

Miró Documents





Miró Documents

ÉLUARD | CRAMER | MIRÓ
À TOUTE ÉPREUVE,
MÉS QUE UN LLIBRE

ÍNDEX

7

Introducció
Rosa Maria Malet

11

Més que un llibre
Christopher Green

97

**Llista d'obres
exposades**

107

Texto en español

67

**El llibre
d'À toute épreuve**

100

**Correspondència
seleccionada**

127

English text

INTRODUCCIÓ

«À toute épreuve», més que un llibre presenta l'aventura de fer un llibre d'artista a sis mans. El pintor Joan Miró, l'editor Gérald Cramer i el poeta Paul Éluard, que va morir abans de l'aparició del llibre, van col·laborar estretament al llarg de deu anys amb l'anhel de crear un llibre-objecte en el qual poemes i imatges donessin forma a cada pàgina, de manera que, en paraules del comissari de la mostra, Christopher Green, l'usuari «experimentés» el llibre.

La majoria de peces exposades provenen dels fons de la Fundació Joan Miró i han permès reconstruir tot el procés creatiu d'À toute épreuve de forma excepcional. D'aquesta manera, per primera vegada, es presenta el llibre en la seva totalitat amb les diverses maquetes fetes pel poeta, l'editor i l'artista mateix durant el procés en què van imaginar-lo, així com les planxes de fusta amb els relleus de boix esculpits per Miró, tractats prèviament per Enric Tormo, i que més tard Jacques Frélaud i Jaime Herrera utilitzarien per imprimir el llibre a l'Atelier Lacourière de París.

L'exposició s'emmarca dins de la sèrie Miró Documents, que vol donar a conèixer la profunditat, la varietat i la riquesa del treball de Miró. Això és possible gràcies a l'extens fons documental que l'artista va conservar al llarg de la seva vida i que va donar a la Fundació. A partir d'aquest arxiu i a través de la Càtedra Miró, una iniciativa conjunta

de la Fundació Joan Miró i la Universitat Oberta de Catalunya, la Fundació promou els treballs de recerca sobre l'obra de l'artista.

El nostre reconeixement més sincer a Christopher Green, membre de la Càtedra Miró, pel rigor de les seves investigacions i per un text que traça i il·lumina tota l'evolució del projecte d'À toute épreuve. També volem donar les gràcies a les institucions i els col·leccionistes particulars que han ajudat a completar la mostra, molt especialment a Patrick Cramer, fill de l'editor que va impulsar la publicació del llibre, pel seu suport continuat a la Fundació Joan Miró i per la seva contribució valuosa a l'estudi i la difusió de l'obra de l'artista.

No voldríem deixar de fer una menció especial a Enric Tormo, l'impressor barceloní que va preparar les planxes de fusta per a Miró i que va traspasar l'any passat. Aquesta mostra és, també, un reconeixement a la seva aportació al projecte.

Així mateix, donem les gràcies als membres del Cercle Miró, amb l'ajut dels quals podem seguir la línia d'actuació que ens porta a aprofundir en l'estudi del fons de la Fundació Joan Miró.

Rosa Maria Malet

Directora de la Fundació Joan Miró

INTRODUCCIÓN

«À toute épreuve», *más que un libro* presenta la aventura de hacer un libro de artista a seis manos. El pintor Joan Miró, el editor Gérald Cramer y el poeta Paul Éluard, fallecido antes de la aparición del libro, colaboraron estrechamente a lo largo de diez años con el anhelo de crear un libro-objeto en el que poemas e imágenes dieran forma a cada página, de modo que, en palabras del comisario de la muestra, Christopher Green, el usuario «experimentara» el libro.

La mayoría de piezas expuestas provienen de los fondos de la Fundació Joan Miró y han permitido reconstruir todo el proceso creativo de *À toute épreuve* de forma excepcional. Así, por primera vez, se presenta el libro en su totalidad con las distintas maquetas hechas por el poeta, el editor y el propio artista durante el proceso en el que lo imaginaron, así como las planchas de madera con los relieves de boj esculpidos por Miró, tratados previamente por Enric Tormo, y que más tarde Jacques Frélaud y Jaime Herrera utilizarían para imprimir el libro en el Atelier Lacourrière de París.

La exposición se enmarca dentro de la serie Miró Documents, que quiere dar a conocer la profundidad, la variedad y la riqueza del trabajo de Miró. Esto es posible gracias al extenso fondo documental que el artista conservó a lo largo de su vida y que donó a la Fundación. A partir de este archivo y a través de la Cátedra Miró, una iniciativa conjunta de la Fundació Joan Miró y la

Universitat Oberta de Catalunya, la Fundación promueve los trabajos de investigación acerca de la obra del artista.

Nuestro reconocimiento más sincero a Christopher Green, miembro de la Cátedra Miró, por el rigor de sus investigaciones y por un texto que traza e ilumina toda la evolución del proyecto de *À toute épreuve*. También queremos dar las gracias a las instituciones y coleccionistas particulares que han ayudado a completar la muestra, muy especialmente a Patrick Cramer, hijo del editor que impulsó la publicación del libro, por su apoyo continuado a la Fundació Joan Miró y por su valiosa contribución al estudio y difusión de la obra del artista.

No querríamos dejar de hacer una mención especial a Enric Tormo, el impresor barcelonés que preparó las planchas de madera para Miró y que falleció el año pasado. Esta muestra es, también, un reconocimiento a su aportación al proyecto.

Asimismo, damos las gracias a los miembros del Cercle Miró, con cuya ayuda podemos seguir la línea de actuación que nos lleva a profundizar en el estudio del fondo de la Fundació Joan Miró.

Rosa Maria Malet
Directora de la Fundació Joan Miró

FOREWORD

'*À toute épreuve*', *more than a book* presents a six-handed adventure in the making of an artist's book. The painter Joan Miró, the editor Gérald Cramer and the poet Paul Éluard, who died before the book was published, worked in close collaboration over a ten-year period with the idea of creating a book-object in which poems and images would shape every page in such a way that, to quote the exhibition's curator Christopher Green, the user would 'experience' the book.

Most of the pieces on exhibit are from the Fundació Joan Miró's own collection and have allowed us to offer an exceptional reconstruction of the whole creative process behind *À toute épreuve*. Thus, for the first time, the book is being presented in its entirety, alongside the different maquettes that the poet, the editor and the artist produced throughout the process as they envisioned the final work. The show also features the woodcuts carved by Miró, previously treated by Enric Tormo, and which Jacques Frélaud and Jaime Herrera would later use to print the book at Atelier Lacourrière in Paris.

The exhibition is part of the Miró Documents series whose aim is to raise awareness of the depth, variety and richness of Miró's production. This is possible thanks to the extensive collection of documents that the artist kept throughout his life and eventually gave to the Fundació. Based on the archive held at the foundation, and through the Miró Chair – a joint effort of the Fundació

Joan Miró and the Universitat Oberta de Catalunya – the Fundació Joan Miró promotes research projects exploring the artist's work.

I would like to extend our sincere thanks to Christopher Green, member of the Miró Chair, for his rigorous research and for a text that traces and sheds light upon the entire development of the *À toute épreuve* project. I would also like to thank the institutions and private collectors who helped us complete the exhibition, and especially Patrick Cramer, the son of the editor who first set the project in motion, for his ongoing support to the Fundació Joan Miró and for his valuable contributions to the research and promotion of the artist's work.

Another person whom I would especially like to mention is Enric Tormo, the printer from Barcelona who prepared the wood plates for Miró and who passed away last year. This show is also an acknowledgement of his contribution to the project.

We would also like to thank the members of the Cercle Miró: their generous help has allowed us to pursue our ongoing research into the rich archives of the Fundació Joan Miró.

Rosa Maria Malet
Director of the Fundació Joan Miró

MÉS QUE UN LLIBRE

PAUL ÉLUARD I JOAN MIRÓ

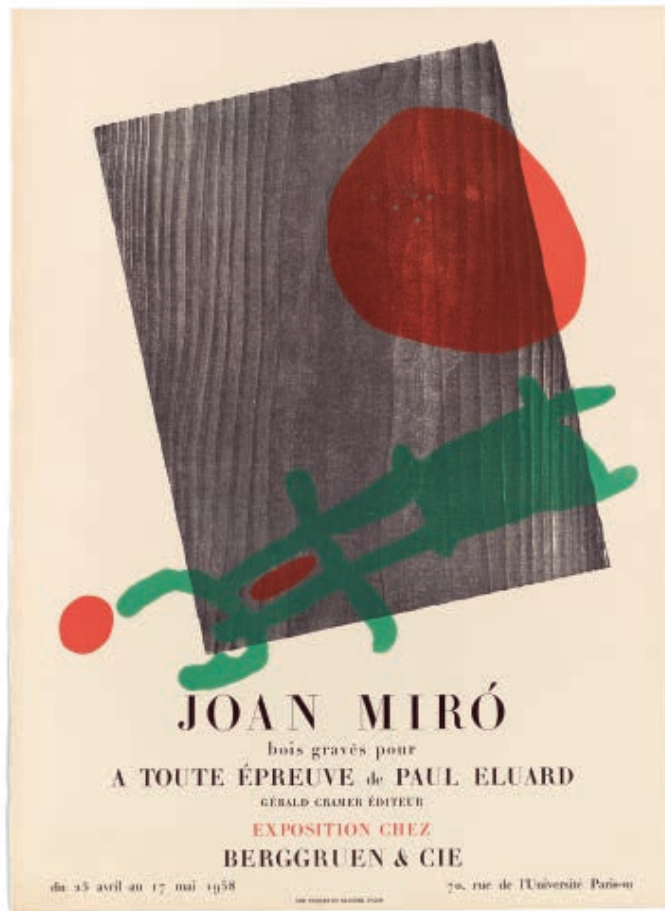
À TOUTE ÉPREUVE

GÉRALD CRAMER, GINEBRA, 1958

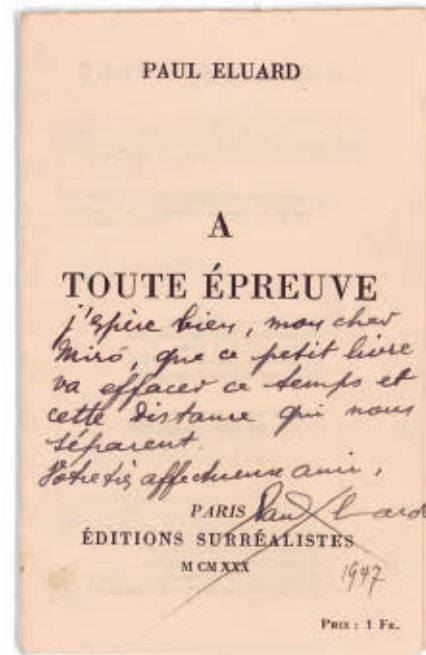
CHRISTOPHER GREEN

- | -

EL REPTE
D'À TOUTE
ÉPREUVE



1_ Cartell per a l'exposició *À toute épreuve* a la Galerie Berggruen & Cie, París, 1958*



2_ Primera edició d'*À toute épreuve*, publicada per Éditions surréalistes, París, 1930. Exemplar dedicat per Paul Éluard a Joan Miró

¹ El primer text a partir del qual es construeix el mite és *À toute épreuve*, en un petit opuscle publicat per Éditions surréalistes d'André Breton el 1930. L'altre és *La Femme visible*, una publicació conjunta de Dalí i Gala del desembre d'aquell mateix any. Dalí va ampliar el mite amb el seu relat a *La Vida secreta de Salvador Dalí* (Empúries, Barcelona, 1993), on anomenava Gala la seva Gradiva, recordant la seva descoberta de *Delusion and Dream in Jensen's 'Gradiva'* de Sigmund Freud, un estudi publicat el 1907, però que Dalí no va llegir fins que es va traduir al francès el 1931. «Gradiva» és l'objecte de la fantasia amorosa de l'arqueòleg protagonista de *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück* de Jensen; la Gradiva de Jensen cobra vida amb una abraçada, de la mateixa manera que les fantasies de Dalí es van fer realitat quan va conèixer Gala.

² Gérauld Cramer va conèixer Éluard a París en acabar la guerra. Aquesta era la segona vegada que el visitava. Els fets s'exposen amb detall a Anne Hyde Greet, «Miró, Éluard, Cramer: *À toute épreuve*: A Collaboration between Artist, Poet and Publisher», en el facsímil del llibre, Paul Éluard, *À toute épreuve*, Nova York, George Braziller, 1984.

³ El primer contracte el van signar Miró i Cramer el 18 de febrer de 1948 a Ginebra. S'hi estipulava una edició de 200 exemplars, 5 dels quals «tres spéciaux» i 35 «spéciaux». Es conserva a l'Arxiu Gérauld Cramer de la Bibliothèque de Genève (d'ara endavant BG). Arch GC4 f68-74.

⁴ Éluard va morir d'un infart el matí del 18 de novembre de 1952.

⁵ Aquests noms apareixen en un article sense signatura, «Paul Éluard illustré», *Le Figaro* (25 d'abril de 1958).

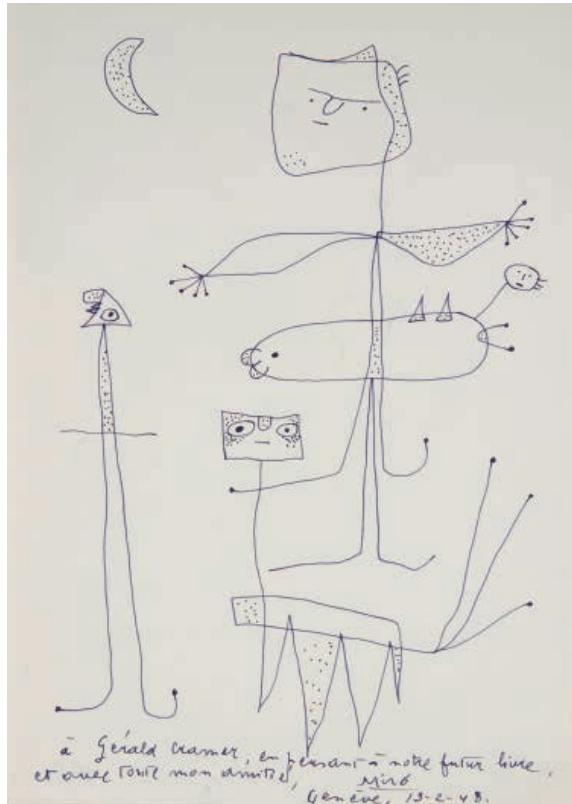
* Sempre que no s'indiqui el contrari, les obres reproduïdes pertanyen a la col·lecció de la Fundació Joan Miró, Barcelona (n. de l'ed.)

El 25 d'abril de 1958, a la galeria parisenc de Heinz Berggruen es va presentar el llibre d'artista *À toute épreuve* (fig. 1), l'edició brillantment il·lustrada per Joan Miró del recull en butxaca dels poemes de Paul Éluard. Els poemes eren conseqüència d'uns fets que en aquells moments ja havien passat a formar part del mite surrealista. Éluard els havia escrit el 1929 al llarg dels mesos en què Salvador Dalí havia pres possessió eròtica i imaginativa de la muller del poeta, Gala, com la seva *femme visible*, la seva Gradiva.¹ La publicació del llibre es va gestar en una reunió que Éluard i l'editor ginebrí Gérauld Cramer van mantenir a París a principis de 1947; va ser Éluard qui va triar el seu vell amic català per transformar el petit opuscle (fig. 2).² La decisió de Miró, quan va signar el contracte amb Cramer el 18 de febrer de 1948, d'emprar la xilografia, una tècnica laboriosa que no havia utilitzat mai fins aleshores, va ser la raó per la qual el llibre no es va arribar a publicar fins al cap d'onze anys (fig. 3).³

La tristesa va rondar la presentació el 1958. Éluard ja no hi era, havia mort el novembre de 1952,⁴ quan feia cinc anys que treballava en el projecte. Tanmateix, com veurem més endavant, els fonaments del llibre ja s'havien concebut íntegrament gràcies al treball conjunt de l'artista, el poeta i l'editor. Va ser la creació de les planxes de fusta i la impressió el que en va endarrerir la publicació. Dominique, la viuda d'Éluard, sí que hi va assistir. També hi eren Gérauld Cramer, per descomptat, i el mateix Miró, la presència del qual, segons una ressenya del *Journal de Genève*, va causar furor entre els joves estudiants i aspirants a artistes, a més d'altres figures del món de l'art com Sonia Delaunay, Henri Cartier-Bresson, Tristan Tzara i Georges Salles, director dels Musées de France.⁵

De 1947 a 1958, el període que va entre el primer contacte de Cramer i Miró i la presentació del llibre, l'artista s'havia convertit en una important figura cultural. De fet, havia rebut la primera carta de Cramer quan era per primer cop a Nova York, on estava pintant l'enorme mural que li havia encarregat el Terrace Plaza Hotel de Cincinnati.⁶ Onze anys després, poc abans que es presentés el llibre, el gener de 1958, va saber que se li estava preparant una gran retrospectiva al Museum of Modern Art.⁷ En els anys en què es va gestar i concebre *À toute épreuve*, Miró s'havia convertit en un artista de renom en l'escena internacional.

