



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad
Española
España

Gómez Ángel, Brisa
Aproximación al poema Joan Miró de Paul Éluard
Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 4, abril, 2008, pp. 131-142
Asociación de Francesistas de la Universidad Española
Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80800409>

- Comment citer
- Numéro complet
- Plus d'informations de cet article
- Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal
Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

Aproximación al poema *Joan Miró* de Paul Éluard

Brisa Gómez Ángel

Universidad Politécnica de Valencia

bgomez@idm.upv.es

Résumé

Parmi les nombreux artistes présents dans les vers d'Éluard se trouve Joan Miró. L'artiste fait l'objet de tout un poème portant son nom et qui figure dans le livre *Capitale de la douleur*. Ce recueil suscite l'enthousiasme de Breton en ces termes: «*Capitale de la douleur* c'est paraît-il, un scandale pour certains si la passion et l'inspiration se persuadent qu'elles n'ont besoin que d'elles-mêmes». L'étude du poème *Joan Miró* s'attache à révéler les signes de reconnaissance entre deux modes de création artistique, celui de la peinture et celui de la poésie, par le jeu de la métaphore et de la métamorphose.

Mots-clé: surréalisme; peinture; poésie; création; signe; métamorphose.

Abstract

Amongst the many artists mentioned in Éluard's verse is Joan Miró, who has a whole poem to himself. The poem is contained in the volume *Capitale de la douleur* and bears Miro's name as the title. Breton enthused about this book in the following terms: «*Capitale de la douleur* c'est paraît-il, un scandale pour certains si la passion et l'inspiration se persuadent qu'elles n'ont besoin que d'elles-mêmes». A study of this poem shows how the poet identifies with two modes of artistic creation, that of painting and that of poetry, through the interplay between metaphor and metamorphosis.

Key words: surrealism; painting; poetry; creation; sign; metamorphosis.

0. Introducción

El pintor Joan Miró tiene el honor de figurar entre los artistas homenajeados en la poética eluardiana. En efecto, Paul Éluard conoció al artista catalán en el año 1924, cuando este ya llevaba unos seis años viviendo en París. Amigo de Max Jacob y de Dalmau, Miró expuso en 1918 y por vez primera en la capital francesa, en la galería de este último. Intimó después de conocerlos con los miembros del grupo surrealista, en particular con Éluard, del que llegó a ser vecino en Montmartre.

El poema *Joan Miró* forma parte del libro *Capitale de la douleur* publicado en 1926 y cuya cinta publicitaria ostentaba una frase de Lautréamont: «Allez-y voir vous-même si vous ne voulez pas me croire», frase del sexto canto de los *Chants de Maldoror*. En su «Prière d'insérer», André Breton alaba la originalidad de la obra de Éluard que se aleja de los «dilemas persistentes y falsos» y se complace en estas palabras:

[...] plus encore que le choix que Paul Éluard impose à tous et qui est celui, merveilleux, des mots qu'il assemble, dans l'ordre où il les assemble –choix qui s'exerce d'ailleurs à travers lui et non, à proprement parler, qu'il exerce– je m'en voudrais, moi, son ami, de ne pas louer seulement et sans mesure en lui les vastes, les singuliers, les brusques, les profonds, les splendides, les déchirants mouvements du cœur. *Capitale de la douleur*, c'est parait-il, un scandale pour certains si la passion et l'inspiration se persuadent qu'elles n'ont besoin que d'elles-mêmes (Éluard, 1968: 1371).

Más tarde, en 1937, Paul Éluard publicaría en la revista *Cahiers d'Art* un poema en prosa poética cuyo título era *Naissances de Miró*, texto en el que el poeta sintetizaba los grandes logros de la pintura del artista, en particular su mundo colorista, sus temas lúcidos e ingenuos, plasmando un decorado vitalista y espontáneo. La esencia de la obra creativa de Miró se revela en este último poema de forma muy nítida.

