



**HAL**  
open science

## Quelles traditions pour le livre d'artiste surréaliste ?

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Quelles traditions pour le livre d'artiste surréaliste ?. *Mélusine*, 2012, 32, pp.43-60.  
hal-00983978

**HAL Id: hal-00983978**

**<https://hal.science/hal-00983978>**

Submitted on 5 May 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## QUELLES TRADITIONS POUR LE LIVRE D'ARTISTE SURREALISTE ?

Julien Schuh – Université de Reims Champagne-Ardenne

« Ma métamorphose est tradition, car la tradition est précisément changement et réinvention d'une autre peau<sup>1</sup>. »

Rupture avec la tradition, antimimétisme, subversion des codes de la reproduction... Les théoriciens du livre d'artiste surréaliste<sup>2</sup> insistent sur la radicalité des changements introduits par la collaboration des peintres et écrivains du mouvement. Pourtant, Renée R. Hubert est consciente, à la fin de son ouvrage *Surrealism and the Book*, d'un paradoxe : alors que les livres illustrés expressionnistes, bousculant le goût bourgeois, font l'objet en Allemagne d'une campagne de dénigrement de la part de la communauté du livre de luxe, les ouvrages publiés par Dalí, Miró et les écrivains surréalistes sont accueillis favorablement par les collectionneurs et les éditeurs, qui dotent d'une aura de respectabilité les expérimentations les plus dérangeantes<sup>3</sup>. Pourquoi ce non-événement ? Qu'est-ce qui rendait ces livres acceptables pour le marché bibliophilique ? La manière dont les ouvrages conçus par les artistes surréalistes intègrent les valeurs de la tradition française du livre illustré peut permettre de répondre à cette question, et de déterminer ce qui fait réellement leur originalité. Nous ferons l'hypothèse que les conditions de production, de diffusion et d'intégration dans le marché bibliophilique de ces ouvrages jouent un rôle primordial dans leur forme et dans les modalités des relations entre textes et images qu'ils proposent aux lecteurs ; mais, pour comprendre réellement les procédés mis en place par les artistes surréalistes, il faut réintégrer leurs pratiques dans le contexte de la civilisation de l'image industrielle qui se met en place dès le XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> Salvador Dalí, « Hommage à Meissonnier » (1967), *Oui*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, vol. II, p. 158.

<sup>2</sup> Nous conservons ce terme pour désigner les livres mêlant images et textes, malgré son ambiguïté ; « artiste » serait à prendre à la fois au sens d'auteur et de plasticien, voire d'éditeur. La notion de « livre de dialogue » proposée par Yves Peyré pourrait convenir davantage, si elle ne proposait déjà implicitement un type de relation entre textes et images (voir Yves Peyré, *Peinture et poésie : Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001, p. 54 *sqq.*).

<sup>3</sup> Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1988, p. 345.

## 1. Traditions techniques

Les créations livresques du début du XX<sup>e</sup> siècle poursuivent dans une tradition qui se met en place dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle ; mais plutôt que de renvoyer uniquement à Manet, Mallarmé et Charles Cros, il faut inscrire les pratiques surréalistes dans l'ensemble des pratiques bibliophiles françaises.

Si l'esthétique de la déformation et le retour à des techniques archaïsantes comme le bois de fil dérangeant outre-Rhin, en France, l'attire pour l'estampe populaire et l'utilisation de techniques singulières se sont implantés dans les mœurs bibliophiles. Octave Uzanne, créateur de revues discutant l'art du livre et adepte des innovations dans ce domaine<sup>4</sup>, fut l'un des promoteurs du renouveau de la gravure sur bois de fil. Les « jeunes graveurs » révolutionnent selon lui l'art de l'estampe « par la brutalité des moyens, par un retour aux factures primitives, par la culture de leur personnalité insoumise aux lois des écoles<sup>5</sup> ». Les expériences de Gauguin, Vallotton ou Jarry et celles des revues comme *L'Image* inspirent d'autres artistes et éditeurs : André Derain, Raoul Dufy, Henry Chapront, Hermann-Paul, Pierre Gusman continuent cette manière mettant l'accent sur la singularité de l'artiste et le refus du mimétisme photographique. Par le biais de Munch, cette tradition s'était implantée en Allemagne parmi les artistes expressionnistes<sup>6</sup> ; en France, la gravure originale sur bois de fil et la linogravure deviennent des éléments essentiels du livre de bibliophilie, dont les valeurs sont véhiculées par un organe comme la revue de luxe *Byblis, miroir des arts du livre et de l'estampe* qui paraît entre 1921 et 1931. Le livre populaire n'est pas en reste, avec des collections comme « Le Livre de demain » de Fayard, inauguré en 1923, qui propose des succès de librairie illustrés par des gravures aux contours simplifiés<sup>7</sup>.

Paradoxalement, cette technique n'intéresse guère les artistes surréalistes ; seul Miró adoptera la gravure sur bois, appréciant les traces irrégulières laissées par la matrice qui

---

<sup>4</sup> Voir Willa Z. Silverman, « Books Worthy of Our Era? Octave Uzanne, Technology, and the Luxury Book in Fin-de-Siècle France », *Book History*, vol. 7, 2004, p. 239-284.

<sup>5</sup> Octave Uzanne, « La renaissance de la gravure sur bois. Un néo-xylographe : M. Félix Vallotton », *L'art et l'idée*, t. I, 1892, p. 117-119.

<sup>6</sup> Voir Jean-Michel Palmier, *L'expressionnisme et les arts. Peinture, théâtre, cinéma*, vol. II, Paris, Payot, coll. Bibliothèque historique, 1980, p. 189-208.