El pròleg del llibret de l'exposició de Berggruen el va escriure Douglas Cooper, col·leccionista i historiador de l'art (fig. 4). El breu text de Cooper posa en relleu l'estreta relació entre els poemes d'Éluard i les

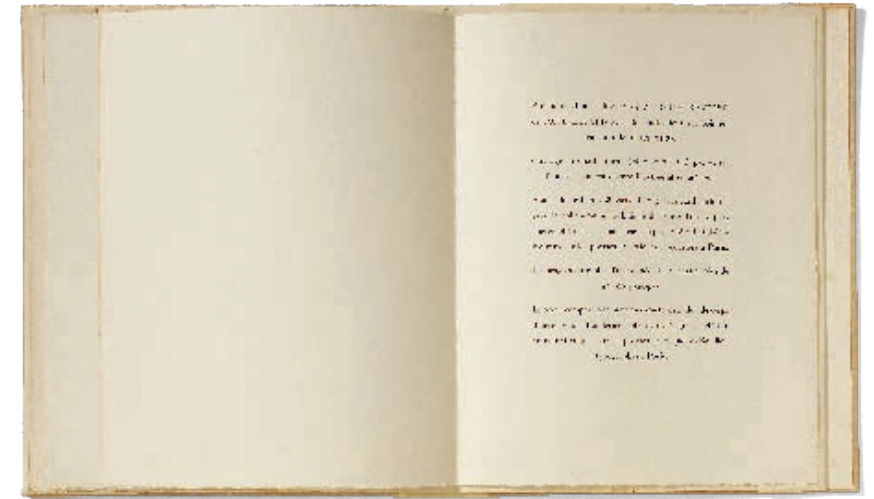


3_ Dibuix de Joan Miró dedicat a Gérard Cramer amb la inscripció, «en pensant à notre future livre», 13 de febrer de 1948. Col·lecció particular, Suïssa



4_ Joan Miró, coberta del llibret publicat amb motiu de l'exposició *À toute épreuve* a la Galerie Berggruen & Cie, París, 25 d'abril–17 maig 1958. Col·lecció particular, Suïssa

5_ Pàgina final d'*À toute épreuve* en què es menciona la col·laboració de Jacques Frélaud, Jaime Herrera i Enric Tormo



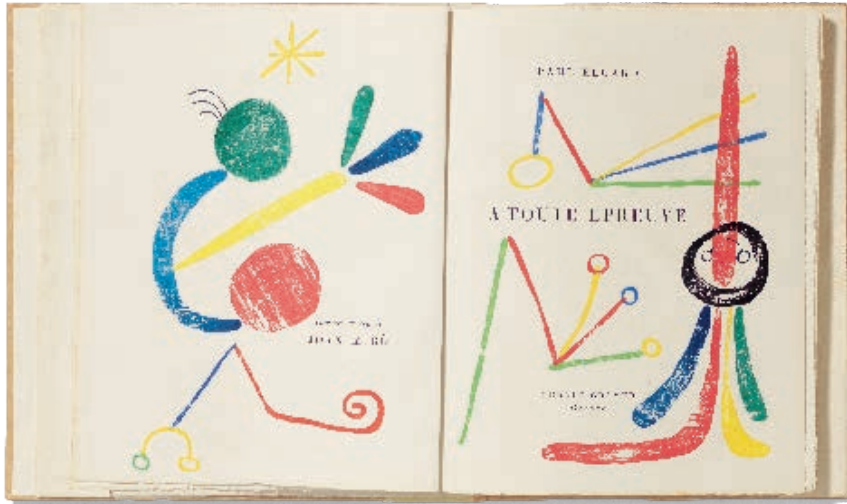
⁶ Un exemplar d'*À toute épreuve*, publicat per Éditions surréalistes, dedicat a Miró per Éluard, i enviat amb la carta de Cramer es conserva a l'arxiu de la Fundació Joan Miró de Barcelona. Vegeu fig. 1.

⁷ Miró se'n va assabentar en una carta de James Thrall Soby, datada el 28 de gener de 1958. Vegeu Anne Ulmand, «Chronology». A Carolyn Lanchner, *Joan Miró* (cat. exp.), Nova York, The Museum of Modern Art, 1993, p. 341. L'exposició va tenir lloc del 18 de març al 10 de maig de 1959. El novembre de 1958 s'havien inaugurat el *Mural del Sol* i el *Mural de la Lluna*, realitzats amb ceràmica en col·laboració amb Josep Llorens Artigas per a l'exterior de la seu de la Unesco a París.

⁸ «és essencialment obra de Miró».

⁹ «dels mestres artesans Jacques Frélaud i Jaime Herrera».

xilografies de Miró, però l'autor insisteix repetidament que el llibre «est essentiellement la création de Miró».⁸ Reconeix la notable contribució dels «maîtres-techniciens, Jacques Frélaud et Jaime Herrera»⁹ en la gairebé impossible tasca d'imprimir el llibre, però només hi ha un nom que realment compta: Miró.¹⁰ No obstant això, el mateix artista no va oblidar mai l'element dadà de la teoria primerenca del surrealisme segons el qual eliminant la intenció voluntària del procés de cerca d'imatges, es traslladava l'atenció del poeta o el pintor com a individu cap a les paraules o les imatges descobertes, i per tant cap a cada lector o espectador.¹¹ El 1951, en una entrevista radiofònica amb Georges Charbonnier, en un moment en què *À toute épreuve* avançava amb lentitud, Miró expressa l'esperança de mantenir un «contacte físic» per mitjà de la seva obra amb «tothom». La pintura pot ser una tasca extremadament individual, d'això n'és conscient, però espera que arribarà un moment en què «la producció artística serà purament col·lectiva», d'una manera semblant a allò que succeeix quan treballa amb artesans com el ceramista Josep Llorens Artigas —i hi hauria pogut afegir Frélaud, Herrera i tots els que van participar en l'elaboració de *À toute épreuve* (fig. 5).¹²



6__ Portada
d'À toute épreuve



7__ Enric Tormo
treballant una xilografia
Arxiu E.T.F.

¹⁰ Douglas Cooper, a Joan Miró. *Bois gravés pour un poème de Paul Éluard* (cat. exp.), Paris, Berggruen & Cie, 1958, s. p.

¹¹ Breton havia rebutjat el talent en el seu primer *Manifeste du surréalisme* el 1924, com un element inútil per a «nosaltres» que hem esdevingut «dans nos œuvres les sourdes réceptacles de tant d'échos, les modestes appareils enregistreurs qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent». André Breton, «Manifeste du surréalisme». A Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, 1972, p. 40. [en les nostres obres (...) els simples receptacles de tants ecos, modestos aparells enregistradors que no queden hipnotitzats per allò que enregistren. André Breton, *Manifestoes of Surrealism* (trad. Richard Seaver i Helen R. Lane), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1969, p. 27–28].

¹² «Joan Miró. Interview with Georges Charbonnier. French National Radio», 1951. A Joan Miró: *Selected Writings and Interviews* ed. Margit Rowell, Londres, Thames & Hudson, 1986, p. 217–224.

¹³ L'exposició *Terres de grand feu* es va presentar a la Galerie Maeght de París i a la Pierre Matisse Gallery de Nova York.

¹⁴ Miró parla a Cramer sobre Tormo en una carta datada el 16 d'abril de 1948, a Joan Miró – Gérard Cramer. *Une correspondance à toute épreuve* (ed. Jean-Charles Giroud), Ginebra, Patrick Cramer Éditeur, 2002, p. 25.

¹⁵ «més de 42.000 impressions».

¹⁶ Charbonnier, 1951 (vegeu nota 12), p. 222.

Quan Miró va exposar la ceràmica que havia fet amb Artigas a París i Nova York el 1956, les escultures portaven la signatura Miró-Artigas.¹³ A la portada d'À toute épreuve tres noms en lletres majúscules tenen un pes comparable: el de Miró, el d'Éluard i, en un cos més petit, el de Gérard Cramer (fig. 6). Miró no fusiona la seva identitat amb la d'Éluard i Cramer, però tant ell com el seu editor s'asseguren que el llibre s'entengui com una producció col·lectiva. Com demostrarà aquest article, van ser tots tres treballant «en équipe», tal com li agradava dir a Miró, els que van planificar, o millor dit, imaginar, el llibre plegats, abans d'iniciar el laboriós procés de producció. Aquest procés va ser el que, sens dubte, va fer entrar els artesans a l'équipe, no només Frélaud i Herrera, que s'hi van afegir el juny de 1948,¹⁴ sinó també Enric Tormo, impressor barceloní especialista en xilografia (fig. 7). Miró el va incorporar a l'equip fins i tot abans que hi entrés Frélaud, l'abril de 1948. Els artesans no s'esmenten a la portada, però reben un reconeixement poc habitual en les últimes pàgines; Tormo per la «col·laboració tècnica»; Frélaud i Herrera per l'esforç maratonianà en la impressió, que es va prolongar durant més d'un any i va requerir «plus de 42.000 passages».¹⁵

La importància que es dona al caràcter col·lectiu del llibre no desvia l'atenció del nom de Miró, però sí que debilita de manera manifesta l'argument de Douglas Cooper de singularitzar-lo com a únic autor del llibre en la forma que va adoptar finalment. Cooper, com a modern convençut, necessita un autor únic i singular, creador de la publicació: Miró. De fet, veurem que el llibre no va sorgir exclusivament a partir de la resposta individual de l'artista als poemes, sinó del compromís col·lectiu, compartit per Cramer, de transformar la petita publicació d'Éluard en un producte completament nou.

El seu caràcter col·lectiu situa À toute épreuve, com bona part de la pintura no estrictament de cavallet de Miró a partir de 1945, en una relació que dista molt de ser senzilla amb l'heroica manera que té la modernitat de considerar l'artista com a creador únic, per bé que el llibre és també una afirmació apassionada del compromís modern amb la unitat de l'objecte artístic. Els seus 130 exemplars s'oposen al creixement accelerat de la reproducció mecànica. «Una reproducció», diu Miró a Charbonnier el 1951, «és un objecte mort [...] L'empremta humana [...] no pot ser substituïda per una màquina. Mai».¹⁶ En una carta que escriu a Cramer el març de 1953, insisteix que el tiratge de proves amb Frélaud no pot estar sotmès a una data de lliurament, ja que «nous sommes loin de

le faire d'une manière mécanique»¹⁷ (fig. 8). Cada exemplar del llibre és fruit d'un procés en què la combinació del que és intensament individual i el que és col·lectiu no es podrà tornar a repetir; ha estat elaborat a contrapèl de la dependència moderna en les còpies reproduïdes automàticament i contra l'adveniment de la postmodernitat. Miró, en una de les últimes defenses de la pintura que es van succeir al llarg dels anys seixanta i setanta, va concebre i crear *À toute épreuve* en equip, resistint-se que el món visual quedés sotmès a la mecanització, els béns de consum i les imatges capaces de ser reproduïdes infinitament. Es mantindria així al marge de la resposta del neodadaisme i el pop a la societat de l'espectacle de finals dels anys cinquanta.

El projecte col·lectiu que va reunir Miró amb els artesans i el seu editor es va començar a gestar, sens dubte, quan Cramer el va posar en contacte amb Éluard. *À toute épreuve* ens trasllada a l'àmbit en expansió dels estudis sobre la relació entre paraula i imatge, en què les esferes verbal i visual són inseparables, i les imatges es llegeixen.¹⁸ ¿Com em proposo, doncs, explorar la col·laboració entre Miró i Éluard, que es va formular, amb la intervenció de Cramer, com un diàleg de tu a tu, entre amics, fins a la mort del poeta el 1952? I com analitzaré (llegiré) la interacció entre poemes i xilografies?

L'anàlisi més aguda i convincent de la relació entre paraula i imatge d'*À toute épreuve* la va publicar Anne Hyde Greet el 1984.¹⁹ Greet ja va exposar la seva manera d'entendre el *livre d'artiste* una dècada abans en un estudi sobre la poesia de Guillaume Apollinaire, on estableix una distinció fonamental entre «le livre illustré ordinaire» i «le livre de peintre, où l'image recrée une atmosphère».²⁰ Al seu entendre –i aquest és el punt de partida de la seva anàlisi d'*À toute épreuve*– les imatges d'un pintor han de recrear visualment la poesia dels mots.

Certament, Miró es considerava un poeta tal com ho era en essència Éluard, i en el seu pròleg per al catàleg de l'exposició en què es va presentar el llibre el 1958, Cooper el cita afirmant que «le monde imagé d'Éluard est tellement proche et familier qu'il ne pouvait pas empêcher des images picturales correspondantes de jaillir de son pinceau sur la page».²¹ Sens dubte, hi havia una convergència d'imaginari entre el món petit i bulliciós proper a les criatures i les plantes de la naturalesa en què viuen els *personnages* de Miró, i els poemes d'Éluard, en els quals no hi ha individus amb nom propi, sinó més aviat un elenc de dones errants i noies enamorades que poblen un món gairebé natural d'imatges

¹⁷ «en cap cas ho fem de manera mecànica». Miró a Cramer, 15 de març de 1953 (vegeu nota 14), p. 91.

¹⁸ La conclusió de François Chapon que la interessant història del *livre d'artiste* del segle XX es basa en una unió de igual a igual entre poetes i pintors, sense reivindicar la primacia d'uns o altres, és avui un fet establert per als historiadors de la modernitat en el sentit més ampli. Vegeu François Chapon, *Le peintre et le livre: L'âge d'or du livre illustré en France, 1870–1970*, París, Flammarion, 1987.

¹⁹ Greet, 1984 (vegeu nota 2). No hi ha hagut cap estudi d'*À toute épreuve* comparable al de Greet, tot i que cal tenir en compte l'exposició *Paul Éluard und Joan Miró: À toute épreuve* que va tenir lloc a la Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel el 1990. El catàleg d'aquesta exposició inclou textos de Sabine Solf, Harriett Watts i Erhart Kästner, però no constitueixen un avenç significatiu respecte de l'anàlisi de Greet, tret en el context de la col·lecció de *livres d'artiste* de la Herzog August Bibliothek.

²⁰ «el llibre il·lustrat ordinari» i «el llibre de pintor, en què la imatge recrea una atmosfera». Anne Hyde Greet, *Apollinaire et le livre de peintre*, París, Lettres modernes Minard, 1977, p. 7–8.

²¹ «el món evocador d'Éluard li és tan proper i familiar que no podia evitar que les imatges pictòriques corresponents ragessin a doll del seu pinzell sobre la pàgina». Cooper, 1958 (vegeu nota 10), s. p.

8_ Miró a l'Atelier Lacourière de París amb Jacques Frélaud
Fotografia: Ernst Scheidegger



²² «fer un llibre, no il·lustrar-lo». Miró a Cramer, 19 de juny de 1948. Giroud, 2002 (vegeu nota 14), p. 9. El contracte es conserva a l'arxiu de la Bibliothèque de Genève, Arch GC 4 f68.

²³ «llibre de diàleg». Thomas Jensen Hines, *Collaborative Form: Studies in the Relations of the Arts*, Kent, OH i Londres, The Kent State University Press, 1991; Yves Peyré, *Peinture et poésie: le dialogue par le livre, 1874–2000*, París, Gallimard, 2001.

poètiques. Tanmateix, tal com argumentaré en abordar el treball conjunt del pintor i el poeta, i sobretot en l'últim apartat d'aquest article en referir-me a les experiències que ens aporta el llibre, les xilografies de Miró no són només una resposta als poemes d'Éluard. El juny de 1948, escriu a Cramer que el que realment vol és «faire un livre, non pas de l'illustrer».²² Les experiències visuals que ofereix el llibre no s'han de produir necessàriament després de la lectura: per elles mateixes poden canviar la manera de llegir els poemes.

Alguns dels autors que han abordat el *livre d'artiste* han fet servir altres termes a banda d'«il·lustració» que neguen la primacia residual que Greet atorga a la poesia. Thomas Jensen Hines utilitza la paraula «col·laboració», mentre que Yves Peyré es refereix a un intercanvi viu entre un poeta i un pintor per crear un «livre de dialogue».²³ Quan van treballar plegats, Éluard i Miró van ser, en efecte, col·laboradors, i de fet es pot parlar d'un diàleg entre tots dos i també entre els poemes i les xilografies. Però potser el terme més adequat en el cas d'*À toute épreuve* és el de collage, que Renée Riese Hubert utilitza per contradir el valor especial que Greet atorga a l'equivalència evocadora entre paraula i imatge. En aquest cas, hi pot haver relacions per analogia entre alguns poemes i

les xilografies que els acompanyen, però, en paraules de Hubert, sempre hi ha «elements que es neguen a renunciar a la seva identitat».²⁴ L'efusió de signes de Miró, que salten a la vista, actuen a l'hora en contra i a favor dels poemes, de la mateixa manera que els collages de *personnages*, els fragments de xilografies o els retalls de paper que utilitza ara i adés al llarg del llibre actuen en contra i a favor de les xilografies impreses que s'hi juxtaposen. Al capdavant, el món «meravellós» com a unió de dues «realitats distants» havia estat un element central de la pràctica surrealista, tant en paraules com en imatges, des dels primers temps del dadaisme.²⁵ D'altra banda, el primer pintor amb qui va col·laborar Éluard en la creació d'un llibre va ser Max Ernst el 1922, una tasca que va implicar, de fet, reunir textos i imatges impreses trobades per separat i acoblades com els *ready-mades* d'un collage (fig. 9).²⁶

Un dels atractius de la paraula *collage*, pel que fa a *À toute épreuve*, és la manera com posa en relleu una pràctica material: l'acte d'organitzar diferents peces i fragments. En aquest cas, la tria de la xilografia per part de Miró va ser una sorpresa, perquè fins a la Segona Guerra Mundial i en anys posteriors havia prevalgut l'aiguafort, i especialment la litografia, en la producció de llibres d'artistes. Abans de la guerra, a part de tres col·laboracions en llibres d'artistes, en què va utilitzar *pochoir*, litografia i aiguafort, Miró havia dut a terme en un quadern un projecte força meditat en què combinava imatges i poemes seus, «una bonica pàgina d'astronomia» i un pentagrama musical: una mena de llibre-objecte. En aquest cas, la idea era utilitzar pinzells japonesos i llapis de diferents gruixos, però no hi ha cap referència a la xilografia, només aiguaforts, litografies i reproduccions de pintures per a les seves imatges.²⁷

Un estímul poderós per emprar aquesta tècnica de gravat a *À toute épreuve* van ser les xilografies tahitians de Gauguin, que Miró va tenir l'ocasió de contemplar en la col·lecció de Cramer a Ginebra quan va signar el contracte el febrer de 1948. El que més el va sorprendre va ser la manera com la fusta feia sentir la seva presència material, gravat rere gravat.²⁸ L'any 1951, durant una l'entrevista amb Charbonnier parla de l'esperança que la seva obra pugui esdevenir col·lectiva i connectar amb «tothom», deixant de banda l'aspecte «intel·lectual» per centrar-se en el «contacte físic».²⁹ Cooper cita Miró en una entrevista que manté amb Georges Duthuit en la dècada de 1930: «Cada cop dono més importància als materials que utilitzo en la meua obra. Un material ric i vigorós em sembla necessari per donar a l'espectador una bufetada abans que

²⁴ Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley i Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 26.

