

# Une relation fusionnelle et complexe

D'abord accueilli à bras ouverts par les surréalistes, dont il partage les techniques et les recherches, Miró sera ensuite tenu à l'écart car il refuse leurs « règles rigoureuses ».

> PAR JACQUES PARSIS, AGRÉGÉ DE LETTRES MODERNES

La *Révolution surréaliste* révèle, dès son n° 1 du 1<sup>er</sup> décembre 1924, par un article de Max Morise (*Les Yeux enchantés*), l'embarras de nombre de surréalistes quant à savoir s'il pouvait exister une peinture qui serait l'équivalent de l'écriture automatique. Les illustrations de ce premier numéro sont à cet égard significatives ; elles font la part belle à la photographie et au dessin. Deux numéros plus tard, Pierre Naville, codirecteur de la revue avec Benjamin Péret, affirme sans état d'âme : « Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste. »

Entrée de Miró dans la revue surréaliste. Tout change cependant avec la parution du n° 4, en juillet 1925, numéro à partir duquel André Breton, qui avait vivement réagi à l'article de Pierre Naville, prend la direction de la revue. La peinture trouve alors sa place, une place notable, non seulement par le premier d'une série d'articles signés André Breton consacrés au surréalisme et à la peinture, mais aussi par l'abondance des toiles reproduites : cinq de Picasso, dont *Les Demoiselles d'Avignon*, deux de Max Ernst, deux de Joan Miró. Le rapport s'inverse : il n'y a plus que trois photographies. Si Ernst et Picasso avaient déjà été représentés dans les numéros antérieurs, c'est une première pour Joan Miró. *Maternité* (1924) apparaît dans une double page de poèmes d'Aragon et d'Eluard, et *Le Chasseur* (1923) en illustration d'un texte de Benjamin Péret (*Les parasites voyagent*). C'est précisément Benjamin Péret qui venait

d'écrire la préface de la première exposition du peintre un mois plus tôt, le 12 juin, à la galerie Pierre. Le peintre obtenait par son œuvre cette fusion idéale du rêve et de la réalité, pierre de touche du surréalisme. Trente et une toiles étaient présentées dont *Le Chasseur* de la collection d'André Breton et *La Ferme* (1922) acquise par Ernest Hemingway. Peu après, en novembre, à l'occasion de l'exposition « La peinture surréaliste » dans la même galerie, Miró proposera encore trois œuvres dont *Le Carnaval d'Arlequin* (1925), reproduit dans le n° 8, du 1<sup>er</sup> décembre 1926, de *La Révolution surréaliste*.

L'apparition de Miró dans cette revue est remarquable pour deux raisons : elle coïncide avec la prise de direction d'André Breton et elle accompagne l'arrivée en force de la poésie (délaissée jusque-là au profit des récits de rêves). L'emprise de Breton est nette : le surréalisme aura désormais ses domaines privilégiés, la poésie et la peinture. Et, d'ailleurs, les deux poèmes d'Eluard sont consacrés le premier à Georges Braque, le second à André Masson.