<sup>7</sup> Voir Jean-Pierre Bacot, « Un moment-clef dans la popularisation de la littérature française : les collections illustrées de Fayard, de Ferenczi et de Baudinière », *Histoires littéraires*, n° 34, juin 2008, p. 29-52.

font de chaque estampe un objet unique et jouent du hasard. Mais l'idée que l'image devait retrouver une simplicité primitive et antimimétique est centrale dans le discours surréaliste : « Il n'y a pas une œuvre d'art qui tienne devant notre *primitivisme* intégral en ce sens<sup>8</sup>. » L'existence d'un marché bibliophilique friand d'expérimentations déformatrices et d'utilisations subversives des techniques de reproduction explique en partie l'acceptation du livre d'artiste surréaliste.

Plus profondément, les productions surréalistes sont ancrées dans la pratique du livre de peintre qui s'est mise en place en France autour des années 1870. L'eau-forte, qui permet à l'artiste de dessiner librement sur la plaque de cuivre ou d'acier sans passer par le report de son œuvre par un autre graveur ou par des procédés mécaniques, devient à cette époque la technique de reproduction artistique par excellence, autorisant l'essor d'un marché de l'estampe originale ; les plaques sont rayées pour assurer à l'amateur la rareté des gravures, les tirages réduits, les livres numérotés et imprimés sur des papiers luxueux pour les rapprocher de l'unicité de l'œuvre d'art<sup>9</sup>.

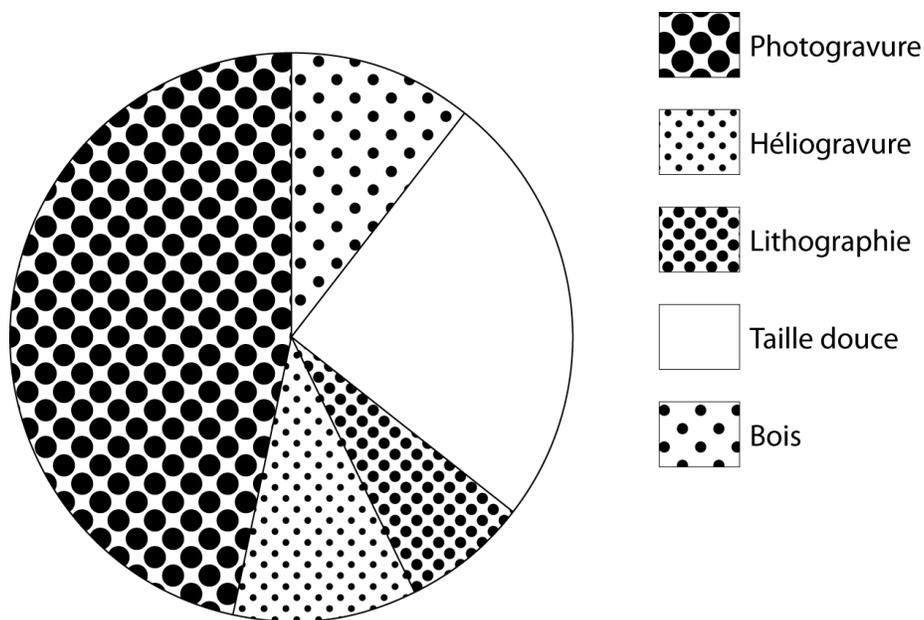
Les surréalistes se démarquent-ils de ces pratiques particulièrement élitistes, préférant la simple photogravure, de moindre coût et souvent réservée aux ouvrages populaires, aux estampes luxueuses ? L'examen des choix techniques et des tirages des livres d'artiste liés au surréalisme sur la période 1921-1945 permet de faire quelques constats. Sur un total de 28 ouvrages<sup>10</sup>, la répartition entre gravure traditionnelle (bois, taille douce et lithographie) et gravure photomécanique (héliogravure, photogravure) est à peu près équilibrée : douze appartiennent à la première catégorie, seize à la seconde (voir le graphique ci-dessous). Mais ces chiffres demandent à être nuancés.

---

<sup>8</sup> André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (1928, 1965), dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. IV, *Écrits sur l'art et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 352.

<sup>9</sup> Voir Ségolène Le Men, « Manet et Doré, l'illustration du Corbeau de Poe », *Nouvelles de l'estampe*, n° 78, décembre 1984, p. 4-21 ; Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, Genève, Droz, 2005, p. 123 *sqq.*

<sup>10</sup> Voir en annexe la liste de ces ouvrages, avec les précisions techniques et de tirages. Notre corpus est constitué de l'ensemble des livres comportant plusieurs images (et non simplement un frontispice ou des culs-de-lampe), signés par des auteurs ou des artistes directement liés et intégrés au mouvement, en s'attachant à la période couvrant l'existence « officielle » du surréalisme (1924-1939). Nous avons ajouté, pour donner un peu plus d'ampleur à ce corpus, quatre ouvrages remontant à 1921 et deux ouvrages publiés durant les années de guerre dont le contenu participait clairement des pratiques du livre surréaliste illustré.



### Répartition des types de gravures dans le livre d'artiste surréaliste.

En premier lieu, la distinction entre procédés mécaniques ou artisanaux ne fonctionne pas entièrement. D'une part, trois livres font appel à l'héliogravure ou à la phototypie, deux procédés de reproduction photomécaniques certes, mais coûteux, dont les résultats sont comparables à ceux de l'eau-forte, permettant d'obtenir des noirs profonds — technique que Dalí rapproche de la gravure originale en retouchant les plaques à la pointe sèche pour l'illustration des *Chants de Maldoror* (1934). La répartition des ouvrages devrait plutôt être articulée par une opposition entre reproduction de luxe et reproduction bon marché, quinze livres entrant alors dans cette première catégorie.