²⁵ «Mais la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle.» André Breton, «Max Ernst». A Breton, *Les Pas perdus*, Paris, Éditions Gallimard, 1924, p. 87.

²⁶ Per il·lustrar l'edició de 1922 de les *Répétitions* d'Éluard, Ernst va aportar uns collages que havia fet sense cap coneixement previ dels poemes, ja que el poeta havia fet la tria en una visita a Colònia. Vegeu Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions* (trad. Eliane Kaufholz), Paris: Gallimard, 1974, p. 93; publicat originalment en alemany amb el títol *Max Ernst – Collagen: Inventar und Widerspruch*, Colònia, Dumont Schauberg, 1974.

²⁷ Va fer vuit *pochoirs* per a un llibre de cançons infantils de Lise Hirz, *Il était une petite pie* (Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1928); quatre litografies per a *L'arbre des voyageurs* de Tristan Tzara (Paris, Éditions de la montagne, 1930); i tres aiguaforts per a *Enfances* de Georges Hugnet (Paris, Éditions Cahiers d'art, 1933). Patrick Cramer, *Joan Miró. The Illustrated Books: Catalogue raisonné*, Ginebra, Patrick Cramer Publishers, 1989, Hors cat. núm. 1, cat. núm. 1 i 2. El quadern de poemes, datat el 1936-1939, es conserva a la Fundació Joan Miró de Barcelona, catalogat FJM 1334-1605, i 4489. Se n'han publicat alguns documents a Rowell, 1986 (vegeu nota 12), p. 135-142.

²⁸ L'ús de la xilografia s'estipula en el contracte, cosa que fa pensar que la decisió ja s'havia pres el 18 de febrer de 1948. La primera referència a Gauguin que apareix en la correspondència és la carta de Miró a Cramer datada el 5 d'abril de 1948. Giroud, 2002 (vegeu nota 14), p. 23.

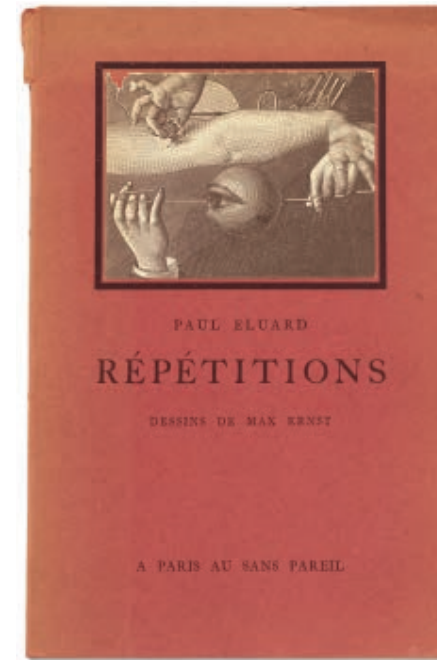
²⁹ Charbonnier, 1951 (vegeu nota 12), p. 217.

³⁰ Citat a Georges Duthuit, «Où allez-vous, Miró?», *Cahiers d'art*, núm. 8-10, 1936. Rowell (vegeu nota 12), p. 151.

³¹ «serà un tot tan complet que tindrà la noblesa d'una escultura de marbre». Miró a Cramer, 25 d'agost de 1948. Giroud, 2002 (vegeu nota 14), p. 31.

³² Va ser Patrick Cramer qui em va fer veure que la capsula és de fusta. Gràcies també a Elvira Gaspar, conservadora de paper de la Fundació Joan Miró de Barcelona, que, després d'un examen detallat de la capsula, va confirmar que està construïda amb una estructura de cartró folrada amb fulls de fusta japonesa.

³³ Christopher Green, «A Book as Sculpture: Éluard, Cramer, Miró and *À toute épreuve*». A *Gérald Cramer and «His» Artists: Chagall, Miró, Moore*, Ginebra, Patrick Cramer Publisher, 2016, p. 21-37. Una altra publicació recent que posa en relleu la centralitat dels materials i l'experiència «física directa» del treball de Miró en el cas d'*À toute épreuve*, és Robert Lubar Messeri, *Joan Miró: Materiality and Metamorphosis / Materialidade e Metamorfose* (cat. exp.), Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2016.



9_ Coberta de *Répétitions*, de Paul Éluard i Max Ernst, París, 1922

hi intervingui el pensament».³⁰ La recompensa d'un llibre com a objecte material, sempre en contacte amb la matèria que Miró considerava la més natural de totes –la fusta–, era tan important que valia la pena pagar l'alt cost en feina i temps que comportava fer i imprimir les planxes. En una carta a Cramer de l'estiu de 1948, no només manifesta que prefereix fer un llibre més que il·lustrar-lo, sinó que a més serà un conjunt tan complet que tindrà «la noblesse d'une sculpture en marbre».³¹

Fins i tot abans de treure el llibre de la capsula, ja se'n percep la fusta. La capsula mateixa és una estructura de cartró recoberta d'una làmina molt fina de fusta japonesa, amb una superfície granulosa que convida al tacte.³² En altres ocasions, ja he analitzat a fons el caràcter material d'*À toute épreuve* com un objecte susceptible de ser agafat i tocat, a més de contemplat i llegit –he revisat tot allò que té d'escultòric–, així que aquí triaré com a exemple dues dobles pàgines de l'interior del llibre per destacar-ne el caràcter material.³³ El poema 11 de la primera de les tres parts del llibre, «L'univers solitude», només conté tres versos,

però ocupa els dos fulls d'una doble pàgina (fig. 10). Col·locant el primer vers a l'esquerra i els dos últims a la dreta es crea un impuls en la lectura d'esquerra a dreta, accelerat visualment per dues ratlles grises i quatre de colors a dalt i a baix de la pàgina esquerra. El moviment, expressat per un ocell mironià amb el cap en forma de fletxa a la dreta, queda frenat en sec a la part inferior de la pàgina amb un gran punt final de color blau. Fins aquí, tot per a delectar la mirada. Aquest punt, però, és com un espai sensorial, amb els anells de la veta de fusta que evocuen una empremta dactilar ampliada. La textura i el tacte, en contacte distant amb la fusta, contraresten la lleugeresa airosa del vol de l'ocell sobre el blanc de la pàgina. Els extrems irregulars de les línies, així com totes les superfícies de colors, no deixen entreveure que han estat dibuixades a diferents velocitats, com línies traçades directament sobre la pedra en la litografia.³⁴ Es diria que estan estampades, i la lluentor blanca i les taques brillants que apareixen sobre les superfícies més extenses de color poden semblar, a primer cop d'ull, immaterials, però al cap d'un moment es perceben com els rastres de rascades, talls i perforacions damunt les planxes de fusta de les quals han estat impreses.

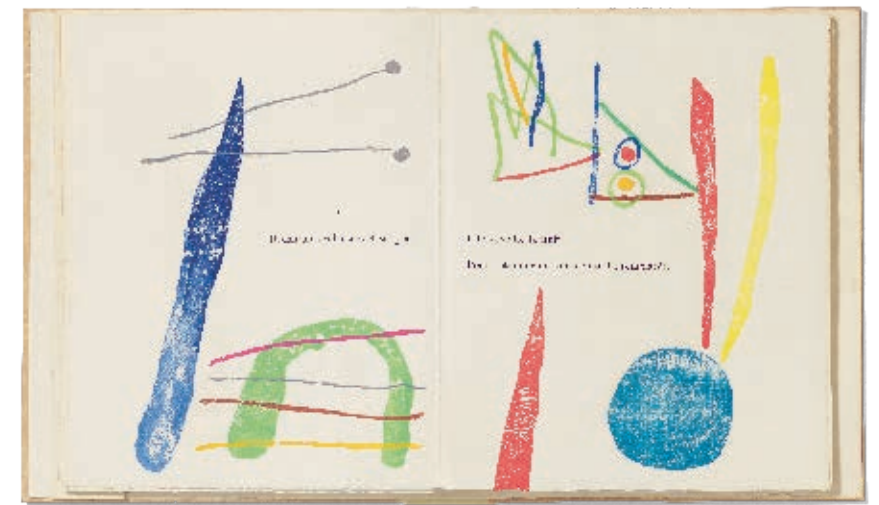
Per evitar la relació entre dibuix i gest que s'associa amb la litografia, en què s'imagina la línia desplaçant-se a diferents velocitats amb el moviment de la mà, potser cal emprar un lèxic diferent per descriure les xilografies de Miró: ni traços, ni taques, ni tocs, sinó més aviat franges, sanefes, estelles, resquills grisos, negres o de colors (fig. 10 i 11). A més, la manera com es van fer aquestes xilografies les allunya i les distingeix clarament de la gestualitat bidimensional del dibuix. Encoratjat per les converses amb l'artista català Eudald Serra, que havia viscut molts anys al Japó, Miró va triar per a les seves xilografies la pràctica japonesa d'esculpir peces en relleu fixades sobre un tauler, en comptes de tallar-les en un bloc, per «dibuixar» línies i contorns (fig. 12-17).³⁵ Segurament es van utilitzar diverses planxes de fusta per imprimir la doble pàgina del poema 11 de «L'univers solitude», com en la gran majoria de les pàgines, però a poc a poc darrere de cada una d'elles comença a prendre forma la il·lusió espectral d'una única escultura virtual. «Tallar la fusta», diu Miró a Georges Charbonnier quan ell i Tormo treballen en les planxes, «és esculpir». I comenta al periodista que això entra de ple «en el terreny de l'escultura».³⁶ De fet, les 233 xilografies que conté el llibre són, tal com determinava la pràctica japonesa, escultures poc profundes en baix relleu, amb formes rebaixades per Tormo, generalment de

³⁴ Compare les xilografies d'*À toute épreuve* i les litografies de Miró per al *livre d'artiste* que va fer amb Tristan Tzara, *Parler seul* (Paris: Maeght Éditeur, 1948-1950), a Green, 2016 (vegeu nota 33).

³⁵ Miró a Cramer, 19 de juny de 1948. Giroud, 2002 (vegeu nota 14), p. 29.

³⁶ Charbonnier, 1951 (vegeu nota 12), p. 222. En aquesta entrevista, Miró també subratlla la diferència entre litografia i xilografia.

10_ Poema 11
de «L'univers solitude»



11_ Tristan Tzara i Joan Miró,
Parler seul, Paris, Maeght
éditeur, 1950, p. 88-89



12_ Planxes de fusta de la doble pàgina entre els poemes 10 i 11 de «L'univers solitude»



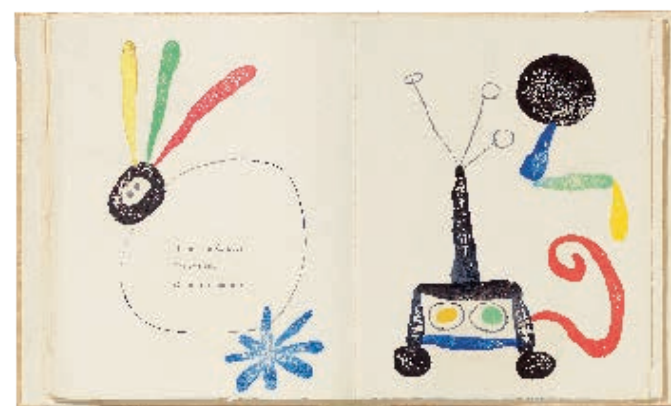
14_ Planxes de fusta del poema 3 de «Confections»



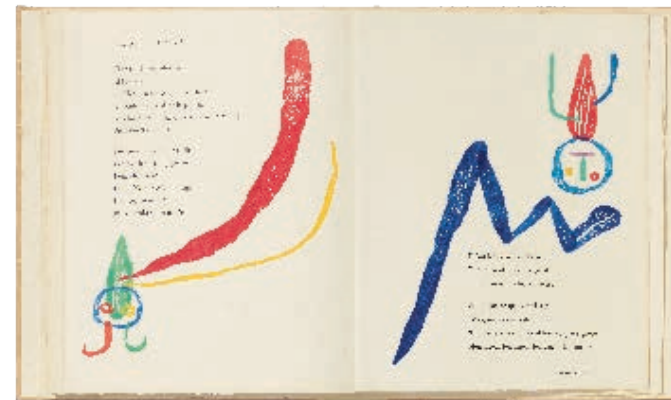
16_ Planxes de fusta del poema «Amoreuses»



13_ Doble pàgina entre els poemes 10 i 11 de «L'univers solitude»



15_ Poema 3 de «Confections»



17_ Poema «Amoreuses»



18_ Miró a Mont-roig tallant una de les planxes de fusta d'*À toute épreuve*
Fotografia: Ernst Scheidegger

19_ Doble pàgina final d'*À toute épreuve*, amb la xilografia impresa damunt collage



fusta dura de cirerer fixades a un tauler, que després Miró esculpeix i modela amb molta exactitud per adequar-les a la forma, polint les vores afilades per crear la línia més fina (fig. 18).³⁷

Del principi al final del llibre, les xilografies activen el tacte per mitjà de la vista, sobretot gràcies a la inclusió de *papiers collés* en alguns fulls.³⁸ L'última doble pàgina (fig. 19) ens ofereix les ratllades i les perforacions de les planxes de fusta com estriacions i taques brillants, i la llarga línia esfilagarsada que travessa totes dues pàgines és massa irregular, massa truncada per ser percebuda com un dibuix (de fet, sembla que s'hagi clavat un filferro a la planxa per imprimir-la).³⁹ Amb tot, el caràcter material i immaterial s'uneixen de manera molt expressiva en la xilografia impresa sobre un retall de paper blanc i bast enganxat a la pàgina dreta. La textura del paper reclama ser tocada i fregada, i el fragment de la xilografia d'un naufrag s'imprimeix directament sobre el paper blanc. La il·lusió suau i grisenca d'un espai ombrívol darrere la superfície, en el qual destaquen la figura i el pal trencat d'un vaixell, és aspre al tacte. L'espai il·lusori té una superfície tàctil.

³⁷ El procés lent i laboriós es descriu amb precisió, seguint el testimoni aportat per Tormo a Elena Escolar de la Fundació Joan Miró de Barcelona, i a Patrick Cramer a Ginebra, a Green 2016 (vegeu nota 33).

³⁸ En total, hi ha onze *papiers collés*.

³⁹ En un parell d'esbossos d'aquesta doble pàgina que es conserven al Musée d'art et d'histoire de Ginebra, i que s'acosten molt a la imatge definitiva, hi ha aquesta inscripció en llapis de la mà de l'artista, al costat de la línia, dibuixada en carbonet: «fil-ferro». Musée d'art et d'histoire de Genève, inv. núm. E86 334 g

Dedicaré la resta de l'article a la concepció, la lectura i la contemplació del llibre: primer parlaré del llibre imaginat, després del llibre experimentat. El que es va concebre des del principi va ser un objecte amb les qualitats materials d'una escultura, però que, tanmateix, es pogués presentar com un tot en què es combinessin poemes i xilografies, de la mateixa manera que un collage acobla fragments del món que no s'han unit mai fins aleshores. La importància de no perdre de vista la insistència de Miró, des del dia en què va signar el contracte amb Cramer, que el llibre s'havia d'experimentar amb la immediatesa física d'un objecte material –un llibre-escultura– queda subratllada pel fet que, en gran mesura, es va formular com una idea i es va planificar (abans de fer les planxes de fusta i d'imprimir les pàgines) juxtaposant a cada pàgina els dibuixos i els dissenys tipogràfics dels poemes d'Éluard. Es va desenvolupar en dues dimensions, amb pàgines plegades per preparar models de prova per al llibre (maquetes). L'única excepció, com veurem, va ser la maqueta que va servir de prototip final, que també es pot entendre com un objecte material, semblant al llibre, però de caire molt diferent.

- II -

IMAGINAR

À TOUTE

ÉPREUVE

À TOUTE ÉPREUVE

ÉLUARD | CRAMER | MIRÓ

Paul Éluard i Joan Miró, *À toute épreuve*, 1958

Llibre de 27 fulls de 322 x 502 mm plegats per la meitat formant plec de 322 x 251 mm, amb coberta de paper i camisa i estoig de cartró folrats amb fulls de fusta japonesa. El lloc de la camisa està folrat amb pergami i duu el títol imprès en or.

Il·lustrat amb 80 xilografies de Joan Miró, algunes de les quals realçades amb collage.

347 x 271 x 52 mm

Se'n va fer una edició de 130 exemplars damunt vitel·la d'Arches, dels quals:

6 exemplars, numerats de l'1 al 6, amb una suite damunt paper Xina, una suite damunt Japó nacrat, la descomposició dels colors d'una il·lustració, l'element d'una il·lustració tirat en negre i realçat amb guaix per l'artista i una planxa de fusta utilitzada per a gravar el llibre;

20 exemplars, numerats del 7 al 26, amb una suite damunt paper Xina o damunt Japó nacrat i l'element d'una il·lustració tirat en negre i realçat amb guaix per l'artista;

80 exemplars numerats del 27 al 106;

24 exemplars fora de comerç, numerats de l'I al XXIV, reservats als col·laboradors.

Tots els exemplars estan signats per l'artista.

