

© F. CATALÀ - ROCA

MIRÓ AVEC LA TROUPE DE THÉÂTRE «LA CLACA». SANT ESTEVE DE PALAUTORDERA, 1977

MIRÓ ET LE THÉÂTRE

LE THÉÂTRE CONSTITUA POUR JOAN MIRÓ UNE PASSION ESSENTIELLE. COMME IL L'ÉCRIVIT LUI-MÊME EN 1932, IL AVAIT BESOIN DE S'Y PLONGER, TROUBLÉ COMME IL L'ÉTAIT PAR TOUT CE QUI PALPIAIT AU CŒUR DE L'EXPÉRIENCE THÉÂTRALE, DANS LAQUELLE IL Y AVAIT "UNE PART DE MIRACLE". MIRÓ VÉCUT LE THÉÂTRE DE DEUX FAÇONS: EN TANT QUE THÉMATIQUE FRÉQUENTE DANS LA PEINTURE SUR CHEVALET ET, SURTOUT, PAR L'INTERMÉDIAIRE DES INCURSIONS QU'IL RÉALISAIT DANS LE MONDE DE LA SCÈNE, EN TANT QUE CRÉATEUR D'ESPACES ET DE COSTUMES EXCEPTIONNELS.

ISIDRE BRAVO PROFESSEUR D'HISTOIRE DE LA SCÉNOGRAPHIE. INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONE



MIRÓ AVEC LES PANTINS RÉALISÉS POUR «MORI EL MERMA», 1977

© F. CATALÀ-ROCA

Une photographie des années cinquante nous montre Joan Miró assis à une petite table, dans un “tablao flamenco”, regardant la Chunga. Il semble absorbé, totalement pénétré par l'image de la danseuse géniale, fasciné non pas par son visage mais plutôt par son mouvement, par les harmonies qu'elle crée entre les ondulations confondues ou séparées de son corps et de sa robe. Une autre photographie de 1978 nous le montre dans son atelier, où il réalisa les personnages de *Mori el Merma*, identiquement absent, immobile, contemplant un des mannequins en phase de création. Nous le voyons replié sur soi-même, plongé dans un dialogue très intime et profond avec son œuvre, dans un éloignement intérieur où il est difficile de le rejoindre.

Le théâtre constitua pour lui une passion fondamentale. Il avait besoin de s'y plonger, troublé comme il l'était par ces “nombreuses choses” –écrivait-il en 1932– qui palpaient au cœur de l'expérience théâtrale, dans lesquelles entrait –ajoutait-il– une “part de miracle”. Miró vécut le théâtre de deux façons: en tant que thématique fréquemment utilisée dans ses tableaux et, surtout, grâce aux incursions qu'il réalisait dans le monde de la scène, en tant que créateur d'espaces et de costumes exceptionnels.

Le théâtre dans ses tableaux

Dans tous les tableaux de Miró il y a un thème omniprésent: la danseuse, qui le fascine avec ses possibilités infinies de combinaison de forme et de rythme, et dont le mouvement recèle le même vol libre auquel lui-même cherchait à parvenir en conduisant son pinceau sur la toile. Il en parle souvent en des termes apparentés à ceux de l'expression théâtrale. Ainsi en 1941 il écrit; “Pour *Danseuse espagnole*, penser aux monstres faits en 1940; celle que j'ai dessinée est trop esclave de la réalité (...); il faut qu'elle soit cruellement comique, avec des clous plantés.”

Depuis le début, donc, il peint des danseuses plus ou moins figuratives (comme celles des dessins à la mine de plomb de 1917 et 1919, ou les huiles de danseuses espagnoles de 1921) ou bien des danseuses non reconnues comme telles mais présentes dans la puissante évocation de leur mouvement (celles de 1924), dans la vibrante synthèse poétique de leurs éléments (celles de 1928), dans l'allusion archaïque à leur fascination sexuelle (celles de 1940) ou dans l'énergique affirmation de la force de leur caractère (celles de 1945).

Outre la danse, la peinture de Miró s'intéresse à d'autres domaines du monde du spectacle. L'un d'eux, la Commedia

dell'arte, est vu depuis ses personnages de convention. Ainsi, Pierrot et, surtout, Arlequin, auquel il consacre plusieurs versions et qui est à l'origine de la création d'un chef d'œuvre absolu de l'artiste, *Le Carnaval d'Arlequin*, de 1924. D'autres genres contribuent, à différentes époques, à enrichir le monde de Miró: *La Chanteuse d'opéra* (1934), *La Chanteuse mélancolique* (1955), *L'Ouvreur du music-hall* (1925) et, surtout, divers aspects de la vie du cirque, monde dynamique et pur auquel Miró revient toujours, des dessins de saltimbanques et de clowns de 1919 aux bronzes d'équilibristes de 1970, en passant par les acrobates et notamment par les thème du cheval de cirque.

