

Fig. 74 : Comparaison du nombre de matrices par artiste

Le marché de l'estampe et les surréalistes. Salvador Dalí, Joan Miró, Max Ernst et Hans Bellmer

Fabrice Flahutez

Il est assez complexe d'essayer de comprendre le fonctionnement du marché de l'estampe pour les surréalistes. L'absence de catalogues raisonnés pour tous les artistes ne permet pas de mesurer l'importance des productions d'images multiples à l'échelle du groupe. Toutefois ces catalogues existent pour Salvador Dalí, Joan Miró, Hans Bellmer et Max Ernst¹. Ils compilent plusieurs milliers de données sur une amplitude chronologique allant des années 1920 aux années 1980. Le postulat ici est d'apprécier l'éventuelle corrélation entre la réception des surréalistes et le marché du multiple. L'hypothèse du départ est que le marché fait la demande, et que cela se traduira par une création d'estampes afin de fournir ledit marché. Par ailleurs, cette étude permettra de mesurer l'impact qu'a pu avoir le marché sur les images elles-mêmes. L'étude quantitative de la production d'estampes chez ces quatre artistes sera appuyée d'une étude plus concrète pour Bellmer.

Étude quantitative du marché de l'estampe pour Dalí, Miró, Ernst et Bellmer

L'analyse inédite du rapport à l'estampe pour ces quatre artistes montre qu'ils ont, pour trois d'entre eux, un nombre de matrices relativement comparables (fig. 74). Ernst, Bellmer et Dalí produisent plusieurs

¹ Les graphiques ont été élaborés à partir des catalogues raisonnés des artistes étudiés. Jacques Dupin (éd.), *Miró graveur*, 4 vol., t. 1 : 1928–1960, t. 2 : 1961–1973, t. 3 : 1973–1975, t. 4 : 1976–1983, Paris 1984–2001. Fabrice Flahutez, *Catalogue raisonné des estampes de Hans Bellmer 1938–1975*, Paris 1999. Werner Spies et Helmut R. Leppien (éd.), *Max Ernst. Oeuvre-Katalog*, 6 vol., t. 1 : Das Graphische Werk, Cologne 1975. Ralf Michler et Lutz W. Löpsinger (éd.), *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Etchings and Mixed-Media Prints, 1924–1980*, Munich 1994; Ralf Michler et Lutz W. Löpsinger (éd.), *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Prints II. Lithographs and Wood Engravings, 1956–1980*, Munich/New York 1995.

centaines d'images pour l'estampe quand Joan Miró en produit plusieurs milliers. La différence notable réside ici dans le recours par Miró, à grande échelle, à la lithographie. La technique lithographique est simple, rapide, peu onéreuse et compatible avec les œuvres de l'artiste catalan qui crée des agencements d'aplats colorés et de signes graphiques simples ; il en est totalement autrement pour Ernst, Bellmer et Dalí, qui, bien que produisant des lithographies, doivent, soit passer par un cliché-report, soit tout simplement passer plus de temps pour dessiner sur la pierre lithographique. Ici entre en jeu la complexité du dessin de l'artiste (son style) en rapport avec la rapidité d'exécution. Indépendamment de cette différence notable, il est intéressant de comparer non pas le nombre de matrices, mais la façon dont ces matrices ont été produites dans le temps, pour révéler ce que le marché a produit sur l'estampe surréaliste (fig. 75). Ainsi, en éliminant cette variable du nombre de matrices par artiste, on

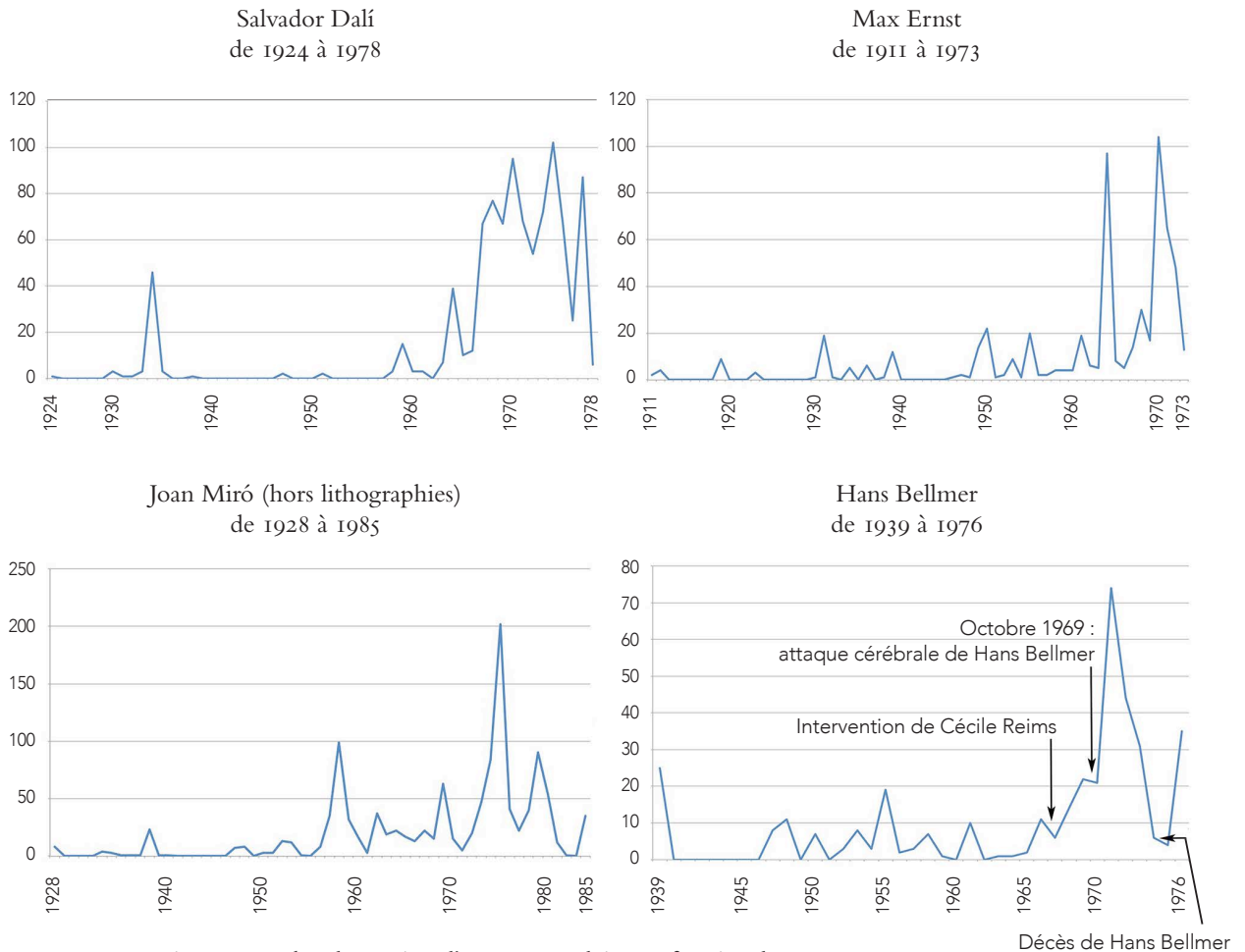


Fig. 75 : Nombre de matrices d'estampes produites en fonction du temps

découvre que le nombre de planches produites et mises en circulation par les quatre artistes suit exactement la même courbe ascendante que celle de l'évolution du marché de l'estampe en général. On peut dire que les surréalistes commencent à faire de l'estampe dès le début des années 1930, mais qu'ils commencent à produire un nombre important de planches (tirages) seulement à partir des années 1960. Cette donnée permet de voir que les artistes continuent de créer, mais qu'à partir de ces années charnières la reproductibilité de leurs œuvres explose. Les causes sont bien évidemment plurielles. Les artistes sont conscients des retombées économiques et publicitaires de ces techniques d'une part, et le marché crée la demande en favorisant la démocratisation des images d'artistes historiques reconnus et médiatisés dès la fin des années 1950 d'autre part (fig. 76). L'émergence d'une classe moyenne pendant les Trente Glorieuses (1946–1975) accompagne cet essor de vulgarisation des