D'autre part, parmi les treize livres utilisant la simple photogravure, six reproduisent des collages (pour la quasi-totalité dus à Max Ernst) et deux des photographies, la technique étant imposée par le type d'objet à reproduire. Sur les cinq ouvrages illustrés par des dessins reproduits au trait, *Dormir, dormir dans les pierres* de Benjamin Péret et Yves Tanguy (1927) fait l'objet d'un soin particulier, avec des rehauts à la gouache. Sur 28 ouvrages, quatre seulement pourraient donc être considérés comme des « livres

pauvres », mais là encore la nuance est de rigueur : si l'on excepte *Au défaut du silence*<sup>11</sup> (1925), *Nadja* (1928), les *Œuvres complètes* de Lautréamont (1938) et *Fata Morgana* de Breton illustré par Wifredo Lam (1942) proposent des tirages sur grands papiers qui les ramènent dans le champ du livre de luxe. De plus, il ne faut pas oublier que la photogravure peut également avoir ses lettres de noblesse : Octave Uzanne saluait la qualité de reproduction de cette technique qui permettait, tout comme l'eau-forte, de saisir directement le geste tracé par l'artiste sans la médiation d'un graveur subjectif, et certaines entreprises, comme l'*Histoire des quatre fils Aymon* illustrée par Eugène Grasset et imprimée en couleur par un procédé photomécanique mis au point par Charles Gillot<sup>12</sup>, brouillent les frontières du livre de luxe.

Sans surprise, la technique la plus utilisée en chiffres absolus dans les livres d'artistes surréalistes est celle de la taille douce (eau-forte, burin ou pointe sèche) avec sept ouvrages, dont *Soleils bas* de Limbour et Masson ; elle bénéficie encore de l'aura qui en fait un gage de valeur artistique. Les autres techniques originales utilisées sont la gravure sur bois (Arp illustrant *Le Passager du transatlantique* de Péret et *La Sphère de sable* d'Hugnet), la lithographie (Masson pour deux ouvrages de Leiris), et, plus singulièrement, le frottage, avec *Je sublime* de Péret et Ernst.

On constate que le choix des techniques est en grande partie lié aux artistes impliqués dans ces entreprises : Max Ernst est responsable de 7 des 13 reproductions photogravées. Du côté de l'estampe originale, Arp est le seul à utiliser le bois gravé, et Masson préfère l'eau-forte et la lithographie ; les artistes qui participent plus occasionnellement à ces ouvrages, Dalí, Giacometti ou Miró, optent systématiquement pour des procédés luxueux.

La question des tirages n'est pas moins intéressante. Le nombre d'exemplaires tirés est peut-être l'élément le plus déterminant dans le choix des techniques, minimisant la part intentionnelle. Dans l'ensemble, on reste avec ces ouvrages dans les tirages traditionnels du livre d'artiste<sup>13</sup> : seize d'entre eux ont été tirés à moins de 200

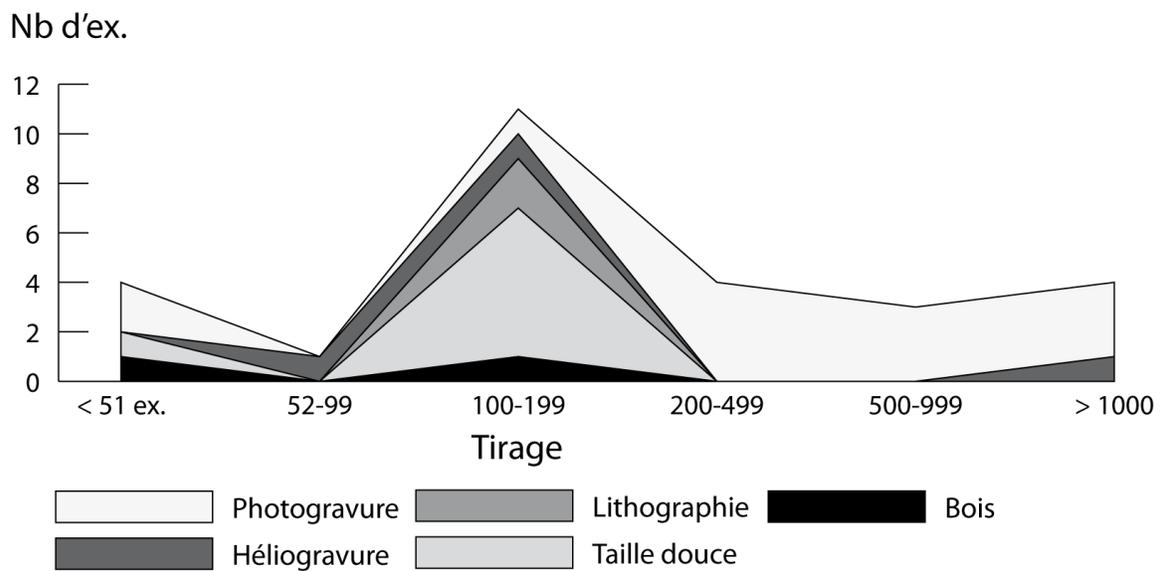
---

<sup>11</sup> Publié sans noms d'auteurs par Éluard et Ernst à 51 exemplaires sur papier de Hollande, un exemplaire sur Japon étant réservé à Gala

<sup>12</sup> Eugène Grasset, *Histoire des quatre fils Aymon, très nobles et très vaillants chevaliers*, traduit par Charles Marcilly, Launette, 1883.

<sup>13</sup> La « moyenne des tirages, toutes époques confondues, est de cent exemplaires » (Yves Peyré, *Peinture et poésie : Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001, p. 36.)

exemplaires ; parmi eux, onze titres ont connu un tirage compris entre 100 et 200 exemplaires. À l'exception des collages de Max Ernst, qui exigent la photogravure, toutes les illustrations des livres à tirage restreint sont des estampes originales ; à l'inverse, les livres dont le tirage excède 200 exemplaires ont systématiquement recours à la photogravure ou l'héliogravure (les frottages d'Ernst devant être envisagés à part — voir le graphique ci-dessous). Les considérations éditoriales sont donc premières dans la forme que prennent les livres d'artistes surréalistes.



