

## Miró et la peinture des années quarante au Québec

François-Marc Gagnon

Volume 31, Number 123, June–Summer 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54005ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Gagnon, F.-M. (1986). Miró et la peinture des années quarante au Québec. *Vie des arts*, 31(123), 42–83.

# MIRÓ

François-Marc GAGNON

Bien qu'il ait été moins souvent mentionné que Picasso, Matisse ou Klee, Miró n'était pas inconnu de nos peintres et de nos critiques des années quarante – période à laquelle se limitera cet article. Alfred Pellan, pour sa part, aurait vu à compléter l'information d'un chacun sur le sujet. Maintenant que l'on commence à mieux se représenter sa vie tumultueuse à Paris, avant la guerre, on sait qu'il y avait rencontré Miró. On peut même préciser où et quand. Après des séjours prolongés en Catalogne, Miró s'était installé, en 1936, dans un hôtel de la rue Jules-Chaplain, à Montparnasse. C'est probablement à cet endroit et à cette date que Pellan le rencontra, car, l'année suivante, Miró déménagea boulevard Blanqui<sup>1</sup> et, entre temps, Pellan était revenu pour un court séjour à Québec. Le court séjour est d'ailleurs célèbre dans la petite histoire de l'art canadien, puisque c'est à ce moment qu'il était passé devant des examinateurs inquiets sur son évolution et hésitant à l'engager à l'École des Beaux-Arts de Québec, où son père aurait bien voulu le voir enseigner. Nulle surprise, en particulier, à ce que Pellan leur ait cité le nom de Miró comme l'un des peintres contemporains qu'il admirait<sup>2</sup>. Il venait de le rencontrer. Inutile d'ajouter que le nom de Miró ne l'aida pas dans sa cause. Pellan ne fut pas engagé par l'École des Beaux-Arts de Québec et repartit aussitôt pour Paris.

Il n'en reste pas moins que le Québec n'avait pas eu, comme l'Amérique, l'avantage d'une grande exposition Miró, comme celle que J.J. Sweeney avait organisée, en 1941, au Musée d'Art Moderne de New-York<sup>3</sup>. Je doute que l'on

ait pu voir une seule œuvre de Miró dans les galeries montréalaises de l'époque. Rien d'équivalent, chez nous, à la Galerie Pierre Matisse qui représentait Miró, à New-York, depuis 1932. Enfin, l'absence de Miró à l'exposition *Art of Our Day*, une exposition d'art moderne organisée par la Société d'Art Contemporain, en mai 1939, n'augure rien de bon pour la présence de ses œuvres dans les collections montréalaises de l'époque. On sait, en effet, que les œuvres exposées à *Art of Our Day* en provenaient toutes exclusivement. Des Kandinsky, des Modigliani, un Franz Marc... avaient été présentés, mais pas de Miró (ni de Matisse, ni de Picasso, faut-il le dire?).

C'est peut-être la raison pour laquelle Miró n'est pas mentionné dans des publications ou des écrits où l'on se serait attendu à le trouver. Ainsi, Maurice Gagnon ne le cite ni dans son livre, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, ni – ce qui est plus surprenant – dans l'une ou l'autre édition de son autre livre, *Peinture moderne*. Dans sa conférence, *Manières de goûter une œuvre d'art*, Borduas parle bien de Cézanne, de Klee, de Dalí, cite un mot de Picasso, mais ne mentionne pas Miró. Il n'en est même pas question dans *Commentaires sur des mots courants*, où Dalí, Tanguy et Duchamp sont pourtant nommés à propos de l'«automatisme psychique».

Aussi, on peut se demander si l'influence de Miró sur la peinture du Québec ne passe pas obligatoirement par Pellan. Les quelques

peintres qui ont pu s'en réclamer, comme Mimi Parent, Léon Bellefleur et Albert Dumouchel, étaient tous très proches de Pellan. Ils avaient tous signé le manifeste *Prisme d'yeux*, en février 1948.

Pourtant, rien n'aurait été plus crucial pour la peinture du Québec des années quarante que de bien connaître l'œuvre de Miró. C'est, en effet, à ce moment que non seulement notre peinture assimile le surréalisme, mais que, dans ses meilleurs éléments, s'oriente vers ce que l'on pourrait appeler le versant le plus plastique de la peinture surréaliste (ou, si l'on veut, son versant le moins onirique), c'est-à-dire, précisément vers le secteur où la contribution de Miró a été la plus déterminante. Quand Miró commença, dès 1924, à s'associer aux manifestations surréalistes – il était de la première exposition des peintres surréalistes à la Galerie Pierre, en 1925 – il venait de peindre le *Carnaval d'Arlequin*, tableau qui résume bien, à lui seul, toute la démarche qu'il venait d'accomplir. C'est un extraordinaire tableau témoignant à la fois de l'imagination débordante

## et la peinture des années quarante au Québec

de son auteur dans la création des formes et de sa très grande rigueur dans la conception de la peinture. Même s'il représente un intérieur, dont l'un des murs est percé d'une fenêtre, les plans, qui correspondent au sol, aux murs, voire même à la table fortement rabattue vers nous, ne donnent pas l'impression d'un espace creusant à la manière du cube scénique de la Renaissance. (Je parle des murs, au pluriel, car si on y regarde de près, on verra, à l'angle du plancher et du mur du fond, l'amorce, à gauche, d'un deuxième mur, peint en noir). En réalité, on peut parfaitement lire le plancher et le mur du fond comme deux surfaces contiguës, parallèles au plan du tableau. Ce serait donc devant ces plans que s'agitent et bondissent les personnages de carnaval les plus aberrants qui soient. Même la table à la nappe froissée, dans le coin inférieur droit, nous rappelle la dette de Miró à Cézanne. Non seulement, Miró ne renonçait pas à l'espace cubiste, mais en le réduisant à ses caractéristiques essentielles, se trouvait presque à affirmer la bidimensionnalité du tableau.