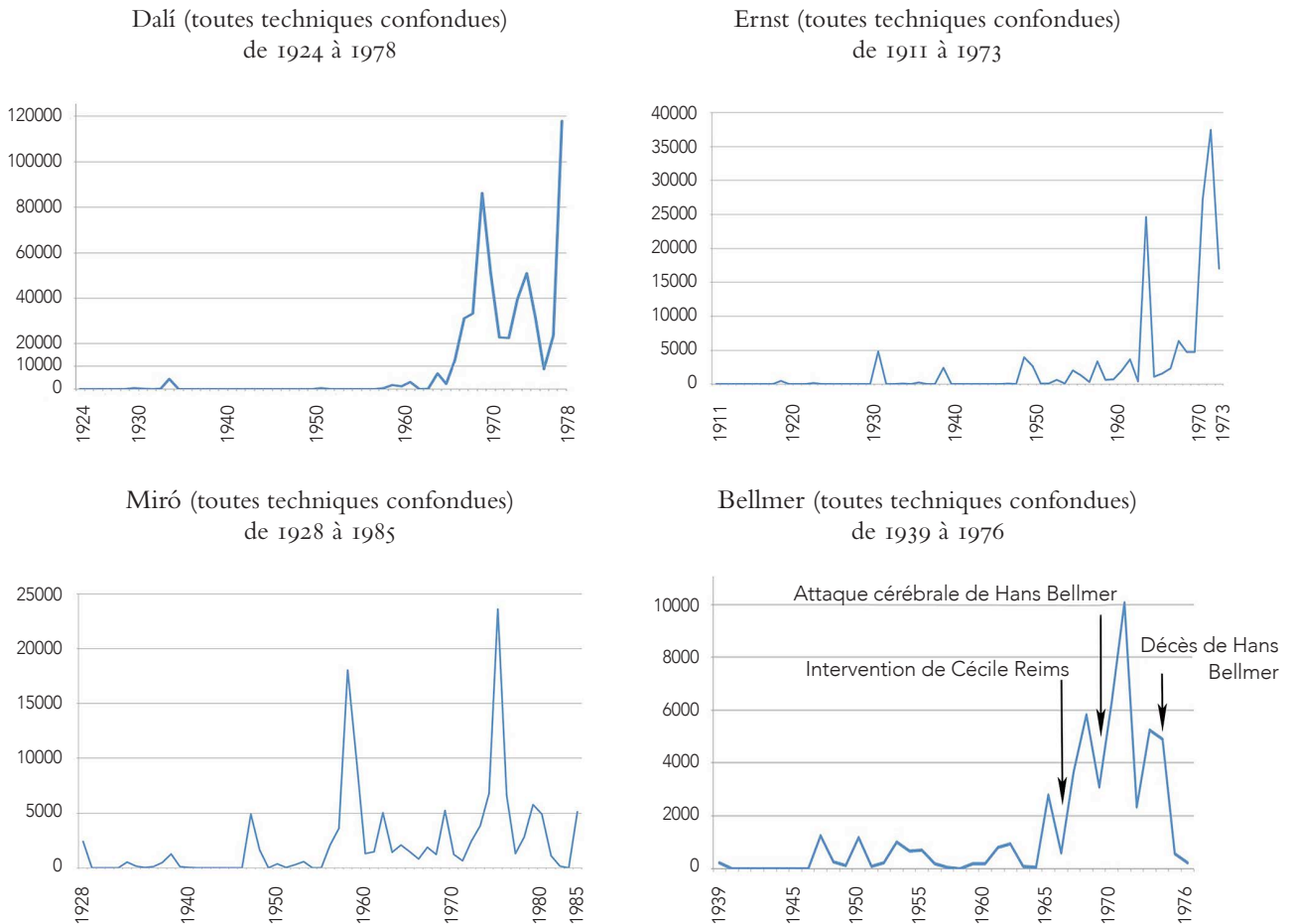


Fig. 76 : Nombre d'épreuves d'estampes en fonction du temps

œuvres, et tout particulièrement des estampes, tous artistes confondus². Les graphiques « Matrices d'estampes produites en fonction du temps » réalisés pour chaque artiste indiquent que, quelle que soit la technique utilisée, ils font des estampes depuis longtemps, mais que cette activité augmente de manière exponentielle dès le début des années 1960. Chacun de son côté a sans aucun doute compris le rôle prospectif de ce marché. L'illustration de graphiques intitulée « nombre d'épreuves d'estampes en fonction du temps » montre quant à elle les proportions que prennent les tirages pour ces quatre artistes. À partir de 1962, Dalí va pousser ses tirages jusqu'à 80 000, voire après 1976 à 120 000, ce qui suggère également le basculement vers des techniques qui permettent ces forts tirages. En d'autres termes, Dalí va privilégier des techniques dites « en relief » ou « à plat », au détriment de la taille-douce et plus généralement des techniques en creux, qui sont longues et coûteuses. À partir des mêmes années, Max Ernst voit la somme de ses tirages bondir à plus de 25 000 ou 30 000 épreuves, tandis que Miró entreprend de nombreux tirages, le tout supérieur à 5 000 épreuves. Le cas de Bellmer est un cas d'école puisque ses tirages augmentent vertigineusement en 1966 grâce à l'intervention de graveurs d'interprétation, qui sera commentée dans la suite de ce texte. Par ailleurs, malgré son invalidité physique presque totale à partir de 1969, les tirages ne font que paradoxalement mieux s'en porter. C'est l'analyse de ces milliers de données qui permet de comprendre que ces images sont directement surdéterminées par des effets de marché (national et international), et que les galeries et marchands sont les autres agents prescripteurs de cette tendance à la production presque industrielle d'une imagerie surréalisante. Enfin les graphiques de « cumul de la production d'épreuves dans le temps » permettent de voir qu'indépendamment de l'artiste ou de la technique, les surréalistes étudiés ont profité d'un effet de masse à grande échelle, entraînant une diffusion internationale auprès du grand public d'images dites « originales » à des prix populaires relevant quasiment de la grande consommation (fig. 77). En effet, le cumul des quatre artistes étudiés révèle plus d'un demi-million d'épreuves en circulation pour Dalí en 1978, 160 000 environ pour Ernst en 1973, un peu moins de 140 000 pour Miró en 1985 et plus de 50 000 pour Bellmer en 1976. La somme des planches imprimées pour ces quatre artistes représente presque un million d'images en circulation et potentiellement en vente sur les différents marchés répondant au consumérisme de ces années en termes d'art contemporain pour les classes moyennes. On pourrait presque parler de l'estampe comme d'une « planche à billets », métaphore d'une production qui s'est emballée dans les années 1960, lorsque les artistes se furent paradoxalement émancipés de la contrainte

2 Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris 1979.

