

PAULINE KHALIFA

LES EDITIONS LE SOLEIL NOIR A L'OMBRE DU SURREALISME (1950- 1982)

De la co-création aux livres-objets merveilleux

ABSTRACT: The publishing house Le Soleil Noir (1950-1960), founded by François Di Dio, promoted writers (as Duprey, Rodanski, Mansour, Tarnaud and Sebbag) and artists (Baj, Tovar, Giovanna, Toyen Bellmer ...) of the second wave of Surrealism. Drawing on its heuristics, Le Soleil Noir is the successor of Surrealism, though it never explicitly identified as such. Like Surrealism, Le Soleil Noir adventure was collaborative. Created by a writer and an artist, objects books embodied this co-creating ideal.

KEYWORDS: Soleil Noir, Object Book, Surrealism, Bellmer, Tovar.

   la mémoire de Giovanna Goutier et de Jacqueline Chénieux-Gendron.

Une adhésion de cœur et de principe : telle est la posture qui qualifia à merveille la relation entre François Di Dio (1921-2005), l'éditeur du Soleil Noir, et le Surréalisme. Dans l'entretien qu'il accorda à Philippe di Folco lors de l'exposition rétrospective à Nîmes de sa maison d'édition en 1993, Di Dio évoqua avec nostalgie André Breton :

Je puis vous assurer qu'il était un homme simple, chaleureusement amical et attentif, ouvert à toute entreprise qui allait dans le sens de la plus grande exigence, exigence qui ne pouvait admettre aucun compromis intellectuel. Il avait mis   sur la jeunesse dans sa quête de l'absolu. [...] Au lendemain de la guerre durant laquelle nous avons combattu pour recouvrer notre liberté, notre dignité, construire un monde meilleur et plus juste, la leçon d'André Breton fut, pour la jeunesse lucide, la mise en lumière de la révolte et la volonté d'explorer le domaine de la poésie et de l'art hors de toute commande de circonstances [...] (Carré d'Art 1993, 18).

Cette intransigeance chère à Di Dio fut incarnée par Breton et le Surréalisme présenté comme la seule voie capable de fédérer une nouvelle génération d'écrivains et d'artistes. Il devint alors un aimant qui attira à lui les plus curieux, les plus désireux d'aller au cœur de la vie ; comme Di Dio, qui ne jura que par l'expérience et l'idéal alchimique transparaissant à même la chair du livre : sa forme, son contenu et ses images. C'est que la « passion de la chose imprimée » (Ibid., 14) réclama la co-crédation. Elle se garda de la solitude de l'atelier pour lui préférer l'effervescence collective. Le Soleil Noir fut autant un foyer de création à Paris qu'un lieu de regroupement pour des artistes et écrivains sensiblement proches du Surréalisme et des avant-gardes en général.

Cette aventure débuta avec les Presses du Livre Français en 1948, puis la collection « Le Soleil Noir » en 1950 avant que celle-ci, en 1964, ne remplace le nom de la maison d'édition. Les éditions Le Soleil Noir naquirent des vers de Nerval, « El Desdichado », de la plume de Rimbaud, Breton et Éluard. Pourtant, si l'hommage au Surréalisme est manifeste, Le Soleil Noir ne s'en réclama jamais ; il préféra une allégeance à distance. Assumé comme une *praxis* singulière, l'écart qualifia le geste créatif de Di Dio, sa conception de la bibliophilie tournée vers la modernité. En se tenant à l'ombre du Surréalisme, l'éditeur assumait pleinement la trajectoire qu'il désirait tracer, faisant sienne une histoire originale et collective parcourant les années 1950, 1960 et 1970.

Faut-il alors considérer l'inscription sociologique et la mobilisation des réseaux parisiens d'avant-garde comme une stratégie éditoriale intéressée ? Le jeune éditeur fut à la recherche de maîtres à penser ; néanmoins, il ne faut pas y voir un signe d'insincérité ou un moyen de spéculation. Comme Gracq, Di Dio était farouchement opposé à « la littérature à l'estomac » (Ibid., 18) : celle qui fait sensation, qui fait vendre, faisant de l'éditeur un commercial. Au contraire, il était de ceux, sensibles, qui voyaient dans le Surréalisme l'un des derniers remparts contre l'instrumentalisation culturelle et financière des textes comme des œuvres d'art.

Dans un premier temps, la fin des années 1940 et les années 1950 s'avérèrent cruciales puisque Le Soleil Noir sut constituer pas à pas son réseau. Dans un second temps, créé par la maison d'édition en 1964, héritier des poèmes-objets surréalistes, le livre-objet mit en scène des conditions originales de lecture, requérant sa manipulation. Il disposa un nouvel espace dramatique qui, outre le contexte de production et le passage du temps, tend à revivre entre les mains de quiconque interagirait avec lui. Utopique, celui-ci fait miroiter un ailleurs, fruit de l'imagination des artistes et des écrivains qui l'ont façonné, et, sans doute, aussi, un nulle part qu'il nous est donné d'explorer.

I. Les premiers feux du Soleil Noir et son rapport au Surréalisme (1948-1955)

1. Cartographie du Surréalisme au Soleil Noir : Paris en fête

Si nous reprenons les trois étapes de la vie du Soleil Noir¹, l'omniprésence du Surréalisme coïncide avec la période la plus florissante de la maison d'édition, à partir des années 1960 : la constellation de recueils de poésie surréaliste, l'invention des livres-objets en 1964, la publication de tracts à détruire et d'autres formes collectives visibles dans le catalogue vont en ce sens. Dans l'esprit de François Di Dio, il paraissait inconcevable de séparer les activités des Presses du Livre Français et des éditions Le Soleil Noir du Surréalisme et des avant-gardes. Daté de 1964, le premier bulletin d'information de la maison d'édition justifiait la posture adoptée par l'éditeur :

Nous concevons l'avant-garde comme une exigence et une tension qui préservent (en même temps que les conquêtes de l'*humour*) la continuité organique de la pensée, continuité sans laquelle il n'est pas de prolongement et de modifications possibles. *Le Soleil Noir* se propose de poursuivre sa quête impitoyable de poésie qui est source de toutes *modifications* dans le sens décisif d'une plus grande liberté de l'homme qui est aussi cette portion la plus fragile, certes, mais la plus indispensable de l'action et sans laquelle aucune forme de l'Art ne sera recevable.

Le Soleil Noir tentera de balayer de sa lumière noire les obscurités qui s'obstinent à tendre un écran opaque entre le temporel et l'intemporel, entre l'objet et le *méta-objet* (*Le Soleil Noir* 1964).

À défaut de définir ce qu'était une avant-garde en son temps, François Di Dio s'attachait plutôt à valoriser le potentiel transgressif inhérent à ces groupes, à porter haut l'engagement. Son propos fait résonner, lointainement, les mots d'ordre du Surréalisme en 1935, alliant Karl Marx à Arthur Rimbaud : « Transformer le monde », « Changer la vie » (Breton 1935, 68). Comme André Breton, l'éditeur croyait en la puissance poétique et créatrice des lettres et des arts, capable d'agir sur le réel.