### Répartition des techniques de reproduction selon le tirage.

On retrouve également la pratique des grands papiers : sans aller dans les excès d'un Remy de Gourmont à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui faisait venir à grands frais des papiers spéciaux aux noms exotiques, les surréalistes et leurs éditeurs savent donner du cachet à leurs tirages en diversifiant les papiers et en numérotant et signant les exemplaires. Certains exemplaires deviennent uniques par le caviardage de pages manuscrites, de photographies ou de collages originaux, comme dans *Le Tombeau des secrets* de Char, dont la dernière illustration photographique est en partie recouverte dans chaque exemplaire par un collage original d'Éluard et Breton. Ces pratiques essaient même dans la revue *La Révolution surréaliste*, qui propose « 10 numéros de luxe sur papier de

couleur, dont 5 hors commerce, tous numérotés<sup>14</sup> ». On peut suivre Renée R. Hubert qui rappelle que les surréalistes daignaient rarement signer des livres illustrés produits selon des méthodes industrielles, leurs ouvrages reflétant davantage le goût de leurs éditeurs<sup>15</sup>.

Ces procédés semblent difficilement conciliables avec l'attitude « révolutionnaire » affichée par le groupe, Breton en tête, qui se matérialise en 1927 par une critique des pratiques bibliophiliques à propos d'un projet d'édition des œuvres de Lautréamont : « Ne parlons pas de l'édition (illustrée !) que prépare le relieur d'art Blanchetière. L'exemplaire : 1 200 francs. À ce prix, nous sommes déchireurs<sup>16</sup>. » L'indignation à l'idée d'illustrer Lautréamont ne durera pas : Dalí donnera sa version illustrée des *Chants de Maldoror* en 1934, Magritte, Matta, Ernst, Masson et d'autres la leur en 1938. L'indignation liée au prix du volume pose un autre problème : celui du coût des livres d'artistes surréalistes. En 1927, l'édition courante de *Dormir, dormir dans les pierres* se vendait 40 fr., soit environ 23 euros actuels<sup>17</sup> ; en 1935, *Facile* d'Éluard et Man Ray édité par Guy Lévis Mano valait 30 fr. (environ 19 euros<sup>18</sup>) — à titre de comparaison, un numéro de *La Revue surréaliste* coûtait 4 fr. Mais, avec le temps, les ouvrages se font moins abordables ; en 1936, les exemplaires de *L'Air de l'eau* de Breton accompagnés d'une suite de quatre burins par Giacometti sont vendus 100 fr. (40 ex. sur Montval) et 200 fr. (5 ex. sur Japon nacré), soit entre 68 et 136 euros. Les exemplaires ordinaires valent 10 fr<sup>19</sup>. La même année, *La Septième Face du dé* de Georges Hugnet, publié par Jeanne Bucher, se vend 35 fr. ; plus étonnant, l'année suivante, *Les Mains libres* d'Éluard et Man Ray, illustré de simples photogravures et tiré à 675 exemplaires, est affiché à 55 fr. en 1937<sup>20</sup>.

---

<sup>14</sup> Page de publicité de *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925.

<sup>15</sup> Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, op. cit., p. 28.

<sup>16</sup> Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, « Lautréamont envers et contre tout », tract de 1927 repris dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 943.

<sup>17</sup> Cercle de la librairie, *Les Livres de l'année*, Au Cercle de la librairie, 1927, p. 45 ; équivalence en euro calculée à partir des données de l'INSEE :

< <http://www.insee.fr/fr/themes/indicateur.asp?id=29&page=achatfranc.htm> >

<sup>18</sup> Page de publicité dans la revue de Geoffrey Grigson, intéressé à cette époque par le surréalisme, *New Verse*, 1933.

<sup>19</sup> *Biblio : bibliographie des ouvrages en langue française parus dans le monde entier*, Service bibliographique, Librairie Hachette, 1936, p. 109.

<sup>20</sup> Page de publicité dans la revue *Minotaure*, Skira, 1936, vol. 8-10, p. 71.

À quel public ces livres étaient-ils destinés ? Certainement aux mêmes bibliophiles pris à parti par Breton, ceux qui fréquentaient la galerie Simon de Daniel-Henry Kahnweiler, chez qui sont publiés quatre des ouvrages étudiés ici ; il ne faut également pas oublier que Breton était lui-même un collectionneur, intégré dans le marché de l'art, conseillant les achats de livre et de tableaux de Jacques Doucet depuis 1921. Des publicités pour ces livres d'artistes paraissent dans *La Révolution surréaliste* (**Figure 1**) ; le 1<sup>er</sup> mars 1926, on y annonce l'ouverture de la galerie surréaliste rue Jacques-Callot ; le 15 juin, la création d'une collection de boules de neige à tirage limité (100 ex.) par Picasso, Man Ray, Arp, dont les moules sont détruits à l'issue de la production. Le mouvement reproduit les structures de diffusion du marché de l'art ; les ouvrages d'art surréalistes empruntent leurs codes et leur système de valeurs à la pratique éditoriale du livre de luxe.

**Fig. 1. Publicité dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925**

Pourquoi ce paradoxe avec l'attitude « révolutionnaire » affichée par ces écrivains et ces artistes ? En réalité, il faut comprendre que les modalités de production et de diffusion du livre d'artiste peuvent prendre des valeurs contradictoires selon le contexte, et que le marché du livre illustré français ne se satisfait pas d'oppositions simples entre livre de luxe et livre populaire<sup>21</sup>. Le livre d'artiste, malgré sa nature bourgeoise, peut se présenter comme un objet anti-capitaliste ; à l'opposé d'une marchandise, tout est fait pour limiter sa reproductibilité, pour le rapprocher autant que faire se peut de l'œuvre d'art unique. Le livre d'artiste surréaliste hérite de ce caractère paradoxal : il appartient simultanément à deux espaces de valeurs, qui coïncident par le concept de rareté. Plutôt que de s'attaquer directement à cette institution qu'est l'industrie du livre d'art, les surréalistes l'investissent.

---

<sup>21</sup> Voir Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880, op. cit.*, p. 512.