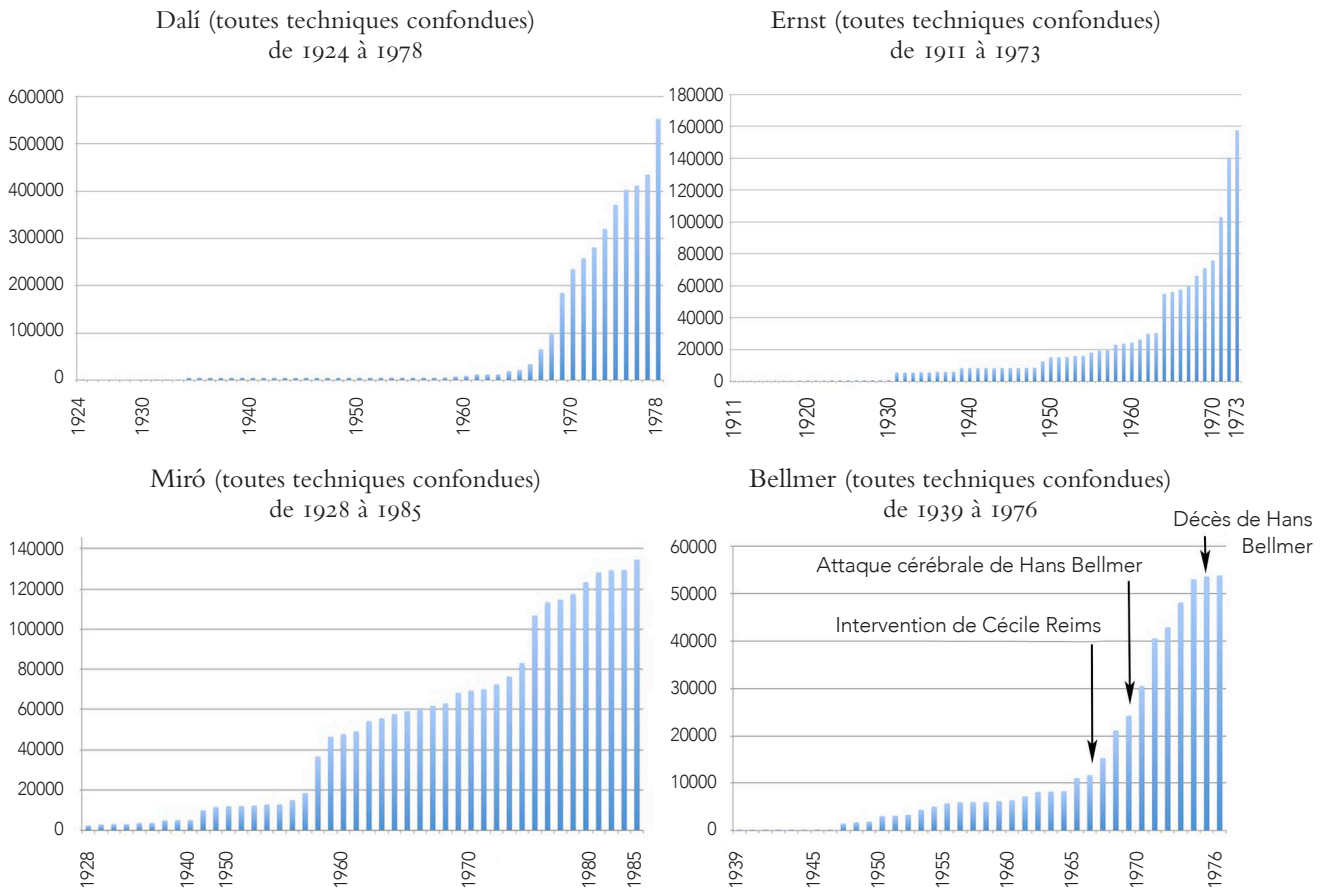


Fig. 77 : Cumul de la production d'épreuves en fonction du temps

du groupe surréaliste. L'étude mériterait d'être appliquée à d'autres faiseurs d'images comme Yves Tanguy, André Masson, Marcel Duchamp, Victor Brauner, Roberto Matta, René Magritte, etc., pour quantifier l'ampleur du phénomène. Cette visibilité a toutefois un revers et il est nécessaire, pour en bien comprendre les enjeux, d'explorer plus en détail la production d'estampe d'un des artistes en particulier : Bellmer.

L'artiste et son graveur d'interprétation pour fournir le marché de l'estampe

On célèbre les photographies et les dessins de Bellmer comme autant d'ébauches et de variantes de *La Poupée*, mais on ignore souvent qu'il fut aussi un artiste maniant le burin et s'adonnant à la gravure. Il est estimé qu'il a produit un peu moins de 400 estampes (matrices) utilisant des

techniques différentes, donnant à la poupée les moyens d'une diffusion plus large puisqu'il en circule environ 53 000 épreuves sur le marché³. Insérées parfois dans des ouvrages, les estampes auront également la tâche d'illustrer bien des auteurs ayant une résonance avec le surréalisme ou l'érotisme. La grande quantité d'images produites entraîne donc très tôt la présence d'un graveur d'interprétation qui se substitue, au moins en partie, à l'artiste pour certaines étapes du processus de fabrication de l'estampe. Bellmer n'est pas le seul à déléguer une partie du travail de reproduction puisque l'édition d'estampes est une véritable industrie à Paris jusque dans les années 1970. L'émergence d'un marché aussi important en termes de volume suppose aussi l'existence d'acteurs plus ou moins visibles qu'il est nécessaire d'introduire.

On entend par graveur d'interprétation, toute personne reproduisant le dessin d'un artiste avec les outils adéquats sur un support (pierre, zinc, cuivre, bois, etc.) approprié pour l'édition en série d'estampes. Dans le processus de la gravure, outre le graveur d'interprétation, l'imprimeur et ses ouvriers réalisaient déjà une bonne part des différentes étapes qui mènent de la plaque-matrice à l'épreuve : vernissage, mordançage pour l'eau-forte, aciérage, encrage, passage à la presse, séchage, etc. Tous ces artisans de l'image n'apparaissent presque jamais dans les études sur la gravure, ils sont pourtant essentiels et chaque atelier avait ses spécificités, ses savoir-faire, sa marque de fabrique. L'historiographie est peu prolixe sur les ateliers parisiens, hormis ceux, célèbres, des frères Mourlot⁴, de Crommelynck⁵ ou de Lacourière-Frélaut⁶, etc. Lorsque l'on parle de gravure originale faite par l'artiste, il faudrait donc toujours avoir à l'esprit qu'il s'agit avant tout d'un travail d'équipe, et ce a fortiori lorsque l'artiste a recours à d'autres mains que les siennes. Le graveur

3 Flahutez, 1999 (note 1).

4 Fernand Mourlot, *Les affiches originales des maîtres de l'école de Paris : Braque, Chagall, Dufy, Léger, Matisse, Miró et Picasso*, Paris 1959; *Cinquante années de lithographie : hommage à Fernand Mourlot*, éd. par la Compagnie générale de constructions téléphoniques [Paris], Usine de Longuenesse [Pas-de-Calais] et Philippe Gérard Chabert, cat. exp. Saint-Omer, musée Sandelin, Saint-Omer 1976; *Cinquante années de lithographie aux ateliers Mourlot*, éd. par Fernand Mourlot, cat. exp. Avignon, Palais des Papes, Paris 1978; Fernand Mourlot et Thierry Bordas (éd.), *À même la pierre : Fernand Mourlot lithographe*, avec un texte de Castor Seibel, Paris 1982.