Si le contexte historique diverge entre la publication du premier bulletin qui, comme le premier livre-objet, est l'un des actes de naissance du Soleil Noir et le discours d'André Breton, le propos remet au jour l'actualité des paroles surréalistes vingt-neuf ans plus tard. Ainsi, une étude sociologique du Soleil Noir et de son réseau met en lumière, plus qu'une dette à l'égard du Surréalisme, un hommage adressé à sa première génération.

Tout d'abord, historiquement, avant de devenir Le Soleil Noir et de publier ses premiers livres-objets, la maison d'édition des Presses du Livre Français fut placée sous le patronage d'André Breton et d'un ancien membre, Paul Éluard ; elle publia trois

¹ Seront privilégiées tout au long de cet article les formes « éditions Le Soleil Noir », « Le Soleil Noir » et, par commodité, « du Soleil Noir ». Nous signalons l'existence de divergences, François Di Dio optant rétrospectivement pour « Le Soleil Noir ».

auteurs majeurs, à l'origine surréalistes : Stanislas Rodanski, Jean-Pierre Duprey et Ghérasim Luca². D'autres auteurs surréalistes furent aussi publiés durant les années 1960 et 1970 : Alain Jouffroy, Yves Elléouët, José Pierre, Georges Sebbag, Joyce Mansour ou encore Philippe Audoin ; du côté des artistes, nous pouvons citer Giovanna³, Iván Tovar, Toyen, Enrico Baj, Roberto Matta, Jacques Hérold... L'un des points communs de la plupart des écrivains liés aux éditions Le Soleil Noir fut d'avoir, un temps, rejoint le Surréalisme ; un autre fut leur destin souvent tragique, ce sentiment d'inadéquation face à une société qui leur sembla inhospitalière. Le Soleil Noir symbolisa cette convergence de la mélancolie, contredite par l'énergie exubérante mise à profit dans la co-crédation.

La question de l'identité et du profil sociologique des participants du Soleil Noir mérite d'être soulevée. Les activités de la maison d'édition s'appuyèrent sur un réseau littéraire parisien homogène : une frange avant-gardiste et surréaliste. Les artistes concernés provinrent, généralement, d'un même milieu social, et défendirent des valeurs et des intérêts communs. Les écrivains et artistes du Soleil Noir firent groupe dans la mesure où, d'une part, plusieurs d'entre eux appartenirent à une avant-garde, et, d'autre part, chacun fut libre de prendre part à un projet collectif. Les membres du Soleil Noir n'échappèrent en rien aux modes de socialisation du champ littéraire, occupant une marge dédiée à la bibliophilie. Tels un aimant et une évidence, seuls le désir et les affinités électives, en tant que principes, intervinrent entre les créateurs⁴. Ces histoires amicales naquirent de circonstances singulières, devenant un terreau favorable aux pratiques collaboratives. Quelle forme de co-crédation fut adoptée par Le Soleil Noir et quelle structure sociologique put s'en dégager ?

Étudier son organisation avec la classification de Boudon et Bourricaud (2011) met en lumière le fait que la maison d'édition pourrait être qualifiée de groupe latent : chaque participant prête main-forte à l'effort collectif, constituant un noyau de création sans pour autant réclamer une adhésion. Toutefois, cette définition du groupe latent ne rend pas compte de la manière dont s'exprime la collaboration, pas plus que la notion de cénacle (Glinoe, Laisney, 2013). Au XIX^e siècle, un cénacle désigne un cercle d'artistes et d'écrivains liés par l'amitié et une esthétique commune. Cette appellation paraît inadéquante pour Le Soleil Noir en raison du contexte historique ; il en va de même pour la notion de mouvement, la maison d'édition côtoyant des écrivains et des artistes issus de divers bords littéraires et artistiques comme la Poésie action, le Surréalisme ou encore

² Il est difficile de compter les écrivains et artistes surréalistes des éditions Le Soleil Noir. Faut-il considérer les (anciens) adhérents ou les créateurs qui s'en sont inspirés ? Et que faire des ouvrages collectifs ? À défaut d'avoir trouvé une solution satisfaisante, nous préférons nous abstenir de dénombrer les « surréalistes » publiés au Soleil Noir.

³ Le nom d'artiste, Giovanna, se substitue aux nom et prénom Anna Voggi.

⁴ Le Surréalisme emprunte ce concept au Romantisme allemand, précisément au roman de Goethe, *Les Affinités électives*, paru en 1809.

la Figuration Narrative. Quel sort faire à l'amitié placée au centre du Soleil Noir ? Comme le démontre Mercklé (2004), l'amitié, y compris dans l'art, est un écueil sociologique qui peut contrecarrer des prédéterminations liées, par exemple, à un milieu et à un capital socio-économique. Relation singulière, elle suppose la liberté du sujet à entretenir un lien consensuel avec une ou plusieurs personnes, et se fonde sur l'élection et la confiance placée en l'autre. Cette disposition sociologique du Soleil Noir s'appuie sur les réseaux de sociabilité des intellectuels et artistes, microcosmes à part entière dans le champ littéraire, tels que définis par Racine et Trebitsch (1992).

À l'écart du Surréalisme et des avant-gardes, Le Soleil Noir mobilisa des librairies et des galeries d'art comme Nicaise, La Hune, La Balance, Édouard Loeb et Delpire, des imprimeurs, relieurs et typographes comme Beresniak et Georges Girard, des ateliers de gravures comme le prestigieux Lacourière-Frélaud, par exemple pour le tirage des pointes sèches de Toyen pour *La Forêt sacrilège* de Jean-Pierre Duprey (1970) et les eaux-fortes de Jorge Camacho pour *Faire signe au machiniste* de Joyce Mansour (1977). L'atelier Bernard Duval fabriqua et monta les livres-objets de série A et de série B. Avec le relieur, François Di Dio constitua un véritable « laboratoire » de recherches autour de ses créations co-créatives (Mei, Gatard 2012, 101).

Paris se révéla un écosystème favorable à l'installation du Soleil Noir qui débuta ses activités au 29, rue de l'Échaudé avant de déménager au 6, rue des Filles du Calvaire, puis au 7, rue Notre-Dame-de-Lorette et enfin au 2 rue Fléchier. Ce furent sans aucun doute la rencontre avec Paul Éluard et la naissance de la collection « Le Soleil Noir » qui permirent au jeune éditeur de tracer son chemin bien singulier : en se plaçant dans la queue de la comète du Surréalisme.