Impressors:

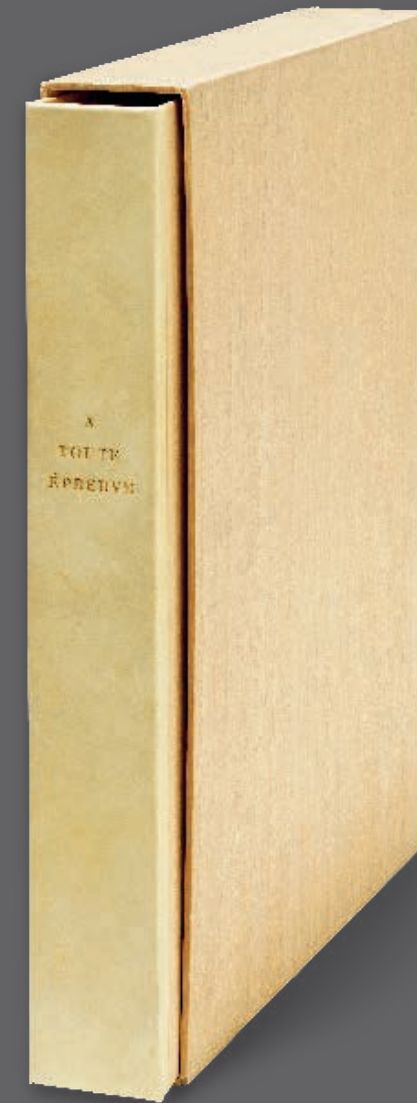
Fequet et Baudier, París,
pel text i la tipografia

Jacques Frélaud i Jaime Herrera,
Atelier Lacourière et Frélaud, París,
per les xilografies

Les 233 planxes emprades per a la il·lustració del llibre van ser gravades per Joan Miró amb la col·laboració tècnica d'Enric Tormo

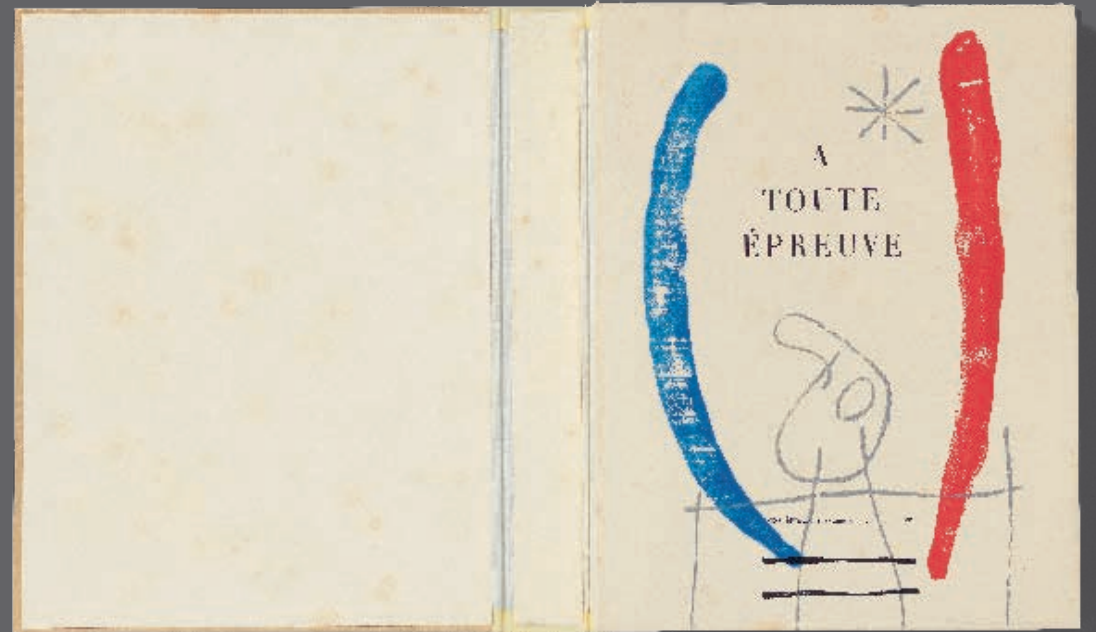
Editor: Gérald Cramer, Ginebra

L'exemplar reproduït a les pàgines següents és el número XVII provinent del fons de la Fundació Joan Miró de Barcelona.