5 *Jim Dine. Aldo et moi. Estampes gravées et imprimées avec Aldo Crommelynck*, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, Göttingen/Paris 2007; *Hommage à Aldo Crommelynck : de Picasso à George Condo. Vente, Paris, Sotheby's, 25 février 2013*, Sotheby's France, vente dirigée par Jeanne Calmont, Cyrille Cohen, Camille de Foresta, Paris 2013; *De Picasso à Jasper Johns. L'atelier d'Aldo Crommelynck*, éd. par Céline Chicha-Castex, Marie-Cécile Miessner et Cécile Pocheau Lesteven, cat. exp. Paris/Rodez, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand / musée Soulages, Paris/Rodez 2014.

6 *Atelier Lacourière-Frélaut ou 50 ans de gravure et d'imprimerie en taille-douce, 1929-1979*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1979; Ilaria Del Secco Cappelli, *L'atelier Lacourière-Frélaut un laboratorio di incisione. Artisti ed editori a Montmartre, 1929-1980*, Florence 1992; *L'atelier Lacourière-Frélaut, Paris : 70 ans de gravure et d'imprimerie*, cat. exp. Liège, Cabinet des estampes et des dessins, Liège 1999.

d'interprétation est une espèce un peu à part, entre l'artiste et le copieur. Il ne se considère pas comme l'ouvrier spécialisé d'un atelier de gravure, il est celui qui permet à l'artiste de traduire ses dessins en estampes. L'ensemble de ces intermédiaires entre donc en résonance avec un marché structuré qui génère une économie importante tant du point de vue du volume d'images produites que du chiffre d'affaire. Le cas de Bellmer est intéressant, car il montre les stratégies d'adaptation d'un artiste face aux contraintes économiques. On pourrait dire que son œuvre sera façonnée par le marché, avec son assentiment, en réponse – peut être avec un certain cynisme – à la grande précarité dont il avait fait l'objet avant les années 1970. Cécile Reims et Jacques David seront les principaux concepteurs de gravures de Bellmer, mais la clandestinité de cette activité laissera peu de place à leur reconnaissance avant la fin des années 1990. Le premier catalogue raisonné des estampes, publié en 1999, mettait l'accent sur le travail de Cécile Reims, pour en finir avec toute une littérature spécialisée des années 1990–2000 qui affirmait que les planches de Bellmer après 1968 étaient de piètre qualité, alors que le marché de l'estampe portait au plus haut les œuvres de cette époque⁷. En effet, plutôt que de continuer à dire que les gravures de Bellmer ne valaient rien sur le plan esthétique après 1968, le catalogue raisonné montrait qu'il s'agissait, non pas d'un travail de Bellmer, mais d'un travail de Cécile Reims ou de Jacques David : le travail du graveur d'interprétation. C'est dans ce changement de paradigme que se situe alors le travail d'exégèse des images gravées de Bellmer et la connaissance d'un marché de l'art qui considérera le surréalisme comme un nouvel eldorado à conquérir. Le problème était double pour Bellmer, car les « connaisseurs » continuaient de dénigrer les épreuves post-1968 réalisées par Cécile Reims et, a contrario, le marché de l'art prenait le soin de nier et de tenir dans l'ombre l'existence du graveur d'interprétation. L'enjeu était simple, il suffisait pour la galerie ou le commissaire-priseur d'intituler une estampe « gravure originale » pour que son prix ne soit nullement décoté et qu'elle ne soit pas méprisée par les collectionneurs comme l'aurait été toute gravure d'interprétation. Pourtant, il suffisait de voir qu'il eût été impossible pour Bellmer de graver seul une telle quantité de planches, d'autant qu'il fut victime d'une attaque cérébrale en 1969, qui le précipita dans un état léthargique (voir les illustrations précédentes). Les acteurs du marché de l'art ont donc délibérément fait appel aux graveurs d'interprétation pour produire les images qu'ils

7 Flahutez, 1999 (note 3). Pour le cas de Cécile Reims on retrouve l'appareil critique dans *Cécile Reims grave Hans Bellmer*, avec un texte de Pascal Quignard et Laure Beaumont-Maillet et avec un appareil critique de Fabrice Flahutez, cat. exp. Issoudun, musée de l'Hospice Saint-Roch, Paris 2006 et dans Lauren Laz (éd.) avec la collaboration de Fabrice Flahutez et al., *Cécile Reims : l'œuvre gravé, 1945–2011*, Milan/Vevey 2011.

allaient ensuite recouvrir du sceau de l'authenticité avec la complaisance des artistes – c'est ce qui s'est passé pour Bellmer.

Pour revenir aux graveurs d'interprétation, on peut dire qu'ils disparaissaient, conformément le plus souvent aux clauses contractuelles qui les liaient à l'artiste, l'éditeur ou le galeriste. Par la même occasion, le développement de ce marché et l'inflation des prix des images ont mis en lumière des graveurs ayant une sensibilité d'interprétation et de créativité pour le meilleur et pour le pire. Il est aujourd'hui opportun que de nouvelles recherches tentent d'identifier bien des petites mains qui se trouvent derrière l'œuvre gravé des Victor Brauner, Salvador Dalí, Joan Miró, etc. N'est pas graveur qui veut. La gravure est un art nécessitant un savoir, une technique et une sensibilité.

Paradoxalement, les années 1990 verront la revanche de ces énigmatiques techniciens de l'image, qui demanderont que justice leur soit faite devant les tribunaux⁸. Il faut dire que les enjeux financiers liés au marché de la gravure ont largement contribué à redistribuer les cartes et que les graveurs d'interprétation ont compris la nécessité de revendiquer des droits qui ne leur étaient pas octroyés. Par un retour de circonstance, on peut dire que la mise sous silence des graveurs d'interprétation par l'industrie de l'estampe n'a été que de courte durée et le cas de Cécile Reims est symptomatique. Cécile Reims met en avant, dès les années 1990, une reconstruction historique de son rôle, après la mort de Bellmer, pour revendiquer sa part de postérité. Cécile Reims aura été de celles par qui l'œuvre de Bellmer allait devenir une production patentée. Mettant en avant une certaine proximité avec l'artiste surréaliste, en valorisant ses archives personnelles pleines de lettres et de mots d'affection, de dédicaces et de conseils pratiques qu'il lui aurait prodigués, Cécile Reims prenait le parti de devenir le graveur de Bellmer et d'encaisser les retombées économiques et historiques d'une telle stratégie. Le graveur d'interprétation se réapproprie ainsi une étoffe de créateur en substituant son travail de reproduction, de traduction, en véritable travail de création. Le mythe de Cécile Reims sacralisé par Bellmer repose évidemment sur une exégèse des seules sources de cette première, qu'elle distille ici où là, au gré des expositions rétrospectives qui lui sont consacrées, avec Bellmer comme faire-valoir et comme attribut. À la fin de l'histoire on pourrait même être trompé de croire que l'œuvre de Bellmer n'aurait été que plus valable parce que passée par les mains de ses exécuteurs et de ses techniciens.