2. La création de la collection « Le Soleil Noir »

En 1947, Di Dio se rendit à l'exposition « Le Surréalisme en 1947 » à la galerie Maeght. Elle lui fit grande impression, en particulier lorsqu'il vit son catalogue d'exposition : une œuvre collaborative de Duchamp et de Donati. Orné d'un sein féminin en mousse portant l'invitation « Prière de toucher », le lecteur fut invité à le caresser, à loisir, dans un geste pleinement sensuel. S'apparentant à un blason, cette création érotique inspira l'éditeur, qui considéra avoir été, pour la première fois, face à un livre-objet, du fait de sa dimension haptique. Parallèlement, la réédition du *Surréalisme et la peinture* de Breton et l'édition d'*Arcane 17* par la maison d'édition américaine Brentano's firent découvrir au jeune éditeur des artistes comme Brauner, Matta et Calder. En revanche, il dut attendre 1949 pour rencontrer Breton, et ce grâce à Nora Mitrani. Di Dio

lui présenta ses deux livres de dialogue⁵ : *Le Berger d'Écosse* de Paulhan et *L'Invité des morts* de Kafka (1948), tous deux accompagnés par des pointes sèches de Wols.

La co-crédation cristallisée par les livres-objets transparaissait déjà dans le choix du support qu'est le livre de dialogue ; l'éditeur ne désigna pas ses premières publications bibliophiliques sous son égide. Anachronique, le terme de « livre de dialogue » rend compte du travail collaboratif qui associait un écrivain à un artiste autour d'une œuvre livresque. Le livre de dialogue se développa à la fin du XIX^e siècle, l'exemple le plus représentatif étant *Le Corbeau* (1875) d'Edgar Allan Poe traduit par Stéphane Mallarmé et illustré par Édouard Manet. Au XX^e siècle, des livres de dialogue virent le jour avec des éditeurs comme Ambroise Vollard, Albert Skira, PAB ou encore Claude Givaudan. Avec ces deux œuvres, François Di Dio rendit hommage à cette tradition bibliophilique, qui l'exhorta à créer ses livres-objets. Cadavres exquis, tableaux-objets et poèmes-objets influencèrent sa conception du livre qu'il souhaitait avant tout bouleverser. À l'instar des jeux surréalistes, l'aventure éditoriale n'eut rien d'une entreprise solitaire. C'est ainsi que l'éditeur reçut l'approbation totale d'André Breton, qui l'encouragea à créer la collection dont il caressait l'idée : « Le Soleil Noir ». Parallèlement, l'éditeur écrivit à Paul Éluard, avouant méconnaître les conflits qui l'opposèrent à Breton. L'éditeur raconta lors d'un entretien l'enthousiasme qu'il éprouva lorsqu'il fut reçu à son domicile, rue de la Chapelle, à Paris :

Je lui racontais comment nous avions reçu *Une seule pensée* à Alger, comment nous l'avions diffusé – plus tard, il l'intitula *Liberté*. Il nous avait galvanisés dans les combats mais je lui avouais que, la liberté recouvrée, c'était son œuvre antérieure qui agissait de nouveau sur moi comme un aimant, m'interpellait, remuait chair et sang. J'en avais appris par cœur de longs passages (Carré d'art, 17).

Paul Éluard endossa le rôle de conseiller. En 1949, il encouragea François Di Dio à éditer dans la version de 1791 *Justine ou les Malheurs de la Vertu* de Sade. Il lui prêta les deux volumes en sa possession. L'éditeur refusa de publier l'ouvrage sous le manteau, parvenant à contourner la censure. Il dut se résoudre, en cours d'édition, à abandonner le tirage de luxe accompagné du frontispice obscène de Bellmer ; il se protégea des retombées juridiques grâce à la mention « strictement réservé aux souscripteurs ». Seul le bibliophile put ainsi se procurer cette version. Le tirage fut réparti en 900 exemplaires

⁵ Créée avec le souci de désigner ces types d'ouvrages, la notion de « livre de dialogue » a été abordée par Yves Peyré (2001), puis a été admise globalement dans l'histoire du livre afin de remettre en cause la féodalité de l'image à l'égard du texte, sous-entendue dans le livre illustré. Originellement de tradition bibliophilique, le livre de dialogue repose sur la collaboration d'un écrivain et d'un artiste autour d'un livre co-créatif et parie sur la complémentarité, et non la hiérarchie, entre le texte et l'image. Le livre de dialogue réinterroge autrement la co-référentialité vertueuse du texte et de l'image par leur échange fécond et leur réciprocité.

sur vélin plumex dont 30 sur bible véritable accompagnés du burin de l'artiste. L'ouvrage fut réimprimé en 1952, dénué de l'illustration problématique.

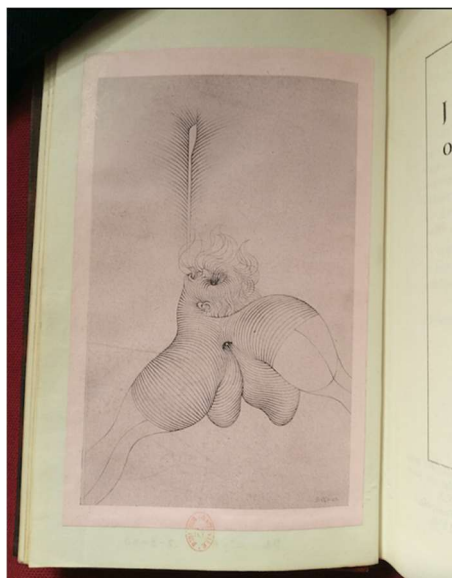


Figure 1. "*Justine ou les Malheurs de la vertu*", Hans Bellmer, © Adagp, Paris, 2025. © Photographie personnelle, Paris, BnF, RES P-Z-1552 (1)

Ce frontispice rejoint l'iconographie pornographique et sadique chère à l'artiste, célèbre pour sa *Poupée* (1936) et *Les Jeux de la poupée* (1936-1938). Ici, Bellmer se détourne du mannequin pour lui préférer le céphalopode, comme le prouve le *Céphalopode à la rose rouge* (1946), qui ressemble en presque tout point à l'illustration de

*Justine*⁶. Entre le mollusque et l'être humain, la plasticité de l'animal est privilégiée par l'artiste en raison du pouvoir analogique qu'il lui offre. Le céphalopode du frontispice joue de la réversibilité des genres et des orifices. Il ressemble tantôt à une femme échevelée, tantôt à un homme exhibant des testicules ou une paire de fesses. Dessinés avec davantage de reliefs, les yeux et l'anus de la créature androgyne sont placés parallèlement, sur un même axe. Le regard du spectateur est attiré inexorablement par l'anus confondu en œil. La bouche ouverte, la créature tire la langue, semble lécher une forme phallique évoquant l'éclair qui foudroie Justine à la fin du roman. L'analogie « sexe-œil » issue de *L'Histoire de l'œil* de Georges Bataille, d'ailleurs préfacier de cette édition de *Justine*, est ici remobilisée par Bellmer, en un geste laudatif. Entre l'agonie et l'extase, il semble difficile de trancher tant la créature semble se tordre et hurler dans le silence de la page rose.

⁶ Destinées pour *L'Anatomie de l'image*, ces esquisses furent reprises pour le frontispice du Soleil Noir, telle *L'Enculée* (juin 1946). Voir les reproductions dans l'ouvrage de la Beaumelle (2006).