## 2. Traditions graphiques

Qu'en est-il de la forme même que prennent ces ouvrages ? Ici encore, on peut inscrire les pratiques surréalistes dans la lignée du livre illustré du siècle précédent. L'antimimétisme et la recherche d'une articulation différente entre le texte et l'image apparaissent déjà dans les théories décoratives de Maurice Denis, qui semble décrire par anticipation la manière dont Miró inscrit ses bois dans ses livres :

Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance de sujet avec l'écriture ; mais plutôt une broderie d'arabesques sur les pages, un accompagnement de lignes expressives<sup>22</sup>.

R. R. Hubert insiste sur le clivage constant entre texte et image dans le livre surréaliste ; c'est la notion de collage qui permet de rendre compte de leurs interactions<sup>23</sup>. Si la phrase de Ducasse sur la « rencontre fortuite... » est citée par les surréalistes et les critiques comme un modèle essentiel de cette esthétique, on peut rappeler, parmi les précurseurs dans le domaine du livre illustré, un ouvrage comme le *Voyage où il vous plaira*, où Tony Johannot rivalise par anticipation avec les inventions graphiques de Grandville dans *Un autre monde*<sup>24</sup>. Par un renversement, l'illustration prime sur le récit de Musset et Stahl<sup>25</sup>, et l'image devient autonome dans certains passages, la succession des planches avec de simples légendes tenant lieu de narration (**Figures 2 et 3**).

**Fig. 2 : Frontispice de *Voyage où il vous plaira***

**Fig. 3 : Illustration de *Voyage où il vous plaira*, après la page 80**

Le texte se faisant secondaire, l'articulation des images entre elles ne relève plus d'une narrativité traditionnelle, et le lecteur est invité à inventer d'autres parcours

---

<sup>22</sup> Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme » (paru sous pseudonyme en 1890 dans *L'Art et l'idée*), *Théories (1890-1910)*, Paris, Rouart et Watelin, 1920, p. 10-11.

<sup>23</sup> Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, op. cit., p. 26.

<sup>24</sup> Taxile Delord et J. J. Grandville, *Un autre monde*, Paris, Fournier, 1844.

<sup>25</sup> Tony Johannot, Alfred de Musset et P. -J Stahl, *Voyage où il vous plaira*, Paris, Hetzel, 1843.

interprétatifs, liés davantage à des rapprochements analogiques et graphiques qu'à des rapports logiques.

Ce premier type de collage, fonctionnant au niveau de l'agencement des éléments livresques entre eux, propose un modèle global d'appréhension du livre que les surréalistes mettront également en œuvre. Quant au collage à proprement parler, la réunion d'éléments graphiques hétérogènes en une image unique, il est étroitement lié aux conditions techniques de son existence. Le collage original, produit par les ciseaux et la colle, reste un objet composite et imparfait, marqué par la différence des papiers utilisés, leur épaisseur, les imperfections du découpage, le grisé des textes et dessins apparaissant en transparence. Seule la photogravure, qui efface ces éléments secondaires pour ne reproduire que les traits sur une surface unie, accomplit ses promesses esthétiques ; on peut considérer que le collage original n'est qu'une étape, l'œuvre véritable étant constituée par l'ensemble des tirages photogravés. Il faut donc attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour que ce principe de création prenne son essor ; l'un des précurseurs de cette technique fut Alfred Jarry, qui ne se contenta pas d'intégrer des xylogravures anciennes dans ses ouvrages pour leur donner des significations nouvelles<sup>26</sup>, mais pratiqua également le collage à partir de gravures diverses dont il recomposait les fragments<sup>27</sup> : dans *César-Antechrist*, il présente une estampe (**Figure 4**) dont il n'a dessiné que les Christs inversés et quelques détails secondaires, les autres éléments étant empruntés à des ouvrages de la Renaissance. Max Ernst développera toutes les potentialités de cette technique, à la suite de l'auteur d'*Ubu roi*.

**Fig. 4 : Jarry, collage en frontispice de l'Acte héraldique de *César-Antechrist***

La question demeure cependant : qu'est-ce qui autorise ce nouveau rapport entre texte et image ? Si le collage est possible techniquement, qu'est-ce qui le rend possible conceptuellement ? Un détour par *La Révolution surréaliste* peut permettre de répondre à

---

<sup>26</sup> Voir Guy Bodson, « Sur les bois qui ne sont pas de Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, 1983, n° 35-36, p. 18-27.

<sup>27</sup> Voir Paul Edwards, « Jarry collagiste », *L'Étoile-Absinthe*, 2000, n° 88, p. 1-8 ; Brunella Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *Revue des Sciences Humaines*, septembre 1986, n° 203, p. 51-66.

cette interrogation. On remarque en effet que l'insertion des images dans la revue reste assez conventionnelle, ne tranchant guère sur les pratiques des journaux et revues traditionnels. Les expérimentations graphiques sont cantonnées aux annonces publicitaires ; on y reconnaît la technique des calligrammes d'Apollinaire et les jeux typographiques de Dada (**Figures 5 et 6**). Mais il faut aller plus loin, et voir dans ces objets l'influence des annonces des journaux et des affiches, qui dès le XIX<sup>e</sup> siècle inventent des formes nouvelles<sup>28</sup> ; à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une revue d'avant-garde comme *La Revue blanche* fait ainsi preuve de la même inventivité graphique dans ses annonces (**Figure 7**). C'est bien au niveau de l'image publicitaire que se joue quelque chose de la conception du livre surréaliste.