⁸ C'est à ce moment par exemple que Cécile Reims obtiendra que la moitié des droits d'auteur sur les gravures d'interprétation lui soit reversée et qu'elle pourra exposer son travail de graveur d'interprétation. Voir par exemple : Laz, 2011 (note 7).

Bellmer : un graveur d'exception

Pourtant, avant que Bellmer n'ait recours aux services de Cécile Reims, la technique occupe une place de première importance dans sa vie, puisqu'il fut à ses débuts un dessinateur industriel et un façonneur de maquettes de livres, utilisant les outils du typographe, du graveur et du relieur⁹. Bellmer est également graveur parce qu'il manie le burin et s'aventure à pratiquer bien des techniques de la gravure. Cependant la multiplication des commandes à un moment de sa vie et les nouveaux enjeux économiques qui se dessinent à travers la gravure dans les années 1960 le poussent à revoir complètement son rapport à l'image. C'est la raison pour laquelle il aura recours aux services du graveur d'interprétation, laissant une certaine marge à ce dernier pour interpréter le contenu de ses dessins. Il faut observer que pour le surréaliste, c'est une technique qui le passionne depuis longtemps sans pour autant qu'elle constitue une fin en soi. Bellmer commence d'ailleurs assez tardivement à pratiquer la gravure : ses premiers essais remontent à 1938, lorsqu'il illustre les poèmes de Georges Hugnet. Il s'agit d'héliogravures en couleur pour un petit livre aux pages imprégnées d'un parfum délicat, intitulé *Œillades ciselées en branche* et qui paraîtra chez Jeanne Bucher en 1939¹⁰. Il semble qu'ensuite les contraintes de la guerre éloignent l'artiste des techniques onéreuses de la gravure pendant presque dix ans. En effet, du seul fait de sa nationalité allemande, la guerre l'amène à passer rapidement en zone libre, et il sera interné dans plusieurs camps de concentration français avant de pouvoir s'échapper et d'entrer dans la clandestinité. Ces années d'errance dans le Sud de la France sont d'une extrême précarité, et il ne doit sa survie qu'au travail du dessin de portrait à la mine de plomb, hyperréaliste à souhait, qu'il exécute avec résignation pour la bourgeoisie locale. Il faut donc attendre le début de l'année 1945 pour qu'un nouveau projet d'illustration associe Bellmer à l'œuvre d'un écrivain et à la technique de la gravure. Henri Parisot et Gaston Bonheur, directeurs des éditions des Quatre Vents¹¹, demandent à l'artiste de réaliser dix dessins pour une réédition de *La Sorcière* de Jules

9 Voir la biographie : Pierre Dourthe, *Bellmer : le principe de perversion*, Paris 1999.

10 Georges Hugnet, *Œillades ciselées en branche*, Paris 1939. Ce petit livre non paginé de 28 feuillets (56 p.), tiré à 231 exemplaires de format 13,5 × 9,5 cm (in-32 Grand Aigle), a une couverture rose avec du papier dentelle blanc encollé. Illustré par 25 dessins reproduits en héliogravure avec des retouches au burin et encrés en couleur sur le cuivre, imprimés sur les presses de Jean-Jacques Taneur (13 bis rue Jean Dolent, 75014 Paris). Les dessins préparatoires à la mine de plomb (21 × 16 cm) datent de 1938 ; voir *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, éd. par Agnès de La Beaumelle, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne (MNAM) – Centre Pompidou, Paris 2006.

11 Les archives des éditions des Quatre Vents sont déposées à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (imec), Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, depuis 1996. L'ouvrage paraîtra sans les illustrations de Bellmer : Jules Michelet, *La Sorcière*, Texte intégral avec l'avant-propos de Ad. van Bever, préface de Georges Bataille, Paris 1946.

Michelet avec une préface de Georges Bataille. Toutefois, Bellmer se retira du projet rapidement, après que l'éditeur eut demandé des dessins conformes au goût du public¹². Le contact avec les éditions des Quatre Vents avait pourtant été proposé par Henri Parisot, vieille connaissance de Bellmer puisque c'est lui qui l'avait fait venir à Paris en 1935¹³, afin de l'introduire dans le groupe surréaliste. C'est encore lui, en tant que collaborateur de K éditeur, qui introduit quelques années plus tard dans les cercles parisiens bon nombre d'artistes restés en Europe¹⁴, dont certainement Bellmer. L'abandon du projet de *La Sorcière* n'empêcha cependant nullement qu'en 1947 Bellmer et Bataille se rencontrent à l'initiative d'Alain Gheerbrant, fondateur de K éditeur, pour l'illustration d'*Histoire de l'œil*. L'ouvrage est agrémenté de six héliogravures reprises au burin, et conçu clandestinement par «un maître-imprimeur qui n'était pas novice dans l'art de l'impression clandestine¹⁵». Le stock fut néanmoins à moitié détruit chez l'imprimeur par la police française sur ordre du ministère de l'Intérieur de l'époque. La récente découverte des lettres à Pierre Andrieu conservées au Getty Research Institute de Los Angeles renseignent sur l'engouement dont témoigne Bellmer envers cette technique¹⁶. Il travaille à cette époque sur les illustrations d'*Histoire de l'œil*¹⁷ et sur une autre héliogravure intitulée *Le Chapeau-main*¹⁸, destinée au catalogue de l'exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght à Paris en 1947. Après ces essais fructueux, Bellmer continue d'éditer quelques gravures en taille-douce avant de s'exercer à une autre technique pour un projet qui aura également un destin tourmenté. C'est en effet à la fin du mois d'octobre 1950, que Bellmer entreprend une série de lithographies chez l'imprimeur Desjobert à Paris¹⁹. Il en exécute le premier dessin sur papier report avant de le

12 Lettre de Hans Bellmer à André Breton, 14 mai 1945 [Castres vers New York], bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Paris, fonds Breton, BRT.C.109.

13 D'après un entretien avec Robert Valançay, le 22 juillet 1982, dans *Paul Éluard et ses amis peintres, 1895-1952*, éd. par Lionel-Marie Annick, cat. exp. Paris, MNAM – Centre Pompidou, Paris 1982, p. 79.

14 Alain Gheerbrant et Léon Aichelbaum, *K éditeur*, Cognac 1991, p. 14.

15 Ibid., p. 12. Cette affirmation est à élargir à plusieurs graveurs-imprimeurs comme le montrent les archives qui ont permis d'étayer ce texte. Je renvoie à mon article paru récemment sur cette question : Fabrice Flahutez, «Bellmer illustrateur de Bataille. Des pièces inédites au dossier des gravures d'*Histoire de l'œil* (1945-1947)», dans *Les Nouvelles de l'estampe* 227-228, 2010, p. 27-34.