La publication valut acte de rébellion. Elle célébra la naissance en 1950 de la collection « Le Soleil Noir ». Pour une jeune maison d'édition, la publication d'un texte sulfureux fut un moyen provocant (et certain) de s'établir dans le champ éditorial. Di Dio n'eut pas à rougir de la notoriété du préfacier et de l'artiste, lui offrant une chance de fidéliser des amoureux du livre chevronnés, des surréalistes et d'autres avant-gardes. Après Sade, ce fut au tour du recueil *Derrière son double* de Duprey la même année d'être publié, annonçant cet intérêt pour cette nouvelle génération de surréalistes. L'occultisme caractérisa la maison d'édition qui souhaitait, à son tour, parcourir les terres inexplorées du « continent noir ». En guise de talisman, chaque ouvrage de cette collection revêtait en quatrième de couverture ce propos d'Éliphas Lévi, tiré de *La Clef des grands mystères*, découvert par Di Dio grâce à Arcane 17 (Breton 2014, 97) : « Le téméraire qui ose regarder le soleil sans ombre devient aveugle et alors pour lui le soleil est noir⁷ ! » (Lévi 2016, 245). Le Soleil Noir alla plus loin dans l'hommage rendu au Surréalisme. Il alimenta un débat entre Camus et Breton, et dénonça la peine de mort.

3. Le *Soleil – Noir Positions* : la révolte et la torture en perspective

La publication en février 1952 du premier cahier trimestriel, *Le Soleil – Noir Positions*, sous-titré *La Révolte en question*⁸, signala cette volonté de « questionner ». En effet, si Paulhan et Magritte, sollicités pour répondre à l'enquête, y virent un coup de publicité, Di Dio et Autrand, directeurs de ce cahier, considérèrent que cette opposition entre Camus et Breton avait le mérite de réinterroger socialement, esthétiquement et littérairement la notion de révolte.

« L'Affaire Camus » opposa deux lectures de Sade, de Rimbaud et de Lautréamont. La polémique débuta avec un texte de Camus, intitulé « Lautréamont et la banalité » paru dans *Les Cahiers du Sud*, puis avec l'ouvrage *L'Homme Révolté* en 1951. Camus soutenait que la révolte conduisait à la servitude et risquait de conduire paradoxalement le sujet à une impuissance pleinement assumée. Outré par cette lecture qu'il considéra ponctuée d'inexactitudes, de partis pris et de contresens, Breton rétorqua vivement avec le tract « Sucre jaune » le 12 octobre 1951.

Il existe un décalage temporel entre la brouille et la publication du premier numéro du *Soleil Noir – Positions*. Dans les faits, il semble que la brouille n'ait été, en réalité, qu'un prétexte. Ce cahier remote le modèle de l'enquête utilisée par les revues d'avant-garde

⁷ Plusieurs variantes de l'expression « le soleil est noir » existent. La maison d'édition recopie la citation avec des capitales intensifiant son opacification.

⁸ La revue connut aussi un tirage de luxe : 50 exemplaires sur papier Alfa numérotés de 1 à 50 avec un « microbe en couleur » de Max Ernst. Pour le second numéro, les 50 exemplaires luxueux sont accompagnés d'un pochoir de Hérold, signé et sous étui.

et surréalistes : outil heuristique, elle se fait sismographe des mentalités. Elle se change tout autant en espace d'expérimentations textuelles et graphiques. Formellement, en revanche, le potentiel transgressif et graphique de la revue reste relativement balbutiant, préférant une esthétique d'une extrême sobriété. Cependant, les questions soulevées par les deux premiers numéros du *Soleil – Noir Positions* attestent d'une prise de risque. Le premier cahier expose les interrogations suivantes : « 1- La condition d'homme révolté se justifie-t-elle ? 2 - Quelle serait, d'après vous, la signification de la révolte face au monde d'aujourd'hui ? » (Di Dio, Autrand 1952a, 7) Sous-titré *Le Temps des assassins* en l'honneur d'Arthur Rimbaud, le second numéro s'enhardit à « soumettre à la question » la peine de mort dans un contexte où elle demeurerait effective, et ce jusqu'à son abolition en 1981 : « 1- Si une exécution au mépris des lois s'appelle un "assassinat", quel nom peut-on donner à une exécution conforme aux lois ? 2- Plus généralement, peut-on légitimer le pouvoir de coercition qu'exerce l'homme sur l'homme ? » (Di Dio, Autrand 1952b, 122) Dans un entretien avec Jérôme Duwa, Jean-Michel Goutier rappelait l'enjeu de cette revue :

Au sommaire du numéro 2 des *Cahiers du Soleil Noir – Positions, Le Temps des assassins*, de juin 1952, figure Benjamin Péret qui, à lui seul, donne, en quelque sorte, un soutien implicite du mouvement surréaliste à cette entreprise avec sa rigoureuse condamnation de la société capitaliste. Sont présents, également, à titre personnel Michel Carrouges, Gaston Criel, Pierre Demarne, Julien Gracq, Maurice Henry, Jacques Hérold, Marcel Jean, Nora Mitrani, Henri Pastoureau, Stanislas Rodanski qui, à un moment ou à un autre, se situèrent dans la constellation surréaliste. Prendre position contre la peine de mort a toujours été une noble cause et l'abolir en France, en 1981, n'a pas été une mince affaire alors que la majorité de nos concitoyens y était favorable (Duwa, Goutier 2014, 18).

Dans ce même numéro, Benjamin Péret avait justifié l'exécution lors d'une révolution, rejoignant par sa réponse le Surréalisme dont il s'était éclipsé. Il soutenait que les plus privilégiés n'avaient guère besoin de contrat social, contrairement aux plus défavorisés, pour garantir un minimum d'équité et conserver leur droit. Leur position assurée dans la société leur offrait un lieu favorable à l'exercice de leur pouvoir. En effet, selon l'auteur, le droit reposerait explicitement sur des relations hiérarchiques, ponctuées d'une violence symbolique, distinguant les dominants des dominés. Le contrat social ne serait qu'« imposé par le plus fort au moyen d'une coercition économique initiale qui pèse sur l'immense majorité des hommes [...] » (Di Dio, Autrand, n°2 1952, 70) L'exécution serait ainsi un assassinat qu'elle soit légale ou illégale. Benjamin Péret plaçait sur le même plan cette oppression des dominés par la société et la torture exercée par les forces de l'ordre. Légitime dans le cadre d'une révolution, l'exécution serait une réponse naturelle à la violence d'un État régi par les puissants. Elle s'apparenterait, selon lui, à un moyen d'octroyer une dignité aux plus démunis et, par le renversement d'un régime autoritaire, d'instaurer une société désirée comme égalitaire :

L'exécution capitale, au nom de la révolution sociale, est donc entièrement justifiée puisqu'elle est conforme non à un droit, mais à l'intérêt essentiel de l'humanité entière qui, pour jouir pleinement de sa qualité humaine, exige la disparition d'un état de choses que ce droit tente de justifier. (*Id.*, 71)