El primer poema sobre Joan Miró, publicado en 1925, se inscribe en un conjunto de poemas dedicados a varios poetas surrealistas, entre los cuales se encuentran Picasso, André Masson, Paul Klee, Max Ernst y Georges Braque. En su obra *Littérature et peinture*, Daniel Bergez afirmó que Éluard fue: «[...] sans doute le plus visuel de tous les écrivains surréalistes [...] L'exercice du regard condense chez lui l'essence même de la fonction créatrice» (Bergez, 2004: 185).

Cabe preguntarse por el lugar peculiar que ocupa en la escritura eluardiana la expresión artística, en particular la de los artistas surrealistas coetáneos. Nuestro trabajo consiste en indagar cómo Éluard halla en la obra pictórica de Miró su propio espacio especular a la vez que comparte el mismo terreno semiótico, afirmando una hermandad creativa y planteando su visión personal acerca de su papel creativo.

1. Gestación de la obra de arte: el «Yo» del poeta entre luces y sombras

Se puede observar, en varios poemas del libro *Capitale de douleur*, una estructura general reiterativa, similar a la que reparamos en este poema Joan Miró: una primera parte compuesta en versos y una segunda parte escrita en prosa. Encontramos en dicha estructura una primera clave de significado, un signo de ambivalencia expresiva característica de un desdoblamiento enunciativo que corresponde a unas voces interiores cruzadas: la del poeta-pintor por una parte, y la del pintor-poeta por otra.

La figura del poeta se instaura en epicentro del poema cuyo punto de partida es el espacio interior de su «Yo», como se puede apreciar desde el primer verso: *Soleil de proie prisonnier de ma tête*; en la segunda estrofa se coloca en el centro del poema el pronombre sujeto «je»: *Que je dissipe d'un geste*; y vuelve en el posesivo en la estrofa tercera: *Dans les feux de paille de mes regards*.

Conocedores del poeta valoramos esta situación central no como posición egocéntrica sino como una apropiación de la mirada del artista en su tarea de aprehensión de la realidad circundante. De ese espacio interior del poeta nacen las percepciones y se fomentan todas las construcciones imaginativas. El puente entre los dos mundos (el de «Soleil» y el de «tête») que habitan la mente del poeta es la isotopía del pájaro o vuelo, no solo como símbolo de pasión y libertad, sino también como nexo del poeta-hombre con el universo. Una tremenda fuerza expresiva brota desde el inicio del poema mediante la disparidad enorme entre los términos relacionados en esa contracción espacial sugerida con la aposición *prisonnier de ma tête*.

Se evidencia la metáfora del sol, un recuerdo de simbología barroca hecha de luces y de sombras, como una continuidad del libro anterior, *Mourir de ne pas mourir*, en cuyos poemas se halla esta metáfora superpuesta a la del pájaro. La técnica de la metáfora *in absentia* por la asociación de «Soleil» con su complemento «de proie» acentúa la imagen dinámica de contracción cósmica.

La visión que se ofrece es la del asalto de la mente por las proyecciones de la realidad en el proceso de gestación artística. Son tantos los componentes que el creador tacha voluntariamente los elementos que recargan (*Enlève la colline, enlève la forêt*) para resaltar la evidencia de la sencillez (*Le ciel est plus beau que jamais*).

Esta gestación artística no deja de ser un proceso costoso, hecho de renunciadas y de búsquedas inquietas por expresar lo inefable, lo esencial. Es un hacer y deshacer continuo, un proceso de selección de los elementos dentro del caos de todo lo posible para forjar un cosmos coherente. El sueño interior del poeta va proyectando sus formas, tan pronto desvanecidas cuando nacidas, en los dos versos:

Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste

Se impone en este último verso la metáfora *in absentia* de la cortina de humo o nube que cuaja en la tercera estrofa. Entrevemos efectivamente la incipiente isotopía de la nube, que surge como metáfora propiamente dicha:

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise

La escasez de visión, la espesura del misterio de las premisas a la creación artística se revelan en la metáfora de la nube del primer verso *Nuages du premier jour*. Su carácter misterioso trasluce en el adjetivo *insensibles* y su aspecto inexorable en *que rien n'autorise*.

Los dos versos centrales del poema son portadores de los valores esenciales de todo creador, la afirmación de la necesidad del misterio de las sombras para imponerse la creación en toda su pureza.

