉBUT ET FIN – MIRÓ

suite de la page 41

Miró constitue un point de repère capital pour les peintres catalans qui l'ont suivi: il marque la rupture la plus radicale mais à l'intérieur d'un réseau de références artistiques immédiatement reconnaissables.

Miró a pratiqué toutes les techniques et exploré en long et en large les possibilités de la pictorialité jusqu'au dénuement ou jusqu'à l'informalisme le plus exaspéré. Il s'est donné toutes les libertés.

Il organise ses fonds avec des couleurs terreuses, sur lesquels une ligne invente de jolies rêveries déployées comme un manteau d'Arlequin; il distribue des taches de blanc et de noir mélangées avec, ici et là, un peu de sable, ajoute des segments de cercle rouges et jaunes, reliant le tout avec un profil espiègle; il écrit sur la toile des phrases poétiques qu'il conçoit comme des éléments purement visuels; il récupère des cartons et des papiers d'emballage, fasciné par les accidents de la matière qui rendent à ses yeux ces supports si vivants; il peint sur des morceaux de tissus fournis par son tailleur – la texture était si belle – et sur de la toile de sac; il plonge les mains dans l'encre lithographique, fait des gravures, illustre des livres, dessine des décors de théâtre, brûle des toiles, dans les années 1970, parce que le commerce des tableaux ça l'agace un peu... et parce que ça crée de si beaux effets de matière; il réalise des cartons pour de somptueuses tapisseries; il fait de la céramique et d'immenses murals avec la complicité de vieux amis avec qui il aime bien travailler à l'atelier.

Il fait également de la sculpture, et cela constitue un chapitre majeur dans l'ensemble de sa production. Ses premières réalisations, au début des années trente, tournent autour des concepts dada et surréaliste du collage, du ready-made et du poème-objet bretonien. A partir du milieu des années quarante, Miró commence à faire de la sculpture en terre cuite et en bronze, en partant d'objets trouvés: (les objets) «je ne les choisis pas; en me promenant,

je vois des choses qui m'attirent. Alors je les ramasse. (...) Ce n'est pas moi qui les trouvais. Ce sont eux qui m'agrippaient, comme des crabes qui vous ne lâchent plus»<sup>10</sup>. Les objets *sont là* et, s'ils ont le pouvoir d'éveiller l'imagination poétique de Miró, l'artiste les prend avant tout comme des manifestations du macrocosme, comme des *choses* au sens heideggerien. Pour Heidegger, l'œuvre d'art «apparaît simplement comme une autre manière par laquelle le monde, en tant que totalité, se révèle»<sup>11</sup>. Les assemblages-sculptures de Miró répondent, mieux que ses peintures, à cette conception: elles incorporent des rebus de la nature et des objets sortis de la main de l'homme. En les faisant couler dans le bronze, Miró leur confère, pour ainsi dire, une plus grande matérialité, tout en leur injectant, par la métamorphose *artistique*, un poids sémantique accru.

Miró fera aussi de la sculpture plus classique, en modelant les formes et en reprenant ses figures féminines et masculines fortement sexuées. Souvent, comme pour empêcher la forme de devenir trop parfaite et pour y laisser une trace personnalisée, il creuse des graphismes rapides sur la surface de la matrice en cire. Ou alors, il peint le bronze, ou il y laisse les empreintes de ses mains et de ses pieds, ou il utilise des moules d'objets inattendus, et il grave, pour confondre toutes les disciplines. «Tout ce que je fais est une unité. (...) Je ne travaille pas comme un sculpteur, ni comme un peintre, ni comme un graveur. Je suis avec beaucoup d'œuvres à la fois», dira-t-il, en 1978<sup>12</sup>.

L'œuvre de Miró, l'une des plus personnelles de ce siècle, a su conserver jusqu'à la fin une rafraîchissante ingénuité du regard et une superbe indépendance. C'est certes là son aspect le plus attachant. Des fois, ébloui par la rigueur minimaliste, un presque rien lui suffit: un trait, un petit cercle noir ou rouge sur un fond bleu ou la transformation par le bronze. C'est beau et sans doute authentique, venant de Miró. Est-ce assez? Jusqu'où un peintre peut-il pousser l'ascèse tout en demeurant peintre? A partir de quel seuil l'art n'est plus? L'artiste communique-t-il encore s'il se borne aux essences?

Curieux, le cheminement de Joan Miró, qui s'est éteint, le pinceau à la main, à l'âge vénérable de 90 ans. Pas intellectuel pour un sou, se méfiant des mots comme le diable de l'eau bénite, son œuvre n'a cessé, paisiblement, de poser le problème vertigineux, vieux comme le siècle et encore actuel, des limites de l'art et de la peinture.

1. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*. Paris, 1965, p. 36-37.
2. *Idem*, p. 70.
3. Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves*. Paris, 1977, p. 78.
4. André Breton, p. 257-264.
5. Joan Miró, «Je travaille comme un jardinier», dans *XXe siècle*, 1, 1959, 1, p. 22.
6. Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves*, p. 19.
7. *Ibidem*.
8. *Idem*, p. 165.
9. Joan Miró, «Je travaille comme un jardinier», p. 25.
10. Interview de Joan Miró par Daniel Marchesseau, à Saint-Paul-de-Vence, le 14 octobre 1978, dans *L'Oeil*, 1978, 282, p. 36-37.
11. Laszlo Versényi, *Heidegger, Being, and Truth*. New Haven et Londres, 1965, p. 95.
12. Interview de Daniel Marchesseau, *Ibidem*.
13. L'exposition de Montréal se tiendra du 20 juin au 5 octobre prochains.

## MIRÓ ET LA PEINTURE DES ANNÉES QUARANTE

suite de la page 44

Ce que le rapprochement de la peinture de Miró et celle du Québec fait le mieux apparaître, il me semble, c'est le prix que notre peinture dut payer pour son isolement séculaire. A l'époque, c'est Pellan qui avait le mieux compris les enjeux de la situation et avait accepté l'exil comme seule solution au problème. Les temps ont bien changé. Nos peintres n'ont plus besoin de s'exiler pour savoir ce qui se passe à New-York. Leurs œuvres sont-elles mieux accueillies à l'extérieur? C'est un autre problème.

1. J. Lassaing, *Miró*. Lausanne, Skira, 1963, p. 7-8.
2. Voir Guy Robert, *Pellan, sa vie et son œuvre*. Montréal, Centre de Psychologie et de Pédagogie, 1963, p. 32-33; dans la version Germain Lefebvre de l'événement voir son catalogue *Pellan*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1972, p. 14). Miró est oublié dans l'énumération.
3. Ou plus exactement, le Musée d'Art Moderne de New-York présentait, du 19 novembre 1941 au 11 janvier 1942, deux expositions: *Paintings, Drawings, Prints – Joan Miró, Salvador Dalí*. Le catalogue de l'exposition Dalí était dû à la plume de James Thrall Soby; celui de l'exposition Miró, à celle de James Johnson Sweeney.