Les détenteurs d'un pouvoir, comme les plus démunis, seraient touchés de plein fouet par l'outrage de la coercition. Dans les deux cas, la dignité serait atteinte par ces méfaits. Hardi, le propos de Benjamin Péret s'achevait sur la condamnation absolue de la société capitaliste dans un éloge feutré d'une révolution souhaitée. En pleine guerre d'Algérie, la dénonciation de la peine de mort fut un pari risqué pour l'éditeur François Di Dio et son associé, Charles Autrand. Anciens résistants, leur proximité avec l'association Travail et Culture (TEC), fondée entre autres par Louis Pauwels, leur offrit un espace pour ces voix survivantes. Ce second numéro rendit hommage à Pauwels et Garrigue qui publièrent en 1946 un pamphlet antimilitariste, *Franchise*. Une lettre amicale et désabusée du premier constitue la postface du numéro, revenant sur l'histoire de *Franchise*. Cette conception de la dénonciation, de l'action sociale et l'usage de l'enquête ne furent pas étrangers aux revues surréalistes des années 1920 et 1930. Le *Soleil Noir – Positions* exposa ainsi les tentatives de l'éditeur de fédérer, le temps d'une enquête, plusieurs personnalités proches ou éloignées du Surréalisme. Ce furent les livres-objets qui exaucèrent le vœu de l'éditeur : celui d'associer créateurs, écrivains et artistes, réunis pour réaliser une œuvre d'art à la frontière de l'intime et de l'objectif.

II. Spatialiser le désir : les livres-objets

1. Façonnés dans l'étoffe du rêve et du désir

Inspiré par le Livre mallarméen en feuillets, Georges Hugnet et ses reliures-objets en 1936, ainsi que par les poèmes-objets surréalistes, Di Dio eut l'idée de réaliser des livres-objets multiples. Oniriques par essence, ils naquirent pour la première fois de l'un des rêves d'André Breton, relaté dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* en 1924 :

C'est pour répondre à ce désir de vérification perpétuelle que je proposais récemment de fabriquer, dans la mesure du possible, certains de ces objets qu'on approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément. C'est ainsi qu'une de ces dernières nuits, dans le sommeil, à un marché en plein air qui se tenait du côté de Saint-Malo, j'avais mis la main sur un livre assez curieux. Le dos de ce livre était constitué par un gnome de bois dont la barbe blanche, taillée à l'assyrienne, descendait jusqu'aux pieds. L'épaisseur de la statuette était normale et n'empêchait en rien, cependant, de tourner les pages du livre, qui étaient de grosse laine noire. Je m'étais empressé de l'acquiescer et, en m'éveillant, j'ai regretté de ne pas le trouver près de moi (Breton 1992, 277).

Cet objet hypnagogique court-circuite les valeurs spéculatives et les critères du beau, prêtés initialement à toute œuvre d'art intégrée au marché bibliophilique. Les livres-objets du Soleil Noir assument leur appartenance à ce milieu éditorial, mais ils mènent intrinsèquement une opération de dynamitage salutaire par leur pouvoir de subversion, l'emploi de matériaux incongrus (liège, polystyrène, aluminium fondu) et les formes qu'ils prennent (tour de cubes, puzzles, attaché-case, paravent...). Œuvres à plusieurs mains, c'est un don que l'on fait au lecteur – et un don de soi, puisque chaque créateur engagé dans ce processus accepte de céder une part de sa perception singulière. Ils mêlent ainsi la « *libido sciendi* » et la « *libido sentiendi* » (Carlat 2002, 18) : en somme, ils déploient les désirs conscients et inconscients de chaque participant.

L'objectivation du désir, du rêve et du hasard objectif occupèrent une place prépondérante dans la conception et la réalisation du livre-objet. Contrairement aux livres-objets, les poèmes-objets surréalistes s'affranchirent de la bibliophilie et du marché de l'art pour mieux le bousculer. Initialement, le livre-objet vint corriger une lacune dans l'heuristique surréaliste⁹. Remarquant l'absence du livre-objet aux côtés des objets à fonctionnement symbolique et des poèmes-objets, Di Dio façonna des créations collaboratives qui associèrent un écrivain à un artiste. La perspective adoptée peut être qualifiée rétrospectivement d'intermédiaire même si l'éditeur, contemporain de Dick Higgins¹⁰, ne désigna jamais les livres-objets en ces termes.

Contrairement à l'unicité du poème-objet, l'éditeur choisit de multiplier les exemplaires de tête de série A et B « Club ». L'idéal démocratique du beau livre se retrouva ainsi dans les tirages importants des livres-objets. En revanche, il ne vint jamais entacher leur préciosité et leur statut d'objet de collection. Décrite dans *L'Amour fou* avec l'exemple du soulier-cendrier Cendrillon qui occupa Breton et Giacometti (Breton 2014, 46), la rencontre fut associée étroitement au hasard objectif hégélien. Comme cet objet érotique qui fédéra l'écrivain et le sculpteur, le livre-objet matérialisa cette rencontre co-créative – à plusieurs mains – assumant sa part d'aléatoire, ainsi que la nécessité d'une telle alliance entre plusieurs subjectivités.

⁹ Le livre-objet peut être intégré à la classification proposée par Salvador Dalí dans le troisième numéro du *Surréalisme au service de la révolution* : les objets à fonctionnement symbolique, transsubstantiés, à projeter, enveloppés, les objets machines et les objets moulages. Sa proximité avec cette première catégorie est indubitable. Par « heuristique », s'entend la démarche des surréalistes – qu'elle soit associée à l'écriture ou aux arts – à agir sur le réel par l'expérimentation et à produire ainsi un ensemble de savoirs et de techniques. Au service de cette liberté absolue, au cœur des revendications des membres surréalistes, ces recherches sont investies de leurs valeurs (l'amour, la beauté ou encore la révolte). Le livre-objet contribue, à sa manière, à ce déploiement scientifique. Sur l'heuristique surréaliste, voir Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas (1993).

¹⁰ Pionnier de cette notion, Dick Higgins l'employa dans le premier numéro de *The Something Else Press Newsletter* (1966). L'intermédialité se fonde sur le dialogue entre plusieurs médiums et pratiques artistiques.

Mi-livre, mi-œuvre d'art, le livre-objet se révèle merveilleux en ce qu'il est *convulsif* : il lance les dés du hasard, oscille, pose les conditions de la dramatisation de la lecture, convoque la surprise et l'ambiguïté de ces mises en situation. Ce plaisir éprouvé est de nature esthétique et esthésique ; l'envie de toucher et de comprendre cet objet inhabituel anime celui ou celle qui consent à jouer son jeu. Le livre-objet se métamorphose alors en lieu *de* désir et lieu *du* désir délivré.