A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit

La ambivalencia cósmica se perfila en estos versos, simbolizada por la presencia y la ausencia de luz (*aube – nuit*) y cuyo eje imaginativo es la voz *ciel*, proyección de *regards*. El poeta plantea las condiciones favorables a la creación de un mundo artístico, en particular la de la pureza, en su metáfora *aube*. Esta debe tomarse en el doble sentido de «primera hora del día», el de «alborear de la madrugada», o en el de «vestido de novicia», símbolo de virginidad. El círculo se cierra con la palabra *nuit*, en absoluto negativo, pues se refiere al momento previo que dispone a la concepción de la obra.

Cabe recordar que este poema es gestado en plena época de claro sometimiento a los experimentos oníricos surrealistas, si bien Éluard gusta en retocarlos con fines estéticos; se trata de una fase de experimentación o de improvisación artística intrínseca a la gestación de la obra y paso previo vertebración de la creación. Las dos primeras palabras que encabezan la segunda parte del poema estudiado apuntan la principal preocupación del poeta: el hombre-poeta y su proyección, réplica suya. El marco en el que injerta semejante temática es el de sus *Calligraphies de rêves*, según la terminología de Alexandrian. Por su parte, Jean-Charles Gateau (1988: 139) relata que:

Éluard fournira donc des récits de rêve à la revue et les reprendra dans ses recueils. Mais il ne s'astreint pas, comme font la plupart de ses compagnons, à la rigueur expérimentale et à la fidélité dans la restitution du décousu onirique. Il stylise, gomme un détail qu'il estime incongru, un épisode qu'il pense superflu, accentue la légèreté mystérieuse des apparitions ou l'irréfutable singularité de la vision, synthétise parfois plusieurs rêves en un seul récit, ou au contraire disjoint les séquences du

même songe, donne un titre. Bref, il fait intervenir la conscience poétique là où ses amis la proscrivent.

La segunda parte del poema evidencia la estilística que cultiva el poeta en el proceso del tratamiento del material onírico:

L'image d'homme, au-dehors du souterrain, respandit. Des plaines de plomb semblent lui offrir l'assurance qu'elle ne sera plus renversée, mais ce n'est que pour la replonger dans cette grande tristesse qui la dessine [...].

Funciona la imagen alegórica *L'image d'homme* como una réplica virtual de hombre, arrebatada por la fuerza del sueño. Parece cumplir con un viaje iniciador que le hará vivir unas experiencias tanto más inverosímiles como angustiosas. La construcción de la primera frase asemeja un traslado. El sujeto *L'image d'homme* y el verbo *respandit* están separados por el complemento de lugar *au-dehors du souterrain*, sugiriendo de tal forma un efecto especular, reforzado por el paso de la sombra *souterrain* a la luz *respandit*. Después de la coherencia del arranque, tras su estructura sintáctica equilibrada, se vierte un discurso inconexo donde florecen unas imágenes angustiosas por las fuerzas negativas que destacan en *plaines de plomb, qu'elle ne sera plus renversée, replonger dans cette grande tristesse*. El final *qui la dessine* restablece cierto plano de la realidad, se trata del comienzo de un dibujo. Surge la expresión del tormento ante la pérdida de su capacidad y empuje creativo, una desesperación destructora.

La imagen de hombre, designada por el pronombre *elle*, introduce la ambigüedad sobre la identidad sexual del creador:

Éluard adoptera définitivement ce rattachement à la lignée féminine, ce qui ne traduit pas seulement sa fidélité à la branche la plus humble de son ascendance, mais comme chez Picasso ou Céline, sanctionne l'acceptation de la bisexualité psychique qui caractérise le créateur (Gateau, 1988: 38).

Este se convierte en una silueta femenina que inicia un desfile por una serie de lugares desvinculados en un entorno de vegetación policroma y exuberante. El deambular es costoso por espacios densos que generan angustia y confinan al ser en la inmensa soledad.