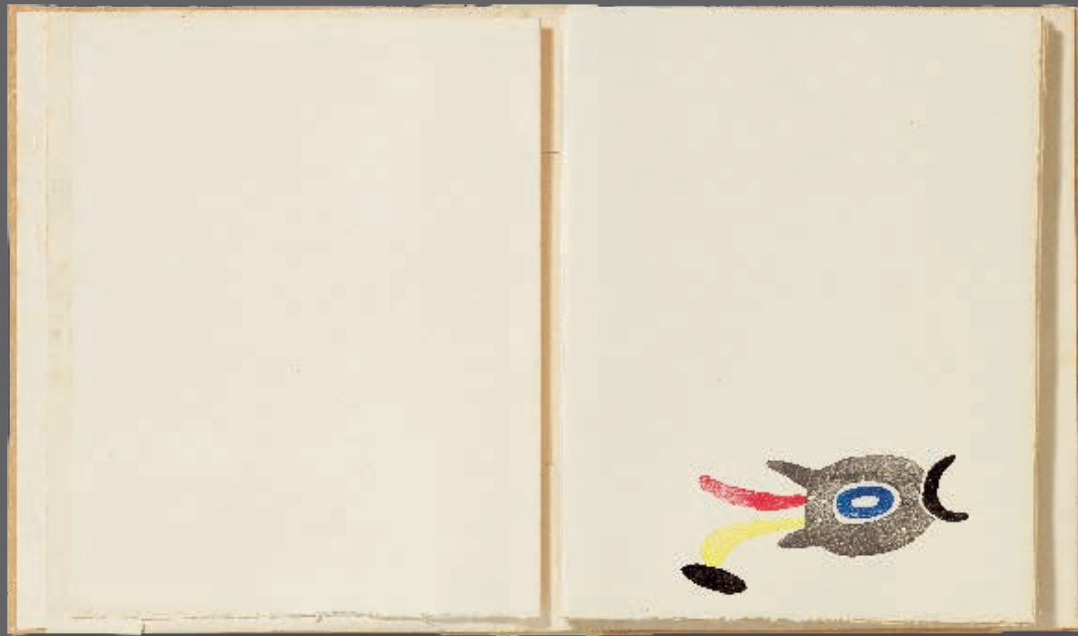




Coberta exterior



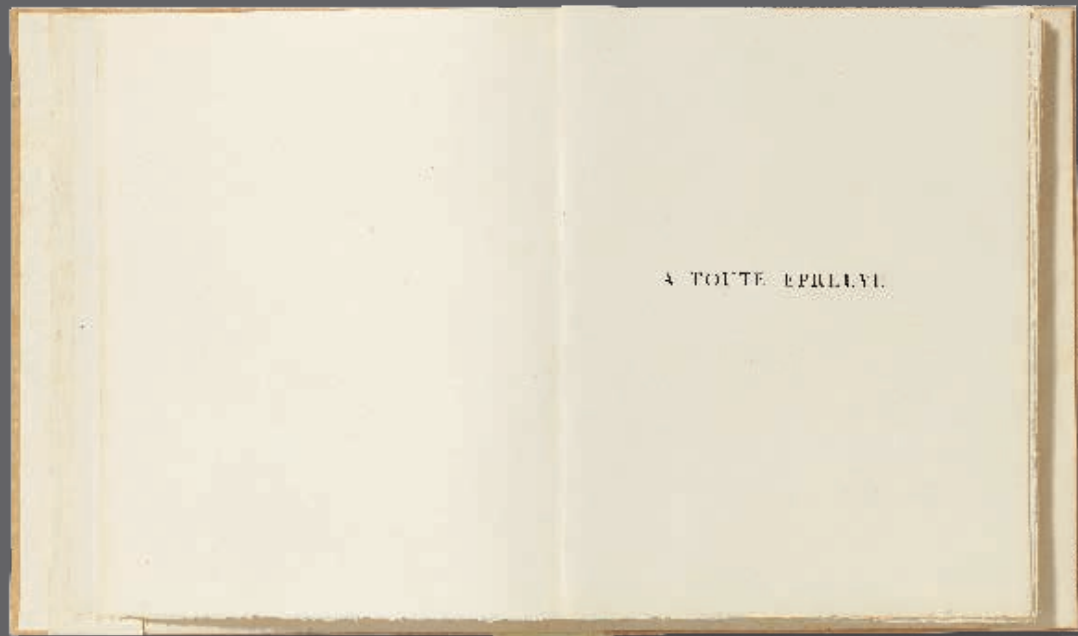
Coberta interior



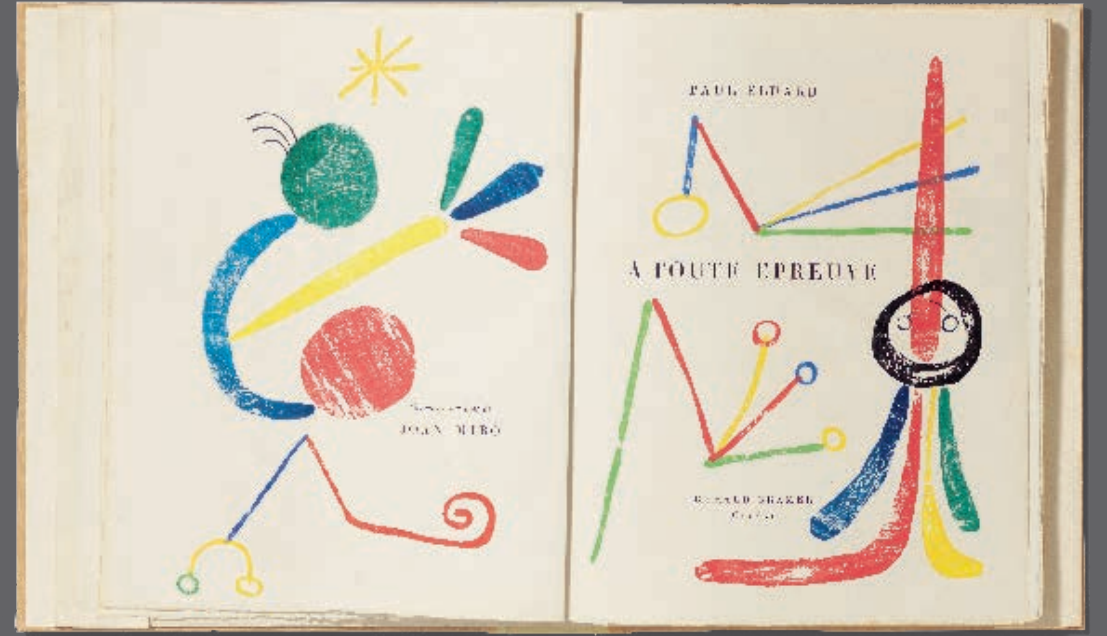
p. 1



p. 4-5



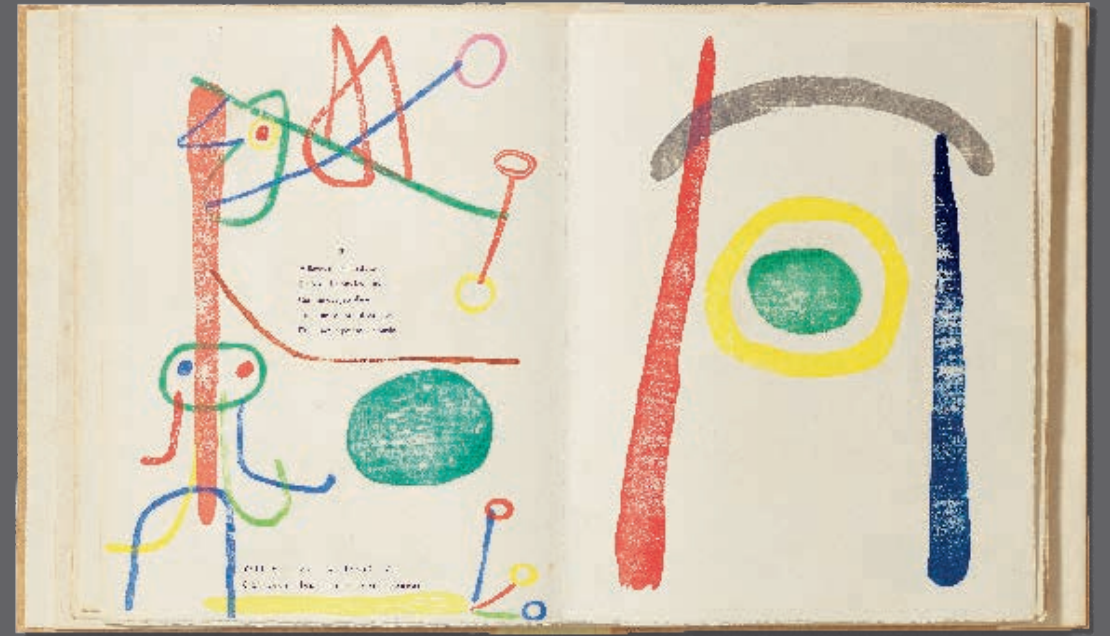
p. 2-3



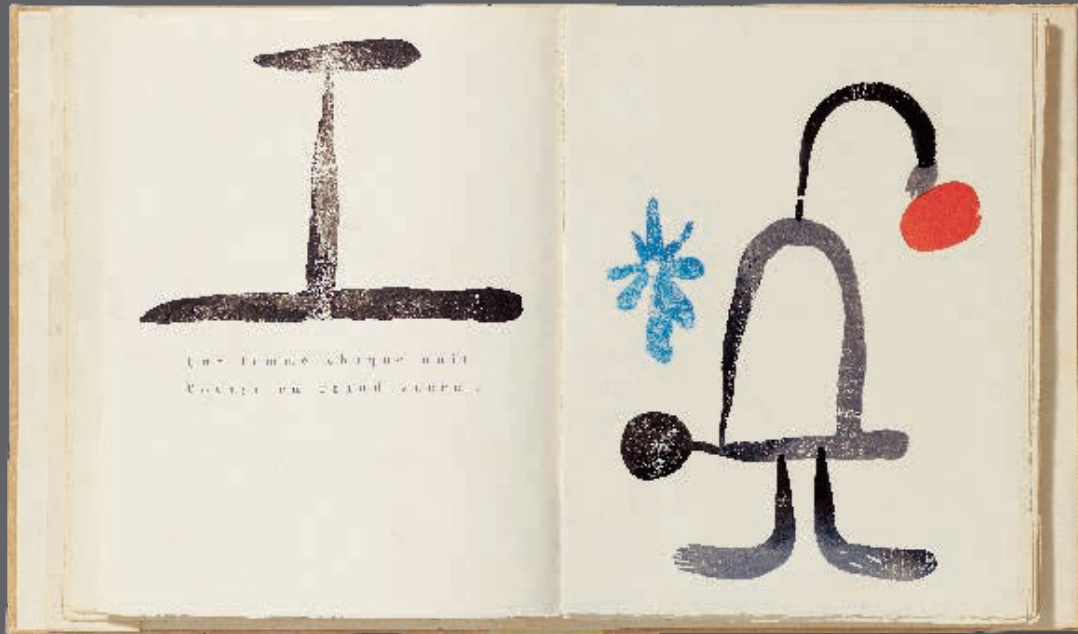
p. 6-7



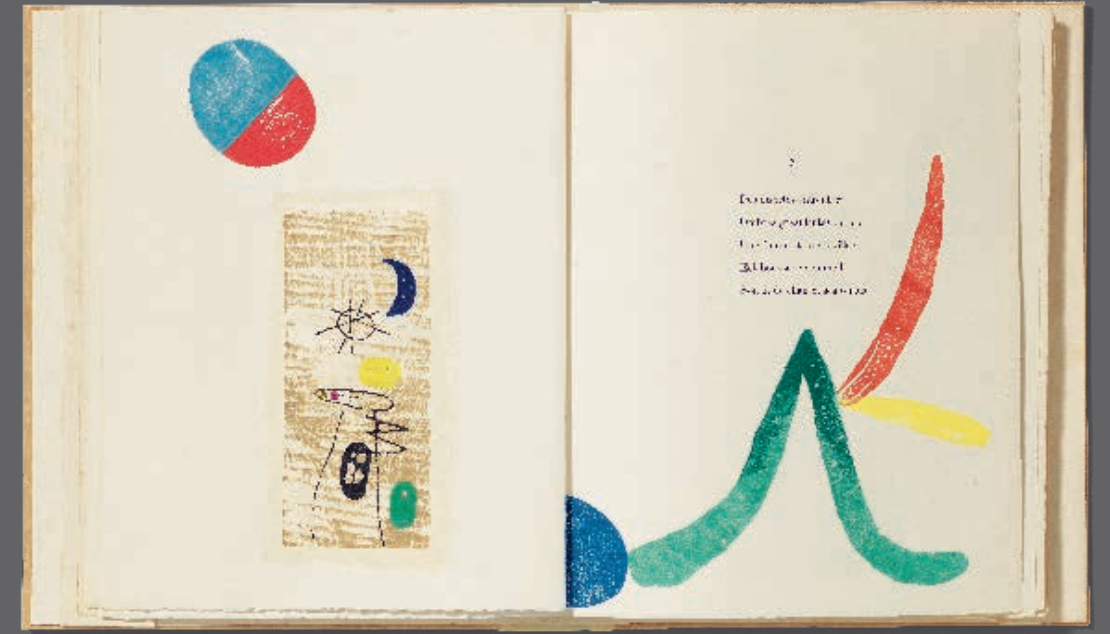
p. 8-9



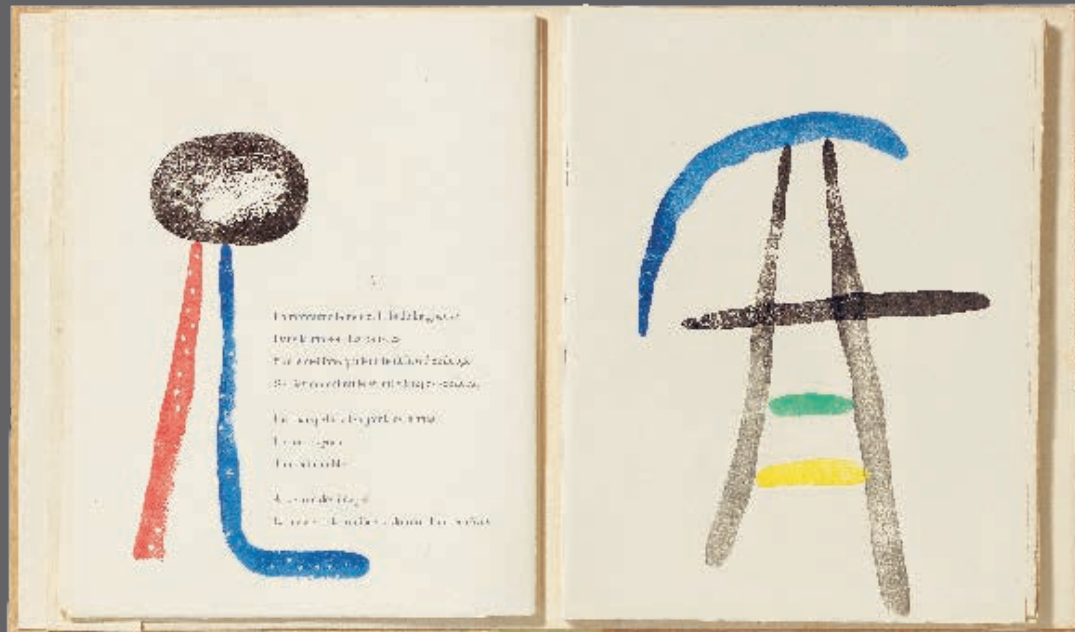
p. 12-13



p. 10-11



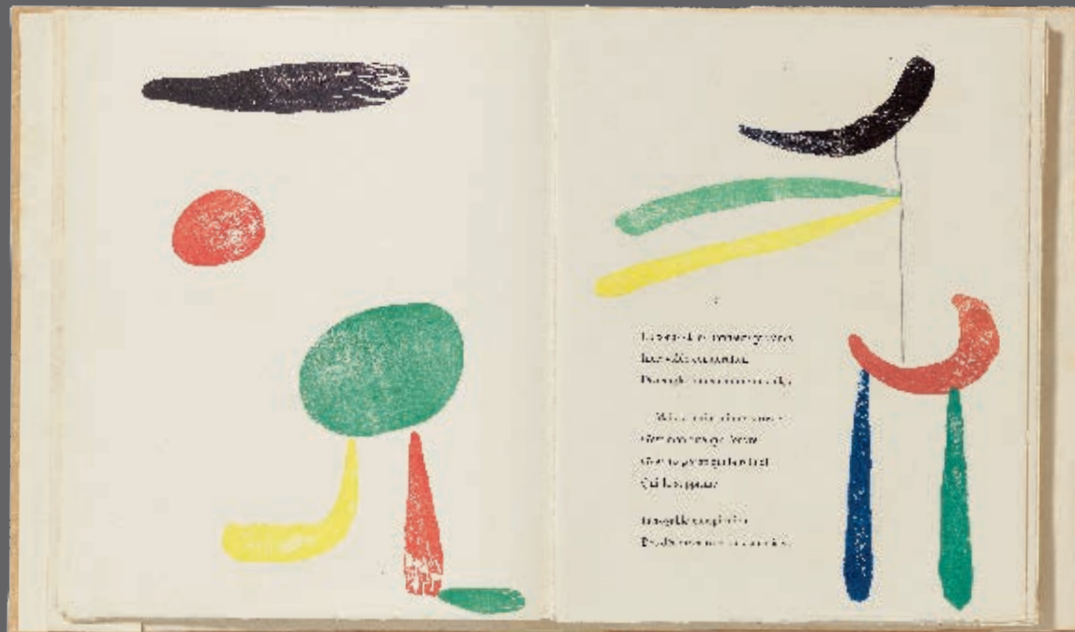
p. 14-15



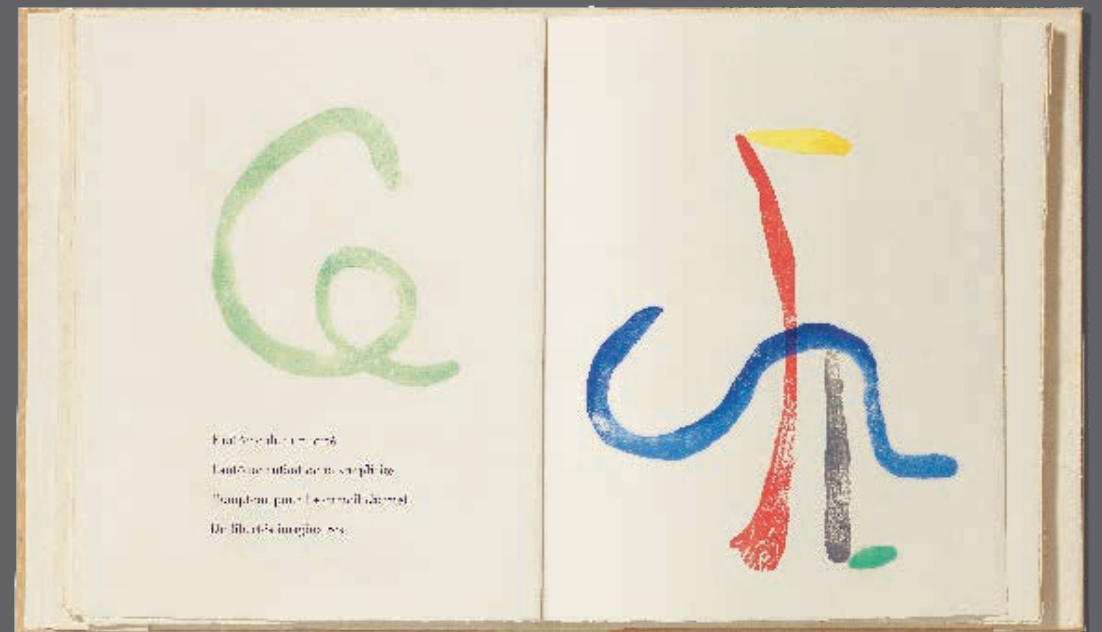
p. 16-17



p. 20-21



p. 18-19



p. 22-23

MÁS QUE UN LIBRO

PAUL ÉLUARD Y JOAN MIRÓ

À TOUTE ÉPREUVE

GÉRALD CRAMER, GINEBRA, 1958

CHRISTOPHER GREEN

- 1 -

EL RETO DE À TOUTE ÉPREUVE

El 25 de abril de 1958, en la galería parisina de Heinz Berggruen se presentó el libro de artista *À toute épreuve* (fig. 1), la edición brillantemente ilustrada por Joan Miró de la recopilación de bolsillo de los poemas de Paul Éluard. Los poemas eran consecuencia de unos hechos que en aquellos momentos ya habían pasado a formar parte del mito surrealista. Éluard los había escrito en 1929, en los meses en que Salvador Dalí se había adueñado erótica e imaginativamente de la esposa del poeta, Gala, como su *femme visible*, su Gradiva.¹ La publicación del libro se gestó en una reunión que Éluard y el editor ginebrino Gérald Cramer mantuvieron en París a principios de 1947; fue Éluard quien optó por su viejo amigo catalán para transformar el pequeño opúsculo (fig. 2).² La decisión de Miró, al firmar el contrato con Cramer el 18 de febrero de 1948, de utilizar la xilografía, una técnica laboriosa que no había usado nunca hasta entonces, fue el motivo por el que el libro no llegó a publicarse hasta once años después (fig. 3).³

La tristeza ensombreció la presentación en 1958. Éluard ya no estaba, había fallecido en noviembre de 1952,⁴ cuando llevaba cinco años trabajando en el proyecto. Sin embargo, como veremos más adelante, los cimientos del libro ya se habían concebido íntegramente gracias al trabajo conjunto del artista, el poeta y el editor. Fue la creación de las planchas de madera y la impresión lo que retrasó su publicación. Dominique, la viuda de Éluard, asistió a la presentación. También estaban Gérald Cramer, por supuesto, y el propio Miró, cuya presencia, según una reseña del *Journal de Genève*, causó un gran revuelo entre los jóvenes estudiantes y aspirantes a artistas, junto con otras figuras del mundo del arte como Sonia Delaunay, Henri Cartier-Bresson, Tristan Tzara y Georges Salles, director de los Musées de France.⁵

De 1947 a 1958, período entre el primer contacto de Cramer y Miró y la presentación del libro, el artista se

había convertido en una importante figura cultural. De hecho, había recibido la carta de Cramer en su primera visita a Nueva York, cuando estaba pintando el enorme mural encargado por el Terrace Plaza Hotel de Cincinnati.⁶ Once años después, poco antes de la presentación del libro, en enero de 1958, tuvo conocimiento de que se le estaba preparando una gran retrospectiva en el Museum of Modern Art.⁷ En los años en que se gestó y concibió *À toute épreuve*, Miró ya ocupaba un lugar prominente en la escena internacional.

El prólogo del catálogo de la exposición de Berggruen lo escribió Douglas Cooper, coleccionista e historiador del arte (fig. 4). El breve texto de Cooper pone de relieve la estrecha relación entre los poemas de Éluard y las xilografías de Miró, pero el autor insiste repetidamente en que el libro «est essentiellement la création de Miró».⁸ Reconoce la notable contribución de los «maîtres-techniciens, Jacques Frélaud et Jaime Herrera»⁹ en la descomunal tarea de imprimir el libro, pero solo hay un nombre que realmente cuenta: Miró.¹⁰ Sin embargo, el propio artista nunca olvidó el elemento dadá de la teoría inicial del surrealismo, según el cual, eliminando la intención voluntaria del proceso de búsqueda de imágenes, se trasladaba la atención del poeta o el pintor como individuo hacia las palabras o imágenes descubiertas y, por lo tanto, hacia cada lector o espectador.¹¹ En 1951, en una entrevista radiofónica con Georges Charbonnier, en un momento en que *À toute épreuve* avanzaba con lentitud, Miró expresa la esperanza de mantener un «contacto físico» a través de su obra con «todo el mundo». La pintura puede ser una actividad extremadamente individual, es consciente de ello, pero espera que llegará un momento en que «la producción artística será puramente colectiva», a semejanza de lo que ocurre cuando trabaja con artesanos como el ceramista Josep Llorens Artigas, y podría haber añadido a Frélaud, Herrera y todos los que participaron en la elaboración de *À toute épreuve* (fig. 5).¹²

Cuando Miró expuso la cerámica que había realizado con Artigas en París y Nueva York en 1956, las esculturas llevaban la firma Miró-Artigas.¹³ En la portada de *À toute épreuve*, tres nombres en letras mayúsculas tienen un peso parecido: el de Miró, el de Éluard y, en un cuerpo más pequeño, el de Gérald Cramer (fig. 6). Miró no

fusionó su identidad con la de Éluard y Cramer, pero tanto él como su editor se aseguran de que el libro se entienda como una producción colectiva. Como demostrará este artículo, fueron los tres trabajando «en équipe», como le gustaba decir a Miró, los que planificaron, o mejor aún, imaginaron, el libro conjuntamente, antes de iniciar el laborioso proceso de producción. El proceso de elaboración fue lo que, sin duda, incorporó a los artesanos en el equipo, no solo a Frélaud y Herrera, que iniciaron su colaboración en junio de 1948, sino también a Enric Tormo, impresor barcelonés especialista en xilografía (fig. 7). Miró lo incluyó en el equipo incluso antes de que entrara Frélaud, en abril de 1948.¹⁴ Los artesanos no aparecen en la portada, pero reciben un inusual reconocimiento en las últimas páginas: Tormo por su «colaboración técnica»; Frélaud y Herrera por su maratónico esfuerzo en la impresión, que les llevó más de un año y requirió «plus de 42.000 passages».¹⁵

El énfasis que se da al carácter colectivo del libro no desvía la atención del nombre de Miró, pero debilita considerablemente el argumento de Douglas Cooper de singularizarlo como único autor del *libro* en la forma que adoptó finalmente. Cooper, como moderno convencido, necesita un autor único y singular, creador de la publicación: Miró. De hecho, veremos que el libro no surgió exclusivamente a partir de la respuesta individual del artista a los poemas, sino del compromiso colectivo, compartido por Cramer, de transformar la pequeña publicación de Éluard en un producto completamente nuevo.

El carácter colectivo del libro sitúa *À toute épreuve* –como gran parte de la pintura no estrictamente de caballete de Miró a partir de 1945– en una relación que dista mucho de ser sencilla con la heroica manera que tiene la modernidad de considerar al artista como creador único, si bien constituye, asimismo, una apasionada afirmación del compromiso moderno con la unicidad del objeto artístico. Sus 130 ejemplares se oponen al crecimiento acelerado de la reproducción mecánica. «Una reproducción», dice Miró a Charbonnier en 1951, «es un objeto muerto [...] La huella humana [...] no puede ser sustituida por una máquina. Nunca».¹⁶ En una carta que escribe a Cramer en marzo de 1953, insiste en que el tiraje de pruebas con Frélaud no puede estar

sometido a una fecha de entrega, ya que «nous sommes loin de le faire d'une manière mécanique»¹⁷ (fig. 8). Cada ejemplar del libro es el resultado de un proceso en el que la combinación de lo intensamente individual y lo colectivo nunca puede repetirse; se ha realizado a contracorriente de la dependencia moderna de las copias reproducidas automáticamente y en contra de la llegada de la posmodernidad. Miró, en una de las últimas defensas de la pintura que se sucedieron a lo largo de los años sesenta y setenta, concibió y creó *À toute épreuve* en equipo, resistiéndose a que lo visual se sometiera a la mecanización, los bienes de consumo y las imágenes infinitamente reproducibles. Se mantendría al margen de la respuesta del neodadaísmo y el pop a la sociedad del espectáculo de finales de los años cincuenta.

El proyecto colectivo que reunió a Miró con los artesanos y su editor empezó a gestarse, sin duda, cuando Cramer lo puso en contacto con Éluard. *À toute épreuve* nos lleva al ámbito en expansión de los estudios sobre la relación entre palabra e imagen, en los que lo verbal y lo visual son inseparables, y las imágenes se leen.¹⁸ ¿Cómo me propongo, pues, explorar la colaboración entre Miró y Éluard, que se desarrolló, con la intervención de Cramer, como un diálogo de tú a tú, entre amigos, hasta la muerte del poeta en 1952? ¿Y cómo voy a analizar (leer) la interacción entre poemas y xilografías?

El análisis más agudo y convincente de la relación entre palabra e imagen de *À toute épreuve* lo publicó Anne Hyde Greet en 1984.¹⁹ Greet ya expuso su modo de entender el *livre d'artiste* una década antes en un estudio sobre la poesía de Guillaume Apollinaire, donde traza una distinción fundamental entre «le livre illustré ordinaire» y «le livre de peintre, où l'image recrée une atmosphère».²⁰ A su juicio –y este es el punto de partida de su análisis de *À toute épreuve*– las imágenes de un pintor han de recrear visualmente la poesía de las palabras.

En efecto, Miró se consideraba un poeta tal como lo era esencialmente Éluard, y en su prólogo al catálogo de la exposición en la que se presentó el libro, en 1958, Cooper lo cita afirmando que «le monde imagé d'Éluard est tellement proche et familier qu'il ne pouvait pas empêcher des images picturales correspondantes de jaillir de son pinceau sur la page».²¹ Sin lugar a dudas, existía una

convergencia de imaginarios entre el mundo pequeño y bullicioso próximo a las criaturas y las plantas de la naturaleza en el que viven los *personnages* de Miró, y los poemas de Éluard, donde no hay individuos con nombre propio, sino más bien un elenco de mujeres errantes y muchachas enamoradas que pueblan un mundo casi natural de imágenes poéticas. Sin embargo, tal como argumentaré al abordar el trabajo conjunto del pintor y el poeta, y especialmente en el último apartado de este artículo al referirme a las experiencias que aporta el libro, las xilografías de Miró no son solo una respuesta a los poemas de Éluard. En junio de 1948, escribe a Cramer que lo que realmente le apetece es «faire un livre, non pas de l'illustrer».²² Las experiencias visuales que ofrece el libro no tienen porque producirse necesariamente después de la lectura: por sí mismas pueden cambiar la forma de leer los poemas.