2. Du goût de l'effeuillage : *Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs* de José Pierre, Iván Tovar et Konrad Klapheck (1974)

Plongé dans une mise en scène montée de toutes pièces par chaque livre-objet, le lecteur participe de son effeuillage. L'un des exemples les plus représentatifs de cette sensualité n'est autre que *Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs* de José Pierre. Son contenu charrie la métaphore végétale du sexe féminin et déteint, immédiatement, sur les deux livres-objets de la série A et série B¹¹. Le tirage est justifié comme suit : 99 exemplaires sur Lana royal pur fil avec le livre-objet et des eaux-fortes pour la série A sur 30 x 40 x 6 cm ; 300 exemplaires pour la série B « Club », cette fois-ci dans un emboîtement en carton, plombé, comprenant une eau-forte de Klapheck et 300 exemplaires pour la série C. Ces derniers filent la métaphore, lient et délient l'analogie jusqu'à son point de non-retour : extatique.

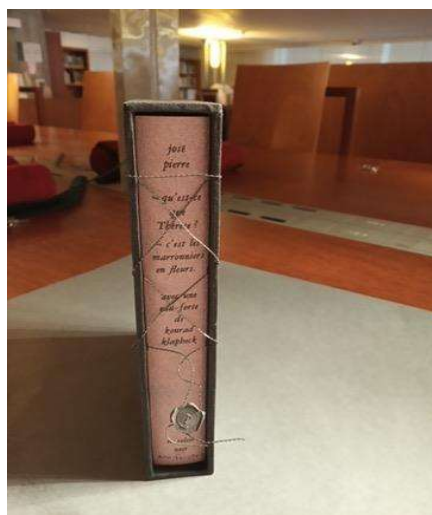


Figure 2. "*Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs*", Konrad Klapheck,
© Adagp, Paris, 2025. © Photographie personnelle, Paris, BnF, RES P-Y2-2774

¹¹ Nous tenons à remercier vivement, pour l'utilisation des illustrations de Tovar et Giovanna, leurs ayants droit.

Le livre-objet de série B se présente comme un emboîtement noir, renfermant le recueil accompagné d'une eau-forte de Klapheck. Toutefois, le lecteur-manipulateur est confronté à un dilemme cornélien : pour accéder au livre-objet, il faut l'endommager. Car, quiconque voudra s'appropriier le livre-objet devra le déflorer ; briser le sceau orné de l'initiale de Thérèse au bout d'une chaînette cloutée. Dans cette perspective, l'œuvre n'est alors que le prolongement du corps de la sulfureuse Thérèse. Quant au livre-objet de série A, le « tableau-multiple » de Tovar fait figurer des formes géométriques bicolores, qui ne sont pas sans rappeler, schématiquement, des seins pointés ou des pénis en érection. Comme le texte, le livre-objet reprend ce principe de réversibilité des corps, des genres et des sexes. Il s'affirme comme architecture du désir et lieu de fantasmes débridés. Ouvrir le coffret s'apparente à faire effraction dans l'intimité de l'artiste et de



Figure 3. "Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs",
Iván Tovar, © Fundación Iván Tovar, 1974.

l'écrivain. Au regard de l'objet-livre, la jaquette rose poudré et les eaux-fortes de l'artiste exhibent des nus féminins, des mamelons, des clitoris, des ventres, des dédales, des châteaux, des marches, des rampes, des sinuosités torturées. La ville laisse-t-elle une empreinte sur les corps ou seraient-ce les corps qui s'en emparent et la façonnent à l'envi ?

Ces villes construites par Tovar déroutent le spectateur, le laissent se perdre dans ses méandres qui, à bien des égards, semblent débitrices des villes métaphysiques de Chirico, excepté, sans doute, que les sculptures de Tovar s'imprègnent d'un bestiaire et d'une flore sadique : pointes, écailles, dards, épines suscitent un danger irrémédiable et permanent. Tout droit sortis des rêves du sculpteur, telle une étoffe, les matériaux déployés semblent doués d'une vie propre. Torsions, pliures et ponts paraissent figés dans d'interminables imbrications. Les édifices s'embrassent, s'enlacent, font l'amour, quoiqu'en silence, immobiles, pris sur le fait par le spectateur confondu en voyeur. Tel un théâtre miniature,

le livre-objet de Tovar est le prolongement matériel, quasi organique, du livre de José Pierre. Seul ouvrage appartenant à la collection « L'Héroïsme érotique » du Soleil Noir,



Figure 4. "Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs",
Iván Tovar, © Fundación Iván Tovar, 1974.

Qu'est-ce que Thérèse ? se présente, sans jaquette, dénué de titre et de quatrième de couverture, entièrement noir. Ce choix chromatique indique la teneur érotique du livre et brandit dans le même temps sa confidentialité et sa charge transgressive.

Roman d'apprentissage inspiré des récits sadiens et de ceux de Pauline Réage, *Qu'est-ce que Thérèse ?* est une référence à *L'Amour fou*. Dans l'œuvre de Breton, le narrateur rencontre, par un pur hasard, une femme à Montmartre qui éveille chez lui le désir. L'impression éprouvée est décrite comme « le souvenir d'un écureuil tenant une noisette verte » et ses cheveux « de pluie claire sur des marronniers en fleurs ... » (Breton 2014, 66) En exergue de *Qu'est-ce que Thérèse ?*, sont exhibées deux poèmes de Péret et de Breton arborant ce même motif. Prenant la forme d'une question et d'une réponse, tel un dialogue¹², le titre du roman de José Pierre essentialise l'héroïne homonyme, Thérèse, double consentant de la Thérèse¹³ de Sade. La liberté de cette dernière dicte ses faits et gestes, contribuant à la définir strictement par le prisme du désir et du plaisir qu'elle éprouve et apporte à ses partenaires sexuels. Associer métaphoriquement Thérèse aux fleurs de marronniers, c'est faire un sort à l'indiscipline naturelle de la protagoniste. Entre

¹² Le titre est accompagné de vagues graphiques en guise de demi-cadrats. Il peut s'agir d'un dialogue au sein de la fiction étendu grâce au livre-objet, à l'artiste, à l'écrivain, ainsi qu'au lecteur.

¹³ Dans *Justine ou les Malheurs de la Vertu*, Justine est appelée Thérèse et se voit maltraitée tout au long du roman *a contrario* de la Thérèse de José Pierre, à l'écoute de son désir.

sujet et objet de désir, Thérèse joue le rôle d'initiatrice auprès des deux frères, Francis et Philippe, et, par ricochet, hors de la fiction, auprès du lecteur.

La collection « L'Héroïsme érotique » est conçue par l'éditeur comme un terrain propice à l'exploration artistique et libidinale : de la création et de son envers, la destruction. L'écrivain et l'artiste assument leurs choix, quitte à frôler, comme Thérèse, l'*hybris*. Ce plaisir du risque est décrit en ces termes sur la jaquette de l'ouvrage : « chaque nouvelle victoire, dirait-on, la rend plus consciente des limites de sa liberté et la pousse à de nouveaux excès, où elle risque tout ce qu'elle aime. » (Pierre 1974). Ici, le livre-objet donne au spectateur l'illusion de se rêver démiurge et de s'arroger le droit de bâtir, dans la limite du cadre imposé, un espace qu'il personnalise et sur lequel il projette ses propres désirs.