Décorateur de théâtre et costumier

Pour Miró, le théâtre n'était pas seulement un thème pictural de plus. C'était quelque chose de plus profond. D'une part, il cherchait à découvrir la poésie contenue dans le mouvement, le rythme et la couleur des éléments plastiques; de l'autre, il s'intéressait à cette synthèse spécifique et magique des arts qui se produit sur la scène. Se plonger corps et âme dans la genèse de divers spectacles a donc constitué pour lui un stimulant dont il profita au maximum. De cette



TROIS MASQUES DE «MORI EL MERMA»

© F. CATALÀ-ROCA

passion sont nées *Roméo et Juliette* (1926), *Jeux d'enfants* (1932), *Arlequin* (1935), *Mori el Merma* (1978) et *L'Uccello Luce* (1981). Ceci lui permit de réaliser un souhait très cher qu'il formulait ainsi: "Essayer, dans la mesure de mes possibilités, de dépasser la peinture de chevalet dont, à mon avis, l'objectif est bien mesquin." Par ailleurs, la plastique de Miró, l'intrigue dramatique une fois introduite dans le tableau, a vivement encouragé l'expression des thèmes fondamentaux, invariablement liés à son propre monde esthétique et idéologique. Ainsi naissent l'amour, l'innocence des enfants, le rêve, la lutte contre les monstres et les tyrans, la victoire du désir.

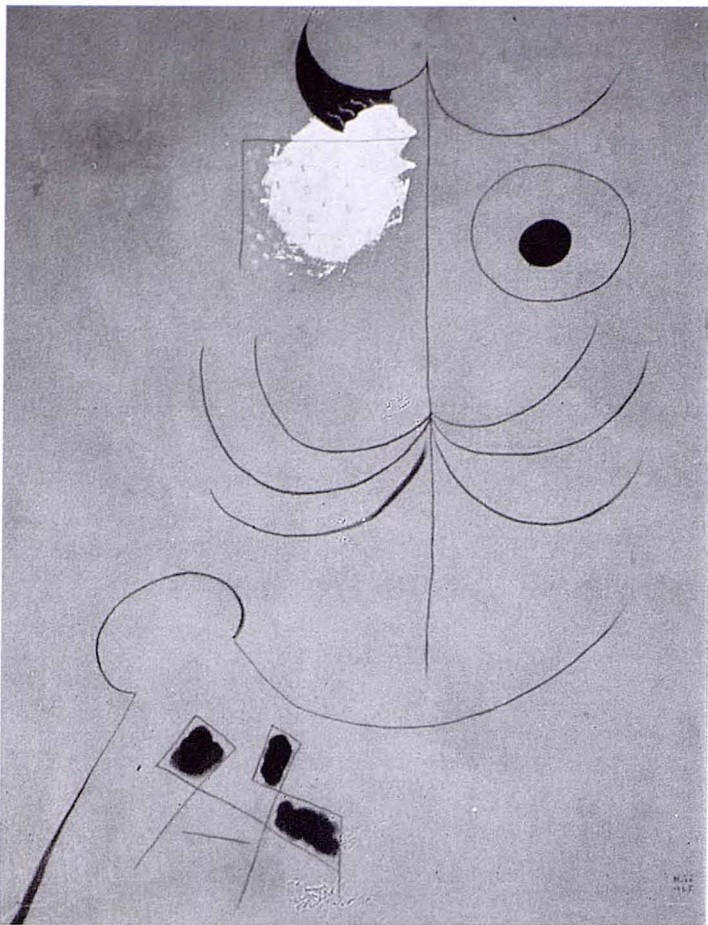
Diaghilev, enthousiasmé par les formes libres de Miró, lui confia en 1926, sur le conseil de Picasso, le *Roméo et Juliette* de ses *Ballets russes*. Miró créa un univers onirique dont l'extraordinaire

puissance faisait allusion à la force de la passion unissant les danseurs qui tombent amoureux pendant la répétition de la pièce qui donne son nom au ballet. Pour les décors latéraux et du fond il conçut un énorme pied ("la force –dirait-il un jour– entre par les pieds"), un gros cœur, une vulve ouverte comme une fleur, un ver phallique enroulé sur lui-même, une étoile flottant au-dessus de nuages, une lune dans un cadre et deux personnages, l'un masculin et l'autre féminin, synthétiques, entrecroisés (le jeune homme traversant, tel une flèche, le corps de la jeune fille aux cheveux ondulés par le vent). À la fin du spectacle, le danseur –revêtu d'un costume d'aviateur– qui répète le rôle de Roméo entraîne la jeune fille dans les airs.