16 Il s'agit de : Hans Bellmer à Pierre Andrieu, 1946-1948, Getty Research Institute, Los Angeles (Accession #: 990029, ID number: 1550-071, box 1). Sont conservées trente lettres de Bellmer adressées à Pierre Andrieu entre 1946 et 1948.

17 Lord Auch [Georges Bataille], *Histoire de l'œil*, avec 6 gravures de Hans Bellmer, Séville [en réalité Paris] 1940 [en réalité juillet 1947].

18 Hans Bellmer, *Le Chapeau-main*, gravure à l'eau-forte en 2 couleurs avec une base héliogravée d'après un dessin (12 × 9 cm) au crayon datant de 1946. Imprimé dans *Le surréalisme en 1947 : exposition internationale du surréalisme*, cat. exp. Paris, galerie Maeght, Paris 1947.

19 Lettre de Hans Bellmer à Claude Richard, 30 octobre 1950, Getty Research Institute, Los Angeles, Robert Valançay Correspondence (Accession #: 950057). À partir d'octobre 1950, Hans Bellmer entreprend donc une série de lithographies chez l'imprimeur Desjobert se trouve 10 et

graver sur la pierre et d'y apporter des modifications si nécessaire. Chaque lithographie se compose de trois pierres, mais le tirage de certaines épreuves d'essai n'en comporte que deux. Ces lithographies devaient à l'origine faire partie d'un portfolio pour lequel Bellmer avait fait imprimer un bulletin de souscription. La réalisation de ce portfolio fut compromise et les lithographies furent tirées séparément, probablement par Gaillard. La technique de la lithographie occupe une place non négligeable dans l'activité de Bellmer, puisqu'il réalise près d'une dizaine de pierres jusqu'en 1955, parmi les plus intéressantes et le plus souvent éditées à compte d'auteur à faible tirage (moins d'une dizaine à chaque fois). Il faut dire que le marché n'est pas encore là et que tout ce travail de l'estampe est réalisé à l'époque où Bellmer considère encore cette technique dans un but non purement lucratif. Il y a encore une certaine idée de l'ouvrage d'exception, conforme à un certain esprit surréaliste. Il faut en outre s'attarder sur la gravure *Dans le bon sens*²⁰, réalisée en décembre 1963 sur les presses à bras de l'atelier Georges Visat à Paris. C'est l'unique fois où Bellmer utilise le procédé de l'aquatinte. Les épreuves sont particulièrement soignées et le choix d'un papier de Rives terre de Sienne naturelle appuie l'orangé de l'aquatinte de façon à relever le motif de l'Artémis d'Éphèse dont s'inspire le dessin. On peut dire que Bellmer a su éprouver les techniques de l'estampe et produire des illustrations pour des livres ou des images isolées, avec un certain souci du détail et de la minutie. Cependant, l'estampe est aussi pour lui un moyen de déployer son univers plastique par le seul fait de la reproductibilité. L'aspect laborieux du tirage est laissé à autrui tout autant que le travail du cuivre. La fin des années 1960 est donc marquée par la rencontre de Cécile Reims et de Bellmer dans une galerie de la rue de Nesle à Paris. Bellmer cherchait un graveur maniant le burin pour l'aider dans le transfert de dessins sur le cuivre. Le

12 impasse et villa Cœur-de-Vey, 75014 Paris. Ces lithographies sont entièrement de sa main : il exécute un premier dessin sur papier report ; ensuite, le dessin étant gravé sur la pierre, il y apporte les modifications qu'il juge nécessaires. Ainsi, chaque lithographie se compose de trois pierres, mais le tirage de certaines épreuves d'essai n'en comporte que deux. Ces trois lithographies devaient à l'origine faire partie d'un portfolio pour lequel Bellmer avait fait imprimer un bulletin de souscription. La réalisation de ce portfolio fut compromise et les lithographies furent tirées séparément, probablement par Gaillard.

20 Hans Bellmer, *Dans le bon sens*, gravure originale au burin et aquatinte multicolore (tache rouge-orangé et rehauts en pointillés de blanc). Il y a surimpression de deux cuivres (un cuivre pour l'aquatinte et un pour le burin). Cette gravure est réalisée d'après un dessin à la mine de plomb, fusain, crayon rouge et rehauts de gouache blanche sur papier Ingres gris. Dimensions du dessin : 44,5 × 35 cm ; du papier : 65 × 50 cm. Ce dessin est intitulé *Les Crimes de l'amour* ou *Le Sens commun*, daté 1961 en bas à gauche et signé en bas à droite. Le dessin est conservé au MNAM – Centre Pompidou. Dimensions de la gravure : 40,5 × 32,5 cm. Tirage à 60 exemplaires sur papier de Rives brun foncé numérotés en bas à gauche et signés en bas à droite. Les cuivres ont été rayés après tirage. Il y a un exemplaire au département des estampes de la Bibliothèque nationale de France (bnf). Paris, éditions Georges Visat, fin 1963–début 1964.

premier travail en commun fut la reprise partielle des cuivres pour *Petit Traité de morale* (Les titres du marquis de Sade) entre 1966 et 1968²¹. Les dix héliogravures sur cuivre sont reprises au burin par Cécile Reims d'après les dessins de Bellmer. L'originalité de cette série réside dans la superposition de deux cuivres créant dans l'image une imbrication de deux motifs érotiques aux couleurs différentes. La participation de Cécile Reims permet à Bellmer de s'attacher à concevoir une nouvelle utilisation de la gravure plus en résonance avec la problématique de l'anagramme qu'il avait développée en compagnie de Joë Bousquet et d'Unica Zürn. Les planches se succèdent sur la même feuille de papier pour créer une variabilité des propositions plastiques à partir d'une quantité restreinte d'images laissant les motifs s'interpénétrer et donner à l'image une impression de profondeur. Bellmer applique à la gravure le procédé anagrammatique qui est permutation des mots entre eux pour multiplier les phrases à partir du même contingent de mots. Ici les mots sont les plaques de cuivres que l'artiste mêle selon ses désirs dans un ordre à chaque fois aléatoire. Il utilise également des encres aux couleurs différentes pour donner au *Petit Traité de morale* une certaine sensualité : le rose, le violet et le noir sont associés pour que la confusion ne s'installe pas et que l'observateur puisse retrouver les images sous les images. La gravure anagrammatique est une innovation qui intéresse l'histoire de l'estampe en général, mais elle est aussi une réflexion sur les processus inconscients tels que développés par Sigmund Freud dans *De l'interprétation des rêves*²². Car Bellmer est un fin lecteur du psychanalyste et il traduit dans l'image ce que revêt le processus de condensation ou de déplacement²³. Une image se substitue à une autre, la recouvre, la transforme, laissant l'observateur confus et perdu dans un dédale de lignes enchevêtrées ; à mesure qu'il se concentre, il découvre les mondes souterrains qui justifient la surenchère des traits de couleurs variées. *Petit Traité de morale* est un exemple typique de l'application à l'image des concepts freudiens. Le rêve latent, indocile, triomphe du rêve manifeste grâce à l'image gravée. En d'autres termes, Bellmer établit un parallèle