**Fig. 5 : Publicité dans *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925**

**Fig. 6 : Publicité dans *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926**

**Fig. 7 : Publicité dans *La Revue blanche*, n° 45, 15 avril 1895**

**Fig. 8 : Publicité dans *Le Rire*, n° 220, 21 janvier 1899**

C'est paradoxalement dans la publicité traditionnelle que l'on trouve les exemples les plus frappants d'une remise en question des hiérarchies et des relations des signes dans la page ; Jean-Jacques Lefrère a d'ailleurs proposé de considérer l'articulation d'une table de dissection, d'un parapluie et d'une machine à coudre de Ducasse comme la description d'une page de réclame parue dans un guide de commercial de Montevideo en 1869<sup>29</sup>. La page d'annonces, de manière non intentionnelle, apparaît comme une mise en scène particulièrement parlante d'un nouveau régime du signe qui se met en place au courant du XIX<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de l'industrialisation et de la marchandisation croissante des objets. La décontextualisation des objets exhibés, la réunion dans un espace non hiérarchisé d'éléments hétérogènes appartenant à des régimes sémiotiques différents,

---

<sup>28</sup> Voir le chapitre « La lettre à l'affiche » dans Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2009, p. 277-320.

<sup>29</sup> Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse : auteur des « Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont »*, Paris, Fayard, 1998, p. 492. Voir les reproductions dans Jean-Jacques Lefrère, *Lautréamont*, Paris, Flammarion, 2008, p. 146.

l'abstraction des formes destinées à présenter une marchandise standardisée comme un objet de désir fait de la page d'annonce une réduction des processus à l'œuvre dans les sociétés occidentales à cette époque, que l'on peut résumer sous le terme de modernité, et dont l'objet central est la marchandise<sup>30</sup> (**Figure 8**). On peut donner à ce nouvel objet le nom de « dispositif texte-image ».

La puissance de ce dispositif est liée au « caractère fétiche de la marchandise » analysé par Marx au début du *Capital*, qui transforme l'objet en « bien essentiellement immatériel et abstrait<sup>31</sup> », et qui apparaît comme la clef de voûte de ce nouveau système d'organisation des signes. La marchandise, en tant que fétiche, est un objet dynamique, destiné précisément à changer sans cesse de signification pour fixer les désirs du consommateur ; c'est une forme de métaphore dont le comparé est ouvert aux aspirations de chacun, un objet apte à servir de substitut à quoi que ce soit. Loin de se limiter à la marchandise, ce système propose un modèle d'appréhension et d'interprétation du réel qui tend à abstraire tout objet de son contexte d'origine et à l'ouvrir à toutes les substitutions de sens ; on peut considérer que le signe symboliste, tel qu'on le retrouve chez Mallarmé et ses disciples<sup>32</sup>, n'est qu'une des premières utilisations artistiques de ce signe-fétiche. Malgré son mépris affiché pour la réclame, Mallarmé lui-même avait été influencé par la mise en page des journaux et des affiches pour son *Coup de dés*<sup>33</sup> ; la page d'annonces rend visible le régime du signe de la société moderne, et peut servir de modèle aux créateurs.

L'utilisation que les surréalistes font de ce paradigme sémiotique est particulièrement apparente dans « Les mots et les images<sup>34</sup> » de Magritte, ni article ni illustration, publication centrale parce qu'elle reste une forme sans nom : un objet texto-graphique qui

---

<sup>30</sup> Voir Marshall Berman, *All that is solid melts into air*, Verso, 1983.

<sup>31</sup> Giorgio Agamben, *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, coll. Rivages poche. Petite bibliothèque, 1998, p. 74.

<sup>32</sup> Voir mon article « Le système de communication symboliste au début des années 1890 : la construction d'un espace de légitimation de la suggestion littéraire et de la polysémie », dans Dominique Maingueneau et Inger Østenstad (dir.), *Au-delà des œuvres : le discours littéraire*, L'Harmattan, 2010, p. 87-102

<sup>33</sup> Claudel rapporte que Mallarmé avait « puisé l'idée » de cette œuvre dans l'exubérance typographique de la réclame : « Mallarmé admirait beaucoup la disposition de certaines affiches [et] de la première page des journaux », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 76 ; cité par Pascal Durand, « Mallarmé et la réclame », Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (dir.), *La Réclame*, Treizième Colloque des Invalides, Tusson, Paragraphes et Du Lérot, 2010, p. 91-94. Pascal Durand rappelle que le projet du *Livre* devait être payé par l'insertion de publicités dans les livraisons.

<sup>34</sup> René Magritte, « Les mots et les images », *La Révolution surréaliste*, 15 décembre 1929, n° 12, p. 32-33.

ne prend sens que de l'interaction des deux médias, d'une manière problématique et non conventionnelle. L'image, dans cet article, se fait « figure-objet devenue signe par la seule grâce du calibrage du lieu où il est placé et qui l'a libérée ainsi de tout contexte, fonctionnel ou anecdotique, pouvant l'attacher au réel<sup>35</sup>. » Dans cette proposition graphique, Magritte démontre l'équivalence des mots et des images, et surtout les potentialités naissant de leur association : toutes les substitutions sont possibles. En accolant le mot « canon » à une image de feuille ou « soleil » à des objets informes, il affiche le caractère arbitraire de tout signe, même iconique : tout objet peut devenir symbole, signifiant ouvert à tous les signifiés, l'accent étant mis sur le caractère dynamique de ce processus. Ici encore, le modèle est celui de la marchandise comme fétiche : « En tant justement que négation et signe d'une absence, le fétiche n'est pas un *unicum* sans équivalents, mais au contraire un objet indéfiniment remplaçable, sans qu'aucune de ses incarnations successives puisse épuiser le rien dont il est la marque<sup>36</sup>. »

Dans cette perspective, c'est l'interprétation singulière qui est centrale, l'auteur et l'artiste ne proposant que des dispositifs imitant la page de publicité — dispositifs qui sont avant tout des modèles mentaux, applicables à tout objet. On pense aux actualisations de ce modèle que sont la paranoïa critique de Dalí, le *ready-made* de Duchamp ou la « puissance d'illusion » de l'homme selon Breton, l'œil à l'état sauvage étant l'instrument de ce régime du signe. C'est précisément le feuilletage d'un livre illustré qui sert à Breton de modèle de ce phénomène :

Rien ne s'oppose, en ce moment, à ce que j'arrête mon regard sur une planche quelconque d'un livre et voici que ce qui m'entourait n'est plus. [...] « Il vit devant lui une caverne illuminée » dit une légende et, effectivement, je la vois aussi. Je la vois comme à cette heure je ne vous vois pas, vous pour qui j'écris, et pourtant j'écris pour vous voir un jour, aussi vrai que j'ai vécu une seconde pour cet arbre de Noël, pour cette caverne illuminée, ou pour les anges. Entre ces êtres évoqués et les êtres présents, la différence a beau rester sensible, il m'arrive à chaque instant d'en faire bon marché<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Anne-Marie Christin, « L'écriture selon Magritte », *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 421-422.