La imagen de hombre se metamorfosea, su desplazamiento facilita los cambios de escenario, los lugares se atraen o, como en un sueño, se superponen como en segunda parte del poema:

Au-dehors du souterrain, l'image d'homme manie cinq sabres ravageurs. Elle a déjà creusé la mesure où s'abrite le règne noir des amateurs de mendicité, de bassesse et de prostitution. Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer, l'image d'homme s'embarque et conte aux matelots revenant des naufrages une

histoire de brigands: «A cinq ans, sa mère lui confia un trésor. Qu'en faire? Sinon de l'amadouer. Elle rompit de ses bras d'enfer la caisse de verre où dorment les pauvres merveilles des hommes. Les merveilles la suivirent. L'œillet de poète sacrifia les cieux pour une chevelure blonde. Le caméléon s'attarda dans une clairière pour y construire un minuscule palais de fraises et d'araignées, les pyramides d'Egypte faisaient rire les passants, car elles ne savaient pas que la pluie désaltère la terre. Enfin, le papillon d'orange secoua ses pépins sur les paupières des enfants qui crurent sentir passer le marchand de sable.

L'image d'homme surge como si de la lámpara de Aladino se tratase. Nos hallamos en pleno cuento infantil donde un personaje narra a su vez una historia de bucaneros. Esta estructura en abismo o espejo abre una veta al campo imaginativo que Éluard aprovecha para conseguir otro género de sus *calligraphies de rêves*. El detalle lleno de incongruencia lo aporta la estructura gramática correcta del sintagma nominal *Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer*, en el que *vaisseau* es el sujeto real de *déplace* y *la mer* su complemento de objeto directo. Si consideramos la imagen desde un punto de vista racional. Sin embargo, Éluard consigue con las mismas palabras, simplemente con un ligero desfase gramático, crear un decorado de papel cartón digno del mejor retablo de comedias. El cuento, incluido dentro del cuento iniciado por el protagonista *L'image d'homme*, remite a una vivencia personal del poeta a quien su madre le entregó, cuando era muy pequeño, una arqueta para que la guardara en secreto. El poema transmite la perplejidad del niño ante tan magno regalo: *Qu'en faire? Sinon de l'amadouer*.

Tal una caja de Pandora, el contenido salta fuera del cepillo y cobra vida como en una cinta de dibujos animados *Les merveilles la suivirent*. Los cuadros se superponen, captando los diferentes escenarios: el de la realidad, el del símbolo y el del poema en sí. Asimismo aparece una escena de sacrificio pagano, la de una flor cortada prendida de una cabellera rubia *L'œillet de poète sacrifia les cieux pour une chevelure blonde*, con tintes de romanticismo. ¿Aludirá esto al amor quinceañero que experimentó Eluard hacia una joven inglesa durante su primera estancia en Inglaterra? En cualquier caso, hallamos en esta visión otra imagen plástica del calidoscopio eluardiano. Cual Alicia empujando la puerta de su mundo de maravillas, penetramos en un planeta para enanos *un minuscule palais de fraises et d'araignées* conducidos por un animal de piel cambiante, el camaleón. Esta frase adopta la construcción de los afamados *Cadavres exquis* surrealistas pues el poeta recurre a la parataxis, yuxtaponiendo elementos dispares como *minuscule palais / les pyramides d'Egypte*, consiguiendo desestabilizar cada imagen conseguida y anonadar al lector por la provocación de lo gratuito, el fruto exclusivo de la casualidad. Bergez apunta que: *Le cadavre exquis –technique*

de création collective faisant appel au hasard— est aussi bien produit sous forme de textes que de dessins (Bergez, 2004: 38).

La isotopía del espejo se traba en el hilvanar de ensoñaciones: el centelleo del mar se transforma en lámparas y espejos, la vegetación es animada y se salta de *belle étoile* a un dédalo de espejismos por los que va progresando como por unos bosques encantados. Esta imagen o perfil femenino, se disimula o se revela a través la multiplicidad de reflejos que la cautivan *des miroirs y regards, appuyés sur les troncs*. Asimismo, la escritura conecta elementos de frase sin sentido provocando un hacinamiento de visiones. Precisamente, la escritura eluardiana se definió como:

[...] étant essentiellement métamorphosante, elle donne bien souvent l'impression d'être pour ainsi dire composée de reflets de langage. Les images ne se figent jamais, elles se créent et se consomment, elles changent de forme et de contour à chaque instant, se transforment en frémissant. Car le miroir éluardien [...] n'est un miroir de verre [...]. tout au contraire, il est vivant, vibrant ou tranquillement remuant [...] (Kittang, 1969: 69).