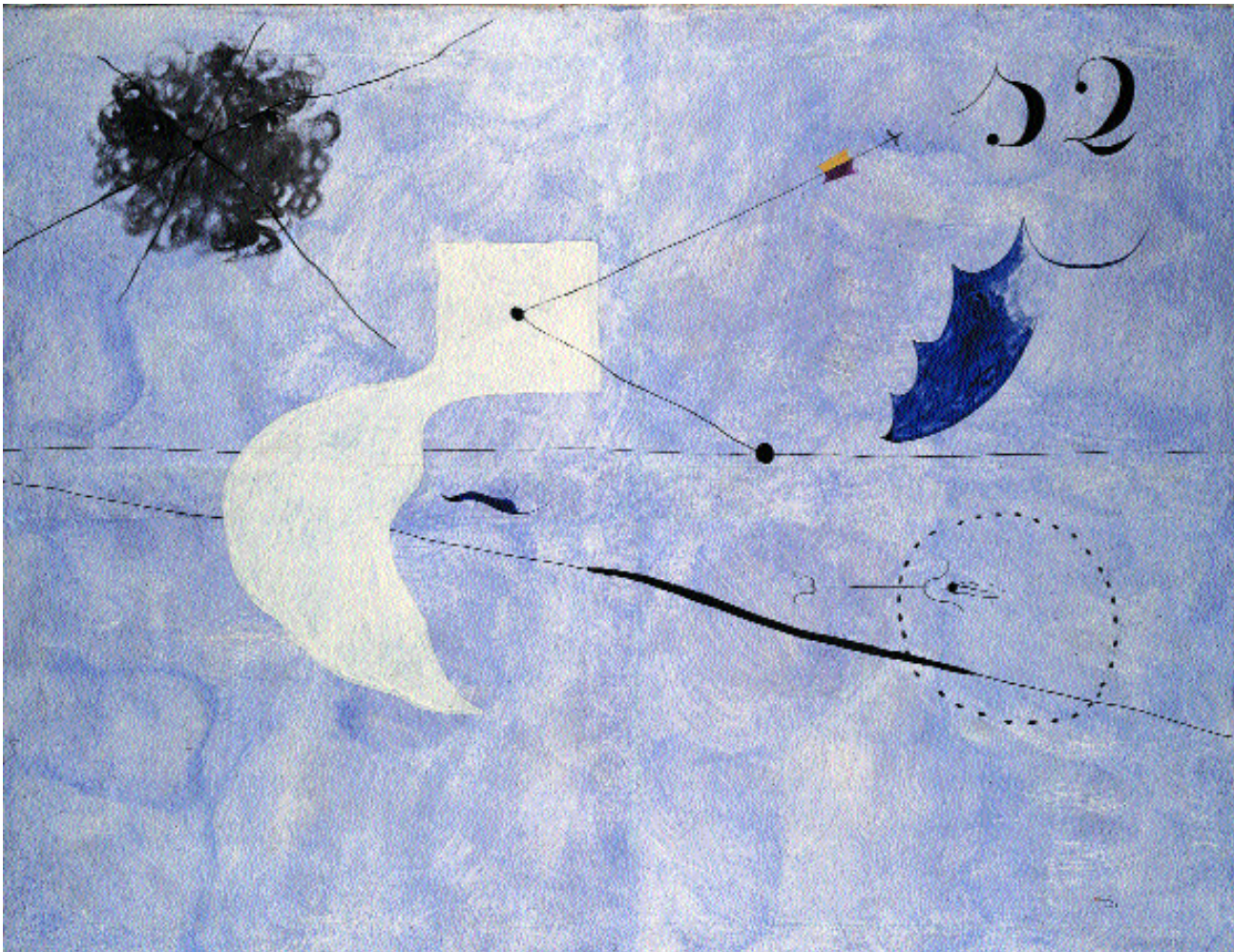
Miró aime la fréquentation des poètes, il la recherche. C'est à leur contact qu'il pénètre plus avant dans sa quête essentielle. Il confiera plus tard en parlant de l'époque où il a peint *Le Carnaval d'Arlequin* : « J'ai beaucoup fréquenté, cette année-là, les poètes, car je pensais qu'il fallait dépasser la "chose plastique" pour atteindre la poésie. » Il a rencontré Reverdy, Tzara ou Max Jacob bien avant de connaître les peintres surréalistes. C'est

d'ailleurs Max Jacob qui le présente en 1920 à André Masson, un des collaborateurs les plus réguliers de la revue, dont il deviendra voisin d'atelier, en 1922-1923, au 45 rue Blomet, à côté du Bal nègre cher à Robert Desnos.

En harmonie avec les techniques surréalistes. Par un cheminement tout personnel, Miró se trouve en phase avec les recherches du surréalisme. Les techniques d'écriture automatique, de sommeil provoqué, pour atteindre cet état d'hypnose, favorables à l'entrée dans le monde surréaliste et développées par les amis de Breton, Miró les emploie presque malgré lui ; le délire est tout simplement provoqué par la faim : « Comme j'étais très pauvre, je ne pouvais m'offrir qu'un déjeuner par semaine : les autres jours je me contentais de figures sèches et je mâchais du chewing-gum. [...] 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 ». Il confiera à André Tériade : « 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. »

Deux œuvres de la collection Breton, *Maternité* et *Le Chasseur*, étaient reproduites dans le n° 4, œuvres emblématiques du bouleversement qui s'est opéré dans l'évolution du style de Miró en 1923. Dans l'un comme dans l'autre tableau, l'épure est poussée jusqu'à réduire à un trait, un fil, une figure géométrique les éléments de la réalité. Les œuvres prennent un caractère

**L'ŒUVRE DE MIRÓ  
OPÉRAIT  
LA FUSION IDÉALE  
DU RÊVE  
ET DE LA RÉALITÉ**



© JEAN-FRANÇOIS TOMAS/ANAM/ARTIST ROOMS/CESSION MIRO/ADAGP, PARIS 2004

▲ **La Sieste**, 1925, de Joan Miró.  
Le dessin comme en apesanteur donne aux œuvres de cette période leur caractère onirique. Huile sur toile, 113 x 146cm. Paris, Mnam.