<sup>36</sup> Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 68-69. Sur la notion de fétiche, voir la synthèse d'Émilie Notéris, *Fétichisme postmoderne*, Paris, La Musardine, coll. L'Attrape-corps, 2010.

<sup>37</sup> André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (1928, 1965), dans *Œuvres complètes*, t. IV, *Écrits sur l'art et autres textes*, *op. cit.*, p. 350-351.

Quel est cet ouvrage ? On retrouve la légende citée par Breton dans le conte « Le Jardin du paradis » d'Andersen, tiré de *Souliers rouges et autres contes*, illustrés par Yan' Dargent<sup>38</sup> (**Figure 9**) ; on y remarque également quantité d'anges, et l'arbre de Noël peut renvoyer à l'hallucination finale de la petite fille aux allumettes. Breton met l'accent sur le caractère déréalisant de l'image ; le dispositif texte-image, qu'il rencontre dans les livres illustrés, les affiches, les publicités et les livres d'artistes surréalistes, produit des « images de rêve » fondées sur la « transposition » sans limites des significations, « au plus haut degré “surdéterminant” au sens freudien », au niveau du « plan émotif<sup>39</sup> » — autant d'éléments définitoires du fétiche.

**Fig. 9 : Illustration de Yan' Dargent pour *Souliers rouges et autres contes* d'Andersen**

C'est à partir de ce dispositif fétichiste que l'on peut comprendre l'utilisation que les surréalistes font des différents modèles du livre d'artiste. Le dispositif texte-image fonctionne selon une économie du désir mise en place par la civilisation industrielle, qui transforme les modalités traditionnelles de l'interprétation et autorise des lectures singulières du réel ; ils s'engouffrent dans les potentialités esthétiques de ce nouveau régime du signe. Le livre illustré surréaliste est la forme éditoriale du hasard objectif ou de la paranoïa critique ; en définitive, la tradition que les surréalistes poursuivent réellement n'est pas celle du livre de peintre, mais celle du signe-fétiche de la modernité, dont les images publicitaires et les illustrations populaires forment le paradigme absolu.

---

<sup>38</sup> Hans Christian Andersen et Yan' Dargent, *Souliers rouges et autres contes*, traduit par Ernest Grégoire et Louis Moland, Paris, Garnier, 1880, p. 331.

<sup>39</sup> André Breton, *Nadja*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 675.

## ANNEXE : LISTE DES LIVRES D'ARTISTES SURREALISTES ÉTUDIÉS

*Les précisions de tirage et de prix proviennent de l'ouvrage d'Yves Peyré, des catalogues du SUDOC et des publicités parues à l'époque.*

PÉRET Benjamin et ARP Jean, *Le Passager du transatlantique*, Paris, Au Sans-Pareil, 1921.

4 bois, 1 bois sur la couverture

50 ex. signés par l'auteur (3 sur Chine, 5 sur Japon impérial, 42 sur Hollande)

ERNST Max et ÉLUARD Paul, *Les Malheurs des immortels*, Paris, Librairie Six, 1922.

21 collages photogravés

Une cinquantaine d'ex. sur simili-japon non justifiés ; quelques exemplaires entièrement colorisés à la main par l'artiste

ÉLUARD Paul et ERNST Max, *Répétitions*, Paris, Au Sans pareil, 1922.

frontispice en couleurs, 9 illustrations photogravées

350 ex.

PÉRET Benjamin et ERNST Max, *Au 125 du boulevard Saint-Germain : conte*, Paris, J. Guinebertière, coll. « Littérature », 1923.

1 pointe sèche de Max Ernst et 3 dessins de l'auteur

Tirage limité à 181 exemplaires : (1 sur Chine, 10 sur Japon, 20 sur Hollande Van Gelder Zonen, 100 sur vergé et 50 ex. pour la presse)

LIMBOUR Georges et MASSON André, *Soleils bas : Poèmes*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1924.

4 pointes-sèches dont une sur la couverture

112 exemplaires signés par les auteurs (10 sur Japon impérial, 90 sur vergé d'Arches, 10 copies de chapelle sur Japon, 2 de dépôt légal sur vergé d'Arches)

LEIRIS Michel et MASSON André, *Simulacre : Poèmes et lithographies*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925.

7 lithographies dont une sur la couverture

112 ex. num. et signés (10 sur Japon ancien des Manufactures impériales, 90 sur vergé d'Arches, 10 de chapelle et 2 pour le dépôt légal avec une suite des lithographies tirées sur les pierres rayées)

[ÉLUARD Paul et ERNST Max], *Au défaut du silence*, s.l., s.n., [1925].

20 dessins photogravés

51 ex (50 sur Hollande, 1 sur Japon marqué G[ala])

DESNOS Robert et MASSON André, *C'est les bottes de 7 lieues : Cette phrase « Je me vois »*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1926.

4 eaux-fortes

112 ex. num. et signés par l'auteur et l'illustrateur (10 sur Japon des manufactures impériales, 90 sur vergé des manufactures d'Arches, 10 ex. de chapelle et 2 destinés au dépôt légal avec une suite des eaux-fortes tirées sur les planches rayées)

PÉRET Benjamin et TANGUY Yves, *Dormir, dormir dans les pierres : poème*, Paris, Éditions surréalistes, 1927.