21 *Petit Traité de morale*, ouvrage illustré de dix héliogravures reprises au burin par Cécile Reims (dimensions de la gravure : 26,5 × 40 cm ; du papier : 45 × 64 cm). Tirage à 150 exemplaires sur Vélin d'Arches et XX exemplaires sur papier Japon nacré réservés aux collaborateurs et au dépôt légal. Tirage simple à part de chaque planche en 12 exemplaires. Typographie en Didot de Féquet et Baudier d'après la maquette du graveur. Gravures imprimées sur les presses à bras des éditions Georges Visat et cuivres rayés après tirages, sauf les cuivres ayant servi à la seconde planche du volume puisqu'ils sont incrustés dans les plats de la reliure de l'exemplaire n° 118 (voir *Le surréalisme et ses alentours*, collection Daniel Filipacchi, catalogue de vente, vendredi 21 octobre 2005, Paris, Christie's, p. 38). Relieur Leroux 1975. Achevé d'imprimer le 24 juillet 1968. Paris, éditions Georges Visat, 1968.

22 On retrouve dans la correspondance de Bellmer qu'il avait une prédilection pour la traduction en français suivante : Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. française par Samuel Jan-kélévitch, Paris 1932.

23 Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image* [1957], Paris 2002.

entre l'anagramme et le processus du rêve, rejoignant les fondements théoriques du surréalisme. Jusqu'à ce projet, on peut dire que l'estampe est encore une voie d'exploration esthétique pour l'artiste et s'inscrit dans un rapport à la création qui n'est pas exclusivement lucratif, car le marché des œuvres surréalistes n'en est qu'à son balbutiement.

Perversion du marché sur la production des images

Par la suite, Cécile Reims ne sera pas la seule à graver les images de Bellmer, mais elle sera la plus souvent demandée. Il y a une économie de l'estampe qu'il est nécessaire de préciser. Le tirage étant onéreux et le travail d'un graveur d'interprétation étant tenu secret, le choix de la jeune Cécile Reims, la quarantaine, isolée et éloignée dans sa province lointaine, se dessine avec évidence. Jacques David produit également des estampes de qualité exceptionnelle, mais Bellmer renonce à lui donner sa production pour rentabiliser au mieux le recours à des exécutants moins chers et moins susceptibles d'être découverts par le milieu artistique. L'économie de cette production de plus de 50 000 épreuves repose aussi sur des contraintes de coûts. De nombreux documents renseignent sur le choix de Bellmer de confier la réalisation de ses gravures à Cécile Reims : il préfère la tenue du trait ou la délicatesse d'une ciselure et le fait savoir à son graveur d'interprétation (fig. 78). Le flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute et les documents attestent d'une relation privilégiée avec Cécile Reims, mais achoppent sur les choix éditoriaux

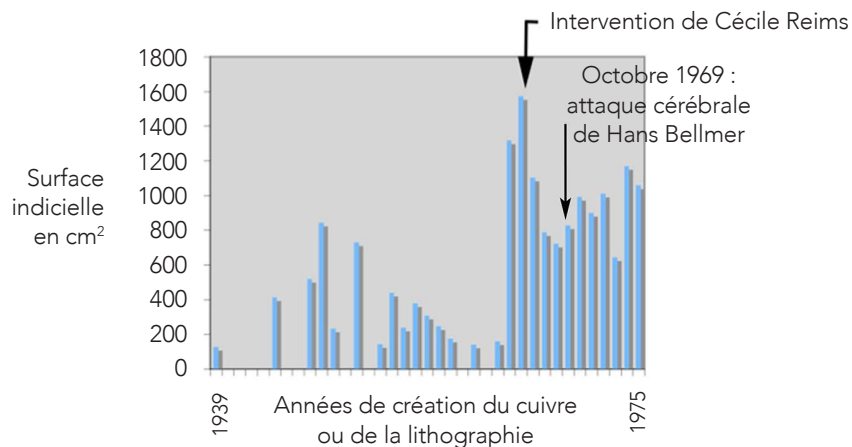


Fig. 78 : Évolution des dimensions du coup de planche chez Hans Bellmer en fonction du temps

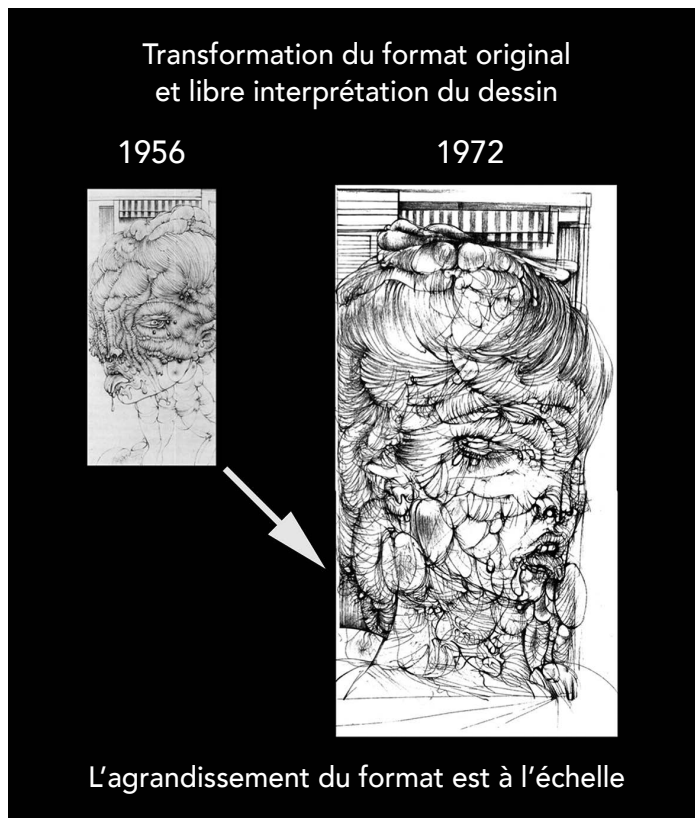


Fig. 79 : Transformation du format original pour répondre aux impératifs du marché. Exemple de *Madame Edwarda* gravé par Hans Bellmer en 1956 puis en 1972 par Cécile Reims

qui sont faits. Grands formats et motifs redondants flattent marchands et marchés (fig. 79). Par ailleurs, une comparaison avec le dessin d'origine montre souvent une trop grande liberté d'interprétation au point de ne presque plus reconnaître la paternité du dessin. Bellmer acceptait que Cécile Reims soit courtisée pour l'exécution rapide des images et pour participer à l'économie générale liée à la multiplication des projets d'édition. Il faut dire que Bellmer avait vécu dans une précarité immense jusque dans le milieu des années 1960, avant de laisser place à l'aspect purement mercantile de la décennie 1968–1975 (date de sa mort). Ironie du sort, la grande majorité des estampes de Bellmer sera produite après sa paralysie, ne lui laissant plus contrôler que la partie comptable de ce vaste réseau d'intérêts. Bellmer puise alors dans ses petits carnets et ses anciens dessins pour fournir à son graveur les images que réclament désormais les éditeurs et les marchands. L'ironie voudra que la production d'estampes trace à rebours l'œuvre du surréaliste, car les derniers dessins qui passent sous le burin de Cécile Reims sont aussi