Malgré le scandale qui eut lieu lors de la présentation, en partie à cause des éléments absurdes de l'argument mais,

surtout, à cause du boycott des autres surréalistes dirigés par Aragon et Breton qui accusaient, à grand renfort de cris et de tracts, Miró et Ernst (auteur des décors du deuxième acte) de collaborer avec la bourgeoisie réactionnaire, Lifar dira plus tard dans son histoire des Ballets russes que "*Roméo et Juliette* avait été du point de vue plastique un des meilleurs ballets".

Pour *Jeux d'enfants* (*Ballets russes* de Montecarlo, 1932), l'histoire d'une fillette réveillée par les esprits qui gouvernent les jouets, Miró créa les décors latéraux et du fond, les appliques qui rentraient et sortaient, les costumes –pour la plupart des collants sur lesquels étaient peints des motifs très originaux– et les nombreux accessoires et objets, dont notamment les deux grandes formes géométriques mobiles représentant une boule blanche et un cône noir –allongé et recourbé en son extré-



L'OUVREUR DU MUSIC-HALL, 1925



DESSIN EXTRAIT D'UN CARNET DE TRAVAIL DE MIRÓ

mité supérieure, avec un petit disque rouge à la pointe— dans lesquels il y avait un danseur dont les mains et les pieds dépassaient. C'était un monde fictif d'une extrême vivacité, dont chaque détail était parfaitement conçu, peuplé de jouets humanisés —toupies, personnages jouant à colin-maillard, raquettes, volants, bulles de savon, chevaux de bois...— et de personnages exceptionnels —acrobates, athlètes, amazones, voyageurs visitant les quatre coins du monde (New York, Rome, Paris et Moscou), évoluant autour de la fillette et des esprits donnant vie aux jouets. C'était la dynamique visuelle de mouvements réels —n'ayant rien à voir avec les gestes d'automate animant habituellement les jouets dans les pantomimes théâtrales—, de formes géométriques et de couleurs pures qui créaient un monde enfantin prétendument naïf, mais difficile à appréhender de la part des adultes.

En 1935, à l'occasion de la présentation à Barcelone du danseur Joan Magrinyà, Miró réalisa un délicieux costume d'Arlequin, aux tons essentiellement bleus. "On doit avoir l'impression —écrivait-il— qu'une lumière bleue glisse sur le danseur (...), comme s'il baignait dans une lumière impalpable", délimité par endroits par du noir "pour obtenir ainsi une puissance sur la scène". Le tout était réhaussé par une rose rouge vif que le danseur tenait à la main, par quelques losanges noirs, rouges et verts et par le jaune magique d'un fauteuil duquel Arlequin sortait des "missives blanches qu'il dépliera puis fera voler comme des colombes."

Depuis 1933 Miró travaillait de plus en plus sérieusement au projet d'un spectacle, entièrement créé par lui, qu'il développera jusqu'en 1935 dans divers cahiers pleins de dessins et de notes. Bon nombre de ses idées devaient être re-

cueillies dans l'*Œil-Oiseau* qui fut présenté en 1973 à Saint-Paul-de-Vence, puis retouché en 1981 pour être donné à Venise sous le nom de l'*Ucello Luce*, cette dernière représentation étant en fait un hommage de la Biennale à l'artiste catalan. Les vignettes des cahiers précités montraient une très intéressante pléiade d'êtres grotesques, soit horribles ou inquiétants, soit ingénus, merveilleux ou adorables, qu'il décrit souvent lui-même: des curés cachés dans les fleurs, des femmes nues avec de la barbe, des filles-fleurs, des hommes en habit, l'un avec une moustache et l'autre avec de voluptueux seins de femme, d'énormes mains sortant de terre, des femmes couvertes de tulle jouant avec une étoile, des moustaches suspendues, des curés répulsifs et répugnants au milieu de jeunes filles fragiles et ailées, des hommes nus avec un sexe rouge vif, des trous par où sortent des bras, des jam-



BALLET «JEUX D'ENFANTS»

bes, des têtes et des corps, une danseuse en maillot blanc, comme si elle était nue, couverte de flocons de neige de toutes les couleurs, des mâles et femelles dont on voit le sexe –un parapluie fermé et un autre ouvert– qui se cherchent, de violentes projections sur les décors de squelettes et de personnages hallucinatoires, des monstres avec une énorme tête, des monstres avec des gants gigantesques, des danseurs démontant un personnage dont ils posent les pièces par terre, une jeune fille nue avec un sexe d'araignée, une autre sous une forme de croix, des filles avec le maillot blanc incrusté de lettres formant le mot "Oiseau", une forme noire avec un grand trou et un trou plus petit : "par les trous une fille montrera des parties de son corps sans jamais se montrer complètement, comme pour exciter davantage", des garçons et des filles de la campagne couvrant leur nu-

dité jaune sous des morceaux de verre aux tendres couleurs subtiles, pour finir sous une pluie d'étoiles... et au milieu de tout cela, des personnages vêtus de façon réaliste, tout à fait banale, des artistes apparaissant sur la scène de façon magique, en tombant du plafond, ou d'autres n'ayant rien à voir avec le ballet, qui sont là sans suivre la musique, totalement en marge de ce qui se passe sur la scène.