La última visión más acorde con la imaginativa de nuestro poeta, consigue cerrar el círculo del cuento dentro de la narración. La mariposa, no anaranjada sino de naranja (*le papillon d'orange*), es la elegida por su aleteo ligero como caricia que sugiere el soplo mágico del *marchand de sable*. La adjetivación *d'orange* favorece la metáfora continuada *secoua ses pépins sur les paupières des enfants*.

En el último párrafo de la segunda parte del poema *Joan Miró*, el poeta capta al ser en su ensueño, generando así otra estructura en abismo de sueño dentro del sueño:

L'image d'homme rêve, mais plus rien n'est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale. Alors, pour rappeler les matelots à l'apparence de quelque raison, quelqu'un qu'on avait cru ivre prononce lentement cette phrase: *Le bien et le mal doivent leur origine à l'abus de quelques erreurs*.

Sin embargo, se hace un espacio vacío pues las imágenes desertan la mente soñadora, *mais plus rien n'est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale*, para dejar paso libre a la noche. Como suele ocurrir en los sueños, un elemento de las visiones tenidas surge de nuevo, como el fuego que renace de la brasa. Es el caso aquí con la imagen *les matelots*. El final del poema parece querer dejar paso a la racionalidad *pour rappeler les matelots à l'apparence de quelque raison*, se corrige una primera impresión *quelqu'un qu'on avait cru ivre* y se pronuncia una frase cuya sintaxis tiene un funcionamiento correcto pero que tiene coloraciones de enigma *Le bien et le mal doivent leur origine à l'abus de quelques erreurs*.

Vemos pues cómo se inscribe esta obra de Éluard en un proceso creativo acorde al grupo de sus coetáneos surrealistas:

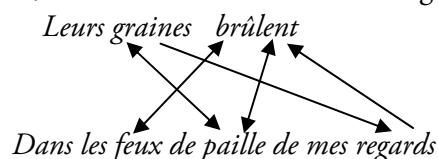
C'est donc bien le même recours à l'inconscient, au rêve, à toutes les modalités de la fantaisie et de l'imagination qui assure la cohésion de la visée surréaliste. C'est pourquoi la collaboration entre peintres et écrivains a été très forte au sein du groupe; liés par des relations d'amitié [...] ils conçoivent leurs œuvres comme de véritables dialogues artistiques: nombre de recueils de poèmes sont par exemple illustrés par des peintres surréalistes, tandis que ceux-ci servent en retour de source d'inspiration (Bergez, 2004:38).

2. Acercamiento del poeta al proceso creativo del pintor.

La proyección especular del poeta sobre el pintor condiciona la poética del proceso creativo. El momento privilegiado en el que se plasman las representaciones es un verdadero alumbramiento en el que la luz vence las sombras y se apodera del campo creativo proporcionando formas y colores.

En este punto advertimos como el trabajo de la imagen poética se superpone a la representación visual del trabajo pictórico. El movimiento del trazo, rápido y descendiente, se visualiza en el fraguar de las imágenes. Si consideramos los campos semánticos de las palabras *nuage*, *graines*, *paille*, *regard* se verifica que gozan de un denominador común. Desde la forma redonda de la gota que tanto nube como grano poseen, hasta su carácter plural, pues actúan siempre en conjunto con sus semejantes y de modo descendiente, en el caso de la lluvia como en el de la siembra. El poder fecundador de la metáfora *graines* genera la voz consecutiva de *paille* de la expresión procedente de la lengua usual *feux de paille*. Esta última locución funciona también por sus connotaciones del sentido figurado, o sea la viveza y la fugacidad, cualidades estas propias de la mirada (*brûlent/feux de paille – mes regards*).