Algunos de los autores que han explorado el libro de artista han utilizado otros términos que niegan la primacía residual que Greet otorga a la poesía. Thomas Jensen Hines utiliza «colaboración», mientras que Yves Peyré se refiere a un intercambio vivo entre un poeta y un pintor para crear un «livre de dialogue».²³ En su trabajo conjunto, Éluard y Miró fueron, en efecto, colaboradores, y en realidad puede hablarse de un diálogo entre ambos, así como entre los poemas y las xilografías. Pero quizá el término más adecuado en el caso de *À toute épreuve* es el de collage, que Renée Riese Hubert utiliza para contradecir el valor especial que Greet confiere a la evocadora equivalencia entre palabra e imagen. En este caso, pueden darse relaciones por analogía entre algunos poemas y las xilografías que los acompañan, pero, en palabras de Hubert, siempre hay «elementos que se niegan a renunciar a su identidad».²⁴ La efusión de signos de Miró, que saltan a la vista, actúan a la vez en contra y a favor de los poemas, del mismo modo que los collages de *personnages*, los fragmentos de xilografías o los recortes de papel que utiliza de vez en cuando a lo largo del libro actúan en contra y a favor de las xilografías impresas en yuxtaposición. Al fin y al cabo, el mundo «maravilloso» como unión de dos «realidades distantes» había sido un elemento central de la práctica surrealista, tanto en imágenes como en palabras, desde los primeros tiempos del dadaísmo.²⁵ Por otro lado, el primer pintor con el que colaboró Éluard en la creación de un libro fue

Max Ernst, en 1922, una tarea que supuso reunir textos e imágenes encontradas por separado y ensambladas como los *ready-mades* de un collage (fig. 9).²⁶

Uno de los atractivos de la palabra *collage*, en lo que concierne a *À toute épreuve*, es cómo pone en relieve una práctica material: el acto de organizar distintas piezas y fragmentos. En este caso, la elección de la xilografía por parte de Miró fue sorprendente, porque hasta la Segunda Guerra Mundial y en los años siguientes había predominado el aguafuerte y, especialmente, la litografía en la realización de libros de artistas. Antes de la guerra, a parte de tres colaboraciones en libros de artistas en los que utilizó *pochoir*, litografía y aguafuerte, Miró había realizado en un cuaderno un proyecto bastante meditado en el que combinaba imágenes y poemas propios, «una bella página de astronomía» y un pentagrama musical: una especie de libro-objeto. En este caso, la idea era utilizar pinceles japoneses y lápices de distinto grosor, pero no hay ninguna referencia a la xilografía, solo aguafuertes, litografías y reproducciones de pinturas para sus imágenes.²⁷

Un poderoso estímulo para utilizar esta técnica de grabado en *À toute épreuve* fueron las xilografías tahitianas de Gauguin, que Miró tuvo ocasión de contemplar en la colección de Cramer, en Ginebra, cuando firmó el contrato en febrero de 1948. Lo que más le sorprendió fue cómo la madera hacía sentir su presencia material, grabado tras grabado.²⁸ En 1951, en la entrevista con Charbonnier habla sobre la esperanza de que su obra pueda llegar a ser colectiva y conectar con «todo el mundo», dejando a un lado el aspecto «intelectual» para centrarse en el «contacto físico».²⁹ Cooper cita a Miró en una entrevista que mantuvo con Georges Duthuit en la década de 1930: «Cada vez doy más importancia a los materiales que utilizo en mi obra. Un material rico y vigoroso me parece necesario para dar al espectador una bofetada antes de que intervenga el pensamiento».³⁰ La recompensa de un libro como objeto material, siempre en contacto con la materia que Miró consideraba la más natural de todas –la madera–, era tan importante que valía la pena pagar el elevado coste en horas de trabajo que suponía la elaboración e impresión de las planchas. En una carta a Cramer del verano de 1948, no solo manifiesta que prefiere hacer un libro más

que ilustrarlo, sino que además será tan completo que tendrá «la noblesse d'une sculpture en marbre».³¹

Incluso antes de sacar el libro de la caja, ya se percibe la madera. La propia caja es una estructura de cartón recubierta de una lámina muy fina de madera japonesa, con una superficie granulosa que invita al tacto.³² En otras ocasiones, ya he analizado a fondo el carácter material de *À toute épreuve* como un objeto susceptible de ser asido y tocado, además de contemplado y leído, revisando todo lo que tiene de escultórico, por lo que aquí elegiré como ejemplo dos dobles páginas del interior para destacar su carácter material.³³ El poema 11 de la primera de las tres partes del libro, «L'univers solitude», solo contiene tres versos pero ocupa las dos hojas de una doble página (fig. 10). Colocando el primer verso a la izquierda y los dos últimos a la derecha se crea un impulso en la lectura de izquierda a derecha, visualmente acelerado por dos rayas grises y cuatro de colores en la parte superior e inferior de la página izquierda. El movimiento, expresado por un pájaro mironiano con la cabeza en forma de flecha a la derecha, queda frenado en seco en la parte baja de la página con un gran punto final de color azul. Hasta aquí, todo para deleitar la mirada. Sin embargo, este punto es como un espacio sensorial, con los anillos de la vena de la madera que evocan una huella dactilar ampliada. La textura y el tacto, en contacto distante con la madera, contrarrestan la airosa ligereza del vuelo del pájaro sobre el blanco de la página. Los extremos irregulares de las líneas, así como todas las superficies de colores, no dejan entrever que han sido dibujadas a distintas velocidades, como líneas trazadas directamente sobre la piedra en litografía.³⁴ Se diría que han sido estampadas, y el resplandor blanco y las manchas brillantes que aparecen sobre las superficies más extensas de color pueden parecer a primera vista inmatiales, pero al instante se perciben como los rastros de rasguños, cortes y perforaciones en las planchas de madera de las que han sido impresas.

Para evitar la relación entre dibujo y gesto especialmente asociada a la litografía, en que uno imagina la línea desplazándose a distintas velocidades con el movimiento de la mano, quizá debería utilizarse un léxico distinto para describir las xilografías de Miró: ni golpes, ni manchas, ni trazos, ni toques, sino más bien franjas, cenefas, astillas,

esquirlas grises, negras o de colores (figs. 10 y 11). Además, la manera en la que se hicieron estas xilografías las aleja y las distingue claramente de la gestualidad bidimensional del dibujo. Alentado por sus conversaciones con el artista catalán Eudald Serra, que había vivido muchos años en Japón, Miró escogió para sus xilografías la práctica japonesa de esculpir piezas en relieve fijadas sobre un tablero, en vez de tallarlas en un bloque, para «dibujar» líneas y contornos (figs. 12–17).³⁵ Seguramente se utilizaron varias planchas de madera para imprimir la doble página del Poema 11 de «L'univers solitude», como en la mayoría de las páginas, pero gradualmente detrás de cada una de ellas empieza a tomar forma la ilusión espectral de una única escultura visual. «Tallar la madera», explica Miró a Georges Charbonnier cuando él y Tormo trabajan en las planchas, «es esculpir». Y comenta al periodista que eso entra de lleno «en el terreno de la escultura».³⁶ De hecho, las 233 xilografías que contiene el libro son, tal como determinaba la práctica japonesa, esculturas poco profundas en bajorrelieve, con formas rebajadas por Tormo, generalmente de madera dura de cerezo fijadas a un tablero, que luego Miró esculpe y modela con mucha precisión para adecuarlas a la forma, puliendo los bordes afilados para crear una línea más fina (fig. 18).³⁷

Del principio al final de libro, las xilografías activan el tacto a través de la vista, especialmente por la inclusión de *papiers collés* en algunas hojas.³⁸ La última doble página (fig. 19) nos ofrece las rayas y perforaciones de las planchas de madera como estriaciones y manchas brillantes, y la larga línea deshilachada que atraviesa ambas páginas es demasiado irregular, demasiado truncada para ser percibida como un dibujo (en realidad, parece que se haya clavado un alambre a la plancha para imprimirla).³⁹ Sin embargo, lo material y lo inmaterial se unen expresivamente en la xilografía impresa sobre un recorte de papel blanco y basto pegado a la página derecha. La textura del papel reclama ser tocada y restregada, y el fragmento de la xilografía de un naufrago se imprime directamente sobre el papel blanco. La suave y grisácea ilusión de un espacio sombrío detrás de la superficie, en el que destacan la figura y el mástil roto de un barco, es áspera al tacto. El espacio ilusorio posee una superficie táctil.

Dedicaré el resto del artículo a la concepción, la lectura y la contemplación del libro: primero hablaré del libro imaginado, luego del libro experimentado. Lo que se concibió desde el principio fue un objeto que tuviera las cualidades materiales de una escultura, pero que, sin embargo, pudiera presentarse como un todo en el que se combinaran poemas y xilografías del mismo modo que un collage ensambla fragmentos del mundo que nunca se han unido hasta entonces. La importancia de no perder de vista la insistencia de Miró, desde el día en que firmó el contrato con Cramer, de que el libro tenía que experimentarse con la inmediatez física de un objeto material —un libro-escultura— se pone de relieve porque, en gran medida, se formuló como una idea y se planificó (antes de realizar las planchas de madera e imprimir las páginas) yuxtaponiendo en cada página los dibujos y diseños tipográficos de los poemas de Éluard. Se desarrolló en dos dimensiones, con páginas plegadas para preparar modelos de prueba para el libro (maquetas). La única excepción, como veremos, fue la maqueta que sirvió de prototipo final, que también puede entenderse como un objeto material, parecido al libro, pero de naturaleza muy distinta.

– II –

IMAGINAR

À TOUTE ÉPREUVE

En una carta dirigida a Cramer el 2 de octubre de 1949, Miró escribe: «Je suis particulièrement heureux de vous dire que la maquette vient d'être terminée».⁴⁰ Un día antes, la fase principalmente dedicada a la concepción del libro había finalizado con la primera versión de la maqueta que serviría de modelo para el libro; una nota registra la fecha y el lugar.⁴¹ Tras celebrar ese hito histórico, Miró añade un fragmento revelador que pone de manifiesto algunas de las preocupaciones que lo abrumaron durante la fase de maquetas, entre principios de 1948 y el otoño de 1949. Felicita a Cramer y Éluard por la tipografía y les explica que se había visto obligado a cambiar incluso los dibujos más logrados, porque «une

simple virgule de la page précédente ou un point sur le *i* de la page suivante faire dégringoler ce que j'avais fait isolement. Un livre doit être fait avec l'exactitude et la précision d'une machine d'horlogerie».⁴² Es evidente que, para Miró, la clave no eran solo los poemas de Éluard en sí mismos, sino cómo se distribuían por todo el libro y cómo se colocaban en cada página; la tipografía le había exigido una respuesta. La propia metáfora del mecanismo de relojería determina el nivel de detalle con el que se estableció esta relación interactiva; un nivel de detalle que deberá tenerse en cuenta al abordar secuencialmente las seis maquetas que han llegado hasta nuestros días para entender cómo el libro se concibió en equipo.

La primera de las maquetas que han sobrevivido se conserva en Ginebra. Se trata de un pequeño cuaderno de notas, de la mitad del tamaño del libro que se publicó finalmente, con hojas amarillentas ligeramente satinadas.⁴³ Incluye un símil de portada con la fecha de publicación —1948— escrita a lápiz (fig. 20), lo que sugiere que posiblemente se realizó a principios del primer año en que se inició el proyecto. No contiene ningún dibujo, solo indicaciones pulcramente escritas a mano, la mayoría a tinta, del número de versos de cada poema en cada página: «2 lignes», o «10 l», etc. (fig. 21). La letra es de Éluard, que parece que fue el único responsable. Página tras página, anota cómo cree que podrían distribuirse los textos a lo largo del libro y cómo deberían colocarse los versos, estrofas o poemas para dejar espacio a Miró. En el contrato firmado por el artista en el mes de febrero, se planteó realizar un libro «très illustré», y el poeta responde a esta exigencia viendo cómo puede separar sus poemas en una y a veces dos dobles páginas, dejando grandes espacios en blanco para Miró.⁴⁴ Sabemos que fue Éluard quien, a las xilografías de Gauguin, añadió otro ejemplo que también actuaría como detonante para inspirar el proyecto: la extraordinaria composición tipográfica de Stéphane Mallarmé del poema «Un coup de dès jamais n'abolira le hasard». La forma en que las composiciones más espaciosas, por fragmentación, cambian la lectura de los poemas y cómo la tipografía puede interactuar con las xilografías de Miró es ya una de las principales preocupaciones del poeta. Hacia mayo de 1948, el nombre de Mallarmé se había unido al de Gauguin en la correspondencia de Miró con Cramer.⁴⁵

MORE THAN A BOOK

PAUL ÉLUARD AND JOAN MIRÓ

À TOUTE ÉPREUVE

GÉRALD CRAMER, GENEVA, 1958

CHRISTOPHER GREEN

- 1 -

THE CHALLENGE OF À TOUTE ÉPREUVE

On 25 April 1958, Heinz Berggruen's Paris gallery launched an artist's book, Joan Miró's radiantly illuminated edition of Paul Éluard's pocket collection of poems, *À toute épreuve* (fig. 1). The poems were the product of events that had passed into Surrealist myth. Éluard had written them in 1929 in the months during which Salvador Dalí took erotic and imaginative possession of the poet's wife Gala as his 'femme visible', his 'Gradiva'.¹ The edition was the outcome of a meeting between the Geneva publisher Gérard Cramer and Éluard in Paris early in 1947; the choice of the poet's old Catalan friend to transform his little fold-out booklet (fig. 2) was Éluard's.² Miró's decision, by the time he signed his contract with Cramer on 18 February 1948, to use woodcut, a labour-intensive technique he had never used before, was the reason why it had taken eleven years to make the book (fig. 3).³

Sadness haunted the launch in 1958. Éluard was not there; he died five years into the project in November 1952,⁴ but, as we shall see, the book had been by then fully imagined in most essentials by artist, poet and publisher working together; it was the making of the woods and the printing that took so much time. Éluard's widow Dominique was there. So was Gérard Cramer, of course, and Miró himself, much to the excitement of young students and aspiring artists, according to a review for the *Journal de Genève*, and so also were such art world figures as Sonia Delaunay, Henri Cartier-Bresson, Tristan Tzara and the director of the Musées de France, Georges Salles.⁵

From 1947 to 1958, the period between Cramer's first contact with Miró and the book's launch, had been, in fact, the period when the artist had become a major cultural figure himself, with a reputation that gave him instant transatlantic name recognition. He actually received Cramer's letter making contact on his first visit to New York, where he was painting the enormous mural commissioned from him by the Terrace Plaza Hotel in

Cincinnati.⁶ Just before the book's launch eleven years later, in January 1958, he heard that a major Museum of Modern Art retrospective was in the planning.⁷ The years in which *À toute épreuve* was imagined and made saw Miró become a big name.

The preface for the catalogue of Berggruen's launch exhibition was written by the collector and art historian Douglas Cooper (fig. 4). His short text brings out the closeness of the relationship between Éluard's poems and Miró's woodcuts but insists repeatedly that the book 'est essentiellement la création de Miró'.⁸ He recognizes the remarkable contribution made by 'les maîtres-techniciens, Jacques Frélaud et Jaime Herrera'⁹ in the near impossible job of printing the book, but only one name really matters, Miró.¹⁰ The artist himself, however, never forgot the Dada element in early Surrealist theory that, by taking will intention out of the image-finding process, switched attention from the poet or painter as an individual to the words or images discovered, and so to every reader, every spectator.¹¹ In a 1951 radio interview with Georges Charbonnier, as work on *À toute épreuve* progressed slowly, Miró expresses a hope to make 'physical contact' through his work with 'all people'. Painting may be an intensely individual pursuit, he knows, but he looks forward to a time when 'artistic production will be purely collective', as it is when he works with artisans like the ceramicist Josep Llorens Artigas, and he might have added Frélaud, Herrera and all who worked on the making of *À toute épreuve* (fig. 5).¹²

When Miró showed the ceramics he had made with Artigas in Paris and New York in 1956, the sculptures were signed Miró-Artigas.¹³ On the title page of *À toute épreuve* three names in capital letters are given comparable weight: Miró's, Éluard's and, in smaller capitals, Gérard Cramer (fig. 6). Miró did not merge his identity into Éluard's and Cramer's, but he and his publisher ensure that this is seen to be a collective production. As this essay will show, it was the three of them working, as Miró liked to call it, 'en équipe', or as a team, who planned, or better imagined the book together, before the laborious process of making began properly. The making process was, of course, what brought the artisans into the 'équipe', not only Frélaud and Herrera who became involved in June 1948¹⁴ but also the Barcelona printer, with specialist knowledge of wood

engraving, Enric Tormo (fig. 7). Miró brought Tormo in even earlier than Frélaud, by April 1948. The artisans may not feature on the title page, but they are given unusually fulsome acknowledgement in the end matter of the book, Tormo for his 'collaboration technique', Frélaud and Herrera for sustaining a marathon printing effort which took more than a year and required 'plus de 42,000 passages'.¹⁵

The emphasis given to the collective character of the book does not draw attention away from the name Miró but nonetheless manifestly weakens Douglas Cooper's case for setting him apart as the unique author of the book in its final realized form. Cooper, as a believing modernist, needs a single, unique author, creator of the book – Miró. In fact, we shall see that the book emerged not merely from the artist's individual response to the poems but from their joint commitment, shared with Cramer, to transform together Éluard's tiny fold-out publication into something completely new.

Its collective character places *À toute épreuve*, like much of Miró's non-easel painting production after 1945, in a far from straightforward relationship with heroic modernism's focus on the artist as unique creator, but yet the book is a passionate assertion of the modernist commitment to the uniqueness of the art object. The 130 copies of the book stand against the accelerating rise of mechanical reproduction. 'A reproduction', Miró tells Charbonnier in 1951, 'is a dead object.... The human mark ... cannot be replaced by a machine. Never.'¹⁶ Writing to Cramer in March 1953, he insists that the pulling of trial proofs with Frélaud cannot be held to deadlines, 'nous sommes loin de le faire d'une manière mécanique'¹⁷ (fig. 8). Each copy of the book is the product of a process whose combination of the intensely individual and the collective can never be repeated; it has been produced against the grain of modernity's dependency on the machine-made copy, and against the coming of postmodernity. Miró, mounting one among many last stands for painting which would continue through the 1960s into the 1970s, imagined and made *À toute épreuve* 'en équipe', in resistance to the takeover of the visual world not only by mechanization but by consumer commodities and infinitely reproducible images. He would stand aside from neo-Dada's and Pop's response to the society of the spectacle from the late 1950s.

The collective project that brought Miró together with the artisans and his publisher, began, of course, with Cramer bringing him and Éluard together. *À toute épreuve* takes us into the fast-expanding province of Word and Image studies, where the verbal and the visual are inseparable, where images are read.¹⁸ How then am I to explore the collaboration of Miró and Éluard, which was developed, with Cramer involved, as a dialogue, person to person, between friends until the poet's death in 1952? And how then am I to look at (read) the interaction of poems and woodcuts?

The most penetrating and convincing exploration of the relationship between word and image in *À toute épreuve* was published by Anne Hyde Greet in 1984.¹⁹ Greet set out her approach to the *livre d'artiste* over a decade earlier in a study of Apollinaire's poetry. She makes a fundamental distinction between 'le livre illustré ordinaire' and 'le livre de peintre, où l'image recrée une atmosphère'.²⁰ For her – and this drives her analysis of *À toute épreuve* – a painter's images should somehow recreate verbal poetry visually.

Certainly Miró thought of himself as a poet in just the same essential sense that Éluard was, and in his preface for the launch exhibition of the book in 1958, Cooper quotes him claiming that 'le monde imagé d'Éluard est tellement proche et familier qu'il ne pouvait pas empêcher des images picturales correspondantes de jaillir de son pinceau sur la page.'²¹ There was indeed a meeting of imaginary worlds between the small, bustling world close to nature's creatures and plants, in which Miró's 'personnages' live, and Éluard's poems, in which there are no individuals who can be named, but instead a cast that includes wandering women and girls in love living in a mostly natural world of poetic images. Yet, as I shall argue when we look at the poet and the painter working together, and especially in the final section of this essay, when we come to the experiences opened up by the book, Miró's woodcuts are not simply a response to Éluard's poems. In June 1948 he could write to Cramer that he wants to '*faire un livre, non pas de l'illustrer*'.²² The visual experiences offered by the book do not have to come after the reading experiences it offers: they can themselves change how the poems are read.