Un montage de 1981, outre un certain nombre des êtres précités, en articulait de nouveaux autour de trois moments: la stupeur et la joie de vivre représentées devant un rideau avec une échelle, devant une étoile, un sexe de femme, une tache bleue, un soleil, etc.; l'irruption des monstres avec la descente dans le labyrinthe intérieur sur un fond aux couleurs volcaniques, qui se terminait par la danse des étoiles et la lutte victorieuse du poète sur le monstre. Finale-

ment, l'invasion de la lumière et de la couleur qui tombaient du ciel, sous forme de papiers multicolores, sur les danseurs, tandis que sur le fond de la scène était projetée l'image de divers objets –notamment les statuettes populaires en terre glaise– et de lieux que Miró aimait, puis celle de son visage: le visage du poète, du peintre, de l'homme qui orchestre la fête et fraie des chemins de liberté.

La victoire définitive sur les monstres avait déjà été exprimée avec force et sous forme ludique dans *Mori el Merma*, un montage auquel Miró avait participé de façon décisive. Il s'agissait d'un spectacle mettant en scène des pantins géants, qu'il avait réalisé en collaboration avec la troupe La Claca dont les projets de pantins étaient inspirés de certaines des expressions de Miró sur Ubu, le fascinant personnage théâtral de Jarry, *alter-ego*, dans une certaine



© F. CATALÀ-ROCA

RÉPÉTITION DU BALLET «CEIL-OISEAU» À LA FONDATION MAEGHT, SAINT-PAUL-DE-VENCE, 1968

mesure, du Merma catalan. Lors de la première à Palma, et immédiatement après, durant les représentations de la pièce au Liceu de Barcelone, le public fut transporté par l'apparition sur la scène de Merma et de sa cour. Miró –qui avait demandé aux comédiens d'accentuer la pureté, la vigueur et l'agressivité de leurs mouvements– avait créé des formes audacieuses, bosselées et gélatineuses, utilisé des couleurs pures essentielles, telluriques, d'une vitalité et d'une liberté absolues. Des êtres violents mais grotesques, cruels mais ridicules aussi, à la fois cauchemardesques et extrêmement drôles, pourvus d'yeux, de bouches et de ventres qui montraient la brutalité en même temps que la maladresse et la mesquinerie du pouvoir.

Miró s'intéressait au théâtre parce que dans son esprit la musique, le mouvement, la forme et la couleur, c'est-à-dire

tous les ingrédients du théâtre, ne faisaient qu'un. Il disait lui-même dans des notes de 1940 qu'il fallait "travailler sur les grandes toiles à partir de formes musicales, imprégnées d'un grand esprit poétique et musical, désintéressées en tant que bon poème, le bruit de l'air et le vol de l'oiseau. Exécutées avec la tête froide après un temps de réflexion, s'y lancer sans crainte, penser à Jarry." Un grand danseur, Vicente Escudero, ressentait tout cela dans ce qu'il vivait sur scène: "Extraordinaires tableaux ceux de Miró. La nuit, ils m'empêchent de dormir. Ces points, ces taches, tout ceci est ce qui m'inspire." Le même sentiment avait été exprimé par Léonide Massine un peu plus tôt. Il disait: "Devant la coordination existant entre les couleurs et les formes de ses peintures, on éprouve involontairement de la joie et un grand besoin de danser." L'œuvre théâtrale de Miró s'intéresse

également au dessin d'affiches. Il en réalisera un certain nombre pour des montages, des troupes ou des festivals divers, ainsi que pour des actions parathéâtrales qu'il protagonise lui-même lors de l'exposition de son œuvre peint. Ainsi, les affiches du Col·legi d'Arquitectes de Barcelone ou celles de la ville d'Osaka.

Ce bref aperçu n'est qu'une contribution à l'année du centenaire de la naissance de Miró, contribution prétendant montrer la place importante, mais peu connue du grand public, que le théâtre occupait dans son œuvre. L'exposition que la Fondation Miró est en train de préparer, en collaboration avec l'Institut del Teatre, pour 1994, nous permettra de mieux connaître cette facette du grand artiste. Les images créées par Miró dans son enthousiasme pour le théâtre serviront également d'illustrations au présent article. ■