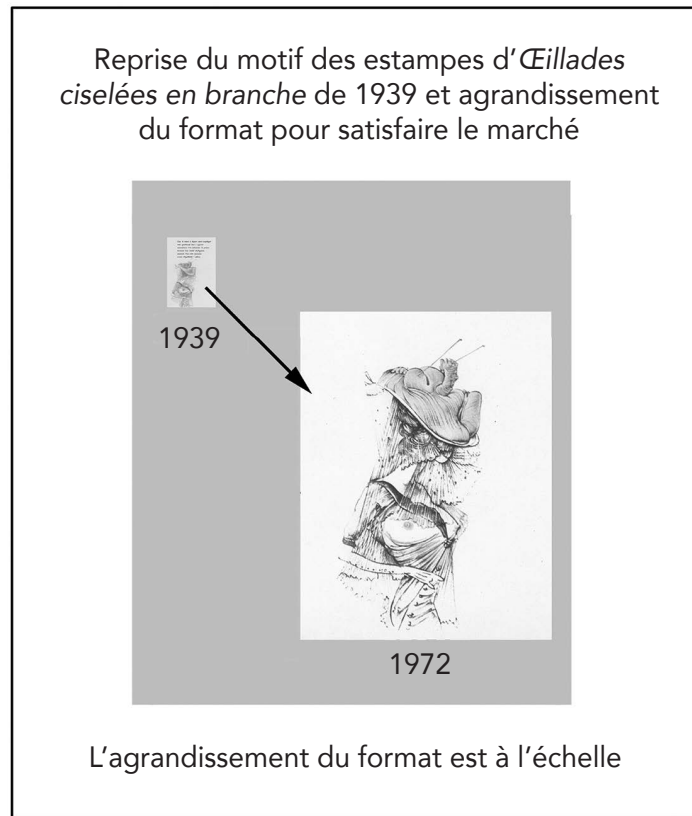


Fig. 80 : Transformation du format original pour répondre aux impératifs du marché. Exemple de *Œillades ciselées en branche* gravé par Hans Bellmer en 1939 puis en 1972 par Cécile Reims

ceux qui furent gardés le plus jalousement par l'artiste et souvent les plus anciens. De nombreux tirages verront le jour, estampes orphelines ou projets de bibliophilie : *Les Chants de Maldoror*²⁴ et *Les Mystères du confessionnal*²⁵, extraits de l'ouvrage de M^{gr} Bouvier. Petit à petit les

24 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, illustrés de 20 gravures au burin et à la pointe sèche réalisées par Cécile Reims d'après des dessins de Bellmer choisis par lui-même dans ses anciens carnets de croquis quadrillés. Cet ouvrage est de format ½ Jésus avec dimensions des gravures : 32 × 24 cm sauf la gravure n° 20 (31,5 × 23,5 cm) et dimensions du papier : 57 × 38 cm. Tirage de l'ouvrage à 100 exemplaires sur Japon nacré et 15 exemplaires d'artiste sur Vélin d'Arches sur les presses d'Étienne Braillard à Genève pour le texte et sur les presses de l'imprimerie Daniel Moret, à Paris pour les gravures. Ce sont les dernières gravures que la galerie Furstenberg commande à l'artiste. La galerie est propriétaire d'une lettre de Cécile Reims datant du 12 février 1971, affirmant qu'elle n'a « apporté que d'infimes retouches ». Cela incite à penser qu'un autre graveur d'interprétation a pu intervenir, étant donné l'état de santé de Bellmer en 1971, ou que cette lettre apparaît dans un contexte marchand qui avait obligé Cécile Reims à une obligation de réserve. Anstalt (Suisse), éditions GRAFIK EUROPA (pour la galerie Furstenberg), 1971.

25 *Les Mystères du confessionnal*, extraits de l'ouvrage de Mgr Bouvier, évêque du Mans, 1827. Illustré de 9 gravures réalisées par Cécile Reims au burin et à la pointe sèche d'après un dessin de Bellmer. Le texte est la reproduction exacte et sans altération du *Manuel secret des confesseurs* de

formats des gravures historiques (avant 1966) s'émancipent du dogme de la proximité que Bellmer affectionnait et s'aventurent vers des dimensions plus « commercialement rentables » (fig. 80). De l'époque où Cécile Reims avait rencontré Bellmer lors d'une de ses expositions où chaque œuvre se regardait à l'aide d'une loupe pour y déceler le détail et l'inavouable, succédaient des formats plus spectaculaires et plus propres à rencontrer le goût du marché et des nouveaux clients du surréalisme. Pour parler trivialement, plus on fait grand, plus on vend cher ! On comprend aussi les raisons pour lesquelles le graveur d'interprétation restait le plus souvent ce personnage caché et fantôme pour ne pas mettre en cause une conception idéalisée de l'artiste. Bellmer a misé sur la dextérité de Cécile Reims pour accomplir la mise en estampes de beaucoup de son œuvre dessiné mais aussi dans le but de faire de l'argent. Le marché de l'art des surréalistes explose à partir des grandes rétrospectives monographiques des anciens compagnons d'André Breton. On rappellera que les trois prix de la Biennale de Venise décernés à Max Ernst, Hans Arp et Joan Miró en 1954 contribueront beaucoup à l'envolée des prix des œuvres. Il faudrait désormais reconnaître que les graveurs d'interprétation ont joué un rôle certain dans l'économie de l'estampe surréaliste d'après 1945, appuyée par un important secteur d'activité lié aux ateliers d'imprimeurs, aux éditeurs et au renouveau du livre illustré. Les artistes trouvaient ainsi une manne financière non négligeable qui leur assurait également une reconnaissance historique relative.

Mgr Bouvier. Dimensions du papier : 57 × 38,5 cm. Les 125 pages sont toutes individuelles et élargées sur les quatre côtés. La typographie en caractère De Roos est composée à la main par Dominique Viglino. Toutes les gravures ont été imprimées par l'imprimerie de Daniel Moret et le texte par l'imprimerie de Viglino. Une soie moirée de couleur violette a été spécialement étudiée et teintée pour la couverture de l'emboîtement de l'ouvrage. Tirage à 149 exemplaires numérotés à la presse ; tirage des gravures limité sur tout support à 150 exemplaires numérotés et signés par l'artiste. (1 exemplaire unique sur papyrus enrichi d'une suite de toutes les gravures sur parchemin et d'un cuivre doré à l'or fin ; 2 exemplaires sur parchemin enrichi d'un cuivre doré à l'or fin ; 6 exemplaires sur soie mate enrichie d'un cuivre doré à l'or fin ; 140 exemplaires sur Richard de Bas ; 20 exemplaires numérotés de I à XX et 15 exemplaires réservés aux collaborateurs et hors commerce lettrés de A à O. Enfin, 1 exemplaire spécialement imprimé pour la Bibliothèque nationale). Achevé d'imprimer le 22 octobre 1973. Paris, éditions Art et Valeur, 1973.