Other terms besides 'illustration' which have been used by writers focusing on the *livre d'artiste* deny the residual primacy given to poetry by Greet. Thomas Jensen Hines uses the word 'collaboration', while Yves Peyré writes of a living exchange between poet and painter to produce the 'livre de dialogue'.²³ Working together, Éluard and Miró certainly were collaborators, and one can indeed talk of a dialogue between the two of them and also the poems and the woodcuts. But perhaps the term with the most traction in the case of *À toute épreuve* is 'collage', as used by Renée Riese Hubert to contradict the special value Greet gives to an atmospheric equivalence between word and image. In this case, there may be relations by analogy between particular poems and their woodcut accompaniments, but, to use Hubert's words there are always 'elements that refuse to relinquish their identity'.²⁴ Miró's effusion of signs, as they strike the eye, act both against and with the poems, just as the collaged 'personnages', fragments of wood engravings or ripped-out pieces of paper that he uses at intervals through the book act against and with the woodcuts printed in juxtaposition with them. The 'marvellous' as the meeting of 'distant realities' had, after all, been central to Surrealist practice in word and image from its Dada beginnings.²⁵ Moreover, Éluard's first experience of working with a painter in producing books, which was with Max Ernst in 1922, had actually involved the bringing together of texts and printed images which had been discovered completely separately, and which were indeed brought together like the readymade elements of collage (fig. 9).²⁶

One attraction of the word 'collage' where *À toute épreuve* is concerned, is the way it focuses attention on a material practice, the act of fixing material bits and pieces together. Miró's choice of woodcut for the book was surprising because of the prevalence of etching and especially lithography in the production of *livres d'artistes* in the period up to and following the Second World War. Before the war, besides three collaborations in *livres d'artistes*, where he had employed pochoir, lithograph and etching, he had developed in a notebook a deeply pondered project for a book combining his own images, 'a beautiful page of astronomy', a page of music, and his own poems – a kind of book-object. Here he had envisaged using Japanese brushes and pens of different thicknesses, but there is

no mention of woodcut, only etchings, lithographs and reproductions of paintings for his own images.²⁷

A powerful stimulus towards the use of woodcut for *À toute épreuve* was seeing Gauguin's Tahitian woodcuts in Cramer's collection in Geneva when he signed his contract in February 1948, and what stayed with him was the way the wood as a material made its presence felt, print by print.²⁸ When, in 1951, he spoke to Charbonnier about his hope that his work could be collective by connecting with 'all people', he set aside the 'intellectual', and spoke of 'a physical contact'.²⁹ Cooper quotes Miró from his 1930s interview with Georges Duthuit: 'I give greater and greater importance to the materials I use in my work. A rich and vigorous material seems necessary to me in order to give the viewer that smack in the face that must happen before reflection intervenes.'³⁰ The prize of a book which was a material thing, always in touch with the material that for him was the most natural of all, wood, was so important to him that the very high cost in labour and time of making the woods and printing from them was well worth paying. Writing to Cramer in the summer of 1948, he not only declared that he would make rather than merely illustrate a book but that it would be so complete an 'ensemble' that it would have 'la noblesse d'une sculpture en marbre'.³¹

Even before taking the book out of its box, wood is encountered. The box itself is wood, light Japanese leaves of wood fixed to a cardboard chassis, the grain of its surface inviting touch.³² Elsewhere I have very fully considered the material character of *À toute épreuve* as an object to be held and touched as well as viewed and read – all that was sculptural about it – so here I shall take the example of just two double spreads from the book's interior to bring out its material character.³³ Poem 11 of the first of the three parts of the book, 'L'univers solitude', is only three lines but covers both pages of a double spread (fig. 10). By placing the first line on the left and the last two on the right an impetus is created in reading from left to right, which two grey and four coloured lines top and bottom of the left page visually accelerate. The movement, taken up by an arrow-headed Miró bird in flight on the right, comes to a halt at the bottom of that page with a swollen blue full stop; everything for the eye so far. That full stop, however, is like a touchpad for finger tips, its

surface ringed with the circling lines of woodgrain as if a magnified fingerprint. Texture and touch, in contact at a remove with wood, counter the airy lightness of the bird's flight across the white expanse. The ragged edges of lines as well as every coloured surface do not allow them to be felt as drawn at different speeds like lines drawn directly onto the stone in lithography.³⁴ They are felt as stamped, and the white sheen and glittering spots worn by all the wider coloured surfaces may at first seem immaterial, but after a moment can be felt as the traces of scratches, cuts and punched holes on the woods from which they have been printed.

To avoid that association carried especially by lithography with drawing as gestural, where line is imagined travelling at different speeds with the movement of the hand, perhaps a different lexicon of terms is necessary for writing about Miró's woodcuts: not strokes or streaks or touches or dabs, but rather fingers or ribbons, or slivers, or splinters of grey, black or colour (figs. 10 & 11). Moreover, these were woodcuts crafted in a way that set them especially clearly apart from the gestural, two-dimensionality of drawing. Stimulated by talking to the Catalan artist Eudald Serra, who had spent many years in Japan, Miró chose for his woodcuts the Japanese practice of carving pieces in relief fixed to a backboard, rather than cutting into the block, to 'draw' lines and contours (figs. 12–17).³⁵ Several woods will have been used to print the double spread for Poem 11 of 'L'univers solitude', as they were for the great majority of the images, but slowly behind every one of them the ghost illusion of a single virtual sculpture behind it can begin to form. 'Wood-cutting', Miró told Charbonnier as he and Tormo worked on the woods, is carving: he is in agreement with the journalist, it is in 'the domain of sculpture'.³⁶ And indeed, the 233 woods behind the book are, as the Japanese practice determined, shallow bas-relief sculptures, with forms blocked out by Tormo usually from hard cherry wood added to a backboard, which are then finished by Miró carving and whittling them very exactly to shape, fining down the sharpest of edges to create the thinnest of lines (fig. 18).³⁷

Throughout, the woodcuts activate touch with vision, especially by the addition of *papiers collés* stuck into the book every few pages.³⁸ The final double spread (fig. 19),

gives us the scratched lines and punched holes of the woods as striations and glittering spots, and the long unravelling line that crosses both pages is too ragged, too nearly broken to be felt as drawn (in fact, wire seems to have been fixed to the wood to print that line).³⁹ Yet, the material and the immaterial come most tellingly together in the wood engraving printed onto a torn-out piece of coarse white paper glued to the right page. The textured surface of the paper asks to be touched and rubbed, and the fragment of a wood engraving of a shipwrecked survivor is printed directly onto the coarse white paper. Its smooth, grey illusion of a gloomy space behind the surface, within which the figure and the broken mast stand, is rough to the touch. Illusory space has a surface texture.

I shall now turn for the rest of this essay to the imagining, the reading and the viewing of the book: first, the book imagined, then the book experienced. What was imagined from the very beginning was an object with the material qualities of a sculpture, but one that was to be constructed as an ensemble bringing together poems and woodcuts in the way that collage brings together fragments of the world that have never met before. The importance of keeping in mind Miró's insistence from the day he signed his contract with Cramer, that the book was to be experienced with the physical immediacy of a material object – a book as sculpture – is underlined by the fact that most of all it developed as an idea and was planned (before the woods were made and the pages printed) by juxtaposing flat on the page drawings and typographical layouts of Éluard's poems. It was developed, with one exception, very much in two dimensions, on pages folded together to form trial models for the book (maquettes). The one exception, as we shall see, was the maquette that served as final model, which is as much to be experienced as a material object as the book itself, though very differently.

– II –

IMAGINING À TOUTE ÉPREUVE

Writing to Cramer on 2 October 1949, Miró began: 'Je suis particulièrement heureux de vous dire que la maquette vient d'être terminée.'⁴⁰ The day before, the phase largely dedicated to imagining the book had ended with the initial completion of the maquette which would serve as model for making the book; a note within the maquette records the date and place of completion.⁴¹ Miró follows up his landmark news with a revealing passage which brings out some of the preoccupations that dominated, for him, the phase of the maquettes between early 1948 and autumn 1949. He praises Cramer and Éluard for their typography, and tells how he had felt compelled to change even successful drawings, because 'une simple virgule de la page précédente ou un point sur le i de la page suivante faire dégringoler ce que j'avais fait isolement. Un livre doit être fait avec l'exactitude et la précision d'une machine d'horlogerie.'⁴² Key, for him, it is clear, was not only Éluard's poems as poems but their distribution through the book and their placing on the page; the very typography had demanded a response from him. The clock-mechanism metaphor is judged to capture the level of detail at which this interactive relationship operated; it is a level of detail which will have to be kept in mind as we look in sequence at the six maquettes that survive, to follow how the book was imagined 'en équipe'.

The earliest of the surviving maquettes is in Geneva. It is a small notebook, half the size of the book as published, with slightly shiny yellowed pages.⁴³ It has a mock title page with 1948 pencilled in as the publication date (fig. 20), so it must have been filled early in the very first year that work began. It includes no drawings, only neatly handwritten indications, mostly in ink, of the number of lines of each poem for each page – '2 lignes', or '10 l', and so on. (fig. 21). The handwriting is Éluard's who alone seems to be responsible for it. Page by page, he has jotted down how he imagines the poems can be distributed through the book and how lines or stanzas or whole poems can be placed to allow space for Miró. In

the contract signed by the artist in February, a book 'très illustré' was projected, and the poet in response is seeing how his poems could be spaced out across usually one but sometimes two double spreads, leaving expanses of white to be filled by Miró.⁴⁴ It was Éluard, we know, who had added to Gauguin's woodcuts another example to be taken as a springboard for their enterprise, Stéphane Mallarmé's extraordinary typographic layout for the poem *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*. How more spacious layouts, by fragmentation, change the reading of the poems, and how typography might interact with Miró's woodcuts is already his central concern. By May 1948, Mallarmé's name had joined Gauguin's in Miró's correspondence with Cramer.⁴⁵

Éluard does not include double spreads for Miró alone to fill, but he is generous in the space he gives to the artist. As in the book, the very first poem of the first section, 'L'univers solitude', just two lines, has a full double spread to itself, and throughout he is willing to make space for woodcuts by distributing longer poems across two spreads, a move that, following Mallarmé, inevitably changes how poems are read. Poem 10 of 'L'univers solitude', which, as we shall see, would cause re-thinks right to the end, has two, so does Poem 13, and also Poems 9 and 13 of the second section 'Confessions'. The final section, a single poem 'Amoureuuses', is given two spreads as well; it would also cause re-thinks to the end. With Mallarmé behind him, Éluard is in the process of recreating his poems of nearly two decades earlier for new readers by breaking them up into typographical fragments. How would the artist respond?

The second surviving maquette, another small notebook with slightly shiny yellowed pages, leaves us some idea.⁴⁶ It too is filled with jotted indications which plot the distribution of the poems, but the handwriting is neither Éluard's nor Miró's, and here hurried drawn horizontals give not only the number of lines per page but their positioning in relation to woodcut ideas. These woodcut ideas are drawn, probably by the same hand as that which jotted down how the poems were to be placed on the page. The clumsiness of some of these drawings, and the stiffness of most of them, make it clear that they are careful yet hasty copies made *after* drawings by Miró (figs. 22 & 23). Those drawings are lost, so we have

MORE THAN A BOOK

PAUL ÉLUARD AND JOAN MIRÓ

À TOUTE ÉPREUVE

GÉRALD CRAMER, GENEVA, 1958

CHRISTOPHER GREEN

- 1 -

THE CHALLENGE OF À TOUTE ÉPREUVE

On 25 April 1958, Heinz Berggruen's Paris gallery launched an artist's book, Joan Miró's radiantly illuminated edition of Paul Éluard's pocket collection of poems, *À toute épreuve* (fig. 1). The poems were the product of events that had passed into Surrealist myth. Éluard had written them in 1929 in the months during which Salvador Dalí took erotic and imaginative possession of the poet's wife Gala as his 'femme visible', his 'Gradiva'.¹ The edition was the outcome of a meeting between the Geneva publisher Gérard Cramer and Éluard in Paris early in 1947; the choice of the poet's old Catalan friend to transform his little fold-out booklet (fig. 2) was Éluard's.² Miró's decision, by the time he signed his contract with Cramer on 18 February 1948, to use woodcut, a labour-intensive technique he had never used before, was the reason why it had taken eleven years to make the book (fig. 3).³

Sadness haunted the launch in 1958. Éluard was not there; he died five years into the project in November 1952,⁴ but, as we shall see, the book had been by then fully imagined in most essentials by artist, poet and publisher working together; it was the making of the woods and the printing that took so much time. Éluard's widow Dominique was there. So was Gérard Cramer, of course, and Miró himself, much to the excitement of young students and aspiring artists, according to a review for the *Journal de Genève*, and so also were such art world figures as Sonia Delaunay, Henri Cartier-Bresson, Tristan Tzara and the director of the Musées de France, Georges Salles.⁵

From 1947 to 1958, the period between Cramer's first contact with Miró and the book's launch, had been, in fact, the period when the artist had become a major cultural figure himself, with a reputation that gave him instant transatlantic name recognition. He actually received Cramer's letter making contact on his first visit to New York, where he was painting the enormous mural commissioned from him by the Terrace Plaza Hotel in

Cincinnati.⁶ Just before the book's launch eleven years later, in January 1958, he heard that a major Museum of Modern Art retrospective was in the planning.⁷ The years in which *À toute épreuve* was imagined and made saw Miró become a big name.

The preface for the catalogue of Berggruen's launch exhibition was written by the collector and art historian Douglas Cooper (fig. 4). His short text brings out the closeness of the relationship between Éluard's poems and Miró's woodcuts but insists repeatedly that the book 'est essentiellement la création de Miró'.⁸ He recognizes the remarkable contribution made by 'les maîtres-techniciens, Jacques Frélaud et Jaime Herrera'⁹ in the near impossible job of printing the book, but only one name really matters, Miró.¹⁰ The artist himself, however, never forgot the Dada element in early Surrealist theory that, by taking will intention out of the image-finding process, switched attention from the poet or painter as an individual to the words or images discovered, and so to every reader, every spectator.¹¹ In a 1951 radio interview with Georges Charbonnier, as work on *À toute épreuve* progressed slowly, Miró expresses a hope to make 'physical contact' through his work with 'all people'. Painting may be an intensely individual pursuit, he knows, but he looks forward to a time when 'artistic production will be purely collective', as it is when he works with artisans like the ceramicist Josep Llorens Artigas, and he might have added Frélaud, Herrera and all who worked on the making of *À toute épreuve* (fig. 5).¹²

When Miró showed the ceramics he had made with Artigas in Paris and New York in 1956, the sculptures were signed Miró-Artigas.¹³ On the title page of *À toute épreuve* three names in capital letters are given comparable weight: Miró's, Éluard's and, in smaller capitals, Gérard Cramer (fig. 6). Miró did not merge his identity into Éluard's and Cramer's, but he and his publisher ensure that this is seen to be a collective production. As this essay will show, it was the three of them working, as Miró liked to call it, 'en équipe', or as a team, who planned, or better imagined the book together, before the laborious process of making began properly. The making process was, of course, what brought the artisans into the 'équipe', not only Frélaud and Herrera who became involved in June 1948¹⁴ but also the Barcelona printer, with specialist knowledge of wood

engraving, Enric Tormo (fig. 7). Miró brought Tormo in even earlier than Frélaud, by April 1948. The artisans may not feature on the title page, but they are given unusually fulsome acknowledgement in the end matter of the book, Tormo for his 'collaboration technique', Frélaud and Herrera for sustaining a marathon printing effort which took more than a year and required 'plus de 42,000 passages'.¹⁵

The emphasis given to the collective character of the book does not draw attention away from the name Miró but nonetheless manifestly weakens Douglas Cooper's case for setting him apart as the unique author of the book in its final realized form. Cooper, as a believing modernist, needs a single, unique author, creator of the book – Miró. In fact, we shall see that the book emerged not merely from the artist's individual response to the poems but from their joint commitment, shared with Cramer, to transform together Éluard's tiny fold-out publication into something completely new.

Its collective character places *À toute épreuve*, like much of Miró's non-easel painting production after 1945, in a far from straightforward relationship with heroic modernism's focus on the artist as unique creator, but yet the book is a passionate assertion of the modernist commitment to the uniqueness of the art object. The 130 copies of the book stand against the accelerating rise of mechanical reproduction. 'A reproduction', Miró tells Charbonnier in 1951, 'is a dead object.... The human mark ... cannot be replaced by a machine. Never.'¹⁶ Writing to Cramer in March 1953, he insists that the pulling of trial proofs with Frélaud cannot be held to deadlines, 'nous sommes loin de le faire d'une manière mécanique'¹⁷ (fig. 8). Each copy of the book is the product of a process whose combination of the intensely individual and the collective can never be repeated; it has been produced against the grain of modernity's dependency on the machine-made copy, and against the coming of postmodernity. Miró, mounting one among many last stands for painting which would continue through the 1960s into the 1970s, imagined and made *À toute épreuve* 'en équipe', in resistance to the takeover of the visual world not only by mechanization but by consumer commodities and infinitely reproducible images. He would stand aside from neo-Dada's and Pop's response to the society of the spectacle from the late 1950s.

The collective project that brought Miró together with the artisans and his publisher, began, of course, with Cramer bringing him and Éluard together. *À toute épreuve* takes us into the fast-expanding province of Word and Image studies, where the verbal and the visual are inseparable, where images are read.¹⁸ How then am I to explore the collaboration of Miró and Éluard, which was developed, with Cramer involved, as a dialogue, person to person, between friends until the poet's death in 1952? And how then am I to look at (read) the interaction of poems and woodcuts?

The most penetrating and convincing exploration of the relationship between word and image in *À toute épreuve* was published by Anne Hyde Greet in 1984.¹⁹ Greet set out her approach to the *livre d'artiste* over a decade earlier in a study of Apollinaire's poetry. She makes a fundamental distinction between 'le livre illustré ordinaire' and 'le livre de peintre, où l'image recrée une atmosphère'.²⁰ For her – and this drives her analysis of *À toute épreuve* – a painter's images should somehow recreate verbal poetry visually.