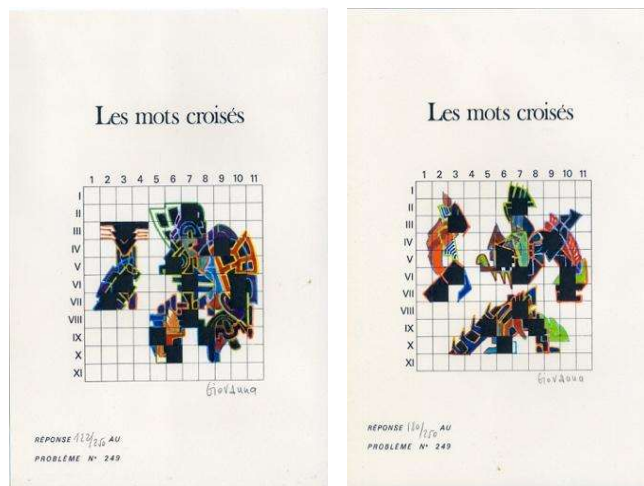
3. Des « émaux¹⁴ » et des mots croisés, *L'Herbe du diable et la petite fumée* de Carlos Castaneda et Giovanna (1972)

Ludique, désirable, gratuit : le livre-objet s'apparente à une trouvaille. Pour Giovanna, cela consiste à choisir au hasard une grille de mots-croisés, tirée du numéro 149 du *Nouvel Observateur* daté de 1967, afin de répondre au problème n°249. L'artiste décida de montrer qu'il n'existait aucun problème, uniquement des solutions. En verbicruciste, elle réalisa 250 solutions chromatiques en usant de l'automatisme et du détournement qui caractérise, en grande partie, son œuvre. Ces 250 solutions visent, selon elle, à représenter 250 visions hallucinogènes engendrées par la consommation de *peyotl*, expériences possiblement vécues par l'ethnologue Carlos Castaneda et le collectionneur, dans la même foulée. Les carrés noirs remplacent la lettre attendue par le cruciverbiste de la même manière que les couleurs se substituent aux mots dans le carré blanc. Giovanna s'inspire de Malevitch, de Mondrian et du yin et yang, des motifs qui hantent l'inconscient collectif.

Enthousiasmé par son ingéniosité, Di Dio organisa une projection : les grilles de mots croisés furent ainsi exposées à la galerie Delpire le 28 février 1974, à 21h15. Tout ami du Soleil Noir pouvait alors les contempler – non les lire – sur fond de Stockhausen (le musicien s'amusait également de la liberté offerte par l'aléa). Selon le témoignage de Giovanna, ce fut, entre autres, son amie, la plasticienne Claudie Marx, qui se chargea de

¹⁴ Expression employée par Giovanna lors de nos échanges par mail (2022-2024). Elle est tirée de la préface de José-Pierre pour son exposition personnelle à la galerie Singulier-Pluriel à Bruxelles, en 1976.

trouver un atelier en mesure d'agrandir les grilles de mots croisés afin d'intensifier les solutions dépeintes.



Figures 5 et 6. "*L'Herbe du diable et la petite fumée*", Giovanna, © Giovanna, 1972.

Ces dessins automatiques bousculent les règles du jeu du mot croisé, et le changent en bijou. Ce sont des émaux qui signalent ce rapport précieux et ténu unissant les mots aux formes, nos habitudes estompant le plaisir d'agir. L'agrandissement des grilles et leur détournement soulignent un double aspect : d'une part, allier la mécanisation à la reproduction du motif par la main de Giovanna, l'artisanat se mêlant harmonieusement à la machine ; d'autre part, plonger le spectateur, désormais déboussolé, au cœur d'une série de grilles de mots croisés – géantes dans le cadre de l'exposition. Giovanna délaissa le crayon, s'empara de ses feutres pour surprendre le spectateur par ses constructions oniriques. Elle redonna des couleurs à ces grilles devenues austères, évoquant malicieusement un tarot revisité, comme celui du *Jeu de Marseille* surréaliste : un jeu de cartes et de cases. Quant au livre-objet¹⁵ confectionné par l'atelier Bernard Duval, il n'existe pas de tirage luxueux de série A. Seule la série B « Club » adressée aux souscripteurs et aux collectionneurs fait figurer dans un emboîtement noir les illustrations de Giovanna aux côtés de l'ouvrage sur vélin Édita.

Du côté de la réception, l'ouvrage de Castaneda rencontra un franc succès à sa parution en 1968 aussi bien dans son pays d'origine, les États-Unis, qu'en France. Le Soleil Noir fut la première maison d'édition à proposer une traduction en 1972, réalisée conjointement par Marcel Kahn et remaniée, par moment, par Henri Sylvestre. Réticent à publier ce livre, Di Dio fut pourtant encouragé par Jean-Michel Goutier et le traducteur Marcel Kahn. Selon les témoignages de Giovanna, *L'Herbe du diable et la petite fumée* séduisit le lectorat. En revanche, malgré un bon chiffre de vente, Di Dio refusa de publier

¹⁵ Ses dimensions sont de 20,5 x 14,8 x 3,6 centimètres.

les autres ouvrages de Castaneda et s'empessa de revendre ses droits à Gallimard. Si cette décision semble incongrue d'un point de vue économique, elle démontre le refus de Di Dio de créer un modèle éditorial fondé sur la spéculation, qui sacrifierait la qualité décrétée d'un ouvrage, ainsi que la liberté de soutenir des textes peu conventionnels, non reconnus à l'unanimité.

III. Conclusion : historiographie croisée et ombres portées

Jean-Michel et Giovanna Goutier furent des personnalités importantes dans la vie du Soleil Noir. Le hasard voulut que le couple emménageât sur le même palier que la boîte aux lettres de la maison d'édition. En revanche, tous deux rencontrèrent l'éditeur dans son appartement situé rue Notre-Dame-de-Lorette, siège artistique du Soleil Noir. Écrivains et artistes s'y réunissaient avec l'éditeur pour des séances de travail collectif. Rue Fléchier, Jean-Michel et Giovanna Goutier¹⁶ exposèrent une vitrine ornée de livres-objets du Soleil Noir pour le plus grand plaisir des bibliophiles.

Cependant, l'originalité du Soleil Noir n'épargna pas la maison d'édition de la faillite. Ce ne fut pas, toutefois, un frein pour l'éditeur qui poursuivit l'aventure du Soleil Noir en créant une association nommée le Criapl'e¹⁷ (1983-1985). Sous son égide, il réalisa deux livres-objets : *Théâtre de bouche* de Ghérasim Luca illustré par une gravure de Micheline Catty en 1984 et *Le Terrier* de Kafka, accompagné de pointes sèches de Dado (1985). Dans les années 1990, aux côtés de Jean-Michel Goutier, principal historien du Soleil Noir, Di Dio réédita les œuvres complètes de Rodanski et celles de Duprey aux éditions Christian Bourgois. Telle une œuvre testamentaire, un dernier livre-objet fut créé à cette occasion : une boîte en plexiglas hérissée de clous, ornée d'un immense *h* en hommage à Monsieur H, personnage de *Derrière son double*, renfermant une photographie du poète prise par Élisabeth Breton.