20 dessins photogravés dont un sur la couverture ; exemplaires sur Japon et Hollande rehaussés à la gouache sur 5 dessins

210 exemplaires signés par l'auteur et l'illustrateur (10 sur Japon impérial, 20 sur Hollande Van Gelder, 175 sur vergé et 5 sur Chine hors commerce marqués au nom des destinataires)

Prix : 40 fr.

BRETON André, *Nadja*, Paris, Nouvelle Revue française, 1928.

44 photographies photogravées

906 ex. (1 sur Japon impérial, 109 réimposés in-4° sur vergé Lafuma Navarre, 796 in-8° sur vélin, 16 hors-commerce)

ERNST Max et BRETON André (avis au lecteur), *La Femme 100 têtes*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929.

147 collages photogravés

1003 ex. (15 sur Japon impérial, 88 sur Hollande Pannekoek, 900 sur vélin teinté)

CHAR René, *Le Tombeau des secrets*, Nîmes, s.n., 1930.

12 photographies photogravées dont la dernière est recouverte en partie par un collage de Breton et Éluard

103 ex. (10 sur Japon impérial, 90 sur papier couché blanc des Papeteries Prioux, 3 sur papier couché teinté des Papeteries Prioux).

ERNST Max, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.

80 collages photogravés dont 1 sur la couverture

1000 ex. sur vélin

HUGNET Georges et MIRÓ Joan, *Enfances*, Paris, Éditions des Cahiers d'art, 1933.

3 eaux-fortes

104 ex. signés par les auteurs (5 sur Japon impérial enrichis d'une page de manuscrit, 95 sur vélin d'Arches, 4 sur Japon impérial hors commerce et 27 ex. sans les gravures)

ERNST Max, *Une semaine de bonté ou les Sept Éléments capitaux*, Paris, J. Bucher, 1934.

182 collages photogravés

816 ex. dont 800 sur papier Navarre

LAUTRÉAMONT et DALÍ Salvador, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Skira, 1934.

42 héliogravures reprises à la pointe-sèche de Salvador Dalí dont 30 hors-texte et 12 vignettes

Tirage prévu de 210 exemplaires sur Arches (on estime que la moitié seulement a été imprimée) ; 40 ex. comprennent une suite des estampes avec des commentaires de Dalí à la pointe-sèche

ÉLUARD Paul et DALÍ Salvador, *Nuits partagées : vec 2 dessins de Salvador Dalí*, Paris, GLM, coll. « Repères », 1935.

2 dessins reproduits par phototypie

70 ex. sur Normandy vellum teinté signés par G. Lévis-Mano

ÉLUARD Paul et MAN RAY, *Facile : poèmes*, Paris, GLM, 1935.

13 photographies reproduites en héliogravure dont une sur la couverture

1225 exemplaires (25 sur Japon impérial enrichis d'une photo originale signée et numérotée, 1200 sur vélin)

Prix : 30 fr.

PÉRET Benjamin et ERNST Max, *Je sublime*, Paris, Éditions surréalistes, 1936.

4 frottages originaux de Max Ernst

241 ex. (dont 16 sur Japon impérial)

BRETON André et GIACOMETTI Alberto, *L'Air de l'eau*, Paris, Éditions des Cahiers d'art, 1936.

4 burins

45 ex. (5 sur Japon nacré, 40 sur Montval) et 300 ex. sans les gravures sur vélin

Prix : 100 fr. (40 ex. sur Montval), 200 fr. (5 ex. sur Japon nacré) et 10 fr. (sans les gravures)

HUGNET Georges, *La Septième Face du dé : oèmes, découpages*, Paris, J. Bucher, 1936.

20 collages photogravés

294 ex. (20 sur Japon blanc avec un poème-découpage supplémentaire et une « couverture-cigarette » signés de Hugnet et Marcel Duchamp, 250 sur vélin et 24 ex. d'auteur dont 4 sur Japon blanc et 20 sur papier bleu)

Prix : 35 fr.

ÉLUARD Paul et MAN RAY, *Les Mains libres : essins*, Paris, J. Bucher, 1937.

67 dessins photogravés

675 ex. (25 sur Japon impérial et 650 sur Chester vergé)

Prix : 55 fr.

ÉLUARD Paul, PICASSO Pablo, MIRÓ Joan, TANGUY Yves, MASSON André, WRIGHT John Buckland, HUSBAND Dalla, HAYTER Stanley William, *Solidarité*, traduit par Brian COFFEY, Paris, GLM, 1938.

7 eaux-fortes en feuilles sous chemise à liens

150 ex. sur Montval. Les gravures sont signées et justifiées.

LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, GLM, 1938.

Illustrations photogravées par Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miro, Paalen, Man Ray, Seligmann et Yves Tanguy.

1 120 ex. num., dont 1 000 sur vélin bibliophile.

LEIRIS Michel et MASSON André, *Glossaire j'y serre mes gloses*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1939.

16 lithographies dont 1 en couverture

112 ex. signés par l'auteur et l'artiste (dont 10 sur Japon ancien des manufactures impériales)

ÉLUARD Paul et HAYTER Stanley William, *Facile proie : uit gravures au burin*, [Paris], GLM, 1939.

8 burins

107 ex. ; les gravures sont numérotées et signées par l'artiste

BRETON André et LAM Wifredo, *Fata Morgana*, Buenos Aires, Éditions des Lettres françaises, coll. « Collection des amis des lettres françaises », 1942.

6 dessins photogravés

520 ex. (20 sur papier pur fil Liverpool Ledger, 500 sur papier d'édition)

HUGNET Georges et ARP Jean, *La Sphère de sable*, Paris, aux dépens de R.-J. Godet, coll. « Pour mes amis », 1943.

35 bois gravés

199 ex. num. (20 avec couvertures marron et deux bois supplémentaires, 176 sur pur fil)