Et pourtant, quoi de moins cubiste que ce tableau rempli de serpents, de roues, de ressorts et de spirales... Au centre paraît un guitariste à profil jaune qui braille sur un ton très bas son air de flamenco (voyez la partition près de sa guitare). À sa droite, Arlequin avec son air soucieux, son bicorne, quelques losanges caractéristiques dans son costume, les moustaches mi-relevées, mi-tombantes, et sa

François-Marc Gagnon est professeur titulaire au Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Montréal et historien d'art.

longue pipe. Partout ailleurs, des comètes, des papillons, dont l'un sort d'une boîte comme un diable, des chats jouant avec un brin de laine spiralé, une oreille multicolore fixée à une échelle, un coq filiforme à crête rouge, des étoiles de mer, un poisson, le cylindre, le cône, la sphère (encore une allusion à Cézanne)... et j'en passe. Autrement dit, on assiste, dans cet espace cubiste, à un envahissement sans précédent de formes biomorphiques issues du surréalisme. Le mariage impossible du cubisme et du surréalisme, Miró le réussit d'entrée de jeu. Il restera, et pour longtemps, le défi essentiel de la peinture, tant en Amérique – je pense à Gorky – qu'au Québec – je pense à Pellan, bien sûr, mais aussi à Bellefleur, à Dumouchel, à Roland Giguère, à Gérard Tremblay,...

1. Paul-Émile BORDUAS

*Viol aux confins de la matière*, 1943.

Huile sur toile; 40 cm x 45,8.

Montréal. Coll. Gisèle et Gérard Lortie.

(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)

Mais ce n'est pas tout. De 1925 à 1927, Miró aborde et résout un autre problème pictural posé par le surréalisme: celui de la transposition de l'écriture automatique en peinture. C'est un problème sur lequel butera l'automatisme québécois, quelque vingt ans plus tard. Le problème est le suivant. L'écriture automatique est essentiellement une écriture de premier jet, sans ratures ni retours en arrière possibles. C'est donc une écriture rapide. Comment le peintre, qui est sans cesse obligé de s'interrompre pour recharger ses pinceaux, pourrait-il retrouver quelque chose de cette vitesse propice aux associations saugrenues, aux rapprochements insolites, aux métaphores porteuses de sens inédit. Miró avait compris – et cela est déjà sensible dans le *Carnaval d'Arlequin* – que le peintre qui tenait à garder quelque chose de cette vitesse d'improvisation était réduit ou bien à la longue et mince ligne sinueuse ou bien à la petite forme fermée. D'où le caractère souvent grêle, furtif et sautillant des signes-objets dans la peinture de Miró. En 1925-1927, ce caractère des signes n'est pas mis

en question, mais les fonds sur lesquels se détachent ces signes sont l'objet d'une plus grande attention. Miró se met à les enrichir. Leur couleur, tout d'abord, est beaucoup plus soutenue: les bruns et les bleus dominent. Puis, des coulisses, des dégoulinures, des traces d'essuyages, d'épongeages y sont maintenant visibles. Ces fonds, peints en une première étape, deviennent comme des écrans paranoïaques et servent à déclencher par association les formes qui paraîtront.

Miró s'est expliqué là-dessus, en 1960, à Georges Charbonnier: «Jamais, jamais, je n'utilise telle quelle une toile qui sort de chez le marchand de couleurs. Je provoque des accidents, une forme, une tache 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 pen-





2. Alfred PELLAN  
*Paysage à la femme devinette*, 1957.  
Huile, silice, riz sur toile;  
186 cm 5 x 104.  
Montréal, Coll. particulière.  
(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)

3. Joan MIRÓ  
*Le Carnaval d'Arlequin*,  
1924-1925.  
Huile sur toile; 66 cm x  
92,7.  
Buffalo, Albright-Knox Art  
Gallery.



sée ensuite... J'attache beaucoup d'importance au choc initial»<sup>1</sup>.

Le résultat obtenu est étonnant. Miró arrivait à peindre en lignes minces ou en silhouettes pâles flottant dans une mer de boue ou se détachant à peine d'un ciel bleu strident. Le fond est tellement soutenu que les formes n'arrivent que tant bien que mal à s'en détacher. Elles ont l'existence fugitive des apparitions oniriques.

Chose curieuse, le problème que Miró s'était alors posé, Borduas se le poserait à son tour, en 1943, donc presque vingt ans après. Il venait de terminer sa fameuse série de gouaches de l'année précédente. Comment transposer à l'huile l'effet obtenu par les gouaches?

Il mit du temps à trouver la solution. Quand il la trouva, *Viol aux confins de la matière*, 1943, était né. Il s'agissait de procéder en deux temps: peindre le fond d'abord, ici, uniformément noir. Puis, après séchage, attaquer le problème des formes sur ce fond déjà préparé. Autrement dit, Borduas retrouvait par lui-même plus ou moins la solution que Miró avait exploitée, une vingtaine d'années auparavant. Certes, la ligne de Borduas est moins grêle, plus frustrée que celle de Miró, et, bientôt, la spatule remplaçant le pinceau, il ne sera même plus question de ligne. Pourtant, l'essentiel de la solution de Miró est là: dissocier la forme du fond et laisser flotter la forme dans un espace qui paraît reculer à l'infini, illimité comme le bleu du ciel ou le vert glauque du fond des mers.

suite à la page 83

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 lointaines 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. Lassaingne, *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 Dali*. Le catalogue de l'exposition Dali était dû à la plume de James Thrall Soby; celui de l'exposition Miró, à celle de James Johnson Sweeney.