Jean-Michel Goutier joua un rôle crucial au sein de la maison d'édition. Il endossa le rôle de directeur de la collection « Le Récipiendaire » (1976-1979) et se chargea de la publication des *Cahiers noirs du Soleil* (1967-1970). Avant d'être conseiller éditorial, il soutint Di Dio et organisa à ses côtés la manifestation « Liberté de parole » au théâtre du Vieux-Colombier les 6 et 7 mai 1969 qui, durant trente-six heures ininterrompues, offrit une scène aux avant-gardes, y compris aux surréalistes. Ce bras droit constitua une historiographie du Soleil Noir entrelacée au Surréalisme comme l'atteste la rédaction des notices parues dans le catalogue de l'exposition de Carré d'Art (1993) et dans le

¹⁶ Nous privilégions ici le nom d'artiste (Giovanna) à Anna Voggi dans la mesure où, dans nos échanges, l'artiste a toujours signé de son prénom et de son nom. Le nom d'artiste a ainsi subsumé le nom de naissance assigné.

¹⁷ Centre International des Arts Plastiques et de L'Écrit.

Dictionnaire de l'objet surréaliste (Ottinger 2013). Poète et éditeur, Jean-Michel Goutier publia *Chanson de geste* au « Récipiendaire » (1976), *William Blake. « Innocence et expérience »* d'Anna Voggi, anagramme de Giovanna¹⁸, qui s'auto-illustra (1976), ainsi que le recueil de Jean-Michel Le Gallo et Jean Bazin, *Les Tours d'éther* illustré par Tovar (1976).

Se tenir dans l'ombre du Surréalisme comme le fit la maison d'édition n'obscurcit en rien son cheminement. Contrairement au proverbe, Le Soleil Noir jeta son dévolu sur son ombre pour ses contours merveilleux, ses promesses et pour n'« ouvrir la bouche que pour dire “Il y aura une fois...¹⁹” » (Breton 2002, 4).

¹⁸ Dans l'un de nos entretiens avec l'artiste, adepte des jeux de mots, Giovanna précise qu'Anna Voggi est une anagramme fondée sur son nom d'artiste, Giovanna, et, inversement, sur son nom de naissance.

¹⁹ « Si, l'esprit désemparé de ces contes qui, enfants, faisaient nos délices tout en commençant dans nos cœurs à creuser la déception, cet homme se risquait à arracher sa propre de mystère au passé ? Si ce poète voulait pénétrer lui-même dans l'Antre ? S'il était, lui, vraiment résolu à n'ouvrir la bouche que pour dire “Il y aura une fois...” ? » (Breton 2002, 4).

BIBLIOGRAPHIE

- BOUDON, R., BOURRICAUD, F. 2011 [1982]. *Dictionnaire critique de la sociologie*. Paris : PUF.
- BRETON, A. 1991 [1935]. *Position politique du surréalisme*. Paris : Le Livre de Poche, « Biblio essais ».
- BRETON, A. 1992 [1924]. *Introduction au discours sur le peu de réalité*. In *Œuvres complètes*, vol. II. Éd. de M. Bonnet, É.-A. Hubert, P. Bernier et J. Pierre. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BRETON, A. 2014 [1937]. *L'Amour fou*. Paris : Folio.
- ., 2002 [1930-1933]. *Le Surréalisme au service de la révolution*. 1. Juillet 1930. Éd. de J. Leiner. Paris : Jean-Michel Place.
- CARLAT, D. 2002. « Le livre-objet, archipel du désir – autour de Ghérasim Luca ». *Équinoxe. Revue internationale d'études française* 20 : 13-23.
- CARRÉ D'ART. 1993. *Le Soleil Noir. Recherches, découvertes, trajectoire*. Nîmes : Carré d'Art.
- CASTANEDA, C. 1972 [1968]. *L'Herbe du diable et la petite fumée* [The Teachings Of Don Juan. A Yaqui Way Of Knowledge]. Ill. de Giovanna. Trad. de M. Kahn et H. Sylvestre. Paris : Le Soleil Noir.
- CHÉNIEUX, G., DUMAS, M.-C. 1993. *Jeu surréaliste et humour noir*. Paris : Lachenal et Ritter, « Pleine marge ».
- DI DIO, F., AUTRAND, C. (dir.). 1952a. *Le Soleil Noir – Positions. La Révolte en question*. Février, n°1. Paris : Presses du Livre Français, « Le Soleil Noir ».
- ., 1952b, *Le Temps des assassins*. Juin, n°2. Paris : Presses du Livre Français, « Le Soleil Noir ».
- DUWA, J., GOUTIER, J.-M. 2014. « Des Cahiers à l'enseigne du Soleil Noir ». *Ent'revues* 51 : 14-25.
- GIOVANNA. 2017. *Poèmes et aphorismes (1989-2015)*. Oxford : Peter Lang.
- GLINOER, A., LAISNEY, V. 2013. *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*. [Paris] : Fayard.
- KAENEL, P., VÉDRINE, H. (dir.). 2024. *Dictionnaire encyclopédique du livre illustré (France, XIX^e-XXI^e siècle)*. Paris : Classiques Garnier.
- LA BEAUMELLE (de), A. (dir.). 2006. *Hans Bellmer. Anatomie du désir*. Paris : Gallimard/Centre Pompidou.
- MEI, N., GATARD, J. 2012. « François Di Dio. Éditions du Soleil noir ». *Fusées* 22 : 100-108.
- MERCKLÉ, P. 2016 [2004]. *La Sociologie des réseaux*. Paris : La Découverte.
- LÉVI, E. 2021 [1861]. *La Clef des Grands Mystères*. Paris : Éditions Bussière.
- OTTINGER, D. (dir.). 2013. *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- PEYRÉ, Y. 2001. *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*. Paris : Gallimard.
- PIERRE, J. 1974. *Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs*. Ill. d'I. Tovar et C. Klapheck. Paris : Le Soleil Noir.
- RACINE, N., TREBITSCH, N. (dir.). 1992. *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux. Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent* 20.
- SADE, D.A.F (de). 1950 [1791]. *Justine ou Les Malheurs de la vertu*. Préface de G. Bataille. Ill. de H. Bellmer. Paris : Presses du Livre Français, « Le Soleil Noir ».
- SANTONE, L. 2018. *Écouter, écrire, signifier. Sur l'art verbal de la créatrice surréaliste Giovanna*. Rome : Editoriale Artemide.
- SOLEIL NOIR (Le). 1964. *Bulletin d'information*, n°1. Paris : Le Soleil Noir.