La percepción del poeta se torna visionaria, las imágenes en estructura de quiasmo, como la que citamos ahora perfilan las isotopías: de la mirada que se trava con la de la nube, a su vez metaforizada en la imagen del trigo:

Leurs graines brûlent

Dans les feux de paille de mes regards

Asistimos a una búsqueda expresiva de la poética de la luz con el fin de plasmar aspectos no solo de reflexividad sino también de difracción y representación cromática. Se hace tangible hasta en el proceso metafórico de lo más sutil e inestable:

Les libellules des raisins
 Lui donnent des formes précises

El acercamiento del complemento *des raisins* a la imagen *les libellules* podría parecer totalmente incongruente. Si el propósito es depositar en el crisol imaginativo unos toques suaves de colores cambiantes, vuelo de un insecto con la sensualidad de unas uvas redondas, dulces y crujientes, el resultado es de lo más acertado. El movimiento de ligero aleteo lo conlleva fonéticamente la palabra *libellule*. La paleta de coloridos, insinuados en las irisaciones de la libélula, encuentra su concreción en imagen de las uvas. La fusión de las dos imágenes genera un cuadro todavía en gestación, entre una naturaleza impresionista y un bodegón.

En el poema *Naissances de Miró*, la luz cobra vida, un aleteo crea vibración e infunde movimiento a la escena representada: *Quand l'oiseau du jour, tout battant neuf, vint se nicher dans l'arbre des couleurs...*

La organización textual traba sus imágenes, tal como los trazos y los colores en el lienzo. ¿Cómo funciona? El movimiento se anticipa con el verbo en modo participio *battant* enmarcado y aumentado por el indefinido *tout* y el adjetivo *neuf*. Un efecto dinámico de prolongación es logrado así a la vez que se impone la imagen del pájaro en el grupo verbal *vint se nicher*, como un vuelo directo y que no cesa, como flecha que consigue penetrar su objetivo. El dinamismo queda cuajado en la visión del árbol y su enramado de coloraciones.

Éluard da cuenta de las circunstancias anímicas del artista: este goza de la naturaleza circundante con sensual delicadeza en una convocatoria de todos sus sentidos, y se instaura una comunicación directa con un objeto amado por los órganos de la relación, los ojos y el seno cuya ternura combina la inocencia y el cariño. El cromatismo del cuadro muda su blanco lácteo por el rojo del fruto o guinda coronando el seno. Entonces se desencadenan y se multiplican las gamas de violados y anaranjados que perfilan el volumen de las cosas.

El poeta se sitúa pues dentro del artista y también dentro de su obra y a la vez fuera de ella, como pudiendo abarcar creador y proceso de creación.

La magia del pintor opera una sublimación de la realidad circundante llena de hastío y pobreza perceptibles en los elementos de la realidad escogidos: *la terre, en deçà d'un ciel de raisins et d'olives qui trouera longtemps les quatre murs et l'ennui*.

Lo que cautiva al poeta es la capacidad de síntesis del artista que expresa en su arte minimalista: *Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile*. Entre la pirotecnia de trazos, formas y cromatismos del artista también se impone la certeza expresiva de una línea sutil y suficiente. Éluard recurre a una figura parecida como un intento de correspondencia con la expresión atajo o paronomasia poética *Premier matin, dernier matin*.

4. Conclusiones

Más allá de la amistad del poeta hacia el pintor Miró, llama la atención el lazo creativo que une a ambos. Esta comunidad creativa se percibe en la elección de las palabras esmeradamente seleccionadas y ordenadas con la finalidad de representar lo esencial y lo humano del arte. Asistimos a una deriva imaginativa originada en una metáfora que se concreta en una isotopía, esta genera a su vez otras metáforas consecutivas, cual reacciones en cascada, como en el caso metafórico del pájaro, transformado en libélula cuya imagen desemboca en la de las uvas. Los versos dibujan una gestación del objeto fundado y las imágenes cobran vida en un cosmos visible que va organizándose desde el caos original.