Certainly Miró thought of himself as a poet in just the same essential sense that Éluard was, and in his preface for the launch exhibition of the book in 1958, Cooper quotes him claiming that 'le monde imagé d'Éluard est tellement proche et familier qu'il ne pouvait pas empêcher des images picturales correspondantes de jaillir de son pinceau sur la page.'²¹ There was indeed a meeting of imaginary worlds between the small, bustling world close to nature's creatures and plants, in which Miró's 'personnages' live, and Éluard's poems, in which there are no individuals who can be named, but instead a cast that includes wandering women and girls in love living in a mostly natural world of poetic images. Yet, as I shall argue when we look at the poet and the painter working together, and especially in the final section of this essay, when we come to the experiences opened up by the book, Miró's woodcuts are not simply a response to Éluard's poems. In June 1948 he could write to Cramer that he wants to '*faire un livre, non pas de l'illustrer*'.²² The visual experiences offered by the book do not have to come after the reading experiences it offers: they can themselves change how the poems are read.

Other terms besides 'illustration' which have been used by writers focusing on the *livre d'artiste* deny the residual primacy given to poetry by Greet. Thomas Jensen Hines uses the word 'collaboration', while Yves Peyré writes of a living exchange between poet and painter to produce the 'livre de dialogue'.²³ Working together, Éluard and Miró certainly were collaborators, and one can indeed talk of a dialogue between the two of them and also the poems and the woodcuts. But perhaps the term with the most traction in the case of *À toute épreuve* is 'collage', as used by Renée Riese Hubert to contradict the special value Greet gives to an atmospheric equivalence between word and image. In this case, there may be relations by analogy between particular poems and their woodcut accompaniments, but, to use Hubert's words there are always 'elements that refuse to relinquish their identity'.²⁴ Miró's effusion of signs, as they strike the eye, act both against and with the poems, just as the collaged 'personnages', fragments of wood engravings or ripped-out pieces of paper that he uses at intervals through the book act against and with the woodcuts printed in juxtaposition with them. The 'marvellous' as the meeting of 'distant realities' had, after all, been central to Surrealist practice in word and image from its Dada beginnings.²⁵ Moreover, Éluard's first experience of working with a painter in producing books, which was with Max Ernst in 1922, had actually involved the bringing together of texts and printed images which had been discovered completely separately, and which were indeed brought together like the readymade elements of collage (fig. 9).²⁶

One attraction of the word 'collage' where *À toute épreuve* is concerned, is the way it focuses attention on a material practice, the act of fixing material bits and pieces together. Miró's choice of woodcut for the book was surprising because of the prevalence of etching and especially lithography in the production of *livres d'artistes* in the period up to and following the Second World War. Before the war, besides three collaborations in *livres d'artistes*, where he had employed pochoir, lithograph and etching, he had developed in a notebook a deeply pondered project for a book combining his own images, 'a beautiful page of astronomy', a page of music, and his own poems – a kind of book-object. Here he had envisaged using Japanese brushes and pens of different thicknesses, but there is

no mention of woodcut, only etchings, lithographs and reproductions of paintings for his own images.²⁷

A powerful stimulus towards the use of woodcut for *À toute épreuve* was seeing Gauguin's Tahitian woodcuts in Cramer's collection in Geneva when he signed his contract in February 1948, and what stayed with him was the way the wood as a material made its presence felt, print by print.²⁸ When, in 1951, he spoke to Charbonnier about his hope that his work could be collective by connecting with 'all people', he set aside the 'intellectual', and spoke of 'a physical contact'.²⁹ Cooper quotes Miró from his 1930s interview with Georges Duthuit: 'I give greater and greater importance to the materials I use in my work. A rich and vigorous material seems necessary to me in order to give the viewer that smack in the face that must happen before reflection intervenes.'³⁰ The prize of a book which was a material thing, always in touch with the material that for him was the most natural of all, wood, was so important to him that the very high cost in labour and time of making the woods and printing from them was well worth paying. Writing to Cramer in the summer of 1948, he not only declared that he would make rather than merely illustrate a book but that it would be so complete an 'ensemble' that it would have 'la noblesse d'une sculpture en marbre'.³¹

Even before taking the book out of its box, wood is encountered. The box itself is wood, light Japanese leaves of wood fixed to a cardboard chassis, the grain of its surface inviting touch.³² Elsewhere I have very fully considered the material character of *À toute épreuve* as an object to be held and touched as well as viewed and read – all that was sculptural about it – so here I shall take the example of just two double spreads from the book's interior to bring out its material character.³³ Poem 11 of the first of the three parts of the book, 'L'univers solitude', is only three lines but covers both pages of a double spread (fig. 10). By placing the first line on the left and the last two on the right an impetus is created in reading from left to right, which two grey and four coloured lines top and bottom of the left page visually accelerate. The movement, taken up by an arrow-headed Miró bird in flight on the right, comes to a halt at the bottom of that page with a swollen blue full stop; everything for the eye so far. That full stop, however, is like a touchpad for finger tips, its

surface ringed with the circling lines of woodgrain as if a magnified fingerprint. Texture and touch, in contact at a remove with wood, counter the airy lightness of the bird's flight across the white expanse. The ragged edges of lines as well as every coloured surface do not allow them to be felt as drawn at different speeds like lines drawn directly onto the stone in lithography.³⁴ They are felt as stamped, and the white sheen and glittering spots worn by all the wider coloured surfaces may at first seem immaterial, but after a moment can be felt as the traces of scratches, cuts and punched holes on the woods from which they have been printed.

To avoid that association carried especially by lithography with drawing as gestural, where line is imagined travelling at different speeds with the movement of the hand, perhaps a different lexicon of terms is necessary for writing about Miró's woodcuts: not strokes or streaks or touches or dabs, but rather fingers or ribbons, or slivers, or splinters of grey, black or colour (figs. 10 & 11). Moreover, these were woodcuts crafted in a way that set them especially clearly apart from the gestural, two-dimensionality of drawing. Stimulated by talking to the Catalan artist Eudald Serra, who had spent many years in Japan, Miró chose for his woodcuts the Japanese practice of carving pieces in relief fixed to a backboard, rather than cutting into the block, to 'draw' lines and contours (figs. 12–17).³⁵ Several woods will have been used to print the double spread for Poem 11 of 'L'univers solitude', as they were for the great majority of the images, but slowly behind every one of them the ghost illusion of a single virtual sculpture behind it can begin to form. 'Wood-cutting', Miró told Charbonnier as he and Tormo worked on the woods, is carving: he is in agreement with the journalist, it is in 'the domain of sculpture'.³⁶ And indeed, the 233 woods behind the book are, as the Japanese practice determined, shallow bas-relief sculptures, with forms blocked out by Tormo usually from hard cherry wood added to a backboard, which are then finished by Miró carving and whittling them very exactly to shape, fining down the sharpest of edges to create the thinnest of lines (fig. 18).³⁷

Throughout, the woodcuts activate touch with vision, especially by the addition of *papiers collés* stuck into the book every few pages.³⁸ The final double spread (fig. 19),

gives us the scratched lines and punched holes of the woods as striations and glittering spots, and the long unravelling line that crosses both pages is too ragged, too nearly broken to be felt as drawn (in fact, wire seems to have been fixed to the wood to print that line).³⁹ Yet, the material and the immaterial come most tellingly together in the wood engraving printed onto a torn-out piece of coarse white paper glued to the right page. The textured surface of the paper asks to be touched and rubbed, and the fragment of a wood engraving of a shipwrecked survivor is printed directly onto the coarse white paper. Its smooth, grey illusion of a gloomy space behind the surface, within which the figure and the broken mast stand, is rough to the touch. Illusory space has a surface texture.

I shall now turn for the rest of this essay to the imagining, the reading and the viewing of the book: first, the book imagined, then the book experienced. What was imagined from the very beginning was an object with the material qualities of a sculpture, but one that was to be constructed as an ensemble bringing together poems and woodcuts in the way that collage brings together fragments of the world that have never met before. The importance of keeping in mind Miró's insistence from the day he signed his contract with Cramer, that the book was to be experienced with the physical immediacy of a material object – a book as sculpture – is underlined by the fact that most of all it developed as an idea and was planned (before the woods were made and the pages printed) by juxtaposing flat on the page drawings and typographical layouts of Éluard's poems. It was developed, with one exception, very much in two dimensions, on pages folded together to form trial models for the book (maquettes). The one exception, as we shall see, was the maquette that served as final model, which is as much to be experienced as a material object as the book itself, though very differently.

– II –

IMAGINING À TOUTE ÉPREUVE

Writing to Cramer on 2 October 1949, Miró began: 'Je suis particulièrement heureux de vous dire que la maquette vient d'être terminée.'⁴⁰ The day before, the phase largely dedicated to imagining the book had ended with the initial completion of the maquette which would serve as model for making the book; a note within the maquette records the date and place of completion.⁴¹ Miró follows up his landmark news with a revealing passage which brings out some of the preoccupations that dominated, for him, the phase of the maquettes between early 1948 and autumn 1949. He praises Cramer and Éluard for their typography, and tells how he had felt compelled to change even successful drawings, because 'une simple virgule de la page précédente ou un point sur le i de la page suivante faire dégringoler ce que j'avais fait isolement. Un livre doit être fait avec l'exactitude et la précision d'une machine d'horlogerie.'⁴² Key, for him, it is clear, was not only Éluard's poems as poems but their distribution through the book and their placing on the page; the very typography had demanded a response from him. The clock-mechanism metaphor is judged to capture the level of detail at which this interactive relationship operated; it is a level of detail which will have to be kept in mind as we look in sequence at the six maquettes that survive, to follow how the book was imagined 'en équipe'.

The earliest of the surviving maquettes is in Geneva. It is a small notebook, half the size of the book as published, with slightly shiny yellowed pages.⁴³ It has a mock title page with 1948 pencilled in as the publication date (fig. 20), so it must have been filled early in the very first year that work began. It includes no drawings, only neatly handwritten indications, mostly in ink, of the number of lines of each poem for each page – '2 lignes', or '10 l', and so on. (fig. 21). The handwriting is Éluard's who alone seems to be responsible for it. Page by page, he has jotted down how he imagines the poems can be distributed through the book and how lines or stanzas or whole poems can be placed to allow space for Miró. In

the contract signed by the artist in February, a book 'très illustré' was projected, and the poet in response is seeing how his poems could be spaced out across usually one but sometimes two double spreads, leaving expanses of white to be filled by Miró.⁴⁴ It was Éluard, we know, who had added to Gauguin's woodcuts another example to be taken as a springboard for their enterprise, Stéphane Mallarmé's extraordinary typographic layout for the poem *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*. How more spacious layouts, by fragmentation, change the reading of the poems, and how typography might interact with Miró's woodcuts is already his central concern. By May 1948, Mallarmé's name had joined Gauguin's in Miró's correspondence with Cramer.⁴⁵

Éluard does not include double spreads for Miró alone to fill, but he is generous in the space he gives to the artist. As in the book, the very first poem of the first section, 'L'univers solitude', just two lines, has a full double spread to itself, and throughout he is willing to make space for woodcuts by distributing longer poems across two spreads, a move that, following Mallarmé, inevitably changes how poems are read. Poem 10 of 'L'univers solitude', which, as we shall see, would cause re-thinks right to the end, has two, so does Poem 13, and also Poems 9 and 13 of the second section 'Confessions'. The final section, a single poem 'Amoureuuses', is given two spreads as well; it would also cause re-thinks to the end. With Mallarmé behind him, Éluard is in the process of recreating his poems of nearly two decades earlier for new readers by breaking them up into typographical fragments. How would the artist respond?

The second surviving maquette, another small notebook with slightly shiny yellowed pages, leaves us some idea.⁴⁶ It too is filled with jotted indications which plot the distribution of the poems, but the handwriting is neither Éluard's nor Miró's, and here hurried drawn horizontals give not only the number of lines per page but their positioning in relation to woodcut ideas. These woodcut ideas are drawn, probably by the same hand as that which jotted down how the poems were to be placed on the page. The clumsiness of some of these drawings, and the stiffness of most of them, make it clear that they are careful yet hasty copies made *after* drawings by Miró (figs. 22 & 23). Those drawings are lost, so we have

Patronat
Fundació Joan Miró

President
Jaume Freixa

President emèrit
Eduard Castellet

Vicepresident
Joaquim de Nadal

Secretari
Josep M. Coronas

Vocals
Frederic Amat
Jusèp Boya
Jaume Collboni
Lola Fernández
Joan Gardy Artigas
Miguel González Suela
Kazumasa Katsuta
Daniel Lelong
Ariane Lelong-Mainaud
Robert S. Lubar
Rosa Maria Malet
Perejaume
Eva Prats
Sara Puig
Joan Punyet Miró
Berta Sureda
Maria Àngels Torras
Carles Usandizaga
Francesc Vicens
Carles Viladàs
Odette Viñas

Patronat emèrit
Oriol Bohigas
Josep Colomer
Josep Maria Mestres Quadreny

Directora
Rosa Maria Malet

Sotsdirectora-gerent
Dolors Ricart

La Fundació Joan Miró rep el suport continuat de les institucions següents:

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Generalitat de Catalunya
Ajuntament de Barcelona
Fundación BBVA
Obra Social "la Caixa"

Protectors Miró
Bodegas Torres
Coronas Advocats
Iberia
Mayoral Galeria d'Art
Obra Social "la Caixa"

Empreses col·laboradores
Canon España
Fundació Banc Sabadell
Fundación Telefónica
Hotel Alma
Mercès
Oriol Balaguer
Vidres Viola

Mitjans col·laboradors
Ara
El Periódico
TV3
Catalunya Ràdio
BTV

Protectors distingits
Josep Colomer
Josep Martorell
Josep Ramon Morera Balada
Lluís Quintana
André Ricard
Josep Suñol

Cercle Miró
Mahala Alzamora
Maria Victòria Anfres
Pep Bonet
Carmen Buqueras
Aurèlia Carulla
Lluís Carulla
Mariona Carulla
Montserrat Carulla
Cristian Cirici
Lluís Clotet
Montserrat Costa
Josep M. Echevarria
Lluís Ferrer
Miquel Molins
Josep Maria Puigbó
Joan Punyet Miró
Anna Rierola
Antonio Sagnier
Anna Saura
Pere Sitjar
Mercè Solernou
Esteve Terradas
Ernestina Torelló
Marta Ventós

I també rep el suport permanent dels **Amics de la Fundació Joan Miró.**

Exposició

Direcció

Rosa Maria Malet

Comissariat

Christopher Green

Coordinació i assistència al comissari

Teresa Montaner
Sònia Villegas
Elena Escolar

Documentació

Ingrid Fontanet
Ester Ramos

Secretària de Direcció

Graziela Cuairan

Producció i registre

Jordi Juncosa
Ester Rabert
Susana Carnicero
Imma Carballés

Muntatge

Enric Gili
Juande Jarillo
Eduardo Ruiz

Disseny del muntatge

Pascuals Design
Wladimir Marnich

Conservació preventiva

Elisabet Serrat

Instal·lacions

Ramón González
Javier Rajoy
Sergi Safont
Beniamin Sabadus

Audiovisuals

Pere Pratdesaba

Comunicació

Anna Noëlle
Mercè Sabartés
Bea Abbad
Helena Nogué

Premsa

Elena Febrero
Amanda Bassa

Departament educatiu

Jordi Clavero
Montse Quer
Mercè Jarque
Noemí Tomàs

Activitats

Véronique Dupas

Gestió econòmica

Marta Vilaró

Patrocini

Cristina Pallàs

Assegurances

ERM
Helvetia

Il·luminació

ILM BCN

Transports

Feltrero

Publicació

Coordinació

Magda Anglès
Gemma Gallardo

Concepció gràfica

Wladimir Marnich

Traduccions

Glòria Bohigas
Deborah Bonner

Revisió de l'anglès

Jonathan Fox

Biblioteca

Teresa Martí
Cristina Pérez

Impressió i fotomecànica

Nova Era Publications

Crèdits fotogràfics

FotoGasull

Edita

Fundació Joan Miró
Parc de Montjuïc
08038 Barcelona
www.fmirobcn.org

© de l'edició,
Fundació Joan Miró 2017
© del text, l'autor
© de les obres de Joan Miró,
Successió Miró 2017
© Succession Paul Éluard
© 2017 Stiftung Ernst
Scheidegger–Archiv Zurich
© MAH Genève

ISBN: 978-84-16411-33-7
D.L.: B 6552 -2017
El paper utilitzat per a
l'interior d'aquesta publicació
és 100% reciclat.

La Fundació Joan Miró
vetlla pel medi ambient.

Agraïments

La Fundació Joan Miró i el
comissari donen les gràcies
per al préstec de les obres
als col·leccionistes i a les
institucions següents:

Bibliothèque de Genève
Musée d'art et d'histoire
de Genève
Patrick Cramer i Tania Cramer
i a tots aquells
col·leccionistes que han
volgut mantenir l'anonimat.

També volen expressar
el seu agraïment a:

Rémi Labrusse
Robert Lubar Messeri
Jean-Yves Marin
Christian Rumelin
Claire Sarti
Carole Schaulin
Enric Tormo
Alexandre Vanautgaerden

**Les exposicions Miró
Documents són possibles
gràcies al recolzament
del Cercle Miró.**

Miró Documents

Aquest catàleg s'ha publicat amb motiu de l'exposició *Éluard, Cramer, Miró — «À toute épreuve»*, més que un llibre que ha tingut lloc a la Fundació Joan Miró del 31 de març al 2 de juliol de 2017.

És el tercer títol de Miró Documents, una col·lecció que reuneix els resultats de la recerca sobre l'obra de l'artista que desenvolupa la Càtedra Miró, una iniciativa conjunta de la Fundació Joan Miró i de la Universitat Oberta de Catalunya.

Càtedra Miró International Miró Research Group

Robert Lubar Messeri
Rosa Maria Malet
Pepa Balsach
Fèlix Fanés
Christopher Green
Rémi Labrusse
Jordana Mendelson
Joan M. Minguet
Teresa Montaner
Joan Punyet Miró

Coordinadores

Muriel Gómez
Sònia Villegas

Coberta:

Miró a Mont-roig, tallant una de les planxes de fusta d'*À toute épreuve*
Foto: Ernst Scheidegger

Contracoberta:

Planxa de fusta per al poema 3 de «Confections», Fundació Joan Miró, Barcelona
FotoGasull

Guardes:

p. 40–41 d'*À toute épreuve*





Fundació Joan Miró
* *J.M.* Barcelona

UOC Universitat Oberta
de Catalunya

ISBN 978-84-16411-33-7