à la fois onirique et cosmique par le flottement du dessin dans l'espace de la toile. Dans ces années 1925-1927, les peintures de Miró naissent volontiers de ce hasard provoqué qu'ont cultivé les surréalistes : « Jamais, jamais, je n'utilise telle quelle une toile qui sort de chez le marchand de couleur. N'importe quel accident est bon... C'est la matière qui décide. Je prépare un fond en nettoyant par exemple mes brosses sur la toile. Renverser un peu d'essence conviendrait tout aussi bien. S'il s'agit d'un dessin, je froisse la feuille ; je la mouille. L'eau qui coule trace une forme... Le tracé imposerait une suite... Le peintre travaille comme le poète : le mot d'abord, la pensée ensuite... J'attache beaucoup d'importance au choc initial. »<sup>1</sup>

**Un rendez-vous manqué ?** L'arrivée de Miró dans le n° 4, à cet instant précis de l'histoire de la revue, pourrait donc laisser croire à la place éminente qu'il tiendrait désormais parmi les surréalistes. Il n'en est rien. Au cours de « l'année mentale qui dura

1. Entretien radiophonique avec G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris : Julliard, 1960.

cinq ans » (l'expression est d'Aragon) où furent publiés les douze numéros de *La Révolution surréaliste*, Miró ne paraîtra plus qu'à de rares occasions et son œuvre ne fera jamais l'objet d'aucun texte, ni d'aucun poème. Si Robert Desnos cite le peintre, dans le n° 5, comme faisant partie des « privilégiés qui possèdent une âme innocente et des sens vierges », la seule autre mention de son nom sera un rappel à l'ordre, dans le n° 7, signé Aragon et Breton : Miró s'apprêtait à collaborer, ainsi que Max Ernst, au prochain spectacle des ballets russes de Serge de Diaghilev, or il « n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent ». Breton ne parle de lui dans aucun de ses articles sur la peinture. Sa relation à Miró n'est pas sans complexité.

Peut-être n'était-ce qu'un rendez-vous manqué car, lorsque Breton publie *Le Surréalisme et la peinture*, en 1928, les premières pages ajoutées sont consacrées à ce peintre. Mais, de façon quasi inextricable, l'éloge est émaillé de réserves. En fait, André Breton semble subjugué par le surréalisme qui se manifeste à l'état pur dans les toiles de Miró mais il reproche au peintre de ne pas être assez conscient de sa démarche artistique. « Comme nous sommes loin de cette *chimie de l'intelligence* dont on a parlé [au sujet d'André Masson] ! » Breton est mal à l'aise avec Miró, qui reste

silencieux, qui ne se mêle pas aux querelles personnelles ou à la politique du mouvement et qui ne se soucie nullement d'adhérer au surréalisme.

Certes, Breton écrira en 1941 dans *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* que « l'entrée tumultueuse, en 1924, de Miró marque une étape importante dans le développement de l'art surréaliste ». Il possède des œuvres de lui, ne se séparera jamais de *La Danseuse espagnole* (1928), reconnaît que « son influence sur Picasso, qui rallie le surréalisme deux ans plus tard, a été en grande partie déterminante » mais le reproche d'une insuffisance intellectuelle dans la démarche sera toujours latent, bien qu'il soit reconnu que « sa production atteste une innocence et une liberté qui n'ont pas été dépassées ». ●

#### SAVOIR+

- BRETON André. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1965. (Coll. Folio-essais).
- LASSAIGNE Jacques. *Miró*. Milan : Skira, 1963.
- MARGIT Rowell. « André Breton et Joan Miró » in *André Breton, la beauté convulsive*. Paris : Centre Georges-Pompidou, 1991.
- NADEAU Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris : Seuil, 1964. (Coll. Points essais).
- PICON Gaëtan. *Le Surréalisme 1919-1939*. Milan : Skira, 1983.