La mirada del poeta, al igual que la del pintor, se hace visionaria pues quiere remedar la acción concreta de las pinceladas sobre el lienzo. El carácter germinador de esta acción se traduce en una pirotecnia de imágenes de luz que establecen un puente coherente entre la mirada del hombre y el mundo animado de la fantasía que genera su mente. Las técnicas expresivas del cambio, *les plus transparentes métamorphoses* resultan fascinantes para Éluard pues comunican totalmente con la expresión pictórica de Miró:

Des mots s'attachent à moi, que je voudrais dehors, au cœur de
ce monde innocent qui me parle, qui me voit, qui m'écoute et
dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes mé-
tamorphoses.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÉLUARD, Paul (1968): *Œuvres complètes*. París, NRF, Gallimard (col. Bibliothèque de la Pléiade), tomes I, II.
- BERGEZ, Daniel (2004): *Littérature et peinture*. París, Armand Colin..
- GATEAU, Jean Charles (1988): *Paul Éluard ou le frère voyant*. París, Robert Laffont (col. Biographies sans masques).
- KITTANG, Atle (1969): *D'amour et de poésie, l'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Éluard*. París, Minard (col. Les Lettres Modernes).

ANEXOS

JOAN MIRÓ

Soleil de proie prisonnier de ma tête,
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais

Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste.

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise,
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.

A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.

L'image d'homme, au-dehors du souterrain, respandit. Des plaines de plomb semblent lui offrir l'assurance qu'elle ne sera plus renversée, mais ce n'est que pour la replonger dans cette grande tristesse qui la dessine. La force d'autrefois, oui la force d'autrefois se suffisait à elle-même. Tout secours est inutile, elle périra par extinction, morte douce et calme.

Elle entre dans des bois épais, dont la silencieuse solitude jette l'âme dans une mer où les vagues sont des lustres et des miroirs. La belle étoile de feuilles blanches qui, sur un plan plus éloigné, semble la reine des couleurs, contraste avec la substance des regards, appuyés sur les troncs de l'incalculable impéritie des végétaux bien accordés.

Au-dehors du souterrain, l'image d'homme manie cinq sabres ravageurs. Elle a déjà creusé la mesure où s'abrite le règne noir des amateurs de mendicité, de bassesse et de prostitution. Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer, l'image d'homme s'embarque et conte aux matelots revenant des naufrages une histoire de brigands: «A cinq ans, sa mère lui confia un trésor. Qu'en faire? Sinon de l'amadouer. Elle rompit de ses bras d'enfer la caisse de verre où dorment les pauvres merveilles des hommes. Les merveilles la suivirent. L'œillet de poète sacrifia les cieux pour une chevelure blonde. Le caméléon s'attarda dans une clairière pour y construire un minuscule palais de fraises et d'araignées, les pyramides d'Égypte faisaient rire les passants, car elles ne savaient pas que la pluie désaltère la terre. Enfin, le papillon d'orange secoua ses pépins sur les paupières des enfants qui crurent sentir passer le marchand de sable»

L'image d'homme rêve, mais plus rien n'est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale. Alors, pour rappeler les matelots à l'apparence de quelque raison, quelqu'un qu'on avait cru ivre prononce lentement cette phrase: «Le bien et le mal doivent leur origine à l'abus de quelques erreurs».

NAISSANCES DE MIRÓ

Quand l'oiseau du jour, tout battant neuf, vint se nicher dans l'arbre des couleurs, Miró goûtait l'air pur, la campagne, le lait, les troupeaux, les yeux simples et la tendresse du sein glorieux cueillant la cerise à la bouche. Nulle aubaine ne lui fut jamais meilleure qu'un chemin orangé et mauve, des maisons jaunes, des arbres roses, la terre, en deçà d'un ciel de raisins et d'olives qui trouera longtemps les quatre murs et l'ennui.

Une des deux femmes que j'ai le mieux connues — en ai-je connu d'autres? — quand je la rencontrai, venait de s'éprendre d'un tableau de Miró: la *Danseuse espagnole*, tableau qu'on ne peut rêver plus nu. Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile.

Premier matin, dernier matin, le monde commence. M'isolerais-je m'obscurcirais-je pour reproduire plus fidèlement la vie frémissante, le changement? Des mots s'attachent à moi, que je voudrais dehors, au cœur de ce monde innocent qui me parle, qui me voit, qui m'écoute et dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses.