



Librairie
Le feu follet
EDITION-ORIGINALE.COM

2019

GRAND PALAIS



Librairie
Le feu follet
EDITION-ORIGINALE.COM



LIVRES RARES & 12-14 AVRIL 2019 GRAND PALAIS SALON DU LIVRE RARE PARIS | SALON OBJET D'ART EXPERT OBJETS D'ART

INVITÉ D'HONNEUR : BIBLIOTHÈQUE FORNEY

SLAM   CNES  777  BIBLIOTHÈQUE FORNEY  PARIS | BIBLIOTHÈQUES FORNEY 

LA LIBRAIRIE
VOUS ACCUEILLE
CETTE ANNÉE SOUS
LE DÔME CENTRAL



**STAND
B3**

Librairie Le Feu Follet – Edition-Originale.com

31 rue Henri Barbusse
75005 Paris
France
+33 1 56 08 08 85
+33 6 09 25 60 47

Banque Rothschild Martin Maurel
IBAN FR7613369000 126406710101240
BIC BMMMFR2A
Visa, Mastercard, Paypal, American Express
Sarl au capital de 8 000 €
SIRET 412 079 873



contact@edition-originale.com

SLAM



1. ABRAVANEL Judah (dit LEÓN HEBREO ou LÉON L'HÉBREU)

*Philosophie d'amour de
M. Léon Hébreu*

Guillaume Rouillé, Lyon 1551, petit in-8
(10,5 x 17,5 cm), 675 pp. (44 p.), relié

ÉDITION ORIGINALE de la traduction française des *Dialoghi d'amore* donnée par Denis Sauvage, sieur du Parc. La page de titre est ornée d'un très bel encadrement gravé sur bois d'après une composition de Pierre Vase. Très belle impression lyonnaise en caractères italiques, avec lettrines et ornements. Exemplaire entièrement réglé de rouge, 28 lignes par page.

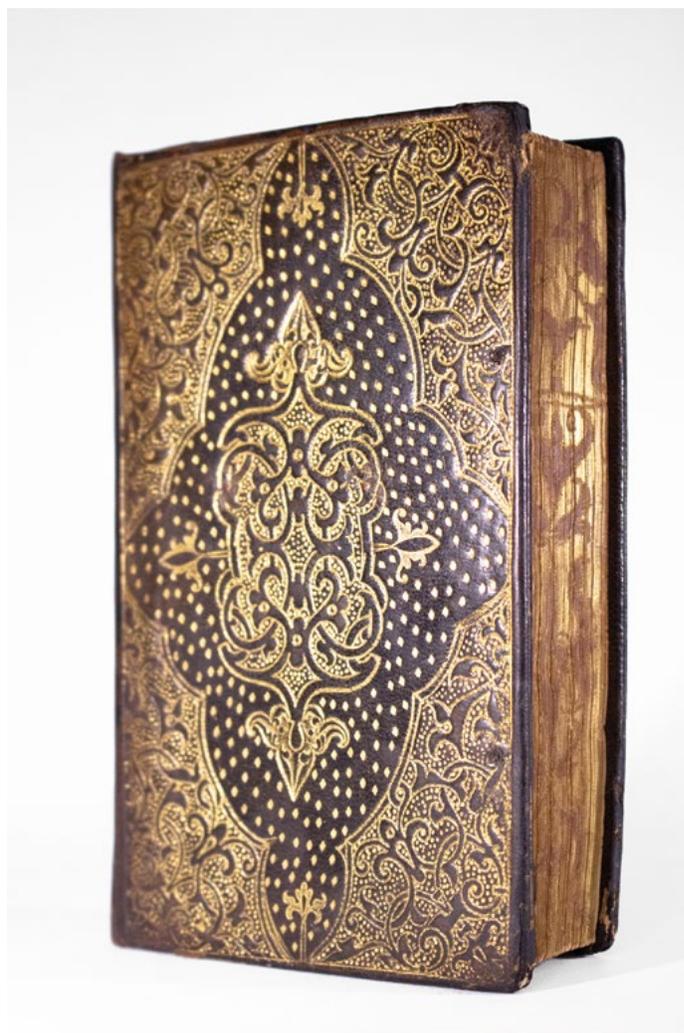
Reliure lyonnaise de l'époque, plats et dos restaurés entièrement doublés de plein maroquin brun, dos lisse richement orné d'arabesques et pointillés dorés, plats ornés en leur centre d'un grand motif typographique doré sur fond de pointillés dorés, larges arabesques et entrelacs en écoinçons, toutes tranches dorées et ciselées d'arabesques végétales.

Ex-libris de la bibliothèque de James Toovey encollé sur le premier contreplat, celui de Samuel Putnam Avery réalisé par le peintre et graveur anglais Charles William Sherborn collé sur la première garde, tampon à sec de la bibliothèque Gianni de Marco sur la garde suivante. Deux ex-libris manuscrits anciens sur la page de titre.

Libraire et éditeur, James Toovey (1813-1893) fut également un important bibliophile. Il acquit la bibliothèque du château de Gosford, en Irlande du Nord, en 1878. Après sa mort, ses livres furent vendus en partie aux enchères en 1894, alors que son fils en garda une autre partie qui fut vendue ensuite en 1899 à M. J. Pierpont Morgan, fondateur de la Morgan Library de New York. Samuel Putnam Avery (1822-1904), marchand d'art et connaisseur fut nommé commissaire chargé du département des arts américains de l'Exposition Universelle à Paris. Fondateur et pendant longtemps administrateur du Metropolitan Museum of Art de New York, il fut également un grand collectionneur d'estampes et d'ouvrages rares établis dans de superbes reliures.

Cet ouvrage de grande facture, l'une des plus belles réalisations de l'imprimerie lyonnaise alors à son apogée, est emblématique d'une période charnière de l'histoire de la langue française renaissante, deux ans après la publication de la *Défense et illustration de la langue française* de Joachim du Bellay.

La traduction de Denis Sauvage, dédiée à Catherine de Médicis, fait date dans l'histoire de la langue française. Correcteur de l'éditeur Guillaume Rouillé, Sauvage se convertit un temps à la Réforme et fut – à l'instar de Froissart et de Commines – l'historiographe du roi Henri II. Particulièrement sensible à la réforme de la langue française il n'hésita pas dans cet ouvrage à inventer de nombreux néologismes. Ce sont au total plus d'une centaine de mots qui sont ainsi répertoriés dans le glossaire qu'il dresse à l'attention du lecteur en fin de volume. Plusieurs de ces termes ont d'ailleurs aujourd'hui été adoptés par l'usage : *astuce, benvole, dimension, immédiatement* (contrairement à *médiatement*), *moteur*, etc. L'éditeur Guillaume Rouillé, formé à l'imprimerie à



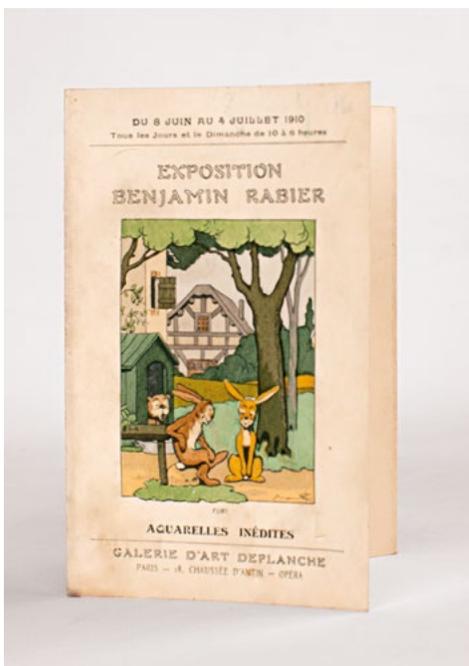
Venise, fut quant à lui l'un des premiers en France à se conformer aux règles de l'orthographe modernisée que Ronsard venait de préconiser quelques mois plus tôt.

Judah Abravanel (ou Léon l'Hébreu, 1460-1521), cabaliste juif refusant de se convertir au christianisme, fut contraint en 1492 de quitter la Castille pour Gênes où il exerça la médecine. Ses dialogues contribuèrent, avec ceux de Marsile Ficin, à la diffusion en France d'un néo-platonisme étroitement lié au mouvement humaniste. Les poètes du cénacle lyonnais puis ceux de la Pléiade accueillirent avec enthousiasme la *Philosophie d'amour*. On en retrouve en outre un exemplaire parmi les 105 volumes répertoriés de la bibliothèque de Montaigne qui s'amusera de l'immense succès du texte : « Mon page fait l'amour, lisez-luy Léon Hébreu et Ficin. » Son influence traversera pourtant le temps, un siècle plus tard Spinoza lui empruntera le concept d'amour intellectuel de Dieu.

Bel et rare exemplaire, établi dans une luxueuse reliure lyonnaise de la Renaissance et ayant notamment appartenu à Samuel Putnam Avery, fondateur du Metropolitan Museum of Art de New York.

15 000

+ DE PHOTOS



2. APOLLINAIRE Guillaume & RABIER Benjamin

Exposition Benjamin Rabier

Galerie d'art Deplanche, Paris 1910,
24 x 15,5 cm, une feuille rempliée

Rare ÉDITION ORIGINALE du catalogue de la première exposition des aquarelles de Benjamin Rabier présentant ses quarante-et-une œuvres à la Galerie d'art Deplanche du 8 juin au 4 juillet 1910.

Bel exemplaire en dépit de petites taches en marge du premier plat.

Importante et amusante préface de Guillaume Apollinaire qui décerne à Benjamin Rabier le premier prix « du plus spirituel de nos animaliers ».

Le catalogue d'exposition est illustré de la reproduction d'une aquarelle originale de Benjamin Rabier en couverture.

3 000

+ DE PHOTOS

3. APOLLINAIRE Guillaume & SATIE Erik & AURIC Georges & DUREY Louis & HONEGGER Arthur & PICASSO Pablo & COCTEAU Jean

Programme d'invitation au concert pour piano donné le 6 Juin 1917 par Erik Satie, Georges Auric, Louis Durey et Arthur Honegger

Lyre et Palette, Paris 1917, 24 x 32,5 cm, broché

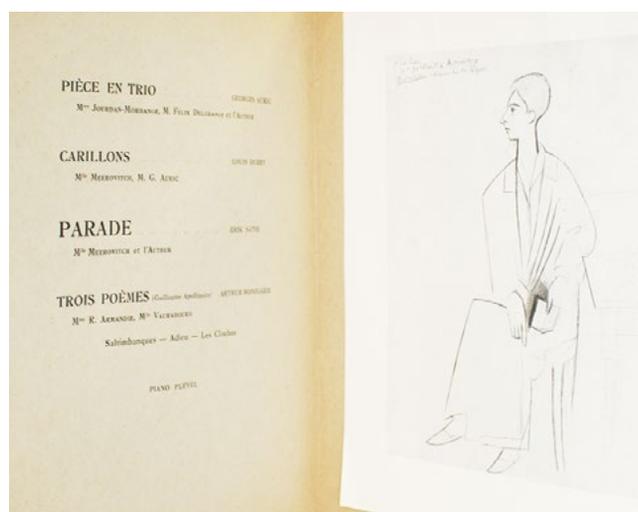
Rare ÉDITION ORIGINALE du programme d'invitation au tout premier concert du futur « Groupe des Six », donné le 6 Juin 1917.

Cet exceptionnel document annonce le premier concert d'avant-garde produit dans l'atelier du peintre suisse Émile Lejeune au 6 de la rue Huygens, à Montparnasse, avec les œuvres d'Erik Satie, Louis Durey, Georges Auric, et les poèmes de Jean Cocteau et Guillaume Apollinaire. Il fut la première d'une longue série de mémorables représentations qui se poursuivirent jusqu'en 1920, parfois présentées sous le titre « Société Lyre et palettes » mêlant musique, lectures poétiques et expositions de peintures modernes (de Modigliani, Picasso, Matisse, ou encore Kisling).

Les œuvres musicales furent interprétées par leurs jeunes compositeurs et Erik Satie lui-même, qui venait célébrer le succès de *Parade*, produit avec Jean Cocteau et Picasso. Ce concert donna à Satie l'idée de réunir ce groupe de compositeurs et les appela « Les Nouveaux jeunes » – embryon du futur « Groupe des Six », formé en 1920 par le poète Jean Cocteau.

Petites déchirures et traces de pliures en marges du programme, un manque en tête du premier plat.

Ce concert, en quatre parties, se compose ainsi : « Pièce en trio » par Georges Auric, Hélène Jourdan-Morhange et Félix Delgrange ; « Carillons » par Louis Durey, Georges Auric et Juliette Meerovitch ; « Parade » par Erik Satie, Juliette Meerovitch sur

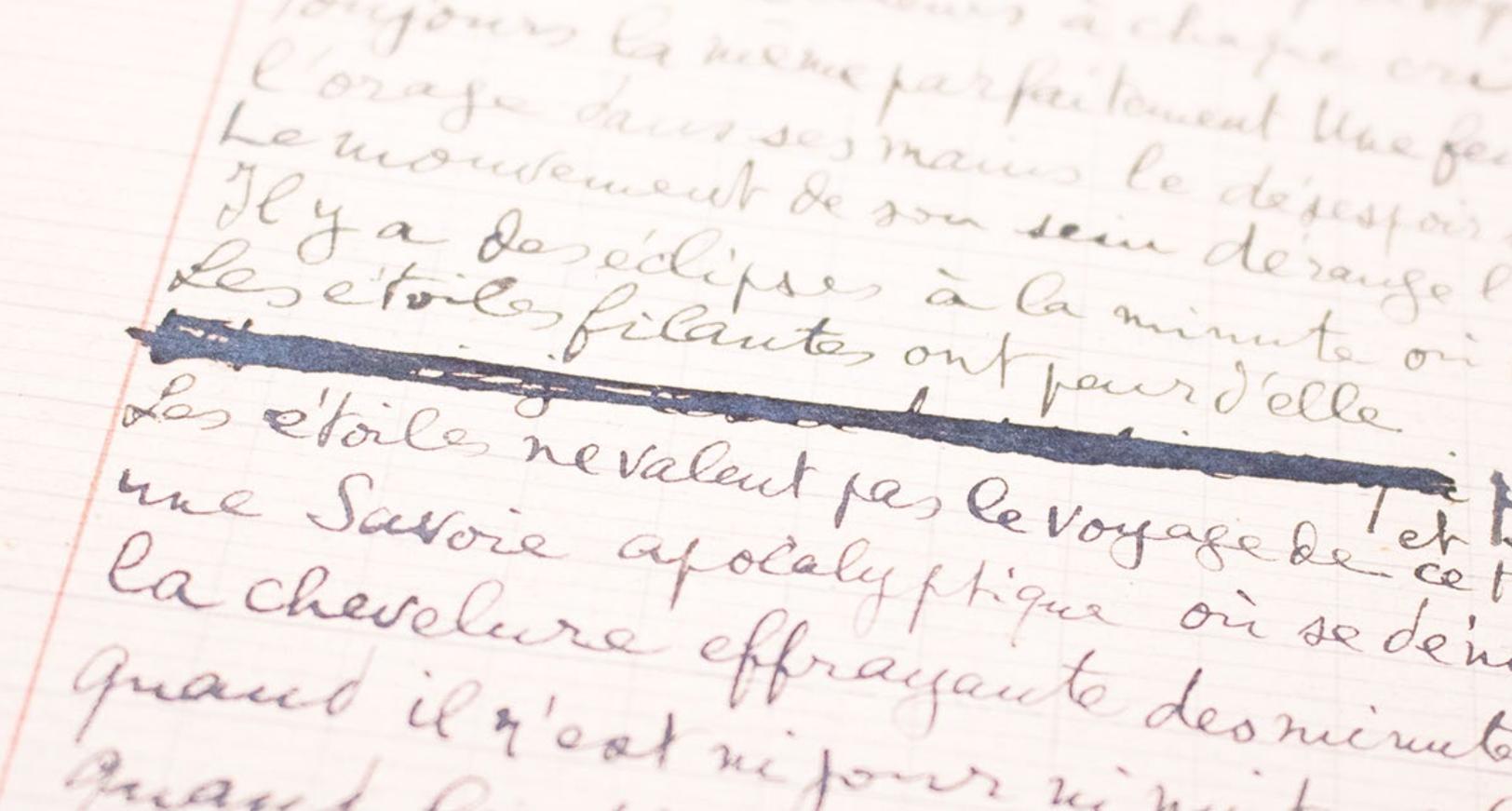


un texte de Jean Cocteau ; « Trois poèmes (« Saltimbanques », « Adieu » et « Les cloches ») de Guillaume Apollinaire par Arthur Honegger, Rose Armandie et Andrée Vaurabourg.

Le programme du concert est illustré, en regard, d'un portrait de Jean Cocteau par Pablo Picasso, posant de profil à Rome le dimanche de Pâques 1917.

2 500

+ DE PHOTOS



4. ARAGON Louis

Unique manuscrit autographe du poème *Lyons-la-forêt* : « Sale pays sans porte où il n'y a pas même de suicide pour l'appétitif »

S. d. (ca. 1923), 17 x 22 cm, deux feuillets d'écolier

Poème manuscrit de quatre pages soit 102 lignes, composé à l'encre noire sur deux feuillets de papier écolier, réglure Seyès, écrits recto-verso. En marge haute du premier feuillet, inscription au crayon rouge, sans doute plus tardive : « **19 Lyons-la-forêt** ». Une partie de cette note est effacée, mais on peut supposer que l'ensemble était : « **19. A Lyons-la forêt, ça va très très mal** ».

Exceptionnel manuscrit original complet de cet important et rare poème, composé dans le style des écritures automatiques pendant les années de jeunesse pré-surréaliste d'Aragon et attaché à l'écriture du mythe *Défense de l'infini*.

Ce superbe et foisonnant poème longtemps considéré comme perdu ne fut retrouvé qu'en 1974, et publié pour la première fois par Aragon dans le quatrième volume de ses *Œuvres Poétiques* parues entre 1974 et 1981.

Dans une note liminaire, Jean Ristat indique les circonstances de sa redécouverte : Aragon reçut dans les années 70, de la part d'un collectionneur, un duplicata de ce poème de jeunesse qu'il pensait définitivement perdu. Sur cette copie, le poète remplaça le titre *Lyons-la-Forêt*, inscrit en rouge dans la marge haute, par *Dans la forêt* et ajouta une date supposée : « début 1927 ». Il existe également un double de ce premier duplicata avec le texte retracé et corrigé de la main de l'auteur à l'encre bleue afin d'en faciliter la transcription pour les imprimeurs. Pour la publication, Aragon a ajouté aux épreuves une page de titre modifiant légèrement la datation : « texte perdu et retrouvé (vraisemblablement été 1927) ». Ces deux facsimilés corrigés sont conservés

dans le Fonds Triolet-Aragon avec l'ensemble des manuscrits de Louis Aragon et d'Elsa Triolet que le poète a remis en 1976 « à la Nation française » sous la conduite du CNRS.

Le manuscrit original de ce poème précédant la violente rupture du poète avec les surréalistes et rédigé sur un fragile papier extrait d'un cahier d'écolier est un des rares documents d'une telle importance qui ait survécu aux tumultes historiques et idéologiques du XX^{ème} siècle et qui soit encore en mains privées.

Si ce long texte en vers libres et non ponctués évoque les jeux d'écritures du surréalisme naissant, Aragon lui confère pourtant un statut très différent. En effet, dans la grande compilation de ses *Œuvres Poétiques* entre 1974 et 1981, Aragon n'inclut pas ce poème dans le chapitre des premières tentatives d'écritures automatiques inaugurées par *Les Champs magnétiques* de Breton et généralement datées de 1919 à 1921.

En consacrant un chapitre exclusif à ce poème perdu et retrouvé et en le datant de 1927, le poète le distingue nettement des balbutiements surréalistes pour l'inscrire dans une période de maturité stylistique. Les rares mais intéressantes modifications qu'il apporte alors au texte initial, témoignent tant de la qualité du texte original que de la volonté du poète d'offrir au lecteur, non un simple vestige de jeunesse, mais un poème accompli et entièrement assumé. Ainsi, en 1974, ses transformations sont-elles plus sémiotiques que stylistiques : « **N'es-tu pas la Sémiramis à rebours d'une ville où les jardins poursuivent dans les caves leur rêve sans chlorophylle** » de la version originale devient en 1974 « N'es-tu pas la cimaise à rebours ... » ; « **et demande à la**

leur ses papiers car il n'est pas sûr qu'elle ne soit pas la grêle à cause de son mépris pour les récoltes de la marche de ses pieds de radium sur les champs sans frayées » se mue en « ... les champs sans frayeur » ; « le mouvement de son sein dérange l'ordre des planètes [...] les étoiles filantes ont peur [...] d'être moins brillantes et moins désespérantes qu'elle » est abandonnée au profit de « peur d'être moins brûlantes ... », etc. La fin est elle-même amputée d'un vers : « leurs cornes de vaches de tigresses », effaçant ainsi encore un peu la référence première à l'Asie qui transparait dans le poème original.

La seule modification importante doit plus vraisemblablement être imputée à une confusion éditoriale qu'à une volonté auctoriale. En effet, le recto et le verso du second feuillet du manuscrit ont été inversés et la version publiée en 1974 (et reprise dans La Pléiade) se trouve, à l'évidence, désarticulée. Bien que l'écriture poétique et automatique prête à quelques libertés d'interprétation, la cohérence interne du texte autant que les feuilles du manuscrit révèlent clairement l'ordre des pages.

Si Aragon, qui a sans doute fourni à l'imprimeur une photocopie des feuillets originaux repassés et corrigés à l'encre, n'est pas nécessairement à l'origine de cette erreur, la datation du poème qu'il a lui-même proposée, semble, elle aussi, sujette à caution. En effet, comme le rappelle Olivier Barbarant dans l'édition des *Œuvres Poétiques* dans La Pléiade, les indications de dates « portées une cinquantaine d'années plus tard, ne sont pas d'une fiabilité absolue ». Aussi, les bibliographes situent plutôt la rédaction de ce texte entre 1923 et 1924, peut-être à partir d'un poème automatique de 1919.

Plusieurs indices et relations intertextuelles confirment cette datation : l'évocation de la « Martre », un animal qui fait partie du bestiaire aragonien des écritures automatiques ; on le trouve dès l'incipit de *Une leçon de danse*, 1919 ; l'allégorie du « caoutchouc » qui est également utilisée dans *Nous sommes les vaporetateurs de la pensée*, 1924 ; le retour des « Casseurs de pierre », référence à Courbet, qui sert déjà de refrain à *La Philosophie sans le savoir*, 1919 ; l'affleurement du thème rural qui fait écho à ses fréquents voyages en Normandie à partir de 1923.

Mais c'est surtout l'importante intertextualité avec *La Défense de l'infini* qui a incité les bibliographes à considérer ce texte comme une partie intégrante de l'œuvre mythique d'Aragon à laquelle il travailla en secret pendant quatre ans avant de brûler son manuscrit à Madrid en 1927, lors d'un voyage avec sa maîtresse Nancy Cunard. « Je me jetai, comme par une négation du groupe [surréaliste], dans une entreprise sans autre exemple dans ma vie, que je ne cachai point à mes amis, mais sans qu'ils en connussent le vrai développement, les perspectives, le dessin, le dessein... ce roman à quoi je sacrifiais quatre ans de ma folie, dont il n'est guère demeuré que le titre que je lui donnais alors, qu'il n'aurait sûrement pas porté venu à terme, *La Défense de l'infini*, et que j'ai détruit en 1927. » (Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, 1969)

Dans *Eloge de l'infini*, Sollers interroge cette prétendue destruction d'une œuvre qu'il considère comme l'une des plus importantes d'Aragon : « Que signifie l'autodafé auquel se livre Aragon, en automne 1927, à Madrid ? Que reste-t-il des milliers de pages (des milliers ? allez savoir !) de cette *Défense de l'infini* qui nous arrivent maintenant par pans entiers, ruisselants d'énergie et de génie ? » On a en effet retrouvé des fragments du manuscrit au Texas dans les archives de Nancy Cunard. Il est également apparu que plusieurs textes publiés par Aragon lui-même étaient originellement des chapitres de *La Défense*, comme le célèbre *Con d'Irène* paru anonymement en 1928.

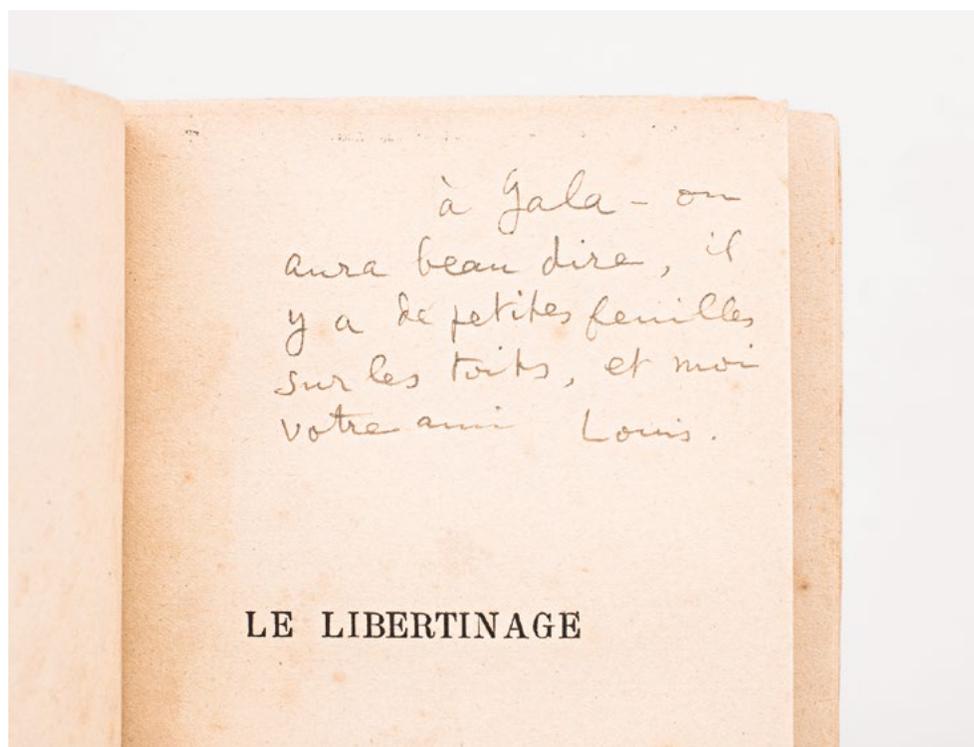
Après la mort du poète, tous ces fragments sont rassemblés grâce aux soins notamment d'Édouard Ruiz ou Lionel Follet qui y intègrent notamment *Lyons-La-Forêt*, sans pour autant lui donner une place précise au sein de cette immense œuvre protéiforme et lacunaire. « Édouard Ruiz a proposé de l'identifier comme un fragment de *La Défense de l'infini*, et je me rallie à ce point de vue, tout en le plaçant par prudence dans les Textes annexes, en l'absence d'un témoignage formel d'Aragon. [...] Le ton de ces pages est en harmonie avec *La Défense de l'infini* et l'on peut reconnaître assez aisément Aragon sous les traits du « Perce-Oreille [...] Louis Quatorze », près de cette double incarnation de Nancy, « La Lézarde » et « La Palpitation » : « **Une femme qui tient en équilibre l'orage dans ses mains le désespoir sur son front** ». L. Follet, préface à *La Défense de l'infini*)

Cette intégration dans le corpus de textes très élaborés qui composent *La Défense de l'infini* remet en question la spontanéité supposée de ce poème aux allures d'écriture automatique mais qui se révèle bien plus complexe que ne le permettait l'instantanéité du jeu surréaliste. À ce titre, le manuscrit apporte un éclairage décisif, comme le note Lionel Follet : « S'agit-il d'une écriture automatique ? Question sans réponse assurée. L'étrange graphie presque exagérément soignée des premières lignes prouverait plutôt le contraire, mais ce pourrait être un point de départ contrôlé, avant l'élan ». En effet, la graphie du poème varie au fil des pages. D'abord d'une étrange tenue, elle se modifie au fil d'une écriture qui s'incline et s'accélère, insufflant son rythme au lecteur. Cette modification laisse supposer que le texte s'ouvre par une réécriture d'un texte ancien sur lequel le poète prend appui pour nourrir son imaginaire.

Mais cette évolution du rythme de l'écriture n'est qu'une des nombreuses particularités de l'étonnante structure graphique de ce poème manuscrit et qu'aucune publication n'a su retranscrire, au grand dam de Lionel Follet : « La disposition typographique pose un problème complexe : le manuscrit original découpe le texte en vers (non réguliers), qu'il n'est pas facile de délimiter, quand ils sont dépourvus de capitale initiale et emplissent la ligne. D'autre part, dans *L'Œuvre Poétique*, Aragon supprime de nombreux retours à la ligne, réunissant ainsi plusieurs vers en un seul fragment, et ajoute ou supprime ça et là des capitales. La logique de cette réécriture apparaît mal ; elle a d'ailleurs varié, de la copie au texte final. » De larges espaces blancs en regard de mots qui se chevauchent, une écriture ralentie puis accélérée, des caractères de taille et géométrie variables, et tout cela sur un papier d'écolier surchargé qui s'achève au-delà de la dernière ligne de réglure... le manuscrit de *Lyons-La-Forêt* est à l'évidence, bien plus que le premier jet, automatique ou travaillé, d'un poème à publier. C'est un objet complet en soi, signifiant par sa forme et son support autant que par son contenu, à l'instar du manuscrit d'André Breton *Le poisson soluble* composé lui aussi sur des cahiers d'écolier en 1924.

Né d'une des plus intenses périodes créatives d'Aragon, ce manuscrit de jeunesse, sans date ni lieu (même le titre original *Lyons-La-Forêt* semble plus tardif que le manuscrit), libre de toute idéologie stylistique ou politique est une œuvre unique où se mêlent fragilité du support et violence du propos, maîtrise de l'écriture et folie de l'imaginaire sur deux feuillets surchargés d'encre qui laissent au lecteur un étrange sentiment d'inachevé et d'infini.

15 000



5. ARAGON Louis

Le Libertinage

Nrf, Paris 1924, 12 x 19 cm, broché sous chemise et étui

ÉDITION ORIGINALE, un des exemplaires du service de presse.

Quelques restaurations sur le dos, rousseurs claires sur les gardes.

L'exemplaire est présenté sous chemise à rabats en demi maroquin gris, dos lisse, inscription estampée à l'or : *Exemplaire de Gala* en pied, étui de papier à décor moderniste bordé de maroquin gris, ensemble signé P. Goy & C. Vilaine.

Précieux envoi autographe signé de Louis Aragon : « À Gala - on aura beau dire, il y a de petites feuilles sur les toits, et moi votre ami Louis. »

Cette poétique et énigmatique dédicace à Gala seule est empreinte de la terrible et soudaine absence d'Éluard qui vient d'abandonner femme, enfant, amis et littérature pour une destination inconnue et, croyait-on, définitive.

Après avoir porté un coup fatal au dadaïsme et à l'heure où le surréalisme naissant n'est encore qu'un « mouvement flou » (comme se plaît à le qualifier Aragon dans sa préface du *Libertinage*), Paul Éluard, rimbaldien en diable, décide de fuir le monde, peut-être pour ne pas le quitter définitivement. Sur les épreuves de *Mourir De Ne Pas Mourir*, il modifie la classique dédicace en une définitive sentence : « Je meurs... Pour tout simplifier je dédie mon dernier livre à André Breton P. E. », et part secrètement, le 24 mars 1924, se réfugier à Nice avant d'embar-

quer pour Tahiti puis Singapour. Gala se retrouve alors seule avec leur fille Cécile en bas âge et son amant Max Ernst dans la maison de ses beaux-parents qui réprovent ces mœurs. Sans la présence complice d'Éluard, la passion adultère se meurt, et rapidement le couple Gala-Ernst se défait. Bientôt, Paul prévient sa femme et éternelle muse de ses pérégrinations et l'invitera à le rejoindre.

Que savait Aragon de ce départ romantique ? À la mort d'Éluard en 1952, il reviendra sur cet épisode en affirmant avoir passé avec lui la dernière nuit avant sa fugue : « ce qu'il m'a dit au juste je ne l'ai jamais répété et ne le répéterai jamais. C'était au temps où régnait le romantisme des départs. Il allait partir. [...] Il m'avait laissé cette mission : casser les pattes à l'idéalisation de ce départ [...] Il disait ces mots avec rage. Tout simplement il allait voyager, voyager. Ici, il ne voyait plus devant lui. » Certains biographes doutent de cette confession. Pourtant, si Aragon, sommé de se taire, était informé des projets de son ami, nul doute qu'il ait, à travers cette énigmatique dédicace réalisée quelques jours après le départ d'Éluard, révélé à demi-mots une part de son secret à son amie anéantie.

« On aura beau dire, il y a de petites feuilles sur les toits. » Si nous ne pouvons, avec certitude, percer le mystère de cette reconfortante dédicace, il faut sans doute en chercher la source

dans la poésie même d'Éluard et dans cette allégorie récurrente des feuilles accrochées aux arbres qui parsème le dernier recueil et testament littéraire du poète, *Mourir de ne pas Mourir* :

« Le soir, un rien, une hirondelle qui dépasse,
Très peu de vent, les feuilles qui ne tombent plus,
Un beau détail, un sortilège sans vertus,
Pour un regard qui n'a jamais compris l'espace. »
(« Denise disait aux merveilles »)
« Les feuilles de couleur dans les arbres nocturnes
Et la liane verte et bleue qui joint le ciel aux arbres,
Le vent à la grande figure
Les épargne. » (« Celle qui n'a pas la parole »)
« Un millier de sauvages
[...] s'alignent avec lenteur
Devant un millier d'arbres verts
Qui, sans en avoir l'air,
Tiennent encore à leur feuillage. » (« Perspective »)

« **On aura beau dire** ». N'est-ce pas l'ombre d'Éluard que désigne Aragon par cette troisième personne indéfinie ? Ces « **petites feuilles** » qui, malgré les écrits du poète, tombent tout de même « **sur les toits** » sont-elles des promesses de retour, ou une évocation de l'œuvre laissée inachevée par le poète ?

Aragon, pas plus que Breton, ne croyait à ce retour. Pour tous les surréalistes, Éluard venait d'accomplir le geste « surréel » ultime, à l'instar de Monsieur Teste, sacralisé par André Breton, qui sacrifie son œuvre à la vie : « À mes yeux, il bénéficiait [...]

du prestige inhérent à un mythe qu'on a pu voir se constituer autour de Rimbaud – celui de l'homme tournant le dos, un beau jour, à son œuvre, comme si certains sommets atteints, elle « repoussait » en quelque sorte son créateur » (A. Breton, *Entretiens avec A. Parinaud*).

Par ce geste sacrificiel ambivalent, Éluard prive le mouvement naissant d'un de ses principaux apôtres mais lui offre une figure mythique fondatrice propre à donner un sens au « mouvement flou » que tente de révéler Aragon dans sa longue préface du *Libertinage* : « Nous sommes des messianiques. Soit. À l'idée traditionnelle de la beauté et du bien, nous opposerons la nôtre, si infernale qu'elle paraisse ». Aragon attribue d'ailleurs à Éluard la formulation théologique de la mission revendiquée par le groupe de jeunes artistes : « Nous défendons la cause du diable. Éluard me disait un jour que c'est la faute à Dieu s'il y a un diable, et qu'il n'y aurait jamais eu d'avocats du diable, s'il n'y avait pas eu d'abord les stupides avocats de Dieu. »

La disparition de cette figure antéchristique coïncide avec l'An I du Surréalisme dont *Le Libertinage* est le véritable premier manifeste. Manifeste certes encore « flou » mais empreint de la même liberté intellectuelle qui préside au départ à la fois définitif et éphémère d'Éluard.

Sans doute le poète Aragon a déjà raison en comparant, dans cette émouvante dédicace, son ami à un arbre renaissant à chaque saison, car Éluard, semant ses poèmes comme des « **petites feuilles** » d'amours perdus « **sur les toits** » de ses grands idéaux, ne cessera désormais de *mourir de ne pas mourir*.

6 500

[+ DE PHOTOS](#)

6. ARAGON Louis & MASSON André

Le Con d'Irène

René Bonnel, Paris 1928, 19,5 x 24,5 cm, en feuilles sous étui

ÉDITION ORIGINALE publiée anonymement et clandestinement, un des 140 exemplaires numérotés sur vergé d'Arches, seul tirage après 1 Chine et 9 Japon.

Traces de frottements et petits accrocs sur l'étui.

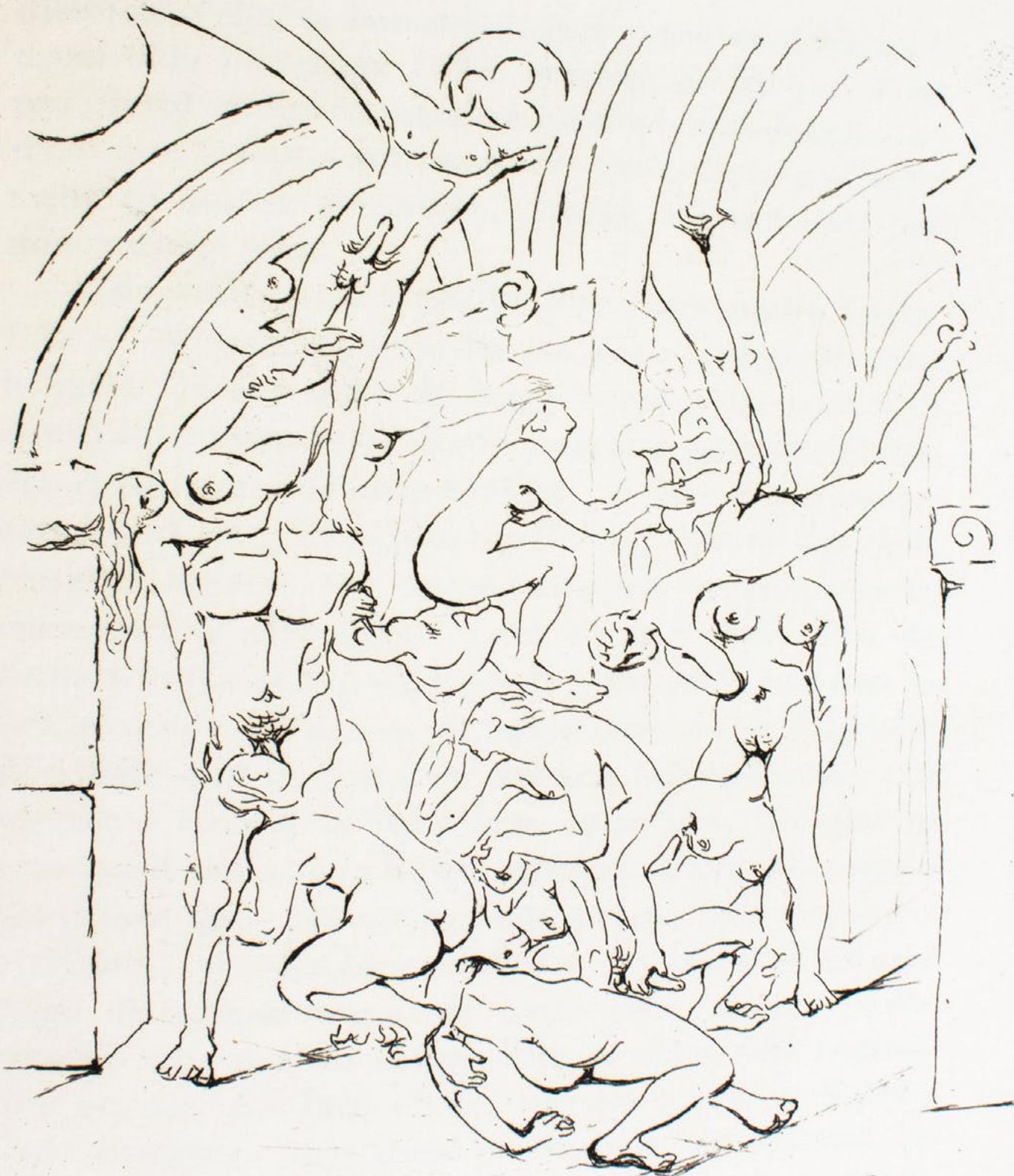
Dos muet légèrement éclairci, gardes partiellement ombrées, sinon bel exemplaire.

Ouvrage illustré de 5 eaux-fortes originales en noir d'André Masson.

Très rare exemplaire de ce chef-d'œuvre de la littérature érotique et considéré par Jean-Jacques Pauvert comme « l'un des quatre ou cinq plus beaux textes poétiques produits par le surréalisme ».

10 000

[+ DE PHOTOS](#)



... une reconstitution de la cathédrale de
Chartres sans oublier une seule agave (page 20)

7. ARAGON Louis

Poème autographe : *Amour d'Elsa* « *Jaloux des gouttes de pluie...* »

S. d. (ca. 1944-1945), 20,5 x 27 cm, 2 feuilles sous chemise et étui

Exceptionnel poème autographe de Louis Aragon paru dans *Le Nouveau Crève-cœur* (1948), dans la section « Amour d'Elsa ». Quarante vers en deux feuillets rédigés à l'encre noire, sous chemise-étui.

Notre manuscrit fait partie, avec un autre poème inédit, d'un ensemble de treize poèmes rédigé au premier semestre de l'année 1945 et destiné à paraître dans une anthologie poétique (*Aragon*, chez Pierre Seghers éditeur à Paris, Collection « Poètes d'aujourd'hui » n° 2, 20 juillet 1945). Il fut adressé par Aragon comme copie de travail à son ami Claude Roy, le directeur de la publication. Le large fonds d'archives Triolet-Aragon en dépôt à la Bibliothèque nationale de France ne conserve aucun manuscrit du présent poème.

Le poème autographe est présenté sous une chemise en demi maroquin prune, plats de papier lilas à motif floral, contre-plats doublés d'agneau beige, étui bordé du même maroquin, ensemble signé Thomas Boichot.

Cette amère et entraînant mélodie amoureuse fut probablement composée à la suite de ses célèbres recueils de poésie résistante (*Le Crève Cœur*, 1941, *Yeux d'Elsa*, 1942, *La Diane Française*, 1944). L'écriture de ces poèmes marque une période d'intense activité pour le couple Louis-Elsa, qui rejoint après le mariage la Résistance littéraire dans une France occupée, aux côtés de Paul Éluard, Jean Paulhan, Paul Seghers et Jean Cassou.

Admirable exemple de lyrisme aragonien, l'œuvre marque une étape importante du retour vers Elsa Triolet dans la figuration poétique de l'auteur. Sa place au centre du *Nouveau Crève-cœur*, qui sera par ailleurs composés de pièces militantes, illustre un trait constant de l'écriture d'Aragon : l'association du lyrisme intime à l'engagement politique. Le ton résolument sombre de cette œuvre témoigne de la puissance de l'amour d'Elsa dans la tourmente des années d'Occupation. Le poème, revendication agressive d'une passion dévorante, traduit l'élan amoureux par une gouaille fantaisiste :

« **Jaloux en toute saison
Traversé de mille clous
À perdre toute raison
Jaloux comme un chien jaloux** »

Ce véritable cri de jalousie – terme que l'auteur rumine inlassablement – semble prolonger « Les Amants séparés », publiés au début de la guerre dans le *Crève-cœur*. On y retrouve le procédé du refrain, de la répétition à l'excès d'un motif qui exprime dans les deux cas l'angoisse de l'absence réelle, fictive, définitive ou provisoire de l'être aimé :

« **Jaloux d'un chant d'une plainte
D'un souffle à peine un soupir
Jaloux jaloux des jacinthes
D'un parfum d'un souvenir
Jaloux Jaloux des statues
Au regard vide et troublant
Jaloux quand elle s'est tue
Jaloux de son papier blanc** »

Elsa apparaît comme un leitmotiv, une obsession grisante qui transcende l'élégie des *Yeux d'Elsa* ou de *La Diane Française* au profit de la confiance. Au mois de 1943, le couple faillit se séparer à l'initiative d'Elsa pour protéger le réseau clandestin. De cet épisode tragique est née la peur irrationnelle de l'abandon, qui nourrit l'écriture de la partie « **Amour d'Elsa** ». Pour autant, la simplicité candide des images et des rythmes en ferait presque oublier la mélancolie. L'œuvre témoigne en effet du « goût du réel » qui caractérise ses écrits de Résistance, un retour aux métaphores du quotidien appuyées par une versification croisée et inventive : « **De la voir aimer le feu / D'une branche qui la suit / D'un peigne dans ses cheveux / À l'aurore de minuit** ».

Le choix du vers heptasyllabique court et saccadé est également éloquent – et de nombreuses fois employé dans sa « poésie de Résistance », notamment dans *La Rose et le Réséda*. Opposé à l'octosyllabe, l'ample vers de la romance, ce vers choisi pour son imparité est remarquablement transformé par Aragon en « chanson » continue. Il fut jadis celui des rondes médiévales, les « virelais » des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, avant d'être repris par Charles Cros et Paul Verlaine. Sa musicalité séculaire et l'esthétique des romans courtois servit d'inspiration au poète-militant dans sa défense d'une identité poétique française au temps de l'Occupation. Comme le remarque Jean Dutourd « Aragon, poète classique de ce Moyen Âge dans lequel nous sommes embourbés, a établi, pour son usage, une vaste théorie poétique [...] Aragon a tout lu, et singulièrement les poètes. Il connaît comme personne le haut chant français ; il en a suivi en connaisseur les modulations variées ».

Cette ultime œuvre de la période résistante de l'auteur est le témoin de l'amour fusionnel et démesuré qu'il porte à Elsa, et compte parmi les très rares poèmes manuscrits d'Aragon encore en mains privées.

7 000

AMOUR D'ELSA

Jaloux des gouttes de pluie
Qui trop semblent des baisers
Les yeux de tout ce qui luit
Sont raison de jalouser

Jaloux jaloux des miroirs
Des morsures de l'abeille
De l'oubli de la mémoire
De l'abandon du sommeil

Du traître qu'elle a choisi
Des mains frémissantes du vent
Ma rivale jalouse
Qui me réveille en rêvant

Jaloux d'un chant d'une plainte
D'un souffle à peine un soupir
Jaloux jaloux des jacinthes
D'un parfum d'un souvenir

Jaloux jaloux des statues
Au regard vide et troublant
Jaloux quand elle s'est tue
Jaloux de son papier blanc

D'un rire ou d'une louange
D'un frisson quand c'est l'hiver
De la robe qu'elle change
Au printemps des arbres verts

De la voir aimer le feu
D'une branche qui la suit
Du peigne dans ses cheveux
À l'aurore de minuit

De qui donc est-elle éprise
Qu'elle porte ses turquoises
Ah la nuit me martyrise
Avec ses ombres, ses quolibets

Jaloux en toute saison
Traverse de mille dous
A perdre toute raison
Jaloux comme un dieu jaloux

8. ARAGON Louis

Poème autographe : Distiques pour une carmagnole de la honte

S. d. (1944-1945), 19,8 x 26,5 cm, une feuille sous étui-chemise

Rarissime poème satirique autographe de Louis Aragon, intitulé « Distiques pour une Carmagnole de la Honte », écrit entre septembre 1944 et février 1945. 26 vers sur un feuillet rédigé à l'encre noire, avec une note de l'auteur à l'encre bleue en bas de page.

Notre manuscrit fait partie d'un ensemble de treize poèmes rédigés au premier semestre de l'année 1945 et destiné à paraître dans une anthologie poétique (Aragon, chez Pierre Seghers éditeur à Paris, Collection « Poètes d'aujourd'hui » n° 2, 20 juillet 1945). Il fut adressé par Aragon comme copie de travail à son directeur de publication et ami Claude Roy. **Ce poème autographe constitue le seul manuscrit connu des Distiques, le large fonds d'archives Triolet-Aragon de la Bibliothèque nationale de France n'en conservant ni manuscrit ni jeu d'épreuves.**

Le poème autographe est présenté sous une chemise en demi maroquin bleu nuit, plats de papier à motif stylisé, contreplats doublés d'agneau beige, étui bordé du même maroquin, ensemble signé Thomas Boichot.

Véritable témoignage historique et réquisitoire contre les collaborateurs réfugiés à Sigmaringen, les *Distiques* d'Aragon ont été composés pendant l'hiver 1944-1945 à la suite de la publication du *Musée Grévin*. Exemple typique de la poésie de combat aragonienne, cette mélodie en octosyllabes et dizains condamne sans appel les chefs du gouvernement vichyste et leurs plus fervents sympathisants. Le sarcasme, l'injure, l'invective, sont au service d'une poésie vengeresse, non sans rappeler la fureur de *Front Rouge*, qui signait son divorce du mouvement surréaliste. Pour autant, le ton du poème se veut alerte et enjoué : les hôtes du château de Sigmaringen y jouent, chantent et dansent, et Aragon finit le poème par un quatrain entraînant « **Ah ça ira ça ira Les Pétain Laval tous à la lanterne, Ah ça ira ça ira ça ira, Les Pétain Laval tous on les pendra** », qu'il emprunte à l'hymne révolutionnaire « Ah ça ira, ça ira, ça ira, Les aristocrates à la lanterne. Ah ! ça ira, ça ira, ça ira ! Les aristocrates on les pendra. »

Refusant de quitter la France à l'annonce de la guerre malgré les nombreuses sollicitations, Aragon entre en clandestinité avec Elsa Triolet après avoir vaillamment combattu pendant l'offensive allemande. Ces années d'Occupation marquent une période d'intense activité pour l'écrivain, qui publie clandestinement ses recueils de poésie résistante (*Le Crève-cœur*, 1941, *Les Yeux d'Elsa*, 1942, *Le Musée Grévin*, 1943, *La Diane française*, 1944) et sous divers pseudonymes des poèmes et réponses aux collaborationnistes dans les *Lettres Françaises*. Par ailleurs mandaté par le parti communiste pour rassembler les écrivains et intellectuels en zone Sud, il y crée une antenne du Comité National des Écrivains, qui réunit Stanislas Fumet, Auguste Anglès, Henry Malherbe et Jean Prévost. L'exemple d'Aragon a prouvé que, dans les circonstances de la guerre, l'écriture poétique était en soi un acte de résistance, un refus de céder. Comme le remarque Claude Roy, destinataire du manuscrit qu'il publie à la fin de la guerre : « La parole d'Aragon s'élevait avec une violence et une aisance qui se répercutaient d'un bout de la France à l'autre. »

« **Ça doit avoir de la dégaine/Le château de Sigmaringen/ On s'y retrouve entre félons/Sous les lustres du grand salon** » Aragon écrit deux poèmes sur Sigmaringen, l'ancien château des Hohenzollern de Souabe, qui accueillit Pétain et son entourage après leur fuite de Vichy et de Belfort. Devant l'avancée

des alliés et sur l'ordre du Reich, le maréchal et ses partisans y installèrent un gouvernement fantoche en septembre 1944, qui sera remplacé durant les derniers mois de guerre par une « Délégation gouvernementale pour la défense des intérêts français en Allemagne ». Aragon dédie un distique à Laval, écarté du pouvoir par cette nouvelle organisation : « **Laval a l'air bien embêté / D'être en disponibilité** ». On notera par ailleurs que l'auteur ajoute un « e » au nom de Sigmaringen, sans doute par jeu ironique avec le salut nazi « Sieg Heil ».

Presque huit mois durant, jusqu'en avril 1945, cette petite parcelle d'extra-territorialité a hébergé entre ses murs plus d'un millier de collaborateurs fuyant les représailles de la Libération. S'y retrouvèrent des intellectuels et des écrivains en disgrâce comme Céline ou Lucien Rebatet, parmi des miliciens, gestapistes et hommes politiques exilés. Les journalistes germanophiles sont dans le poème les cibles d'une satire très virulente : Paul Ferdonnet, responsable de l'appel à la capitulation sur les ondes de Radio-Stuttgart (« **Pétain tous les soirs joue aux cartes / Avec le traître de Stuttgart** »), Hérold-Paquis, adhérent d'honneur des Waffen SS (« **Mon cher monsieur Hérold Paquis / Parlez nous un peu du maquis** »). L'anathème se poursuit avec les têtes de cette délégation, qui fut désavouée par Pétain dès sa création – elle était composée de Joseph Darnand, secrétaire d'État à l'Intérieur, de Marcel Déat, ministre du Travail et de la solidarité nationale, et de l'acteur Jean Luchoire, commissaire à l'Information : « **Darnand se plaint à Jean Luchoire/Des démenagements si chers / José Laval cette idée a / De séduire Marcel Déat.** »

Les ennemis y sont clairement nommés, les bourreaux et les traîtres exposés par de courts vers saccadés. Une note d'Aragon en partie inférieure du manuscrit nous éclaire davantage sur le dessein du poème, qui doit être déclamé sur l'air du chant révolutionnaire : « (1) **note pour une lecture : les distiques se disent en coupant l'octosyllabe par la moitié sans égard au sens. Le quatrain terminal se chante sur l'air connu avec une voix de basse, funèbre et éraillée** ». Aragon exhume la carmagnole, hymne des sans-culottes à partir de 1792, et témoigne du même esprit d'insoumission qui régnait plus d'un siècle auparavant. Égrenant les grands noms du collaborationnisme français tels qu'on chantait les condamnés à mort de la Terreur, il use à loisir des caricatures d'antan : « **Jamais dit Fernand de Brinon/ Beau nez n'a déparé beau nom** »

La pique est destinée à l'ambassadeur de Vichy auprès des autorités allemandes, aussi célèbre pour son nez proéminent que pour sa noble extraction. La sentence symbolique des deux chantres de la collaboration Pétain et Laval est prononcée par Corinne Luchoire, l'actrice et égérie des vichystes, réfugiée avec son père à Sigmaringen : « **Et Corinne se lève et chante / D'une voix plaintive et touchante. Ah ça ira ça ira ça ira / Les Pétain Laval tous à la lanterne / Ah ça ira ça ira ça ira / Les Pétain Laval tous on les pendra** »

Magnifique poème empreint de fièvre révolutionnaire et d'aspiration humaniste, ce précieux manuscrit de poésie résistante est une des rares œuvres autographes d'Aragon encore en main privée.

5 000

Distiques pour une Carmagnole de la Honte

Ça doit avoir de la dignité
Le château de Siegmaringen

On s'y retrouve entre félons
Sous les lustres du grand salon

Pétain tous les soirs joue aux cartes
Avec le maître de Stuttgart

Jamais dit Fernand de Brinon
Beau nez n'a de pareil beau nom

L'Etat c'est moi j'ai bonne mine
Passer moi le manteau d'hermine

Mouche Monsieur Hérol-Paquis
Parley-nous un peu du maquis

Doriot pose au patriote
Près de Judas Ischariote

Laval a l'air bien embête
D'être en disponibilité

Darnan se plaint à Jean Luchaire
Des deuillements si chers

José Laval cette idée a
De se jurer Marcel Déat

Et Corinne se lève et chante
D'une voix plaintive et touchante

Ah ça ira ça ira ça ira

Les Petain Laval tous à la lanterne

Ah ça ira ça ira ça ira

Les Petain Laval tous en les pendre

(1) Note pour une lecture: les distiques redoublent
l'octosyllabe par le motif sans-gout au sens. Le
se chante sur l'air connu avec une voix de basse, finie

9. ARAGON Louis

Exceptionnel recueil de onze poèmes autographes de Louis Aragon sélectionnés par celui-ci pour paraître dans sa première anthologie

S. d. (ca. 1945), 22 x 27,5 cm, 18 feuillets reliés sous chemise et étui

|| Il est de la race des poètes de tous les temps.
|| De la race des pères de la poésie. Pierre Seghers.

Exceptionnel ensemble de onze poèmes autographes de Louis Aragon, rédigés au premier semestre de l'année 1945, avec un page de sommaire de la main de l'auteur. Il s'agit d'une sélection personnelle d'Aragon en vue de leur parution dans sa première et célèbre anthologie poétique, dans la Collection « Poètes d'aujourd'hui » (Aragon, chez Pierre Seghers éditeur à Paris, n° 2, 20 juillet 1945). Ce choix de poèmes manuscrits a été adressé par l'auteur au directeur de la publication, Claude Roy, et enrichi à l'attention de son ami d'une page de sommaire recensant les poèmes et la chronologie des recueils.

Notre ensemble comprend les manuscrits de « Fugue », « Pour demain » et « Casino des lumières crues » (parus dans *Feu de Joie*, 1920), « Un air embaumé », « Persiennes », « Poème de cape et d'épée » (*Le Mouvement perpétuel*, 1924), « Portrait » « Ancien combattant », « Litanies de [trois étoiles] » (*La Grande Gaîté*, 1929), « Tant pis pour moi » (*Persécuté persécuté*, 1931), « Couplets du beau monde » (*Les Communistes ont raison*, 1933), et « Magnitogorsk 1932 » ainsi que la « Ballade des vingt-sept suppliciés de Nadiejdinsk » (*Hourra l'Oural*, 1934).

Les poèmes manuscrits sont reliés en demi maroquin noir, plats de papier à motifs stylisés, contreplats doublés d'agneau noir, et un étui bordé du même maroquin, ensemble signé Leroux. Ces manuscrits offrent un panorama unique de quinze ans d'écriture placée sous le signe de l'insolence poétique et politique. Parmi ces poèmes d'exception, on retrouve « Fugue » et « Casino des lumières crues », issus de *Feu de Joie*, composés durant ses années de jeunesse pré-surréaliste :

« Une joie éclate en trois
Temps mesurés de la lyre
Une joie éclate au bois
Que je ne saurais pas dire » (« Fugue »)

Les poèmes les plus anciens choisis par Aragon pour l'anthologie sont également l'occasion de rendre hommage aux maîtres et amis du jeune poète – tels Paul Valéry (« Pour demain », publié dans *Feu de Joie*), ou Guillaume Apollinaire, à qui il dédie « Un air embaumé » dans *Mouvement Perpétuel*, s'inspirant des *Calligrammes* :

« Sur la tombe
Mille regrets
Où dort dans un tuf mercenaire
Mon sade Orphée Apollinaire »

Témoignant de l'influence décisive de l'amitié d'André Breton, rencontré en 1917 dans la librairie d'Adrienne Monnier, les œuvres du jeune Aragon prônent déjà une joyeuse déconstruction verbale. Le poème plein d'humour « Casino des lumières crues », annonce subliminalement l'arrivée de Dada à Paris :

« Un soir des plages à la mode on joue un air
Qui fait prendre aux petits chevaux un train d'enfer »

Cet exemple de « cubisme littéraire » empreint de préciosité et d'hermétisme répond aux poèmes de Breton qui formeront son premier recueil *Mont de piété*, et nous plonge dans l'enthousiasme des trois inséparables Aragon, Soupault et Breton. Leur collaboration prendra dès 1919 la forme du journal *Littérature*, bientôt renommé en *Révolution surréaliste* pour servir de tremplin à leurs idées de renouvellement poétique.

Avec l'irruption en 1920 de Tristan Tzara et de son manifeste dadaïste dans le paysage de l'avant-garde parisienne, l'écriture d'Aragon opte pour la radicalité, culminant dans le fameux « Persiennes ». La formidable répétition de « Persienne », typique du nihilisme de Dada, constitue avec les autres manuscrits extraits de *Mouvement Perpétuel* autant de manifestes de la révolution qui s'opère à l'aube du Surréalisme. Adoptant le terme au printemps 1924, Aragon, Breton et Soupault tournent une page de l'histoire littéraire, résumée dans l'ironique « Portrait » qu'en fait l'auteur dans *La Grande Gaîté* parue en 1929 :

« Rêvé de l'auteur de la Marche lorraine
Pensé à l'aurore aux Bourgeois de Calais
Pour l'apéritif lu la Jeune Parque ».

Dans le même recueil, Aragon résume ironiquement la relative vacuité de l'expérience dadaïste par un comique poème intitulé *Ancien Combattant* :

« J'ai fait le Mouvement Dada
Disait le dadaïste
J'ai fait le mouvement Dada
Et en effet
Il l'avait fait »

La fin de la décennie est également marquée par sa liaison avec Nancy Cunard, égérie des Années folles au magnétisme érotique, qui l'entraîne dans ses voyages à travers l'Europe de 1926 à 1928. Elle apparaît en filigrane dans les « Litanies de *** » toujours extrait de la *Grande Gaîté* :

« Elle a les plus doux seins du monde
Ah la belle la belle la belle jambe
Que ça nous fait »

Au début des années 1930, dans l'incapacité de continuer son errance aux côtés de Nancy avec son maigre salaire, Aragon est alors partagé entre ses obligations journalistiques que désapprouve Breton et ses séances de réflexion collective avec les Surréalistes.

Les débats stériles suivant le congrès de Kharkov et le penchant d'Aragon pour le genre romanesque, honni des Surréalistes, précipitent l'éclatement du mouvement. Aragon s'éloigne de Breton et se réfugie dans l'écriture de poèmes d'une grande violence, qui formèrent son recueil maudit *Persécuté persécuté*, signant sa rupture définitive avec le Surréalisme. Il se souviendra de ces poèmes au sortir de la deuxième Guerre Mondiale, et choisira « Tant pis pour moi » pour la présente anthologie. Il devient à cette époque le prophète d'une utopie communiste sanglante :

UN AIR EMBAUMÉ

Les fruits à la saveur de sable
Les oiseaux qui n'ont pas de nom
Les chevaux peints comme un rennon
Et l'Amour nu mais incassable

Soumis à l'unique canon
De cet esprit changeant qui sable
Aux quinquets d'un temps haïssable
Le champagne clair du canon

Chanteur deux mots Fanégyrique
Du beau ravisseur de secrets
Que répète l'écho lyrique
Sur la tombe Mille regrets
Qui dort dans un tuf mercenaire
Mon sode Orphée Apollinaire



**« Le grisou sautera dans Paris
Avec un long bruit de luxe brisé
Les enfants regarderont la dernière passe du bordel
Éclaté comme une grenade »**

et annonce sans détour son ralliement au communisme militant dans son recueil de 1932 *Les Communistes ont raison*. Son indéfectible confiance dans le régime bolchévique lui vaut de visiter la même année les chantiers soviétiques du Caucase au sein de la « Brigade Gorki », réunissant une sélection d'écrivains étrangers acquis à la cause stalinienne. Ce voyage en URSS aux côtés d'Elsa Triolet inspira l'écriture du recueil *Hourra l'Oural*, dont il conserve deux admirables poèmes dans sa sélection manuscrite. La longue épopée « Magnitogorsk 1932 » célèbre le surgissement des villes soviétiques et le concert des machines de la nouvelle ère industrielle :

**« Le paysage est un géant enchaîné dans des clous
d'usines
Le paysage s'est pris les collines dans un filet de
baraquements
Le paysage a mis des colliers de fumées**

**Le paysage a plus d'échafaudages qu'un jour d'été
n'a de mouches**

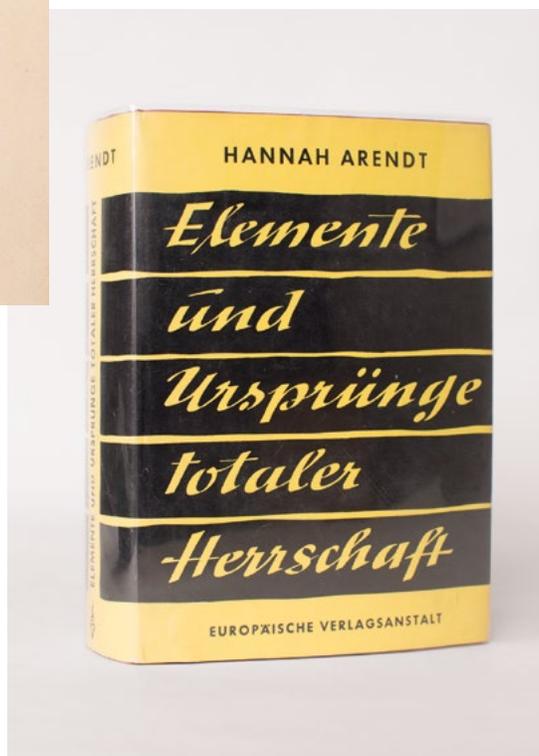
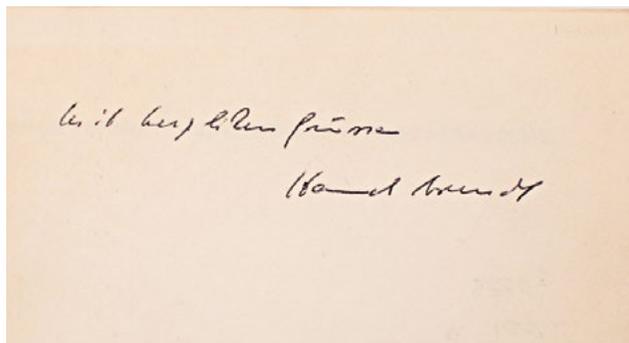
**Le paysage est à genoux dans le socialisme et
l'électricité »**

Aragon achève sa sélection sur la « Ballade des vingt-sept suppliciés de Nadiejdinsk », qui résonne en 1945 comme un hommage tant aux communistes tombés durant la révolution russe que sous le régime nazi :

**« Ils étaient vingt-sept bien vivants
Et leurs yeux étaient de lumière
Leurs cheveux comme auparavant
Parlent du ciel avec le vent »**

Ce choix personnel d'œuvres offertes à la postérité résume magistralement le parcours poétique et politique de Louis Aragon, tour à tour dada, surréaliste, puis communiste exalté.

L'ensemble figure parmi les très rares poèmes autographes de Louis Aragon encore en mains privées, l'auteur ayant fait don en 1977 de ses archives personnelles et littéraires à la nation française.



10. ARENDT Hannah

Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft

Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1955, 15 x 21 cm, reliure de l'éditeur

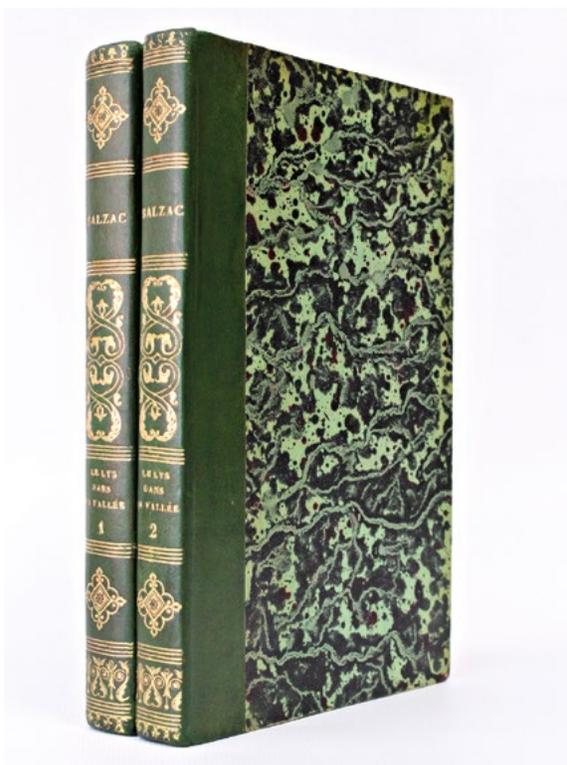
ÉDITION ORIGINALE allemande pour laquelle il n'a pas été tiré de grands papiers.

Reliure de l'éditeur en pleine toile rouge, dos lisse, exemplaire complet de sa jaquette illustrée qui comporte quelques taches d'encre violette dans les rabats intérieurs.

Rare hommage autographe signé d'Hannah Arendt : « Mit herzlichen Grüßen. Hannah Arendt. »

4 500

+ DE PHOTOS



11. BALZAC Honoré de

Le Lys dans la vallée

Werdet, Paris 1836, 12x19,5cm, 2 volumes reliés.

ÉDITION ORIGINALE rare et très recherchée (cf. Clouzot).

Reliures en demi basane verte, dos lisses ornés de motifs typographiques romantiques dorés, frises dorées en têtes et en queues, plats de papier marbré, gardes et contreplats de papier à la cuve, tranches marbrées, reliures romantiques de l'époque.

Quelques petites rousseurs, étiquette de description de librairie encollée en tête d'un contreplat du premier volume.

Exceptionnel exemplaire établi dans une élégante reliure du temps.

10 000

+ DE PHOTOS

12. BAUDELAIRE Charles

Les Fleurs du Mal

Poulet-Malassis & de Broise, Paris 1857, 12,1 x 18,8 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE, imprimée sur vélin d'Angoulême, avec les coquilles habituelles et comportant les six poèmes condamnés, un des quelques exemplaires remis à l'auteur et « destinés à des amis qui ne rendent pas de services littéraires ».

Reliure en plein maroquin émeraude, dos janséniste à quatre nerfs, contreplats doublés de maroquin grenat encadrés d'un filet doré, gardes de soie dorée brochée à motifs de fleurs stylisées japonisantes, les suivantes en papier à la cuve, couvertures dite de troisième état (comportant deux restaurations marginales au second plat) et dos conservés, toutes tranches dorées sur témoins, étui en plein papier à la cuve bordé de maroquin. Reliure signée de Marius Michel.

Précieux exemplaire enrichi d'un envoi autographe signé de l'auteur au crayon sur la page de faux-titre : « à M. Tenré fils, souvenir de bonne camaraderie, Ch. Baudelaire » et de trois corrections autographes, au crayon pages 29 et 110 et à l'encre page 43.

Exceptionnelle dédicace à un ami d'enfance, banquier et intellectuel, un des rares envois d'époque qui ne soient pas motivés par les nécessités judiciaires ou par les intérêts éditoriaux.

En effet, même les quelques exemplaires sur Hollande furent en grande partie consacrés à des offrandes stratégiques afin de contrer ou d'atténuer les foudres de la justice qui, en juin 1857, n'a pas encore rendu son jugement. Poulet-Malassis en gardera un souvenir amer : « Baudelaire a mis la main sur tous les exemplaires papier fort et les a adressés comme moyens de corruption à des personnages plus ou moins influents. Puisqu'ils ne l'ont pas tiré d'affaire, je crois qu'il ferait bien de les leur redemander. »

La correspondance de Baudelaire permet de cerner assez précisément les différents types de dédicaces que fit le poète à la parution de son recueil. Il adresse lui-même une liste à de Broise pour mentionner les destinataires des envois de presse, principalement de possibles intercesseurs judiciaires et des critiques littéraires influents. Le poète requiert ensuite « vingt-cinq [exemplaires] sur papier ordinaire, destinés à des amis qui ne rendent pas de services littéraires ». Une lettre à sa mère nous apprend qu'il n'en a obtenu que vingt. Quelques-uns furent adressés dès juin 1857 à ses amis, dont celui de Louis-Ludovic Tenré. D'autres furent conservés par le poète ou offerts tardivement comme ceux de Achille Bourdilliat et Jules de Saint-Félix.

Si Tenré, cet ami d'enfance que Baudelaire vient de retrouver en décembre 1856, est honoré, dès la publication des *Fleurs du Mal*, d'un des rares exemplaires personnels du poète, soigneusement corrigé des trois coquilles qu'il a immédiatement repérées, ce n'est pas en considération d'un service rendu ou en vue d'un bénéfice immédiat. Cependant, comme toujours chez Baudelaire, ce n'est pas non plus en simple « souvenir de bonne camaraderie » qu'il adresse son œuvre maîtresse à ce compagnon de pension du collègue Louis-le-Grand.

Dès 1848, Louis-Ludovic Tenré a pris la succession de son père, l'éditeur Louis Tenré qui, à l'instar de quelques autres grands éditeurs, s'est reconverti dans l'investissement, le prêt et l'escompte exclusivement adressé aux métiers du livre. Ces libraires banquiers ont joué un rôle essentiel dans la fragile économie

de l'édition et ont contribué à l'extrême diversité de la production littéraire du XIX^{ème} siècle, soutenant l'activité de petits mais audacieux éditeurs et en liquidant d'autres à grand fracas judiciaires.

En décembre 1856, Baudelaire annonce à Poulet-Malassis qu'il a déposé chez cet « ancien camarade de collège » un billet à ordre périmé que Tenré, par amitié, a bien voulu accepter. Il s'agit justement du premier acompte pour « le tirage à mille exemplaires [d'un recueil] de vers intitulé *Les Fleurs du Mal* ». Avec cet exemplaire tout juste sorti des presses, Baudelaire offre ainsi à Tenré le précieux fruit du travail escompté par son nouveau banquier. C'est le début d'une longue relation financière. Parmi tous les escompteurs de Baudelaire, Louis-Ludovic Tenré sera le plus favorable au poète et le seul auquel soit adressée une œuvre dédicacée.

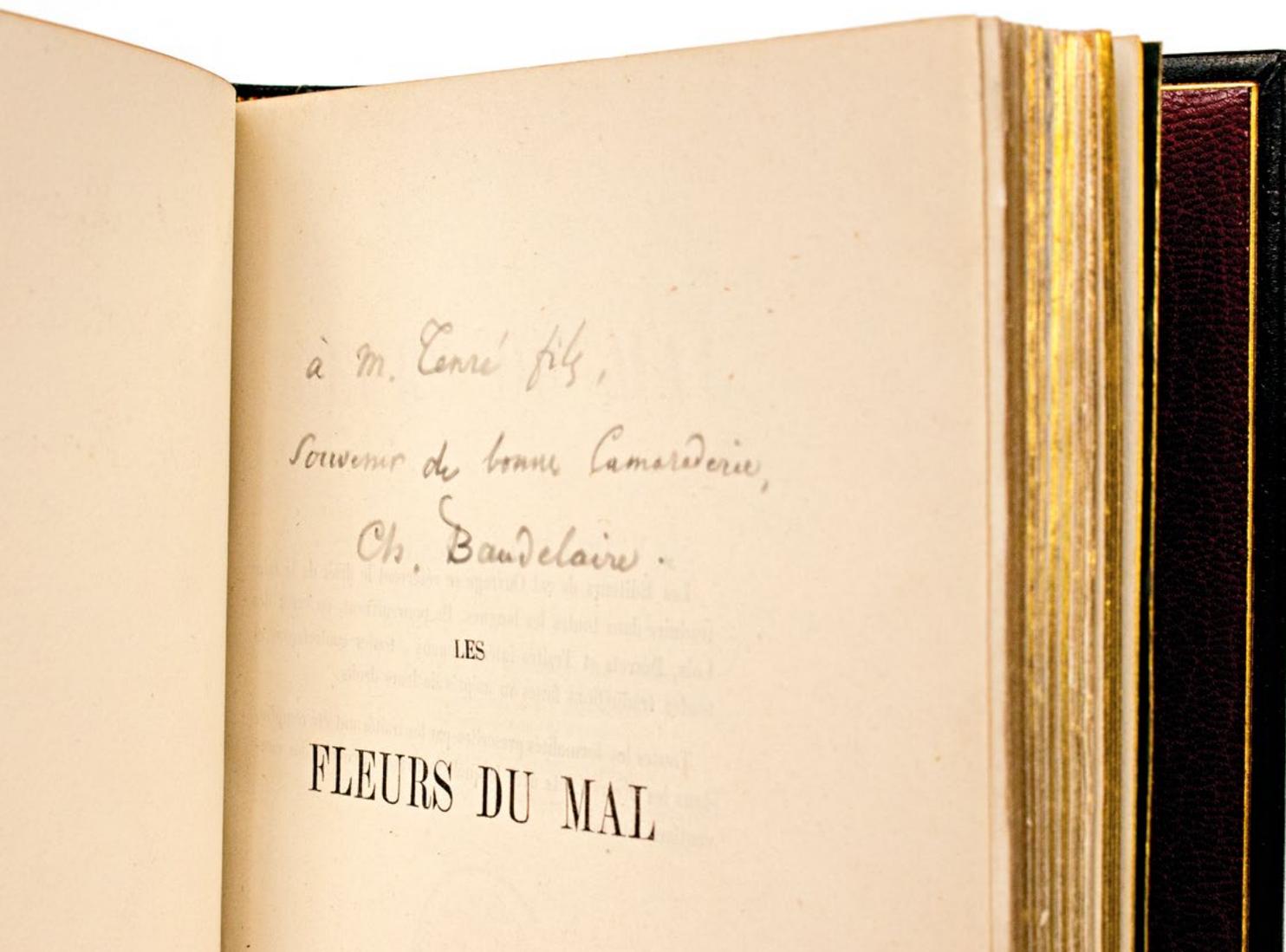
Dans son ouvrage *Les Patrons du Second Empire, banquiers et financiers parisiens*, Nicolas Stokopf consacre un chapitre à Louis-Ludovic Tenré et évoque la relation privilégiée entre le poète et ce financier atypique et érudit, consul du Paraguay et spécialiste de l'Amérique Latine, également auteur d'un important ouvrage *Les États américains* publié à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1867 dont il était un des commissaires.

Même les innombrables aléas financiers du poète ne terniront jamais durablement leur entente. La confiance que lui accorde ce fils d'éditeur n'est pas étrangère à son intérêt pour la littérature comme en témoigne l'excellent état de conservation de l'exemplaire que lui offre Baudelaire. Cité à de nombreuses reprises dans sa correspondance, et dans son « carnet » – sorte d'agenda poétique rédigé entre 1861 et 1863 – Louis-Ludovic Tenré devient rapidement le principal interlocuteur financier du poète dont la vie est pourtant marquée par la crainte de ses créanciers.

« Il y a une formidable incohérence entre l'intelligence éblouissante de Baudelaire et le chaos de sa vie matérielle. Il passe son temps dans sa correspondance à courir après l'argent, ses lettres ne parlent presque que de cela. Il est incapable de gérer un budget de 200 francs par mois et fait des dettes partout, alors qu'il n'en a pas le droit, puisqu'il est sous tutelle. Pire encore : sa rente lui sert uniquement à payer les intérêts des emprunts qu'il contracte à des taux très élevés. C'est le cercle vicieux : il creuse lui-même son propre gouffre financier. » (*Baudelaire*, Marie-Christine Natta)

Les exemplaires des *Fleurs du Mal* de 1857 dédicacés comptent parmi les plus prestigieuses pièces bibliophiliques et occupent depuis longtemps une place de choix dans les grandes collections privées (Marquis Du Bourg de Bozas, Jacques Doucet, Sacha Guitry, Pierre Berès, Colonel Sickles, Pierre Bergé, Bernard Loliée, Pierre Leroy, Jean Bonna...).

L'importance capitale de cette œuvre dans l'histoire littéraire, bien au-delà de la francophonie, autant que l'histoire particulière de sa publication, ont contribué à l'intérêt porté très tôt à l'édition originale et plus encore aux rares exemplaires offerts par l'auteur.



En 1860, lors de la vente à l'encan de tous les biens de Custine, mort en août 1857, il était encore fait peu de cas des poésies d'un poète graveleux dédicacées à un écrivain de mauvaises mœurs. Mais, déjà en 1865, Baudelaire lui-même constate que « depuis deux ans on demande partout [*Les Fleurs du Mal*], et dans les ventes, elles se vendent même assez cher ». Et déjà en 1873 et 1874, les ventes des bibliothèques de Gautier et de Daumier mentionnent leurs précieux exemplaires et « l'ex-dono autographe » dont ils sont ornés.

Dès lors, les exemplaires dédicacés sont décrits et référencés, ce qui a permis aux bibliographes de dénombrer et d'attribuer 55 exemplaires de la première édition des *Fleurs du Mal* enrichis d'un envoi de Baudelaire.

Parmi ceux-ci, certains ont été détruits (comme celui de Mérimée, lors de l'incendie de sa maison), d'autres ne sont attestés que par la correspondance du dédicataire, mais ne furent jamais connus (notamment les exemplaires de Flaubert, Deschamps, Custine et Molènes), plusieurs d'entre eux ne firent qu'une brève apparition au XIX^{ème} siècle avant de disparaître (on compte

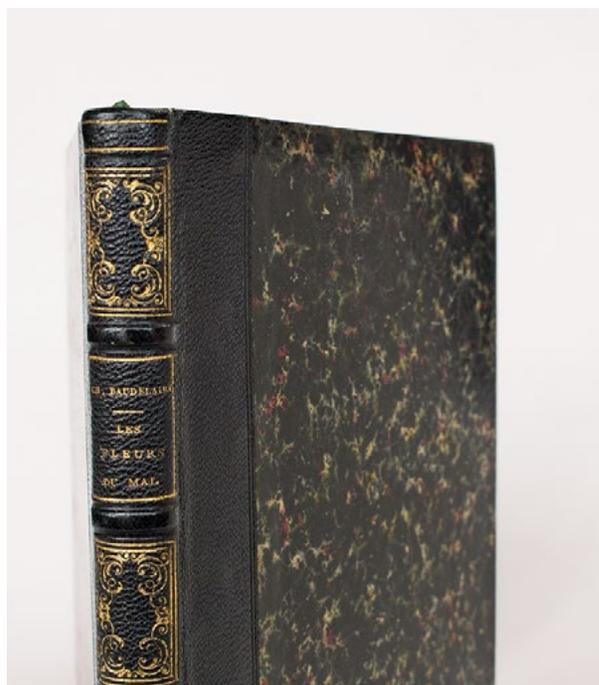
parmi eux les exemplaires de Honoré Daumier, Louis Ulbach et Champfleury). Enfin, quelques grandes institutions internationales, bibliothèques et musées en acquirent très tôt pour leur collections (dont ceux de Saint-Victor, Le Maréchal, Nadar, Pincebourde...).

Depuis la seconde guerre mondiale, seule une trentaine d'exemplaires des *Fleurs du Mal* comportant une dédicace de Baudelaire est apparue en bibliothèque, vente publique ou catalogue de libraire, faisant chaque fois l'objet d'une attention particulière de tous les professionnels, institutions internationales et bibliophiles avertis.

Parfaitement établi, avec ses couvertures, dans une reliure janséniste par un des grands relieurs de la fin du XIX^{ème} siècle, le très bel exemplaire de Louis-Ludovic Tenré, un des vingt réservés à l'auteur, enrichi des précieuses corrections autographes et offert par Baudelaire dès la parution, apparaît comme un remarquable témoin des conditions particulières de la parution de cette œuvre mythique.

170 000

+ DE PHOTOS



13. BAUDELAIRE Charles

Les Fleurs du Mal

Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1857, 12 x 19,5 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE imprimée sur vélin d'Angoulême, exemplaire bien complet des six pièces condamnées et comportant les coquilles habituelles.

Reliure en demi chagrin noir, dos à quatre nerfs orné de doubles caissons dorés décorés de motifs typographiques dorés, plats de papier marbré, gardes et contreplats de papier peigné, tête dorée, reliure de l'époque.

Très bel exemplaire.

Premier et principal recueil poétique de Baudelaire, l'ouvrage fut en partie censuré dès sa parution pour « offense à la morale publique, à la morale religieuse et aux bonnes mœurs ». Quelque 200 exemplaires furent saisis en librairie et amputés de six poèmes.

De nombreuses questions restent en suspens à propos de l'impression et de la diffusion de cette œuvre, pourtant majeure dans la littérature française. Ainsi présente-t-on souvent les exemplaires expurgés comme les exemplaires non vendus avant la « ridicule intervention chirurgicale » (pour reprendre l'expression de Baudelaire) opérée sur 200 exemplaires en librairie. En réalité, la correspondance de Baudelaire, comme celle de Poulet-Malassis, révèle que la vente fut loin d'être aussi fulgurante et que la plupart des exemplaires ont tout simplement été retirés et « mis en lieu sûr » par l'auteur et l'éditeur : « Vite cachez, mais cachez bien toute l'édition ; vous devez avoir 900 exemplaires en feuilles. – Il y en avait encore 100 chez Lanier ; ces messieurs ont paru fort étonnés que je voulusse en sauver 50, je les ai mis en

lieu sûr [...]. Restent donc 50 pour nourrir le Cerbère Justice » écrit Baudelaire à Poulet-Malassis le 11 juillet 1857. Son éditeur s'est exécuté immédiatement en répartissant son stock chez divers « complices » dont Asselineau auquel il écrit, le 13 juillet : « Baudelaire m'a écrit une lettre à cheval que j'ai reçue hier et dans laquelle il m'annonce la saisie. J'attends à le voir pour le croire, mais à tout événement nous avons pris nos précautions. Les ex. sont en sûreté et profitant de votre bonne volonté nous mettrons aujourd'hui au chemin de fer... une caisse contenant 200 ex. en feuilles que je vous prie de garder jusqu'à mon prochain voyage... »

Nous n'avons pas trouvé de trace du retour en librairie de ces exemplaires mis en réserve, hormis une remise en vente en 1858 avec une nouvelle page de titre.

La rareté des exemplaires de l'édition originale des *Fleurs du Mal* – plus encore reliés à l'époque – pourrait laisser soupçonner une disparition, au moins partielle, des exemplaires non vendus et soustraits à la censure.

Les exemplaires en élégante reliure d'époque, révélant un intérêt précoce pour ce premier recueil d'un sulfureux poète encore inconnu, conservent le charme confidentiel des cercles littéraires du XIX^{ème}.

Bel exemplaire établi dans une élégante demi-reliure strictement contemporaine.

23 000

+ DE PHOTOS

un retard, le feuillet ne vous était pas
 arrivé, et si vous tiriez tout de suite,
 comme vous m'en menacez, ~~vous m'obligeriez~~
~~qu'à vous rembourser~~ ~~à vous rembourser~~ ~~à vous rembourser~~
 simplement à vous rembourser ~~à vous rembourser~~
 vos dépenses. Cela me va bien, mais j'y
 ai peur.
 Bien à vous,
 Ch. Baudelaire.
 Vérifiez soigneusement les ~~numéros~~ numéros de
 la table des matières romaines

14. BAUDELAIRE Charles

Lettre autographe signée de Charles Baudelaire à Poulet-Malassis relative à ses interminables corrections d'épreuves des *Fleurs du Mal*

Paris 30 mars 1857, 13 x 20,5 cm,
1 page sur un double feuillet rempli

Exceptionnelle lettre autographe signée de Baudelaire relative à ses interminables corrections d'épreuves, adressée à l'éditeur des *Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis, le 30 mars 1857 – deux mois avant la parution de l'ouvrage.

Baudelaire surveille avec inquiétude l'avancée de l'impression des premières feuilles et invective son éditeur au sujet des corrections d'épreuves que Poulet-Malassis réclame avec insistance mais diplomatie.

Le 30 décembre 1856, Baudelaire avait signé le contrat d'édition pour *Les Fleurs du Mal* avec Auguste Poulet-Malassis et le beau-frère de celui-ci Eugène de Broise, libraires-éditeurs à Alençon. D'intenses échanges s'ensuivirent avec Poulet-Malassis, qui demandait les corrections d'épreuves que Baudelaire, extrêmement perfectionniste, tardait à lui envoyer. La composition typographique de ce recueil mythique est en effet passée par plusieurs stades : des placards imprimés au recto sans indication de pages (mentionnés dans la lettre : « Vous recevrez [...] Jeudi, votre 5e [feuille] et vendredi vos placards ! »), puis des épreuves imprimées recto-verso paginées et numérotées afin de former les cahiers de douze feuillets réunis lors du brochage. À chaque étape, les épreuves étaient soigneusement relues par Baudelaire,

allant jusqu'à ordonner trois impressions avant d'en ratifier la version définitive. D'une écriture hâtive et fébrile, il confie d'ailleurs dans la lettre : « Je veux tout relire encore tant j'ai peur des fautes. »

Cette missive témoigne de la grande nervosité du poète, alors tiraillé entre sa propre impatience et l'exaspération de Poulet-Malassis – qui se voit quasiment obligé d'imprimer sans attendre les corrections de Baudelaire : « Votre lettre est aussi injuste que folle, et si mercredi, la poste ayant commis un retard, la feuille ne vous était pas arrivée, et si vous tiriez tout de suite, comme vous m'en menacez, vous m'obligeriez simplement à vous rembourser toutes vos dépenses. Cela me serait dur, mais j'y réussirais. » Baudelaire, déjà célèbre dans certains cercles par les poèmes qu'il récitait, ne peut se satisfaire des corrections existantes, et achève sa lettre à son éditeur sur un post-scriptum acerbe : « Vérifiez soigneusement les numéros des pages et les chiffres romains. »

Malgré les efforts de Baudelaire, plusieurs erreurs se glissèrent dans la première édition, que le poète corrigea à la main dans les exemplaires qu'il offrit à ses proches.

12 000

+ DE PHOTOS

15. BAUDELAIRE Charles

Lettre autographe signée à Poulet-Malassis à propos de Sainte-Beuve : « Voilà un vieillard passionné avec qui il ne fait pas bon se brouiller »

Honfleur 28 février 1859, 13,1 x 20,5 cm, 3 pages sur un feuillet rempli sous étui

Précieuse lettre autographe signée de Charles Baudelaire à Auguste Poulet-Malassis, éditeur des *Fleurs du Mal*, datée du 28 février 1859 et écrite à Honfleur. 64 lignes à l'encre noire, quelques passages soulignés, présentée sous une chemise en demi-marquain noir moderne.

Baudelaire semble obsédé par « l'affaire Sainte-Beuve/Babou ». Il s'agit d'une des innombrables querelles qui suivirent le procès des *Fleurs du Mal*, dans laquelle l'écrivain Hippolyte Babou accuse Sainte-Beuve de ne pas avoir pris la défense de Baudelaire lors du procès.

Des passages de cette lettre furent cités par Marcel Proust dans son célèbre *Contre Sainte-Beuve*, déplorant la lâcheté de Sainte-Beuve dans l'affaire du procès des *Fleurs du Mal* et l'attachement immérité que Baudelaire portait à l'écrivain.

Le poète écrit à son éditeur de Honfleur, où il s'est retiré depuis janvier auprès de sa mère, figure sacrée « qui hante le cœur et l'esprit de son fils ».

La lettre est écrite huit jours après un autre rebondissement dans l'affaire du procès des *Fleurs du mal*. Baudelaire, en proie à des sentiments complexes, se confie à Malassis alors que le 20 janvier, son ami Hippolyte Babou avait attaqué Sainte-Beuve dans un article de *La Revue française*. Il l'accusait de ne pas avoir défendu Baudelaire lors du procès du recueil : « Il glorifiera Fanny [d'Ernest Feydeau], l'honnête homme, et gardera le silence sur *Les Fleurs du Mal* » écrivit-il. Car malgré les prières de Baudelaire, Sainte-Beuve n'avait finalement jamais publié d'article défendant *Les Fleurs du Mal*.

À la suite de cette attaque de Babou, Baudelaire reçut une « lettre épouvantable » de Sainte-Beuve : « Il paraît que le coup [...] avait frappé vivement [Sainte-Beuve]. Je dois lui rendre cette justice qu'il n'a pas cru que je puisse insinuer de telles choses à Babou ». Bien qu'indigné par de telles accusations, Sainte-Beuve n'en tint pas Baudelaire responsable. La virulence dont fait preuve Sainte Beuve étonne Baudelaire, qui déclare à Poulet-Malassis : « Décidément, voilà un vieillard passionné avec qui il ne fait pas bon se brouiller [...] Vous ne pouvez pas vous faire une idée de ce que c'est que la lettre de Sainte-Beuve. Il paraît que depuis douze ans il notait tous les signes de malveillance de Babou ». Baudelaire assiste, impuissant, à la querelle entre deux hommes estimés, et témoigne surtout de son attachement à Sainte-Beuve, qui est mis en danger par l'article de Babou : « Ou Babou a voulu m'être utile (ce qui implique un certain degré de stupidité), ou il a voulu me faire une niche ; ou il a voulu, sans s'inquiéter de mes intérêts, poursuivre une rancune mystérieuse ».



Baudelaire vouait en effet une admiration sans bornes à « l'oncle Beuve », sénateur, académicien et maître incontesté de la critique, dont l'avis faisait loi dans les cénacles littéraires parisiens. Il guettait depuis des années un encouragement officiel de Sainte-Beuve, qui aurait conforté sa carrière chancelante, entachée par le scandale des *Fleurs du Mal*. Le poète se trouve donc tiraillé entre sa vénération pour Sainte-Beuve et son amitié de longue date pour Hippolyte Babou – qui, selon la légende, lui aurait suggéré le titre *Les Fleurs du Mal*. Il confie son désarroi à Poulet-Malassis : « Ce qu'il y avait de dangereux pour moi là-dedans, c'est que Babou avait l'air de me défendre contre quelqu'un qui m'a rendu une foule de services ». On peut se demander à quels services Baudelaire pouvait faire référence, sachant que Sainte-Beuve fit en somme assez peu pour sa carrière.

Cette lettre fut citée dans le *Contre Sainte-Beuve*, célèbre et terrible réquisitoire de Marcel Proust publié à titre posthume en 1954. Proust y accuse Sainte-Beuve de méconnaître l'incontestable génie poétique de Baudelaire, et souligne sa lâcheté durant le procès des *Fleurs du Mal*. En effet, afin de protéger ses fonctions sénatoriales, Sainte-Beuve n'avait rien écrit en faveur de Baudelaire à l'exception d'un « plan de défense dont l'avocat était autorisé à se servir, mais sans nommer Sainte-Beuve ».

Presque deux ans après le verdict, le désastreux procès des *Fleurs du Mal* continue de hanter Baudelaire, qui vit encore dans l'angoisse de la critique, très sévère à son égard : « Voyez donc comme cette affaire Babou peut m'être désagréable, surtout si on la rapproche de cet ignoble article du *Figaro*, où il était dit : que je passais ma vie à me moquer des chefs du romantisme, à qui je devais tout d'ailleurs ». Cet article du *Figaro*, paru le 6 juin 1858, l'accusait ironiquement de n'être qu'un personnage échappé d'un roman de Théophile Gautier évoluant dans la réalité sous le pseudonyme de Charles Baudelaire.

Baudelaire entretient également Poulet-Malassis des affaires d'argent qu'il avait vainement tenté d'oublier en rendant visite à sa mère, et lui réclame une avance supplémentaire : « **je n'ai pas encore eu de nouvelles de vos 1035 francs.** ». Sa lettre s'achève sur un long post-scriptum concernant Théophile Gautier, sur lequel Baudelaire écrit un article. Arsène Houssaye, directeur du journal *l'Artiste*, exigeait une lecture préalable de l'article par Gautier avant de publier : « **Et les uns veulent communiquer les épreuves à Gautier, et les autres veulent attendre son retour fin avril ! Lui [Théophile Gautier], avant de partir, m'a dit qu'il se reposait de tout sur moi.** » Après Sainte-Beuve, il témoigne à nouveau d'une amitié littéraire marquante de sa vie, et se targue de la confiance que lui accorde Théophile Gautier qui

se trouvait alors en Russie. Le soutien de ces grandes figures du Paris littéraire encourage Baudelaire, assailli par la misère et les scandales, à poursuivre son cheminement poétique qui aboutira un an plus tard au recueil *Les Paradis artificiels*.

Exceptionnelle confession de Baudelaire à son éditeur, dans la tourmente suivant le procès de son plus célèbre recueil. Baudelaire réunit dans cette lettre deux de ses plus grandes influences littéraires, Sainte-Beuve et Théophile Gautier, le « poète impeccable » à qui il avait dédié ses scandaleuses *Fleurs du Mal*.

17 000

[+ DE PHOTOS](#)

16. BAUDELAIRE Charles

Les Paradis artificiels, opium et haschisch

Poulet-Malassis & de Broise, Paris 1860, 12,5 x 19,5 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE.

Reliure en demi basane caramel, dos à cinq nerfs sertis de filets dorés, pièce de titre moderne de maroquin marron chocolat, plats, gardes et contreplats de papier peigné, tête marbrée, reliure de l'époque.

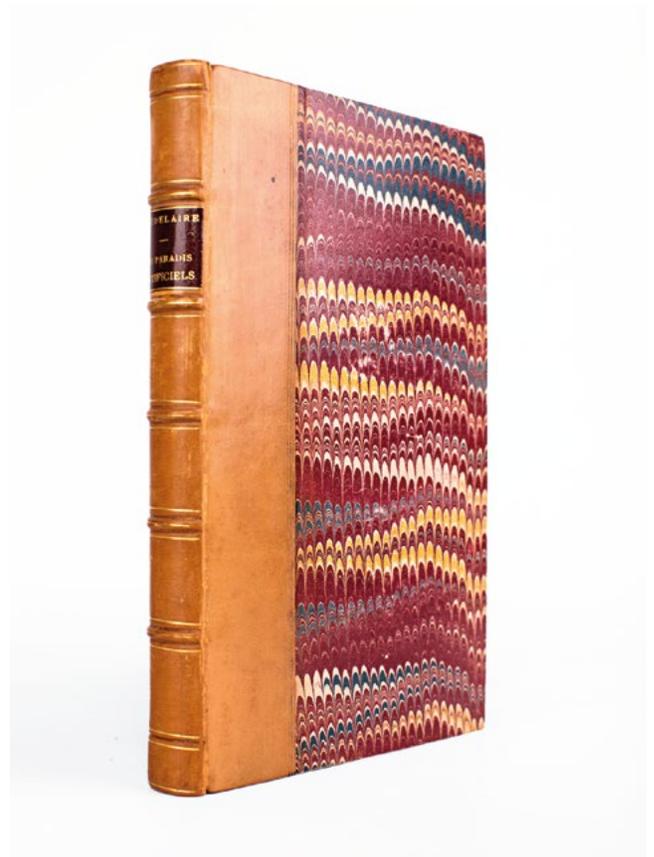
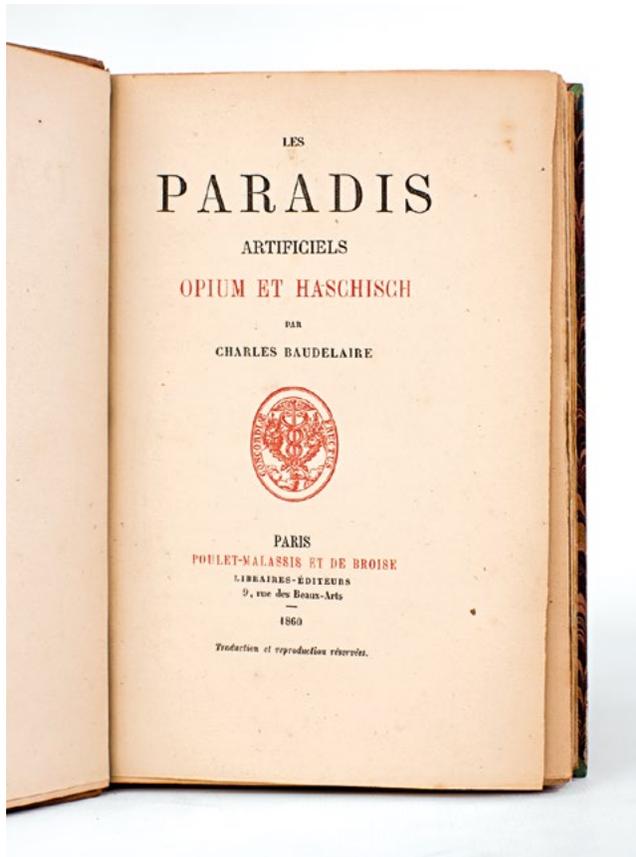
Quelques petites rousseurs sans gravité.

PROVENANCE : de la bibliothèque H. Bradley Martin avec son ex-libris encollé sur un contreplat.

Rare exemplaire en sobre et élégante reliure strictement de l'époque.

5 000

[+ DE PHOTOS](#)





17. BEATO Felice

Album photographique – "Native types"

S. n, s. l. (Yokohama, Japon) s. d. (1868), 40 x 29,5 cm, relié

Superbe album contenant 99 photographies grand format (21,5 x 27,5 cm) en tirage d'époque sur papier albuminé, toutes superbement rehaussées à la main. Toutes les photographies sont des portraits en pied réalisés en studio et en extérieur. Presque tous les clichés présentent, en regard, une légende en anglais contrecollée sur la page de gauche ; ces courts textes sont l'œuvre de James William Murray commissaire général adjoint à Yokohama.

Reliure de l'époque en demi maroquin chocolat à coins, dos à cinq nerfs ornés de filets à froid, triples caissons et motifs typographiques à froid, triple filet à froid sur les plats de papier gaufré à motifs typographiques japonisants sur ais de bois, gardes et contreplats de papier à la cuve, toutes tranches rouges. Un petit accroc en marge basse du plat supérieur, mors et coins légèrement frottés.

Exceptionnel album photographique, le tout premier publié au Japon à l'aube de l'ère Meiji par l'un des plus importants photographes du XIX^{ème} siècle, ultime et émouvant témoignage de la fin d'un monde jusqu'alors méconnu de la majorité des occidentaux.

Felice Beato (1833-1908) arriva au Japon en 1863, sur l'invitation de son ami Charles Wirgman (1832-1891), dessinateur et journaliste pour *l' Illustrated London News*, dont il avait fait la connaissance en Chine quelques années auparavant alors qu'il couvrait, en tant que reporter militaire, la seconde guerre de l'opium. Cette période chinoise, durant laquelle il réalisa aussi des albums photographiques, influença son travail au Japon. Basé à Yokohama, Beato fut un photographe pionnier qui comprit rapidement l'intérêt des Européens pour les us, les coutumes et la culture du peuple du pays du soleil levant. Ses albums, les tous premiers à représenter le Japon, étaient destinés à la fois aux rares visiteurs occidentaux désirant ramener des souvenirs en Europe, mais aussi directement exportés vers l'occident. Ils furent durant des décennies les seules images connues par les occidentaux : ils pouvaient alors, à travers ces images, rêver d'un Japon idéalisé.

L'ouverture progressive du Japon au commerce international entraîna en Europe l'afflux de nombreux objets parmi lesquels de rares albums photographiques qui fascinèrent les artistes, les écrivains et les amateurs d'art occidentaux tels que Bing, Burty et Guimet : la révolution du japonisme était en marche. Quelques clichés des albums luxueux de Felice Beato étaient minutieu-



sement rehaussés à la main par des artistes peintres, en faisant des œuvres d'art unique, alliant technique photographique européenne et savoir-faire des aquarellistes japonais. La minutie avec laquelle sont réalisés les rehauts évoque incontestablement les estampes : plusieurs photographies se voient enrichies de véritable miniatures (éventails, fleurs, tissus...).

Les coloristes japonais travaillaient directement au studio de Beato et servaient également de modèle au photographe, comme en témoigne l'une des photographies de notre album.

L'année 1868 marque la restauration de Meiji, synonyme d'une transition volontaire vers l'industrialisation et de l'abandon d'une longue tradition féodale.

Le Japon, souhaitant s'affirmer comme puissance mondiale, suit l'exemple des occidentaux pour ne pas subir leur domination. L'engouement pour la photographie devient alors un symbole fort de cette modernité. Les photographies de Felice Beato ont cela d'exceptionnel : elles montrent les derniers instants d'un Japon qui commence alors sa mutation vers sa modernisation. L'album que nous proposons contient de nombreuses et rares photographies de samourais en armure ou parfois quasiment nus et couverts de tatouages.

Un impressionnant et étonnant cliché, pris sur le vif en 1864, montre des officiers du fief de Satsuma rassemblés autour d'une carte. Trois samourais y apparaissent en habits militaires occidentaux, ses membres étant les plus virulents opposants au shogunat et ayant activement participé au renversement du pouvoir



féodal lors de la restauration de Meiji. Le personnage central semble défier l'objectif du regard et ainsi préfigurer la rébellion de Satsuma (1877) qui mènera à la fin de sa caste.

Les photographies d'authentiques samourais disparaîtront les années suivantes, pour laisser place à des acteurs en costumes. Outre cette représentation de la classe guerrière des samourais, ce sont toutes les classes sociales que Beato choisit de rassembler dans cet album : aristocrates sévères et courtisanes iconiques y côtoient petits commerçants, mendiants et religieux.

Tous les métiers y sont également recensés : barbiers, coiffeurs, dentiste ambulancier, acteurs, porteurs, pompiers, grooms, masseurs, postier, poissonnier, cuisinier, artiste, charpentier, vendeurs de rue (saké), éboueurs, entrepreneurs, marchands ambulants, vendeurs de journaux.

On soulignera le souci du détail du photographe qui souhaite initier les spectateurs aux domaines de la vie quotidienne japonaise et immortalise les habitudes des autochtones : mode, gastronomie et arts de la table, moyens de transport, vie militaire et familiale, art et musique. Tous ces usages sont expliqués par les légendes de James William Murray qui établit parfois des parallèles entre coutumes orientales et occidentales.

Rarissime et superbe album entièrement aquarellé, dont nous n'avons pu trouver aucun autre exemplaire aussi complet – hormis celui du Getty Museum – dans les collections publiques européennes et américaines.

18. BÉJART Maurice

Trois photographies de Maurice Béjart enfant, et son faire-part de naissance

S. d. (après 1927), 12,2 x 17,2 cm, trois photographies et une carte

Trois photographies originales de Maurice Béjart enfant aux côtés de sa mère, prises à Mougins. Nous joignons le faire-part de naissance, datant du 1^{er} janvier 1927, imprimé à son nom « Maurice Jean Berger ».

PROVENANCE : archives personnelles de Maurice Béjart.

3 000

+ DE PHOTOS

19. BÉJART Maurice

Tapuscrit avec commentaires manuscrits autographes de *La Messe pour le temps présent*

S. d. (ca. 1967), 22,3 x 27,9 cm, (24) f., 24 feuillets reliés par des attaches parisiennes

Script final du spectacle de Maurice Béjart, *La Messe pour le temps présent*, créé au festival d'Avignon le 3 août 1967.

24 feuillets de papier vergé reliés par un carton souple et deux attaches parisiennes, portant le tampon de la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques). 9 feuillets entièrement manuscrits et autographes, 15 feuillets tapuscrits. Quelques passages biffés au feutre bleu.

Précieux cahier manuscrit et tapuscrit des textes récités durant la célèbre cérémonie dansée de Maurice Béjart, *la Messe pour le temps présent*, avec des explications chorégraphiques et philosophiques de la main du chorégraphe.

Les récitations tapuscrites ponctuant les scènes, tour à tour empruntées à Nietzsche, au *Cantique des Cantiques* ou au Bouddha sont abondamment annotées par Maurice Béjart, qui ajoute au stylo des indications concernant le mouvement des danseurs, la musique, les percussions, ainsi que les moments de silence. Un sommaire, également rédigé par le chorégraphe, figure sur le premier plat de couverture.

En 1967, Maurice Béjart réalise sous le patronage de Jean Vilar, directeur du festival d'Avignon, une remarquable œuvre d'avant-garde qui resta dans sa carrière l'un de ses plus grands succès : *la Messe pour le temps présent*. Vaste fresque d'une époque hantée par la guerre thermonucléaire et fascinée par la spiritualité indienne, cette « Célébration en 9 épisodes » sacralise la modernité et les peurs du monde contemporain. La musique électroacoustique « rock » de Pierre Henry et l'audacieuse entreprise de syncrétisme culturel mise en œuvre par Béjart dans la danse et les textes furent très appréciées par la critique et le public, et conduisirent à une nouvelle série de représentations au Palais des Papes l'année suivante.

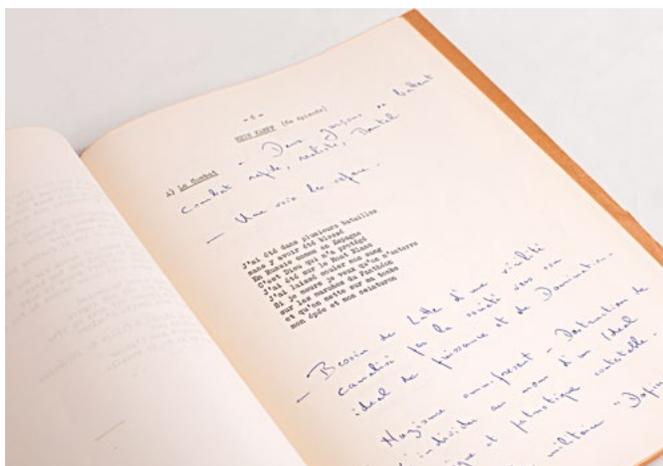
C'est à travers ce précieux tapuscrit commenté de *La Messe pour le temps présent* que Béjart donne les clés d'un *spectacle total* – une cérémonie rassemblant tous les arts de la scène et



toutes les croyances grâce aux récitations et séquences musicales qui jalonnent la représentation. Les 15 feuillets tapuscrits livrent le détail des textes accompagnant les neuf tableaux du spectacle – une sélection éclectique et scandaleuse, qui réunit des marches militaires nazies, un livre de la Bible (*le Cantique des Cantiques*), des textes de Nietzsche et des comptines. Explorant les phénomènes de pensée mystique, philosophique, et de propagande dictatoriale, Béjart commente les textes et les musiques choisies dans ses notes manuscrites : « **Nazisme omniprésent. Destruction de L'individu au nom de l'Idéal héroïque et patriotique contestable** » ; (6^e tableau, « Mein Kampf ») ; « **Plénitude et cri d'angoisse qui aboutit sur la Recherche Divine** » (5^e tableau, « Le Couple »). « **Lente liturgie silencieuse. Le Voyage s'achève. Le Souffle renait** » (8^e tableau, « Le Silence »).

L'incontestable dimension spirituelle du spectacle doit beaucoup au bouddhisme et à l'hindouisme qui obsèdent le chorégraphe à la fin des années 1960. Entraînant le public dans un état de concentration quasi mystique, Béjart tentera dans *la Messe pour le temps présent* de recréer l'union du corps et de l'esprit accomplie dans la culture ancestrale indienne. Il débute *la Messe* par une séance de méditation d'une demi-heure : « **Un musicien hindou improvise sur scène entouré de tous les danseurs et acteurs assis. Et se concentrent jusqu'au début du spectacle** » note-t-il en marge du prologue. La réflexion continue dans le second tableau, intitulé « Le Corps », dansé sur un texte fondateur du Bouddha extrait du *Satipatthana sutta* soulignant l'importance de l'introspection corporelle et de la pleine conscience de l'être.

Les abondantes notes manuscrites du cahier constituent également un document d'archives chorégraphique unique, détaillant le déroulement des séquences dansées, le nombre de danseurs ou d'acteurs présents et l'atmosphère générale des scènes. La grâce du ballet académique côtoie les danses *rock* à la mode et la



violence du monde contemporain : « **Deux garçons se battent / Combat rapide réaliste Brutal** » (5^e épisode, « Mein Kampf ») « **la danse classique comme un moyen de concentration et construction du corps humain** » (2^e tableau, « Le Corps »).

On retrouve au fil des pages les grands moments du spectacle, notamment le solo de Paolo Bertoluzzi, danseur star du ballet du XX^{ème} siècle et les magistrales scènes de danse en groupe exécutées devant le Palais des Papes : « **14 danseurs exécutent à la barre des exercices de danse classique** » (2^e tableau, « Le Corps ») « **Avec des Lampes Balises les danseurs construisent une piste d'atterrissage pour avions** » (9^e tableau, « L'Attente »).

Ce document de travail en parfait état de conservation constitue un unique témoignage d'un chef-d'œuvre chorégraphique et d'une des œuvres contemporaines les plus connues du grand public : la Messe pour le temps présent.

Rare manuscrit de Maurice Béjart en mains privées, les archives du chorégraphe étant partagées entre sa maison bruxelloise, la fondation Béjart de Lausanne et le Théâtre Royal de la Monnaie.

PROVENANCE : archives personnelles de Maurice Béjart.

6 800

[+ DE PHOTOS](#)

20. (BÉJART Maurice) MALRAUX André

Lettre dactylographiée et signée à Maurice Béjart

29 janvier 1969, 21 x 27 cm, une feuille filigranée Guerimand Voiron

Lettre dactylographiée et signée d'André Malraux à Maurice Béjart. Une feuille à en-tête du Ministre d'État chargé des Affaires Culturelles, portant un tampon du 29 janvier 1969.

André Malraux souhaite placer le chorégraphe Maurice Béjart à la tête du Ballet de l'Opéra de Paris.

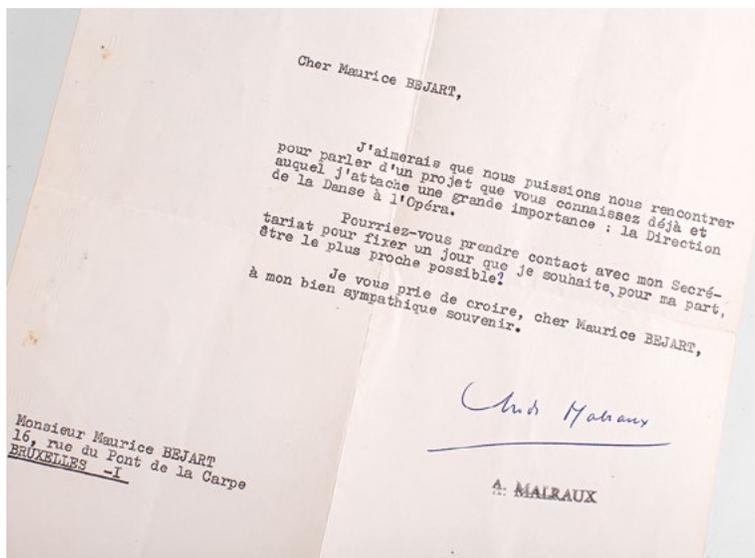
Béjart était alors fort bien établi à Bruxelles, parmi sa troupe le Ballet du XX^{ème} siècle, se produisant au théâtre de la Monnaie dirigé par son ami Maurice Huismans. À la suite d'un rapport de Jean Vilar pour réformer l'Opéra de Paris, Malraux prend la décision de rappeler Béjart en France : « **J'aimerais que nous puissions nous rencontrer pour parler d'un projet que vous connaissez déjà et auquel j'attache une grande importance : la Direction de la Danse à l'Opéra.** » L'idée de Malraux était de nommer à ses côtés Boulez et Jean Vilar, formant ainsi une avant-garde solide, résolument tournée vers l'avenir des arts. Le chorégraphe déclina l'offre et poursuivit ses créations en Belgique. Il ne sera pas moins admiratif de Malraux à qui il consacra quinze ans plus tard un ballet sur des musiques de Beethoven, qu'il intitula « Malraux ou la métamorphose des dieux ».

La lettre constitue l'unique preuve de la demande de Malraux à Béjart, qui était jusqu'à présent soumise à controverse. Cette proposition du Ministre des Affaires culturelles ne fut pas honorée par Béjart, qui resta en Belgique pendant dix ans avant de prendre la route pour Lausanne.

PROVENANCE : archives personnelles de Maurice Béjart.

1 500

[+ DE PHOTOS](#)



21. BÉJART Maurice

Journal intime autographe

1969, 16,8 x 21,6 cm, (52) f., carnet à spirales

Journal intime autographe de Maurice Béjart écrit sur un agenda de l'année 1969 célébrant le centenaire de la naissance de Mahatma Gandhi.

52 feuillets autographes, rédigés aux stylos rouge et bleu dans un cahier à spirales. Ce journal figure parmi les très rares manuscrits de Béjart en mains privées, les archives du chorégraphe étant partagées entre sa maison bruxelloise, la fondation Béjart de Lausanne et le Théâtre Royal de la Monnaie.

Journal du chorégraphe Maurice Béjart, écrit durant l'année 1969. **Rarissime collection de pensées, d'interrogations, d'introspections sous le prisme de l'hindouisme et de la sagesse bouddhique, que Béjart adopte à la suite d'un premier voyage en Inde en 1967.**

Le journal constitue un témoignage emblématique de l'époque indo-hippie des années 1960, renaissance spirituelle et artistique qui inspira au chorégraphe de nombreux ballets (*Messe pour le temps présent*, *Bhakti*, *Les Vainqueurs*).

Une sélection de ce journal fut publiée par Maurice Béjart dans le second tome de ses mémoires (*La Vie de Qui ?* Flammarion, 1996).

Durant l'année 1969, Béjart prend quotidiennement des notes dans un agenda publié à la mémoire de Mahatma Gandhi. Fasciné par le mysticisme hindou depuis un voyage en Inde en 1967, il remplit ce journal spirituel de nombreux mantras et prières (« **Krishna guide mon char, la lumière est au bout du chemin. OM** » ; « **Le Bouddha est partout présent** » ; « **Laisser Dieu entrer, mais comment ouvrir la porte ?** ») et invoque tant les divinités hindoues que les Bodhisattvas Mañjuśrī et Tārā – figures apaisantes du panthéon bouddhique. La « période indienne » de Béjart fut particulièrement riche en chefs-d'œuvre chorégraphiques, dont on suit la progression dans son journal (*Baudelaire* en début d'année, la création des *Vainqueurs* à Bruxelles et des *Quatre fils Amon* à Avignon, ainsi que le tournage et la projection de son ballet indien *Bhakti*). À la croisée du *New Age* et du mouvement hippie, la « conversion » de Béjart est symptomatique d'une époque en refus du progrès et en soif de spiritualité : « **Calcutta n'est pas l'Inde mais notre visage occidental. Ce n'est pas la religion ni la pensée traditionnelle qui est coupable mais le capitalisme. L'Inde pays riche avant la colonisation** ». La visite des Beatles dans l'ashram du guru Maharishi et le concert de Ravi Shankar à Woodstock en 1969 marquèrent le début d'une véritable passion occidentale pour la musique et la culture indiennes, qui fut déterminante dans les ballets de Béjart à cette époque.

L'Inde s'offre également aux yeux de Béjart comme un lieu où l'art et les traditions ancestrales n'ont pas subi les perversions du positivisme. Il cherchera dans ses créations à exprimer l'esprit d'une culture qui unit intimement le corps et l'esprit, et dans laquelle la danse joue un rôle cosmique et spirituel majeur. Les

systèmes de danse indienne et les chants védiques découverts grâce à l'orientaliste Alain Daniélou furent insérés dans ses ballets – en 1968, il ouvre la *Messe du temps présent* par un long solo de vinâ qui dura quinze minutes : « Béjart est dans son quart d'heure hindou. Et là-bas, les quarts d'heure hindous, ça peut durer des heures... » commenta Jean Vilar, directeur du festival d'Avignon. Un vent de mode indienne passera également dans les costumes de la troupe du Ballet du XX^{ème} siècle : larges pantalons de soie, tuniques, bijoux et yeux orientaux. Dans le journal, Béjart affirme qu'il n'y a « **pas de vérité sans yoga** », un art découvert auprès d'un maître indien que l'on trouve dans nombre de ses ballets sous la forme d'exercices de danse à la barre. Il décide également de faire de *Bhakti* « **un acte de Foi** » en filmant lui-même la chorégraphie du ballet, et prépare pendant l'été les *Vainqueurs*, une rencontre insolite entre Wagner et les ragas traditionnels indiens.

Au-delà de l'artiste prolifique, on découvre aussi dans le journal la personnalité troublée du chorégraphe, en proie au doute et à la mélancolie : « **état vague d'apesanteur physique et de vide moral. Léthargie ou paresse. Faiblesse. Vertige. Torpeur. Inconscience** ». Malgré les succès, Béjart tentera d'apaiser son état fragile par la méditation et l'enseignement de prophètes et brahmanes indiens, qu'on rencontre au fil des pages du journal (Ramana Maharshi, Swami Ramdas, le Dalaï-Lama, Apollonios de Tyane). Ses amours parfois contrariées avec son danseur fétiche Jorge Donn l'accaparent et le plongent dans l'angoisse – à la veille de la première des *Vainqueurs*, il écrit « **Avant-générale. Chaos. [Jorge] Donn PARTI. Tara absente. Moi perdu.** ». Déchiré entre la jouissance et la maîtrise de soi, il voyage à rythme effréné avec sa troupe du Ballet du XX^{ème} siècle, d'abord aux Pays-Bas puis en Italie à Milan, Turin et Venise : « **Je quitte Venise complètement asservi à la paresse au sexe et à la facilité et pourtant étrange bien-être de la brute qui a bu et baisé** ». Pourtant, ces moments heureux ne parviennent pas à satisfaire Béjart, pour qui la « **Joie a un arrière-goût de mort** » malgré la « **vie de travail et de discipline** » qu'il s'impose durant cette année riche en créations. À la fin de sa vie, Béjart reviendra avec humour sur ses frasques indiennes et le ton résolument sombre de son journal : « Je ne peux pas m'empêcher de rire de cet idiot qui pleure et qui geint, alors qu'il créait des ballets en grand nombre [...] Quand je pense qu'à la fin de ce journal de 1969 je songeais résolument à la retraite ! ».

Rarissime document retraçant la rencontre entre l'Orient et l'Occident dans la vie intime et l'œuvre chorégraphique de Maurice Béjart. Ce journal incarne une époque de contre-culture et de syncrétisme culturel qui marqua durablement le ballet d'avant-garde européen.

PROVENANCE : archives personnelles de Maurice Béjart.

12 000

+ DE PHOTOS

OCTOBER 1969

S	M	T	W	Th	F	S
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

NOVEMBER 1969

S	M	T	W	Th	F	S
30						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29

Problems and Problems—Russian Painter
समस्याओं की उलझन—एक रूसी चित्रकार

27
MONDAY

28
TUESDAY

29
WEDNESDAY

Conférence - Apparition du Bouddha -
Patrie - Masha - Etre à fond ce
que je deviens - Detachement -

30
THURSDAY

OM MANI PADME HUM -

31
FRIDAY

Kailasa (Madra) OM -

1
SATURDAY

Ratnasambhava - OM -

2
SUNDAY

Presence du Bouddhisatva orange au
coeur de Diamant - MANI - guru -

The reformer's path is strewn not with roses, but with thorns and he has to walk warily.
सुधारक के मार्ग में गुलाब के फूल नहीं, काँटे बिछे होते हैं, जिन पर उसे सावधानी से चलना पड़ता है।



22. BÉJART Maurice

Notes préparatoires manuscrites pour le spectacle Nijinski : Clown de Dieu : textes du journal de Nijinski

S. d. (ca. 1971), 21 x 29,7 cm, 3 feuillets filigranés

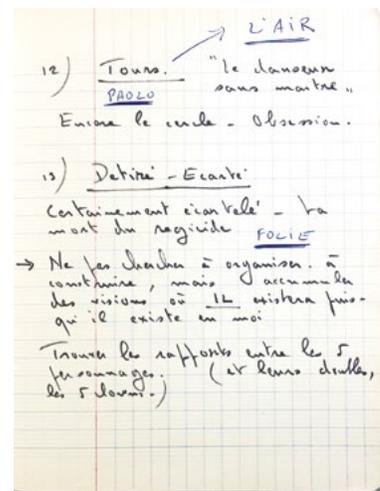
« Je suis Nijinsky,
celui qui meurt s'il n'est pas aimé. »

Manuscrit autographe du chorégraphe Maurice Béjart.

Trois feuillets, 60 lignes rédigées au stylo noir.

Notes préparatoires manuscrites de Maurice Béjart pour son spectacle en hommage au danseur Nijinski, intitulé *Nijinski : Clown de Dieu*. Béjart y recense les extraits du journal de Nijinski destinés à être lus pendant la représentation, en indiquant leur place dans le ballet.

En 1971, Maurice Béjart crée le « Clown de Dieu », ballet consacré à Vaslav Nijinski, célèbre danseur et chorégraphe russe d'origine polonaise. L'œuvre retrace la lente descente aux enfers d'un jeune homme en recherche de spiritualité, d'amour et de vérité, en faisant également référence aux rôles les plus célèbres de la brève et fulgurante carrière de Nijinski : le *Spectre de la rose*, *Shéhérazade*, *Petrouchka*, et *L'Après-midi d'un faune*. Le ballet fut interprété par sa fidèle troupe du Ballet du XX^{ème} siècle, sur une musique de Tchaïkovski et du compositeur de musique électroacoustique Pierre Henry. Le chorégraphe espérait ainsi contribuer à la renommée de ce danseur à la grâce physique légendaire, qui sombra dans la folie à partir des années 1920.



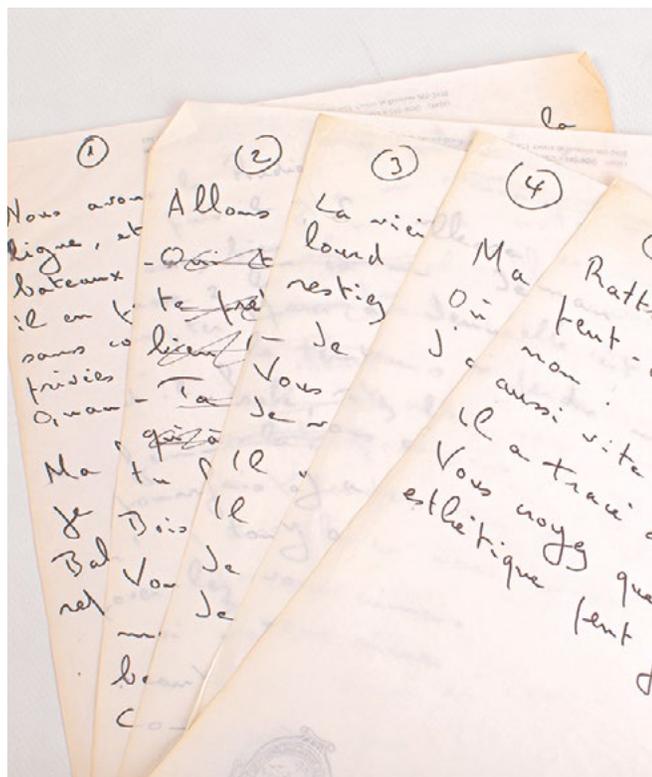
Béjart emploie au cours du spectacle des extraits du journal de Nijinski lui-même, qui furent récités par Laurent Terzieff lors de sa création au palais des sports de Forest national à Bruxelles. Dans ce manuscrit de travail, le chorégraphe copie chaque citation en indiquant son placement dans le ballet (« avant pas de deux »), ou l'intonation du narrateur (« 3 fois Très fort. Moyen. puis intérieur »).

Nijinski, alors au bord de la folie, avait écrit ce journal emprunt de réflexions mystiques et d'introspections pendant l'hiver 1918-1919, peu avant d'être interné. Béjart le qualifia dans une interview de « document humain et social bouleversant » et s'en inspira également pour le titre du ballet *Clown de Dieu*. Les passages sélectionnés par Béjart dans ce manuscrit reviennent sur les moments heureux de la vie du danseur – son mariage avec Romola de Pulszky (« L'amour que j'éprouvais en me mariant n'était pas sensuel. Il avait un caractère d'éternité ») et évoquent le tragique destin d'un homme dont la sensibilité causa sa perte : « Je suis chair et sentiment, Dieu en chair et sentiment... Je suis une Colombe. »

PROVENANCE : archives personnelles de Maurice Béjart.

1 500

+ DE PHOTOS



23. BÉJART Maurice

Manuscrit autographe, notes sur Les Chaises d'Eugène Ionesco

S. d. (1981), 21,5 x 27,8 cm, 5 feuillets

Manuscrit autographe de Maurice Béjart, rédigé au verso de 5 feuillets à en-tête de l'Hotel Gloria (Rio de Janeiro). 46 lignes au feutre noir, avec foliotation autographe.

Ce texte, écrit au Brésil, est un ensemble de notes prises sur *Les Chaises* d'Eugène Ionesco, que Béjart adapte en ballet sur une musique de Wagner au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro, en avril 1981. Béjart offre une série de pensées et d'aphorismes empreints d'humour : « Le temps est passé aussi vite que le train. Il a tracé des rails sur la peau. Vous croyez que la chirurgie esthétique peut faire des miracles ? ». Les feuillets sont traversés par une certaine mélancolie, traitant de la vieillesse, des êtres chers disparus, de l'inéluctable passage du temps. On trouve également des allusions littéraires : « Bois ton thé Sémiramis. Voulez-vous être mon Ys.[eult] et moi votre Tr.[istan] – La beauté est dans les cœurs. Comprenez vous ? »

PROVENANCE : archives personnelles de Maurice Béjart.

1 500

+ DE PHOTOS

24. BÉJART Maurice

Manuscrit autographe signé sur l'opérette Die Fledermaus : « Recherche éperdue de notre identité à travers les mensonges d'un rêve de pacotille »

S. d. (ca. 1985), 21 x 29,7 cm, 6 feuillets

Manuscrit autographe du chorégraphe Maurice Béjart signé de ses initiales.

6 feuillets, 93 lignes rédigées au feutre bleu.

Magnifique texte de Béjart sur le pouvoir de la musique et du spectacle, doublé d'une étude de l'opérette Die Fledermaus (La Chauve-souris) de Johann Strauss II.

En 1985, Maurice Béjart avait mis en scène et chorégraphié la *Chauve-souris* au Cirque Royal de Bruxelles. Le manuscrit constitue une série de notes et de commentaires sur l'œuvre, soulignant la valeur hautement sociologique de l'opérette : « **Dans la Fledermaus, le premier acte est l'image de la prison conjugale bourgeoise dont les murs conventionnels et ennuyeux ne seront abolis que par le mensonge des époux qui choisissent leur liberté [...]. Un univers triangulaire (oui... c'est aussi le mari, la femme et l'amant), construit autour de ces trois prisons : la prison conjugale, la prison bancaire et la prison tout court** ».

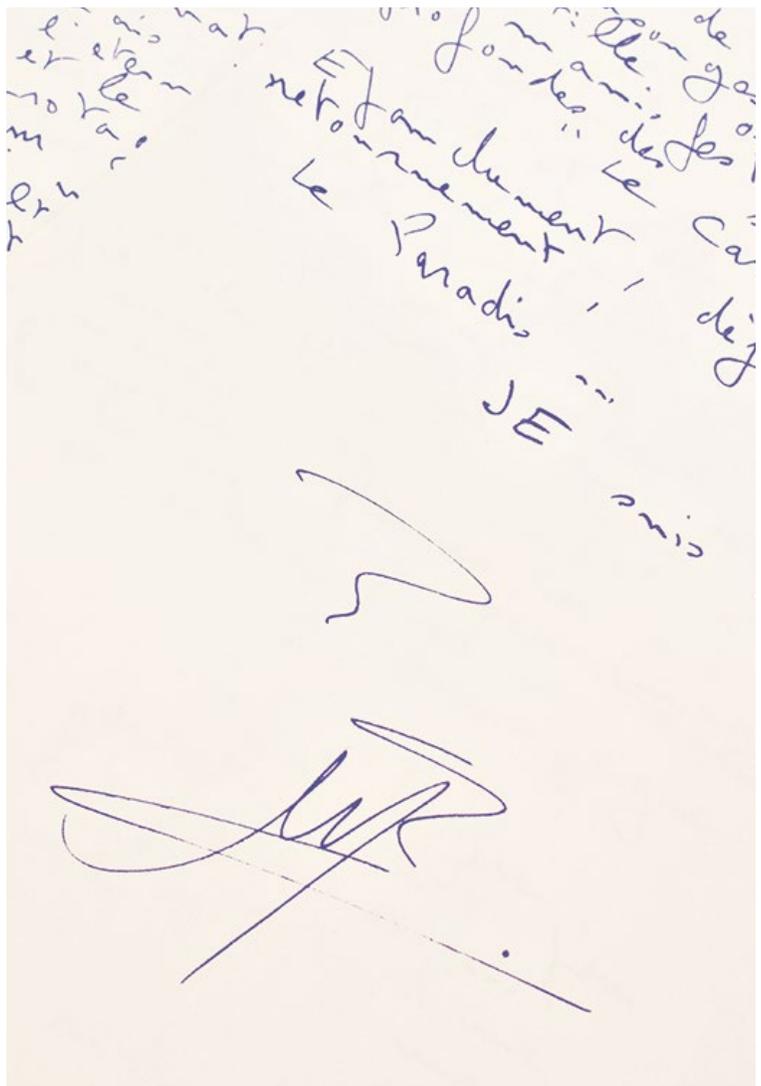
Reprenant le célèbre paradigme de Rimbaud (« **Le Paradis... Je suis un autre !** »), Béjart vante les vertus salutaires du spectacle, de la représentation, qui permettent d'échapper à « **l'Ego impitoyable que nous redécouvrons chaque matin livide dans le miroir** ». Son adaptation de la *Chauve-souris* de Strauss donne l'occasion de replonger dans l'univers du spectacle populaire, du « **travestissement** ». À l'opposé de ses sobres collants et jupes, Béjart choisira pour ce bal-

let des costumes empesés, envahis de plumes, de gants et de masques : « **le masque final que les protagonistes vont poser sur leur visage n'est-il pas qu'un des travestissements multiples de cet art qui nous endort nous stimule, nous fait rêver, marcher au combat, faire l'amour, pleurer la mort, chanter la vie et son image bachique ?** ». S'essayant à un genre bien différent, il fait la démonstration magistrale du paradoxe de l'œuvre : « **Fledermaus. Pièce légère, inconsistante, divertissement pour les fêtes de fin d'année... ou miroir profond d'une époque, une société, d'une façon de vivre...** »

PROVENANCE : archives personnelles de Maurice Béjart.

3 500

[+ DE PHOTOS](#)



25. BÉJART Maurice

Brouillon pour la page de titre de son autobiographie *Mort subite*

S. d. (ca. 1991), 21 x 29,7 cm, une feuille quadrillée

Brouillon autographe signé de la page de titre de *Mort subite*, l'autobiographie du chorégraphe Maurice Béjart, publiée en 1991.

Au verso figure un sommaire de son livre, et une note : « Je n'en finis pas de commencer ma vie, il y en a qui n'attendent pas 20 ans pour commencer leur mort. »

PROVENANCE : archives personnelles de Maurice Béjart.

700

[+ DE PHOTOS](#)

26. BÉJART Maurice

Manuscrit autographe à propos de la mémoire et de sa pièce A-6-Roc

S. d. (ca. 1991), 21 x 29,7 cm, 9 feuillets

« N'oublions jamais la gloire de la nature humaine. Nous sommes les plus grands Dieux, les Christs et les Bouddhas ne sont que des vagues sur l'océan sans limites que JE SUIS »

Manuscrit autographe signé du chorégraphe Maurice Béjart, envoyé à son éditrice avec une lettre autographe sur deux feuillets.

9 feuillets, 145 lignes rédigées au stylo bleu. Foliotation autographe du manuscrit (1-7) et de la lettre à son éditrice (a-b).

Réflexions manuscrites de Maurice Béjart, intitulées « Mémoire », constituant le dernier chapitre de son ouvrage Béjart-théâtre : A-6-Roc (Editions Plume, 1992), à propos de sa pièce éponyme créée la même année à Lausanne.

Après la fondation du « Béjart Ballet Lausanne » et son départ définitif de Belgique en 1987, Béjart poursuit sa mise en scène d'opéras, entreprend la réalisation de films et publie plusieurs livres (roman, souvenirs, journal intime...). Par ailleurs, il écrit et met en scène trois pièces de théâtre : *La Reine Verte*, *Casta*

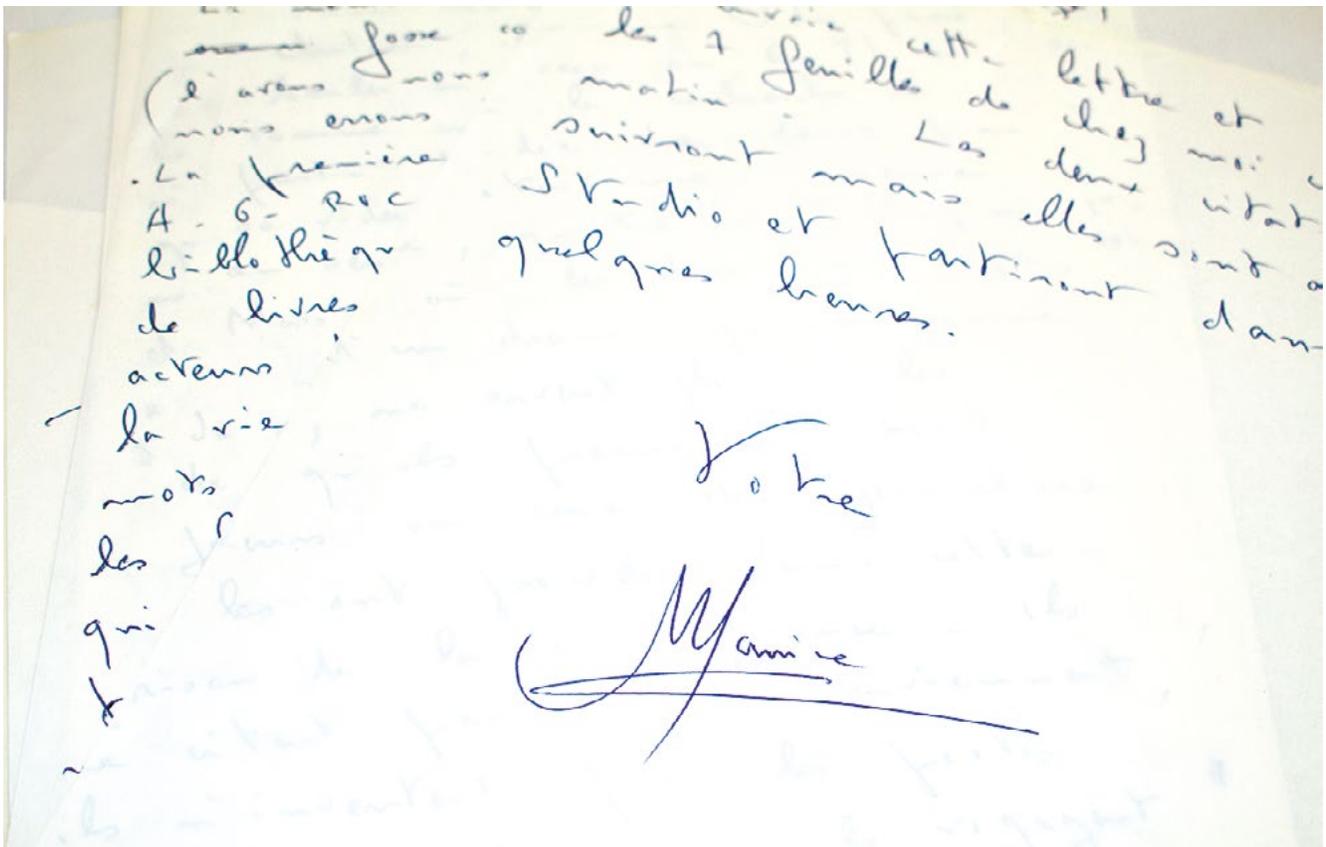
Diva et enfin *A-6-Roc*, à laquelle il consacre un ouvrage. La pièce met en scène sept personnages en quête d'un paradis perdu, et engage une profonde réflexion sur la mémoire.

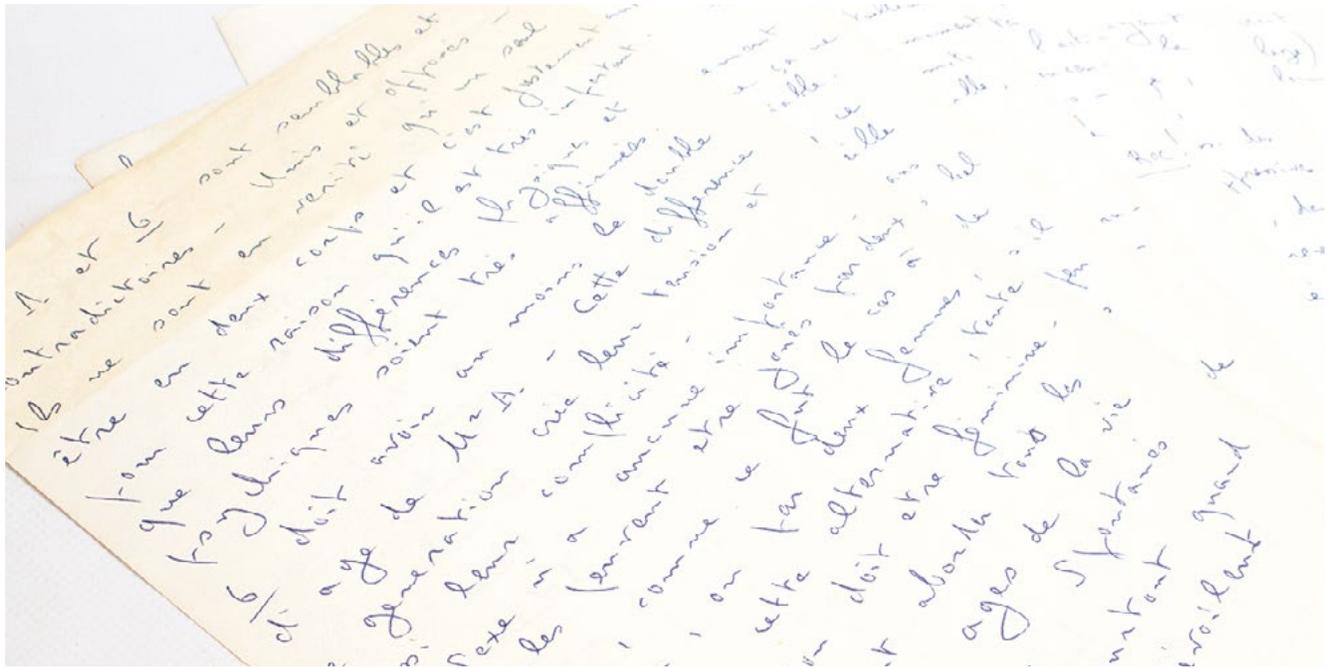
Le dernier chapitre de son livre sur *A-6-Roc*, dont nous livrons ici le manuscrit, est un mélange de pensées philosophiques et de commentaires sur la pièce : « **La première idée de décor pour A-6-Roc était une immense bibliothèque [...] où les deux personnages acteurs d'un drame qui se nomme la vie, ne savent plus si les mots qu'ils prononcent sont les leurs ou ceux des générations qui les ont précédés dans cette prison de la connaissance** ». En filigrane, l'auteur-chorégraphe soutient que la mémoire, quoique salutaire pour l'Homme, nuit à ses facultés créatives. S'ensuit une série d'interrogations sur le « Moi », où l'on peut déceler l'influence d'un Montaigne : « **Je suis une succession d'instant, de regards, d'émotions, d'attentes. Je suis le fruit que je mange, l'air que je respire, le chat que je caresse, le livre que je lis, le regard dont je me souviens** ».

PROVENANCE : archives personnelles de Maurice Béjart.

2 300

+ DE PHOTOS





27. BÉJART Maurice

Manuscrit expliquant sa pièce de théâtre A-6-Roc créée à Lausanne

S. d. (ca. 1991), 21 x 29,7 cm, 10 feuillets

Manuscrit autographe signé du chorégraphe Maurice Béjart.

10 feuillets rédigés au stylo bleu. Foliotation autographe.

Épreuves manuscrites de Maurice Béjart pour son ouvrage *Béjart-théâtre : A-6-Roc* (Éditions Plume, 1992), à propos de sa pièce *A-6-Roc* créée la même année au théâtre de Vidy à Lausanne.

Après la fondation du « Béjart Ballet Lausanne » et son départ définitif de Belgique en 1987, Maurice Béjart poursuit sa mise en scène d'opéras, entreprend la réalisation de films et publie plusieurs livres (roman, souvenirs, journal intime...). Par ailleurs, il écrit et met en scène sa troisième pièce de théâtre *A-6-Roc* jouée à Lausanne en 1992, qu'il publie avec des commentaires dans un ouvrage intitulé *Béjart-théâtre : A-6-Roc*. La pièce met en scène sept personnages en quête d'un paradis perdu, et engage une profonde réflexion sur la mémoire et l'enfance du chorégraphe. Béjart tient le rôle principal et donne la réplique à Gil Roman, son danseur fétiche de la période lausannoise, qui lui succédera à la tête de sa troupe en 2007.

A-6-Roc fut probablement la pièce préférée de Béjart et sera la seule qu'il acceptera de publier. Largement inspirée du théâtre de Jean Anouilh et plus encore de celui d'Eugène Ionesco, elle emprunte également à son enfance dans le Sud de la France. Ce manuscrit, qui livre de précieuses indications de mise en scène et de décor, fut publié avec le texte original de la pièce en 1992. Le présent, le passé et le futur se rencontrent dans la pièce à travers trois personnages – une figure de patriarche que Béjart interprète lui-même, une autre incarnant la jeunesse joué par Gil Roman (« **6 doit avoir au moins le double d'âge de Mr A.**

Cette différence de génération crée leur tension et aussi leur complicité ») et un clown, appelé Roc, interprété par l'acteur Philippe Olza. On y décèle sans peine l'influence du théâtre de l'absurde tant dans les choix scéniques que la psychologie des personnages : « **cette première séquence de la pièce, qui peut durer de 3 à 6 ou 7 minutes, n'est qu'un mouvement mécanique de corps [...] évoquant l'activité inutile et vaine des univers concentrationnaires** ».

Le dramaturge Béjart n'en restera pas moins fidèle à l'idée « spectacle total » qui fit sa célébrité en tant que chorégraphe. La danse et le mouvement inondent la pièce – notamment dans le chœur théâtral (« **quatre personnages devrais-je dire, car rien ne me déplaît plus que l'uniformité des pseudo-chœurs grecs et autres corps de ballet esthétisants** ») et Béjart consacre les quatre derniers feuillets à la musique (« **elle joue tout au long de la pièce comme les dauphins qui suivent un bateau** ») allant de Nino Rota à la musique sirupeuse de Jackie Gleason. Au-delà du théâtre, Béjart désire créer avec *A-6-Roc* une œuvre d'art complète incluant tous les autres genres du spectacle, et démontre dans ce manuscrit son talent de dramaturge et de metteur en scène.

Précieux manuscrit sur la dernière pièce de théâtre écrite, mise en scène et interprétée par Béjart. Il figure parmi les très rares documents du chorégraphe en mains privées, ses archives étant partagées entre sa maison bruxelloise, la fondation Béjart de Lausanne et le Théâtre Royal de la Monnaie.

PROVENANCE : archives personnelles de Maurice Béjart.

28. BOSSUS Matthaeus (BOSSO Matteo)

Recuperationes faesulanae

Franciscus (Plato) de Benedictis, Bologna
20 juillet 1493, in-folio (20,5 x 30 cm),
184 f(+₆ a-g₈ h₆ i₄ A-O₈), relié

Seconde édition enrichie d'une lettre dédicatoire à Pietro Barozzi, évêque de Padoue, l'originale est parue l'année précédente à Florence.

L'ouvrage est entièrement rubriqué en bleu et rouge et présente au feuillet a3 une belle lettrine « Q » rehaussée à l'or ainsi qu'une enluminure également dorée, représentant un blason ecclésiastique étoilé au centre d'une couronne de laurier, au bas de ce même feuillet. Marque de l'imprimeur au dernier feuillet. Exemplaire grand de marge, imprimé sur papier vergé fort en caractères ronds, 36 lignes par page.

Reuvre pastiche du XIX^{ème} siècle en pleine basane brune estampée à froid reprenant les décors des reliures de la Renaissance. Gardes de parchemin de réemploi du XIII^{ème} siècle présentant un registre de noms comtaux.

Infimes manques habilement restaurés en marge basse de trois pages en fin de volume.

Ex-libris de la collection Paolino Gerli (Manhattan College, New York), un deuxième de la bibliothèque Giorgio di Veroli et le dernier de celle de Gianni de Marco encollés sur le premier contreplat. Timbre à sec de ce dernier en bas de la garde suivante. Deux numéros d'inventaires imprimés dans le corps du texte. Paolino Gerli (1890-1982) fut un marchand de soie américain prospère, administrateur et ancien élève honoraire du Manhattan College à qui il fit don de nombreux ouvrages de sa bibliothèque. Giorgio di Veroli (1890-1952) fut quant à lui un banquier new yorkais.

Très bel exemplaire de cet incunable de Bologne, réalisé par l'un des éditeurs-typographes italiens les plus raffinés de la Renaissance, et ayant appartenu à deux grandes figures italiennes de la haute société new yorkaise.

Humaniste, orateur de talent, abbé de Fiesole et chanoine régulier du Latran, Matteo Bosso (Vérone 1427, Padoue 1502) est une personnalité de la Renaissance chrétienne italienne. Proche des plus grands esprits de son temps, il est membre de l'Académie platonicienne de Marcile Ficin, ami d'Ermolao Barbaro et de Pic de la Mirandole et jouit de l'estime et de la protection des Médicis. Laurent le Magnifique, dont il est le confesseur, le choisit pour revêtir son fils Jean, futur Léon X, des ornements de Cardinal, tandis que Cosme de Médicis le charge de la restauration de l'abbaye de Fiesole que Bosso confie à Filippo Brunelleschi. Bosso tentera également à la demande du Pape Sixte IV de réformer les monastères féminins et refusera les honneurs et évêchés qui lui furent offerts en récompense, préférant conserver la pauvreté de sa condition.

Ce précieux recueil composé d'écrits philosophiques, théologiques et littéraires et d'une importante correspondance avec les plus grands esprits de son temps, fut l'occasion pour Matteo Bosso d'un audacieux dialogue entre la modernité des idées humanistes et l'exigeant rigorisme chrétien.



De tolerandis adversis, écrit en 1463 à Alexandrie et dédié à son frère Giovanni Filippo Bosso, est une réflexion sur les bienfaits de l'adversité non par sa valeur de rédemption mais par l'enseignement qu'elle prodigue sur les grands esprits. Cette conception nouvelle de la souffrance marquera la pensée humaniste.

Vingt chapitres forment ensuite le traité *De gerendo magistratu iustitiaque colenda* à l'usage des magistrats, dans lequel Bosso, expose la meilleure manière de gouverner en comparant, à l'aide des Anciens, les différents régimes politiques : monarchie, oligarchie ou démocratie.

Suivent sept « orationes », sermons d'une rigueur doctrinale claire, dont l'un, très important concerne la défense de la loi du mois de mars 1453 contre le luxe des ornements des femmes bolognaises, importante réforme portée par le chanoine.

La dernière partie et la plus conséquente regroupe 133 lettres que Bossus adressa aux plus grandes figures de son temps avec lesquelles il était lié d'amitié durant ses nombreux voyages à travers l'Italie centrale et septentrionale. Parmi eux figurent de nombreux humanistes comme son ami Jean Pic de la Mirandole – qui contribuera à la publication posthume des premiers écrits de Bosso – et son neveu Jean-François, Gentile de' Becchi, évêque d'Arezzo et précepteur de Laurent et Jean de Médicis, les poètes Pandolfo Collenuccio et Panfilo Sasso, le philosophe Guarino de Vérone, le danseur Antonio Cornazzano ou encore Ermolao Barbaro et bien sûr, Laurent de Medicis... mais également plusieurs femmes avec lesquelles Matteo Bosso échangea ses idées sur les mœurs dont Isola Nogarola ou la franciscaine Violante Séraphique.

Cette importante et passionnante correspondance humaniste est aujourd'hui encore considérée comme une source historique fondamentale pour l'étude de la vie intellectuelle italienne de la fin du XV^{ème} siècle.

Superbe exemplaire, grand de marge et rubriqué, de ce témoignage contemporain d'un humaniste au cœur du bouleversement intellectuel initié par la Renaissance.

12 000

+ DE PHOTOS

29. BOULLE Pierre

Le Pont de la rivière Kwai

Julliard, Paris 1952, 12 x 19 cm, relié sous chemise et étui

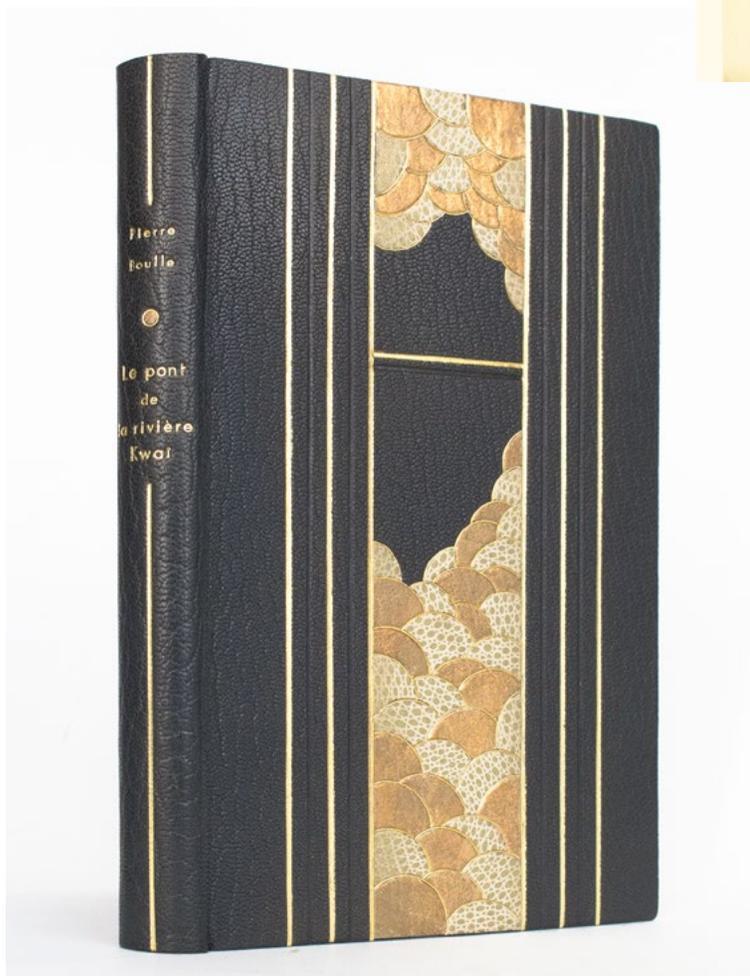
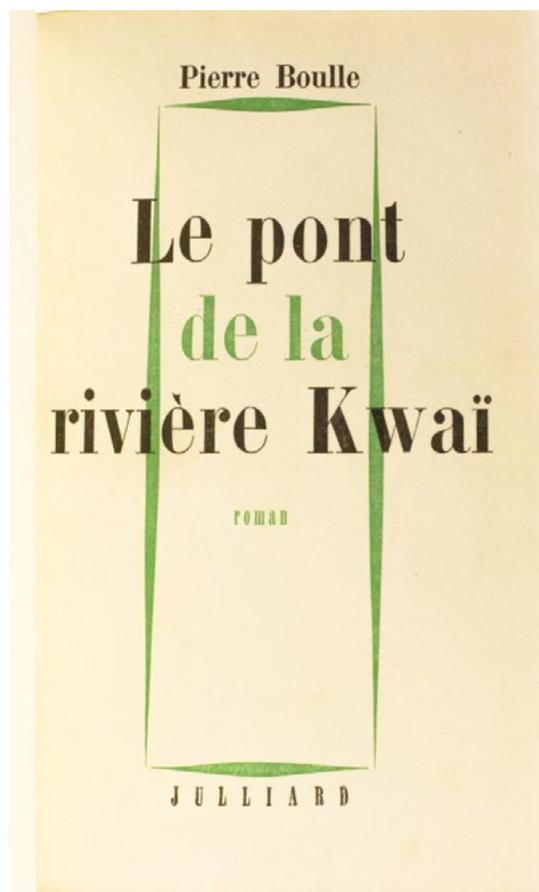
ÉDITION ORIGINALE dans le commerce, un des 25 exemplaires numérotés sur Corvol l'orgueilleux, seuls grands papiers avec quelques hors commerce également sur Corvol.

Reliure en plein maroquin noir, dos lisse orné d'un filet vertical doré, premier plat agrémenté d'un jeu de quadruples filets dorés et à froid ainsi que d'un décor central de filets dorés figurant un pont et d'un ensemble de pastilles notamment poussées à l'or et se chevauchant pour incarner une multiplication de soleils scintillants, second plat orné de filets doré et à froid verticaux, gardes et contreplats de papier or, couvertures et dos conservés, tête dorée, étui bordé de maroquin noir, plats de papier ornés de gouttes dorées chemise en demi maroquin noir à bandes, dos lisse, date dorée en queue, plats ornés de gouttes dorées, très belle reliure à décor signée de Thomas Boichot.

Rare et très bel exemplaire parfaitement établi dans une solaire reliure à décor.

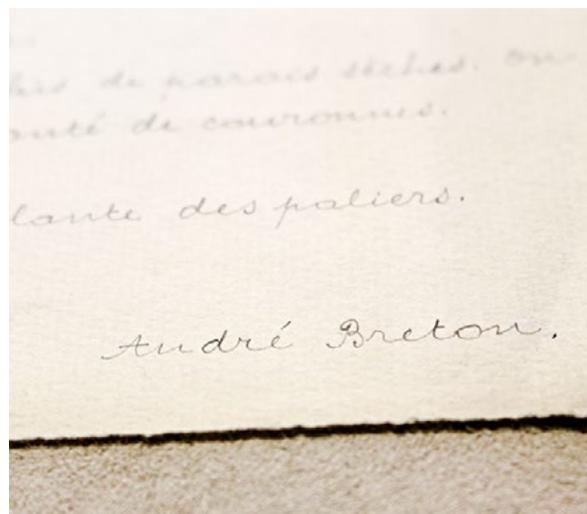
15 000

+ DE PHOTOS



Nous présentons un ensemble cohérent de sept poèmes autographes manuscrits d'André Breton (n° 30 à 35), datant de sa période pré-dadaïste (désignés sous le nom de Mont de piété).

Poème essentiel de la période pré-dadaïste de l'auteur, il fait partie d'un ensemble cohérent de sept poèmes manuscrits de Breton (désigné sous le nom de coll. X. dans les *Œuvres complètes d'André Breton*, tome I de La Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 1071). Ces poèmes, de sa graphie de jeunesse, sont soigneusement calligraphiés à l'encre noire sur papier vergé filigrané. Cet ensemble a été adressé à son cercle d'amis et d'écrivains, où figurent notamment Valéry, Apollinaire, Théodore Fraenkel, et son frère d'armes André Paris. Il fut par la suite publié dans son premier recueil, *Mont de piété*, qui parut en juin 1919 à la maison d'édition Au sans Pareil, nouvellement fondée par son ami René Hilsum.



La datation précise de cet ensemble de poèmes autographes est déterminée par l'écriture du dernier poème de la collection (« André Derain »), composé le 24 mars 1917, qui offre un *terminus post quem* absolu. En outre, une version plus ancienne du poème « Âge », dédié à Léon-Paul Fargue, figure dans notre collection sous son nom originel « Poème ». Daté par l'auteur du 19 février 1916 – le jour de ses vingt ans – et créé 10 jours plus tôt selon sa correspondance, il ne fut rebaptisé et remanié que pour sa publication en juillet 1918 dans *Les Trois Roses*. Selon toute vraisemblance antérieurs à la parution de ce dernier poème, les sept poèmes autographes furent probablement rédigés courant 1917 ou au début de l'année 1918, alors que Breton poursuit son internat au Val-de-Grâce et fait la rencontre décisive de Louis Aragon.

Les poèmes qui constitueront *Mont de piété* représentent un rare et précieux témoignage de ses influences de jeunesse, à l'aube de son adhésion au mouvement Dada et sa découverte de l'écriture automatique. Assez brefs et parfois sibyllins, on y sent poindre des accents symbolistes empruntés à Mallarmé, qu'il redécouvre lors de matinées poétiques au théâtre Antoine, au Vieux-Colombier, en compagnie de son camarade de lycée Théodore Fraenkel. Durant le premier mois de la guerre, Breton se consacre également à Rimbaud, et se plonge dans *Les Illuminations*, seul ouvrage emporté dans la confusion et la hâte qui suivit la déclaration de guerre. De ses lectures rimbaldiennes naquirent les poèmes « Décembre », « Âge », et « André Derain », tandis qu'il emprunte à Apollinaire sa muse Marie Laurencin à qui il dédie « L'an suave ». Par ailleurs, l'héritage poétique de l'auteur sera particulièrement marqué par la figure de Paul Valéry, avec qui il entre en correspondance dès 1914. Valéry joue dans l'écriture des poèmes de *Mont de Piété* un rôle considérable par l'attention et les conseils qu'il prodigue au jeune poète. Admiratif de l'audace de son disciple, qui lui adressa chacun de ses poèmes, il apprécie le poème « Façon » en ces termes : « Thème, langage, visée, métrique, tout est neuf, mode future, façon » (Lettre de juin 1916, *Œuvres complètes d'André Breton*, La Pléiade, Gallimard, 1988, p. 1072).

Ces fleurons incontournables de la jeunesse de Breton furent composés entre sa dix-septième et vingt-troisième année. Surpris à Lorient par la déclaration de guerre, il devient infirmier militaire, puis officier dans plusieurs hôpitaux et sur le front pendant l'offensive de la Meuse. Il fait à Nantes la connaissance de Jacques Vaché, qui lui inspire un projet d'écriture collective, ainsi que l'illustration du futur recueil *Mont de piété*, finalement réalisée par André Derain. La fréquentation de ce « dandy révolté contre l'art et la guerre », qui partage son admiration pour Jarry, et le contact des aliénés du centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier marquent une étape décisive dans la genèse du surréalisme. Affecté au Val-de-Grâce à partir de 1917, Breton trouve à Paris l'effervescence littéraire nécessaire à sa quête poétique et récite Rimbaud en compagnie d'Aragon. C'est par l'entremise d'Apollinaire qu'il se lie d'amitié avec Soupault, futur co-auteur des *Champs magnétiques*, et Reverdy, fondateur de la revue *Nord-Sud*, qui publiera des poèmes de *Mont de piété*. Les sept poèmes de la collection seront par la suite publiés dans des revues littéraires d'avant-garde (*Les Trois Roses*, *Solstices*, *Nord-Sud*) entre 1917 et le début de l'année 1919.

Quatre des sept poèmes furent dédiés aux maîtres et amis de l'auteur : Léon-Paul Fargue, et surtout Apollinaire, à qui Breton avait consacré une étude dans *l'Eventail*. L'auteur rend également hommage à Marie Laurencin et André Derain, créateurs « d'œuvres plastiques encore toutes neuves, en butte à un décri et une intolérance presque unanimes », chères à Breton tout au long de sa vie (*XX^{ème} siècle*, n°3, juin 1952). Il multiplie avec ces dédicaces les allusions croisées, dédiant à l'un un poème inspiré par l'autre, à l'exemple de « Décembre », dédié à Apollinaire, qui fait écho à Rimbaud et son poème « Aube » (*Les Illuminations*, 1895).

30. BRETON André

« Façon », poème
autographe de jeunesse :
« Que juillet, témoin / Fou,
ne compte le péché / D'au
moins ce vieux roman de
fillettes qu'on lut ! »

S. d. (ca. 1917-1918), 22,3 x 27,6 cm,
une feuille sous chemise et étui

Remarquable poème de jeunesse autographe d'André Breton, intitulé « Façon », 19 vers à l'encre noire sur papier vergé, composé en juin 1916. Notre manuscrit fut rédigé entre mars 1917 et le début de l'année 1918. Il servit d'inspiration à Louis Aragon pour créer l'alter-ego de Breton, Baptiste Ajamais, dans son premier roman *Anicet ou le panorama*.

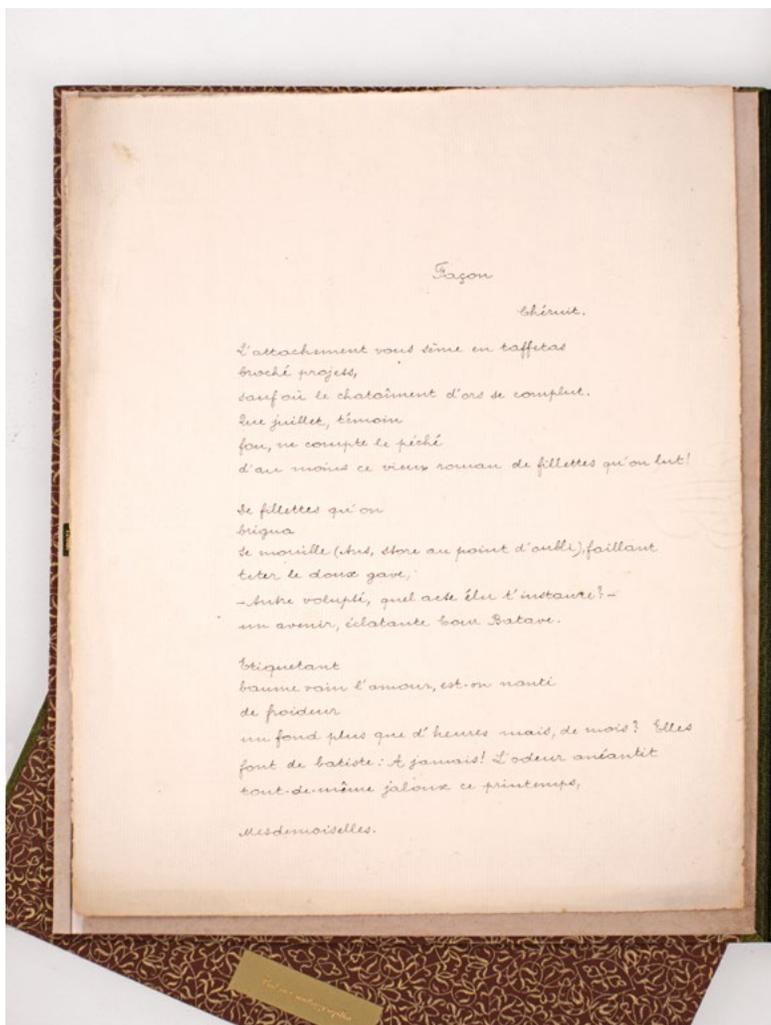
Notre poème est présenté sous chemise et étui aux plats de papier à motifs abstraits, dos de la chemise de maroquin vert olive, gardes et contreplats de daim crème, feuille de plexiglas souple protégeant le poème, étui bordé de maroquin vert olive, étiquette de papier olive portant la mention « poème autographe » appliquée en pied du premier plat de l'étui, ensemble signé de Thomas Boichot.

C'est à la suite de ce poème et des mots « baptiste : À jamais ! » (v. 17) qu'Aragon créa, par le procédé du vers honorifique si cher aux futurs surréalistes, le personnage et alter ego de Breton « Baptiste Ajamais » pour son ouvrage *Anicet ou le panorama*.

Le poème fut composé à Nantes au début de juin 1916, l'année des vingt ans de l'auteur, qui est alors affecté avec la classe 16 depuis juillet 1915. Comme la plupart des autres poèmes qui formeront son recueil *Mont de piété*, Breton le soumet à la critique de son bon ami Paul Valéry (« ayez, Monsieur, le soin de châtier ce poème », lettre du 9 juin, *Œuvres complètes d'André Breton*, tome I de La Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 1070), qui décèle immédiatement la nouvelle « Façon » de son auteur et le couvre d'éloges.

Breton impose à l'alexandrin l'apparence du vers libre, brisant son rythme austère sans pour autant abandonner tout à fait le vers classique :

« L'attachement vous sème en taffetas
broché projets,
sauf où le chatolement d'ors se complut.
que juillet, témoin fou, ne compte le péché
d'au moins ce vieux roman de fillettes qu'on lut ! »



Éprouvant la forme rigide de l'alexandrin dans la première strophe, il démantèle dans la deuxième le vers de onze syllabes, et dans la troisième celui de treize. Breton s'affranchit des règles poétiques de ces prédécesseurs, et placera par la suite le poème comme une enseigne en tête et en italique de son premier recueil. Les allusions abondent, marquées par la vogue des « Façons » – les élégantes toilettes des dames, distraction bourgeoise des affaires de la Première Guerre mondiale. Il évoque ce soudain engouement dans son épigraphe « **Chérui** », prestigieuse maison de couture de la place Vendôme, et dans « **l'éclatante Cour Batave** », magasin de mode qu'il a vu exploser sous l'obus de la grosse Bertha.

Ce poème fit l'objet d'une publication ultérieure dans *Les Trois Roses*, n°3-4, août septembre 1918.

Audacieux et rarissime manuscrit de la jeunesse d'André Breton offrant une préfiguration du renouveau surréaliste qu'il imposera à sa poésie.

31. BRETON André

Poème
autographe
de jeunesse
signé et dédié
à Léon-Paul
Fargue : « Aube
adieu ! Je sors
du bois hanté ;
j'affronte les
/ routes, croix
torrides »

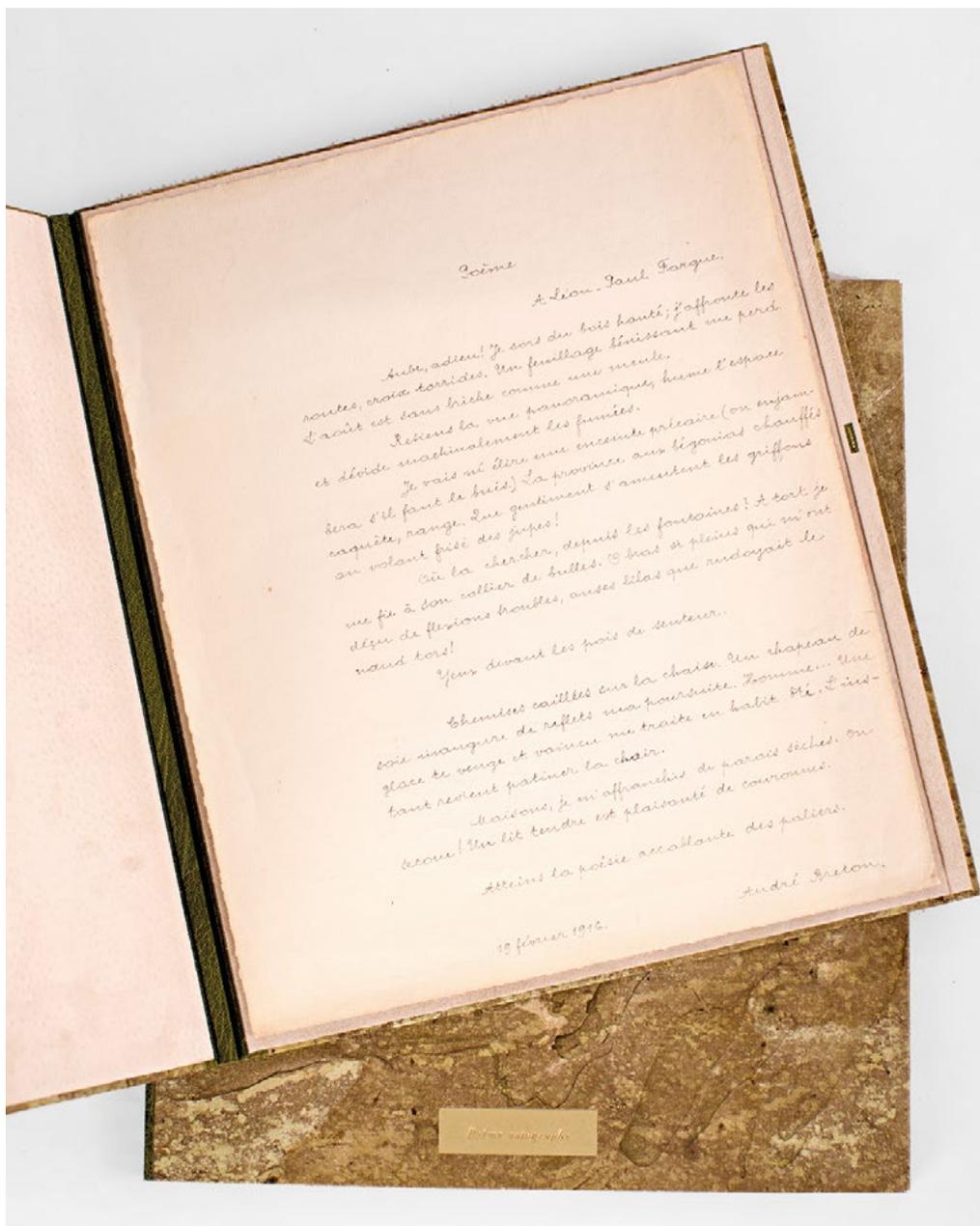
S. d. (ca. 1917-1918),
22,3 x 27,6 cm,
une feuille sous
chemise et étui

Remarquable poème de
jeunesse autographe si-
gné d'André Breton, ti-
tré « Poème » et dédié
à Léon-Paul Fargue, 21
vers à l'encre noire sur
papier vergé, daté par
l'auteur du 19 février
1916 et probablement
composé dix jours plus
tôt. Notre manuscrit fut
rédigé entre mars 1917 et
le début de l'année 1918.

Notre poème est présenté
sous chemise et étui aux
plats de papier à motifs
abstraites, dos de la che-
mise de maroquin vert
olive, gardes et contreplats
de daim crème, feuille de
plexiglas souple proté-
geant le poème, étui bordé
de maroquin vert olive,
étiquette de papier olive

portant la mention « poème autographe » appliquée en pied du
premier plat de l'étui, ensemble signé de Thomas Boichot.

Ce poème fut publié pour la première fois après la rédaction du
présent manuscrit dans la revue *Les trois roses*, n°2, juillet 1918,
dans laquelle il change de titre et devient « Age » après avoir été
originellement baptisé « Poème ». Notre manuscrit autographe
est une épreuve antérieure, telle qu'elle a été adressée par Breton
à Valéry et Apollinaire en février 1916. Il y glisse à la quatrième
strophe un vers supplémentaire qu'il retrancha de la publication
finale : « Ô bras si pleins qui m'ont déçu de flexions troubles,
anses lilas que rudoyait le nœud tors ! ».

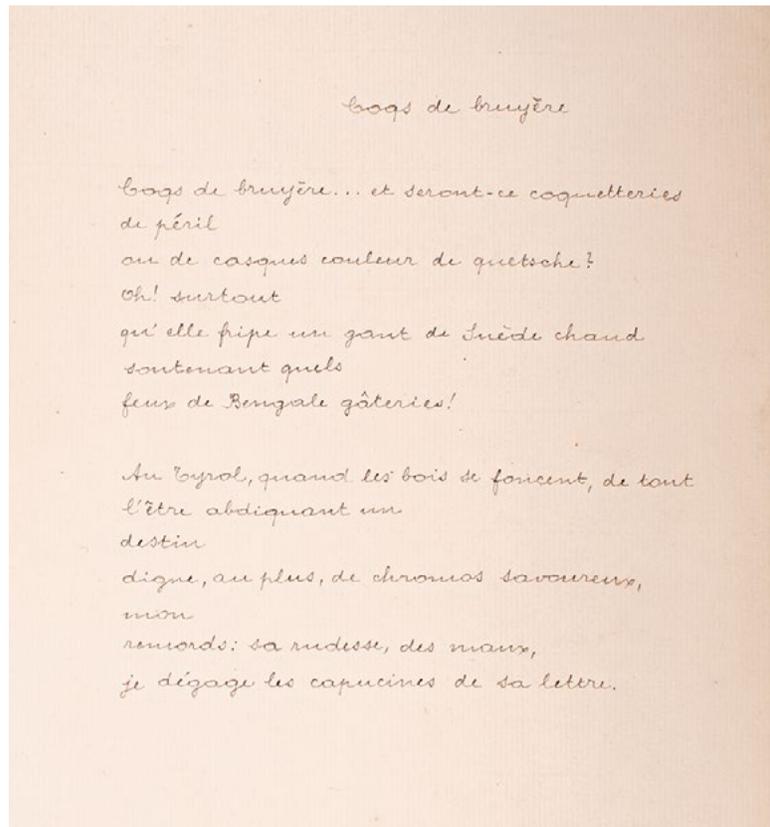


L'influence de Rimbaud y est éclatante – un hommage au maître
que l'on peut facilement déceler dans les vers « **Aube adieu ! Je
sors du bois hanté ; j'affronte les / routes, croix torrides** » (v.
1-2), s'inspirant de la fin du poème de Rimbaud « L'aube et l'en-
fant tombèrent au bas du bois. Au réveil il était midi. » Valéry,
après réception du poème, pardonne au jeune Breton sa fièvre
rimbaldienne : « Je vois maintenant que l'illumination vous
gagne. La noble maladie suit son cours. Il faut l'avoir eue, guérir,
et en garder certaines traces. »

Rarissime manuscrit de jeunesse, révérence rimbaldienne
d'André Breton alors « au point intellectuel de fusion [...] quand
le Rimbaud, le Mallarmé, inconciliables, se tâtent dans
un poète » (Paul Valéry, lettre de janvier 1916).

7 000

+ DE PHOTOS



32. BRETON André

« Coqs de Bruyère », poème autographe de jeunesse : « Et seront-ce coquetteries / de péril / ou de casques couleur de quetsche ? »

S. d. (ca. 1917-1918), 22,3 x 27,6 cm, une feuille sous chemise et étui

Remarquable poème de jeunesse autographe d'André Breton, intitulé « Coqs de Bruyère », 14 vers à l'encre noire sur papier vergé, composé en août 1916. Notre manuscrit fut rédigé entre mars 1917 et le début de l'année 1918.

Notre poème est présenté sous chemise et étui aux plats de papier à motifs abstraits, dos de la chemise de maroquin vert olive, gardes et contreplats de daim crème, feuille de plexiglas souple protégeant le poème, étui bordé de maroquin vert olive, étiquette de papier olive portant la mention « poème autographe » appliquée en pied du premier plat de l'étui, ensemble signé de Thomas Boichot.

Ce poème champêtre fut composé « sur une belle route un dimanche » (note de Breton, 1930) durant le séjour de l'auteur à Chaumont avant son affectation au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier. Il est publié pour la première fois dans la revue *Nord-Sud*, n°3, du 15 mai 1917. À l'instar de « Façon », écrit quelques mois auparavant, « Coqs de Bruyère » fait partie d'une série que Valéry considère comme des « brouillages des règles du jeu » – des exercices de savante destruction de l'ancien appareil poétique. Breton impose ici à l'alexandrin rimé l'apparence du vers libre et lui ajoute une force sonore par des jeux d'allitérations. En voici la deuxième strophe reconstituée :

« Au Tyrol, quand les bois se foncent, de tout l'être abdiquant un destin digne, au plus, de chromos savoureux mon remords : sa rudesse, des maux, je dégage les capucines de sa lettre. »

Le poème se double d'une subtile évocation de son aventure amoureuse avec une certaine Alice, rencontrée peu auparavant à Nantes. Au mois de juin, il confesse à André Paris : « J'aime quasi une jeune fille délicieuse nommée Alice, inquiétante et fine, qui conduit un très beau chien, est brune, mystérieuse et tendre. Elle ne sait rien de moi ni moi rien d'elle, hors des formes que nous avons prises pour nous plaire et du goût des baisers, du vertige d'être ensemble. Je la trouve magnifique. Espagnole à l'évidence. Je l'aime depuis quelques jours pour, sans doute, encore quelques jours... ». Elle figurera à nouveau dans le chapitre « Saisons » des *Champs magnétiques*, écrits trois ans plus tard.

Rarissime manuscrit datant la jeunesse d'André Breton, qui mêle le souvenir de sa mystérieuse bien-aimée Alice à la guerre qui vient de débiter.

5 500

33. BRETON André

« Décembre », poème autographe de jeunesse dédié à Guillaume Apollinaire :
« J'aurai mordu la vie à tes seins d'ange piètre »

S. d. (ca. 1917-1918), 22,3 x 27,6 cm, une feuille sous chemise et étui

Remarquable poème de jeunesse autographe d'André Breton dédié à Guillaume Apollinaire, intitulé « Décembre », 20 vers à l'encre noire sur papier vergé d'Arches, composé en décembre 1915. Notre manuscrit fut rédigé entre mars 1917 et le début de l'année 1918.

Notre poème est présenté sous chemise et étui aux plats de papier à motifs abstraits, dos de la chemise de maroquin vert olive, gardes et contreplats de daim crème, feuille de plexiglas souple protégeant le poème, étui bordé de maroquin vert olive, étiquette de papier olive portant la mention « poème autographe » appliquée en pied du premier plat de l'étui, ensemble signé de Thomas Boichot.

La correspondance et l'amitié des deux poètes débute avec l'envoi de ce poème, que Breton compose en décembre 1915. Apollinaire reconnaît immédiatement dans les vers que Breton lui a confiés « un talent frappant » (lettre du 21 décembre 1915). Toujours sous le charme de Rimbaud et du symbolisme finissant de Valéry à l'écriture de ce poème, Breton découvre chez Apollinaire une nouvelle orientation poétique, et lui déclarera un an plus tard : « J'ai confessé sans défiance l'attrait que vous exercez sur moi. La séduction est si impérieuse que j'en renonce momentanément à écrire ». La structure brisée de « Décembre » témoigne déjà du changement qui s'opère progressivement dans l'écriture du jeune poète, alors âgé de 21 ans. Les alexandrins chutent sur des vers de quelques syllabes qui démantèlent la strophe :

« Au 25 est l'auberge et son bouchon de gui.
J'esquive la frayée injuste, ô blanche terre !
Cocou – l'Europe à feu de l'an prochain languit.
La chanson des fenouils – et de voilà !
Nous taire »

Breton adresse également le poème à Valéry le 14 décembre, qui remarque sa facture nouvelle : « Quant aux vers bien curieux dans leurs brisures singulières, leur allure rompue et illuminée par sursaut de soliloques au coin du feu, je les trouve une intéressante étude d'autre chose, un essai nouveau de vous-même ». Le poème se situe un 25 décembre, étrange Noël peuplé de « **missels en fleurs** », de « **Mages** » et de « **cloches gâles** ». Breton y glisse une dédicace supplémentaire à son modèle (« le bouchon de gui »), rappelant le surnom d'Apollinaire « Gui », qui figure dans ses poèmes et ses lettres. « Décembre » est également le premier poème de Breton à évoquer directement la guerre, et s'achève par une vision morbide :

« **Fantassin**
Là-bas, conscrit du sol et de la hampe, y être !
Et mes bras, leur liane chaude qui t'a ceint ?
– **J'aurai mordu la vie à tes seins d'ange piètre.** »

Cette marque de l'admiration de Breton sera suivie d'une étude consacrée à l'œuvre du poète, peu après la publication de « Décembre » dans *L'Éventail* du 15 février 1919. Outre son influence en tant que poète et critique d'art, Apollinaire contribua largement après sa mort à la création des avant-gardes d'après-guerre ; car si Breton fut par la suite le théoricien du surréalisme, il faut cependant attribuer à Apollinaire l'invention du terme ainsi que la rencontre de Soupault et Breton.

Rarissime et fascinant manuscrit de la jeunesse d'André Breton, dédié à Apollinaire, premier des surréalistes et guide de la nouvelle génération de poètes d'après-guerre.

10 000

[+ DE PHOTOS](#)

Décembre

A Guillaume Apollinaire.

Au 25 est l'auberge et son bouchon de qui.

G'esquive la frairie injuste, ô blanche terre!

La chanson des fenouils - et te voilà!

Enfants des contes si le beau missel en fleurs
s'ouvre au feuillet de cloches

des jacinthes... Qui en persifleurs
de saloches!

34. BRETON André

« Hymne », poème autographe de jeunesse : « Alcée en pleurs dédaigne une rose glacée »

S. d. (ca. 1917-1918), 22,3 x 27,6 cm, une feuille sous chemise et étui

Remarquable poème de jeunesse autographe d'André Breton, intitulé « Hymne », vers à l'encre noire sur papier vergé, daté par l'auteur Août 1914. Notre manuscrit fut rédigé entre mars 1917 et le début de l'année 1918.

Notre poème est présenté sous chemise et étui aux plats de papier à motifs abstraits, dos de la chemise de maroquin vert olive, gardes et contreplats de daim crème, feuille de plexiglas souple protégeant le poème, étui bordé de maroquin vert olive, étiquette de papier olive portant la mention « poème autographe » appliquée en pied du premier plat de l'étui, ensemble signé de Thomas Boichot.

Probablement la pièce la plus mallarméenne jamais écrite par Breton, « Hymne » est composé durant le premier mois de la guerre, alors que le jeune poète et ses parents se hâtent de rejoindre Paris. Le poème fut par la suite publié dans *Solstices* n° 2 en juillet 1917. Il est l'un des deux seuls à porter une date dans le recueil et dans sa version manuscrite, sans doute pour souligner le contexte difficile de sa rédaction : « par un sale temps, l'auteur rimant ce poème pour être certain de ne pas du tout prendre

part à la conversation de ses parents [...] sur quelque ignoble route de Lorient où ceux-ci s'étaient à temps retirés » (note de Breton, 1930). On reconnaît sans peine l'influence des symbolistes dans la précision de l'alexandrin rimé et le goût pour les allusions mythologiques. Le jeune Breton consacre son hymne aux amants de Lesbos, le couple légendaire de poètes grecs Sappho et Alcée. Breton glisse dans la première strophe un souvenir de *L'après midi d'un faune* parmi les allusions voluptueuses (« **Un bras faible se noue en des mythologies / Scabreuses dont la flûte émeut l'enchanteresse / Au torse vain du faune avide [...]** »). Érotisme et fascination morbide se mêlent lorsqu'il évoque le sort tragique de Sappho, qui, selon Ménandre, s'élança du haut des rochers de Leucade. Le poème s'achève sur une invocation d'Alcée à Sappho, déjà emportée par les eaux : « **Tu vois qu'un cerne aimable diminue / Aux paupières. La peur que fraîchissent les touffes / Désertes, l'une ou l'autre, en vain, si tu l'étouffes, / Promit ta chevelure aux fleurs d'écaille, bleue... / Trêve d'héliotrope où s'irise une queue / De sirène, le flot te cajole.** »

7 000

[+ DE PHOTOS](#)

34 bis. BRETON André

« L'An Suave », poème autographe de jeunesse dédié à Marie Laurencin : « Ai-je omis la Nymphé miraculeuse, / Icare au buisson neigeux »

Ca. 1917-1918, 22,3 x 27,6 cm, une feuille sous chemise et étui

Remarquable poème de jeunesse autographe d'André Breton dédié à Marie Laurencin, intitulé « L'an Suave », 15 vers à l'encre noire sur papier vergé, composé en avril 1914. Notre manuscrit fut rédigé entre mars 1917 et le début de l'année 1918.

Notre poème est présenté sous chemise et étui aux plats de papier à motifs abstraits, dos de la chemise de maroquin vert olive, gardes et contreplats de daim crème, feuille de plexiglas souple protégeant le poème, étui bordé de maroquin vert olive, étiquette de papier olive portant la mention « poème autographe » appliquée en pied du premier plat de l'étui, ensemble signé de Thomas Boichot.

Ce poème est dédié à « Madame Marie Laurencin », que Breton ne connaissait alors que par son art et sa relation avec Apollinaire. Valéry lui réserve un accueil chaleureux : « Ce sonnet, [...] est un délicieux artifice : il est un choix charmant de ses mots ». L'œuvre fut publiée pour la première fois après la rédaction de notre manuscrit dans la revue *Nord-Sud*, n° 6-7, en août 1917 et rééditée en 1922 dans un numéro de *L'Éventail* en hommage à l'artiste. Composé durant le premier mois de la guerre en août

1914, il figure parmi les poèmes les plus anciens du recueil Mont de piété. On devine sans peine l'influence de Mallarmé dans les allusions mythologiques qui inondent la troisième strophe :

« **Ai-je omis la Nymphé miraculeuse,
Icare aux buissons neigeux, tu sais, parmi
Les douces flèches – l'an suave quel ami ! –
Et criblé de chansons, par Écho, le silence** »

À l'instar des autres pièces mallarméennes de l'époque (« Hymne », « Rieuse », « D'or vert »), Breton prend le parti d'une expression précieuse et marquée par des visions récurrentes, teintées de blanc avec la « lune », les « buissons neigeux », le « souhait de plume » et le « toquet blanc ».

Breton consacra par ailleurs le premier de ses trois essais critiques à Marie Laurencin – avant ceux de Jarry et d'Apollinaire, ainsi qu'un étonnant poème à son chien, « Coquito ».

Rarissime manuscrit de la jeunesse symboliste du jeune Breton dédié à Marie Laurencin, « Nymphé miraculeuse » d'Apollinaire et muse imaginaire de Breton le temps d'un poème.

6 000

[+ DE PHOTOS](#)

Hymne

Hymne, à peine d'une eau mourante sur le sable,
O pins, vous limitez l'azur indispensable
Et le couchant prélude à vos cimes rougies!
Un bras faible se noue en des mythologies
Scabieuses dont la flûte émeut l'enchanteresse
Au torse vain du faune avide. La caresse
Initiale flue avec de l'ombre.

Alcée ?
Où, depuis qu'en certaine rose glacée
Suscita les clartés mystérieuses, lire...
À la faveur des chants de lyre, aube de soir
Changeante, une île d'or apparaît.

- Des plus folles! - sous les rochers d'aventurine
A Leucade? (Frivole alliance marine
Qui se voit
L'absout.) « Tu vois qu'un cornu aimable diminue
aux paupières. La peur que fraîchissent les touffes
Désertes, l'une ou l'autre, en vain, si tu l'étouffes,
Bronit ta chevelure aux fleurs d'écaille, bleu...
"Crève d'héliotrope où s'irise une queue
De sirène, le flot te cajole. »

août 1914.

34 ter. BRETON André

« André Derain », poème autographe de jeunesse en hommage à Derain :
« Ah ! plus ce brouillard tendre »

Ca. 1917-1918, 22,3 x 27,6 cm, une feuille sous chemise et étui.

Remarquable poème de jeunesse autographe d'André Breton, intitulé « André Derain », 25 vers à l'encre noire sur papier vergé, composé en mars 1917. Notre manuscrit fut rédigé entre mars 1917 et le début de l'année 1918.

Notre poème est présenté sous chemise et étui aux plats de papier à motifs abstraits, dos de la chemise de maroquin vert olive, gardes et contreplats de daim crème, feuille de plexiglas souple protégeant le poème, étui bordé de maroquin vert olive, étiquette de papier olive portant la mention « poème autographe » appliquée en pied du premier plat de l'étui, ensemble signé de Thomas Boichot.

À la suite de ce poème que lui adresse Breton, Derain entre en correspondance avec le jeune poète. Cette première manifestation poétique du goût de Breton pour sa peinture marque le début d'une série d'écrits sur le peintre, ainsi qu'une collaboration sur le recueil *Mont de piété*, illustré par Derain de deux dessins inédits. Une lettre à Apollinaire nous apprend que le poème fut achevé en mars 1917, alors que Breton prépare son diplôme de médecin auxiliaire au Val-de-Grâce. Comme la plupart des autres poèmes qui formeront son recueil *Mont de piété*, Breton le soumet à la critique de son bon ami Paul Valéry, alors à l'hôpital, qui déclare « Je renaiss donc avec un poème ». Le poème sera par la suite publié dans la revue *Nord-Sud*, n° 12, en février 1918.

L'auteur se nourrit de recherches anciennes sur l'alexandrin, le démantèle et déplace sa rime en le confondant dans une série d'homophonies : « Allons ! Tant qu'un neigeux Olympe déjeunait / En voulut-il à son éclat ? – Pommiers - Songeuse / mystique aux mains ces langes bleus comme un glaçon / L'humain frémissait et toi : le premier-né c'est l'ange ! ». La destruction de l'appareil poétique s'accompagne de la vision spectaculaire d'un des tableaux de Derain que Breton avait pu admirer un an plus tôt chez le galeriste Paul Guillaume. C'est en effet le souvenir de Samedi, peint en 1913, qui semble nourrir le poème de Breton. Le « dressoir et pots crus », puis les « genêts » que l'on aperçoit à l'arrière plan du tableau, les « langes bleus comme un glaçon » des femmes ainsi que leur « coiffe empesée » surgissent de la toile. Le lien tissé par cette œuvre entre la poésie et la peinture sert de préfiguration au goût des surréalistes pour l'association – et la confusion – des genres artistiques.

Prolongement poétique de la peinture de Derain, ce rarissime manuscrit de la jeunesse symboliste d'André Breton marque le premier hommage du poète au peintre.

8 000

+ DE PHOTOS

35. BRETON André & ÉLUARD Paul & PÉRET Benjamin & SADOUL Georges & UNIK Pierre & THIRION André & CREVEL René & ARAGON Louis & CHAR René & ALEXANDRE Maxime & TANGUY Yves & MALKINE Georges

Tract : « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale »

S. n., s. l. (Paris) Mai 1931, 22 x 27,5 cm, une feuille

Rare ÉDITION ORIGINALE de ce célèbre tract, publié par le groupe des « Surréalistes », dirigé contre le colonialisme et plus précisément le préfet de police Jean Chiappe coupable d'avoir expulsé récemment un étudiant communiste indo-chinois.

Rare et bel exemplaire malgré des traces inhérentes aux pliures habituellement pratiquées sur ce genre de document.

Texte d'André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Pierre Unik, André Thirion, René Crevel, Louis Aragon, René Char, Maxime Alexandre, Yves Tanguy et Georges Malkine. Ce tract est l'occasion pour les Surréalistes de dénoncer, outre la police française, l'entreprise de « brigandage » qu'est le colonialisme, dont l'exposition de 1931 exalte les vertus civilisatrices.

450

+ DE PHOTOS



André Derain

chanté - pinbond - dressoir et pots crus en poète.
Il s'entend de patine à rebouter;

le soir

une fleur des genêts sa corne vous lutine.
Allons!

tant qu'un neigeux Olympe déjeunait

en voulait-il
à bon éclat? - Gommiers. - Longeuse

mystique aux mains
ces longues bleus comme un glaçon,

l'humain

frémisse et toi: le premier. ni c'est l'ange!
- A vol d'oiseau. - Une mousse
entre vos feuilles, traits exquis,
la rose blanche et qui fond, de fumée!

Où, selon que mes doigts
débouchent à l'odeur - Hai! - ce tube ou

d'almée

un pantalon chiffonné,
ni éparandre aussi verdure à travers?

Qui un semblant de cornette bouffonne
(et ta coiffe impesée)

appelle: tout tremblant

le romage turquin, ma sœur, des noms en zée...
Ah! plus ce bouillard tendre.

35. CAMUS Albert

L'Étranger

Gallimard, Paris 1942, 11,5 x 18,5 cm, relié sous étui

ÉDITION ORIGINALE sans mention d'édition pour laquelle il n'a pas été tiré de grands papiers.

Reliure en plein maroquin bleu marine, dos à cinq nerfs, date dorée en queue, contreplats de maroquin bordeaux, gardes de papier bordeaux, couvertures et dos conservés, tête dorée, étui bordé de maroquin bleu marine, intérieur de feutrine rouge, plats de papier bleu marine.

Très bel exemplaire parfaitement établi dans une élégante reliure en maroquin doublé.

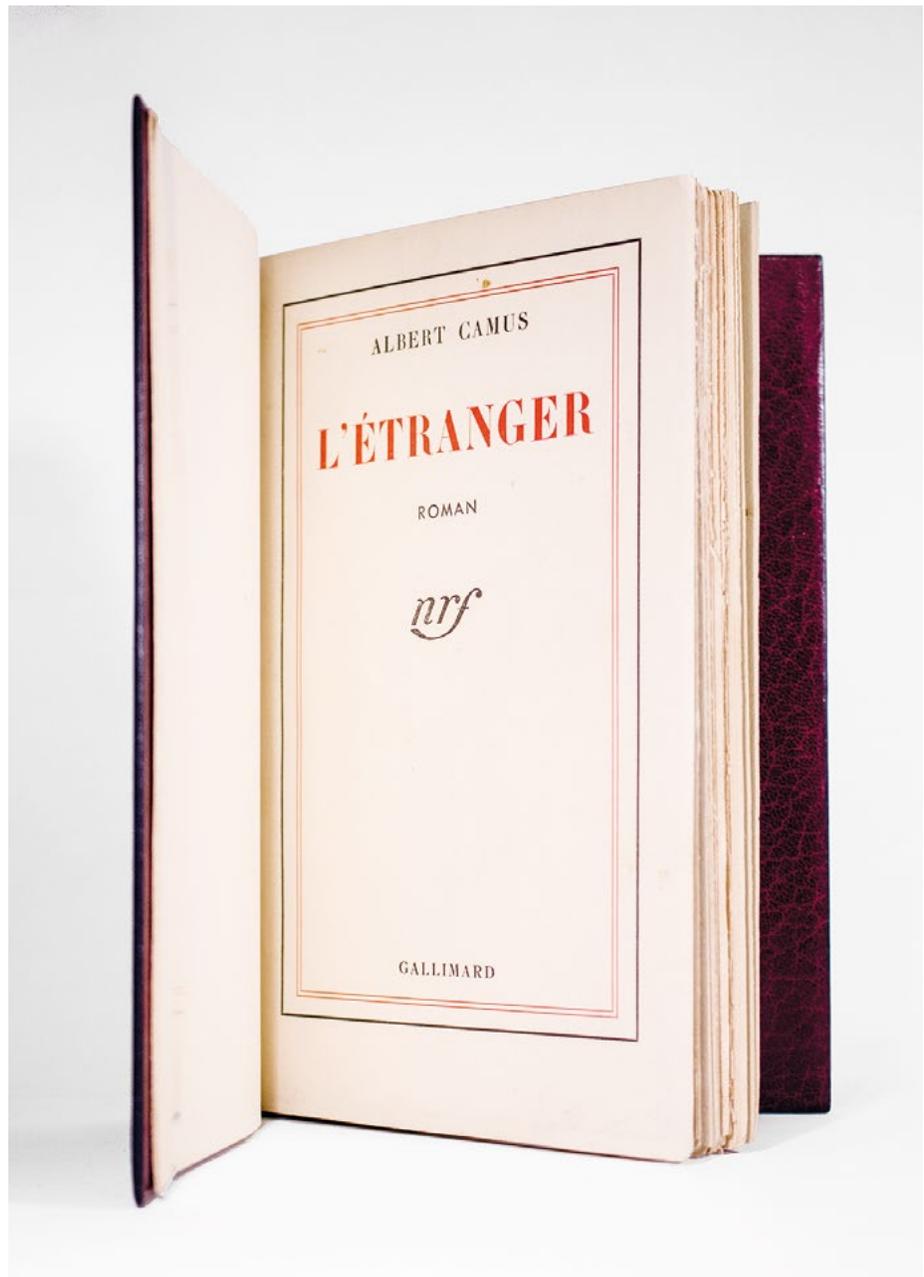
L'édition originale fut tirée à 4 400 exemplaires et divisée en huit « éditions » fictives de 550 exemplaires. Ainsi la plupart des exemplaires portent sur le second plat une « fausse » mention de 2^{ème} à 8^{ème} édition.

Le papier est rare en 1942 et Albert Camus étant alors un auteur inconnu, Gallimard n'imprima pas de papiers de luxe (ou grands papiers) comme cela se pratiquait souvent.

Très bel exemplaire sans mention et parfaitement établi dans une reliure en plein maroquin doublé.

25 000

+ DE PHOTOS



36. CAMUS Albert

Le Malentendu – Caligula

Gallimard, Paris 1944, 12 x 19 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE, un des 13 exemplaires numérotés sur Hollande, seuls grands papiers.

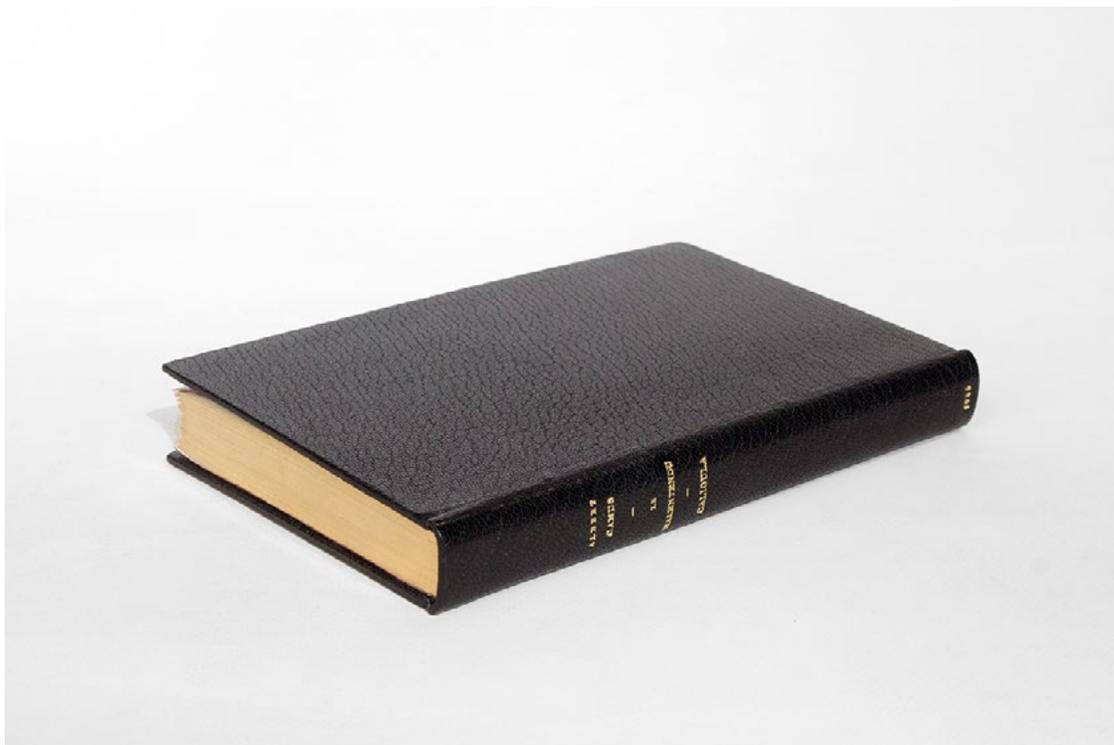
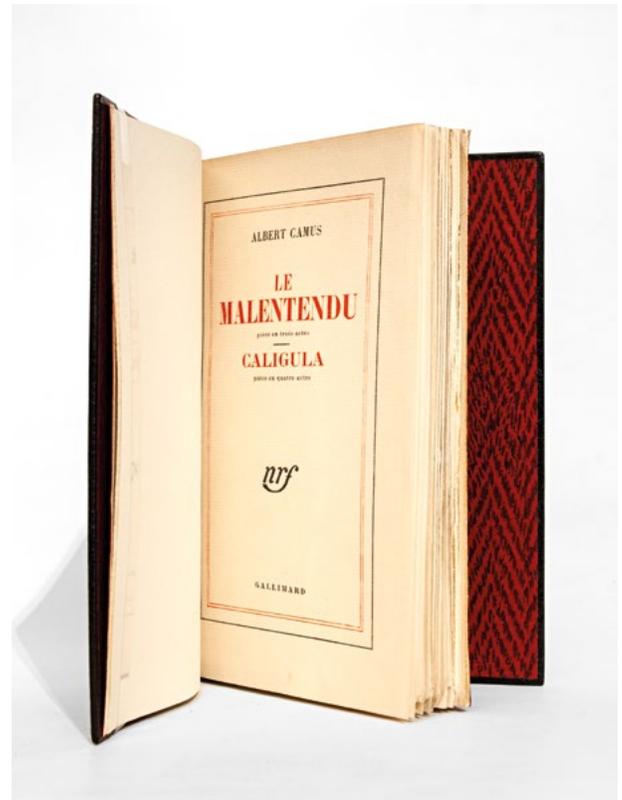
Reliure en plein maroquin noir, dos lisse janséniste, gardes et contre-plats de papier rouge à fleurons, couvertures et dos conservés, toutes tranches dorées sur témoins, étui en plein papier rouge à fleurons bordé de maroquin. Reliure signée Alix.

Le plus rare, en grand papier, des livres d'Albert Camus.

Notre exemplaire a été présenté lors de l'exposition consacrée au centenaire de Camus à Lourmarin en septembre 2013 : « Albert Camus de Tipasa à Lourmarin ».

20 000

+ DE PHOTOS



37. CÉLINE Louis-Ferdinand

Mort à crédit

Denoël & Steele, Paris 1936, 14,5 x 22,5 cm, broché sous chemise et étui de l'éditeur

ÉDITION ORIGINALE, un des 65 exemplaires numérotés sur Hollande, le nôtre un des 30 exemplaires hors commerce et non expurgés, tirage de tête après 47 Japon.

Une très légère ombre sans gravité sur la première garde.

Très bel exemplaire présenté sous une chemise et un étui en plein cartonnage gris de l'éditeur.

Seuls les exemplaires hors commerce, au nombre de 77, présentent l'intégralité du texte. Tous les autres exemplaires, même en grand papier, comportent, page 8, cette mention : « À la demande des éditeurs, L. F. Céline a supprimé plusieurs phrases de son livre, les phrases n'ont pas été remplacées. » Elles figurent en blanc dans l'ouvrage (cf. Pascal Fouché, *Bibliographie des écrits de Louis-Ferdinand Céline*).

Un des 77 seuls exemplaires non expurgés de l'édition originale.

28 000

+ DE PHOTOS

38. CÉLINE Louis-Ferdinand

D'un château l'autre

Gallimard, Paris 1957, 14 x 20,5 cm, relié sous étui

ÉDITION ORIGINALE, un des 45 exemplaires numérotés sur vélin de Hollande van Gelder, tirage de tête.

Reliure en plein maroquin noir, dos lisse orné de listels de maroquin rouge ainsi que d'incrustations de maroquin vert et brun, date en queue, plats ornés d'un décor géométrique de listels rouges et de mosaïques de maroquin vert, brun et gris, maroquin noir en encadrement des contreplats, gardes et contre-

plats de daim rouge, toutes tranches dorées, couvertures et dos conservés, étui bordé de maroquin noir et doublé de velours ocre, reliure signée Semet et Plumelle.

Un feuillet du manuscrit a été relié en tête de l'exemplaire à la suite de la couverture.

PROVENANCE : bibliothèque R. et B. L. avec son ex-libris.

Remarquable exemplaire parfaitement établi dans une reliure mosaïquée de maître.

20 000

+ DE PHOTOS

39. CÉLINE Louis-Ferdinand

Nord

Gallimard, Paris 1960, 14 x 21 cm, relié sous étui

ÉDITION ORIGINALE, un des 45 exemplaires numérotés sur vélin de Hollande van Gelder, tirage de tête.

Reliure en plein maroquin noir, dos lisse orné de listels de maroquin rouge ainsi que d'incrustations de maroquin gris et brun, date en queue, plats ornés d'un décor géométrique de listels rouges et de mosaïques de maroquin vert, brun et gris, maroquin noir en encadrement des contreplats, gardes et contre-

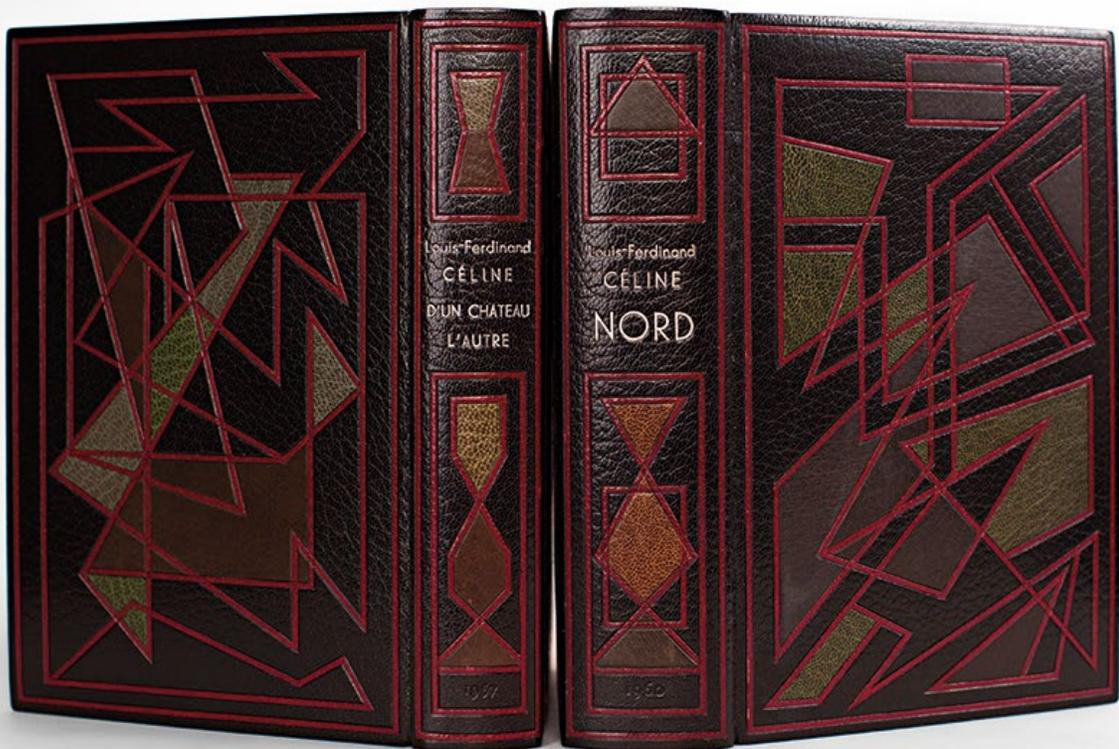
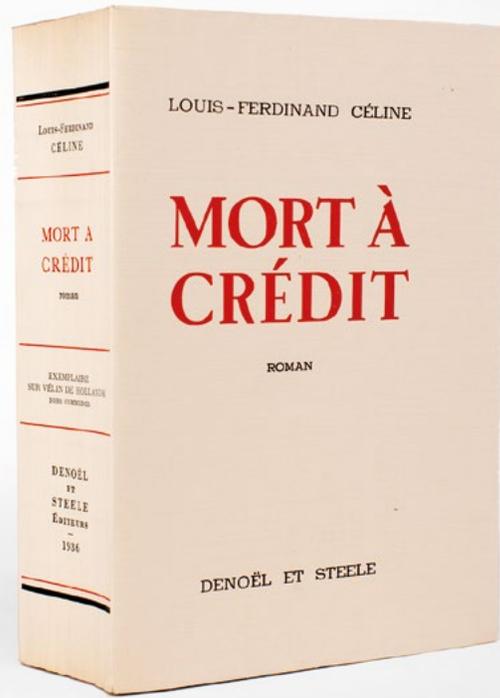
plats de daim rouge, toutes tranches dorées, couvertures et dos conservés, étui bordé de maroquin noir et doublé de velours ocre, reliure signée Semet et Plumelle.

PROVENANCE : bibliothèque R. et B. L. avec son ex-libris.

Remarquable exemplaire parfaitement établi dans une reliure mosaïquée de maître.

18 000

+ DE PHOTOS



**40. CENDRARS Blaise & TEMPLIER
Raymond & CASSANDRE Adolphe Jean
Marie Mouron, dit**

*Catalogue de la maison Raymond
Templier*

Paul Templier & fils, Paris s. d. (ca. 1928),
18,5 x 24,5 cm, en feuilles

Rare ÉDITION ORIGINALE de ce catalogue imprimé sur papier fort et présentant les réalisations en joaillerie de Raymond Templier.

Très bel exemplaire.

Couverture originale de Cassandre.

Texte publicitaire de Blaise Cendrars en forme de poème :
« Qu'est-ce qu'un bijou moderne ? »

4 000

+ DE PHOTOS



41. CENDRARS Blaise

Exposition « Le livre d'enfant en U.R.S.S. »

Éditions Bonaparte, Paris 1929, 16 x 24 cm, agrafé

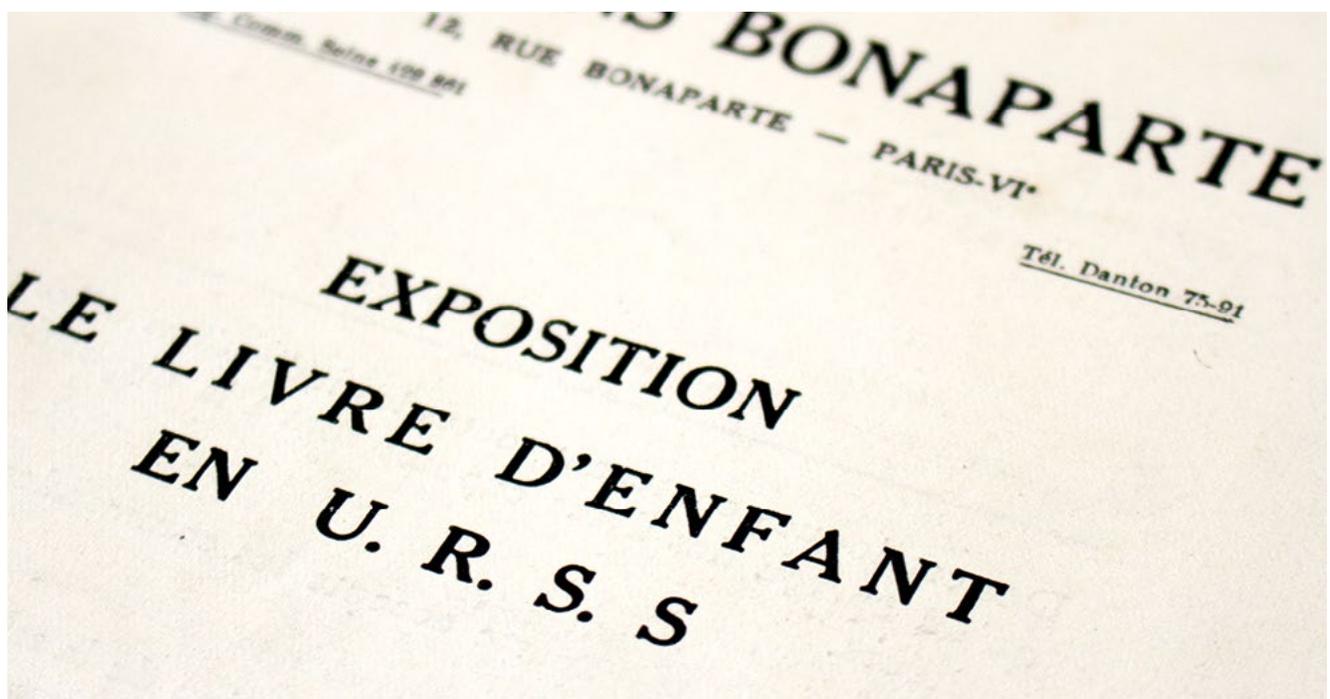
Rare ÉDITION ORIGINALE du catalogue d'exposition des livres pour enfants illustrés par les artistes russes de 1926 à 1929 et présentés au siège des éditions Bonaparte du 27 avril au 22 mai 1929.

Texte de présentation de Blaise Cendrars.

Agréable exemplaire.

1 500

+ DE PHOTOS



42. DANTE ALIGHIERI

[La Divine Comédie] Le Terze Rime di Dante

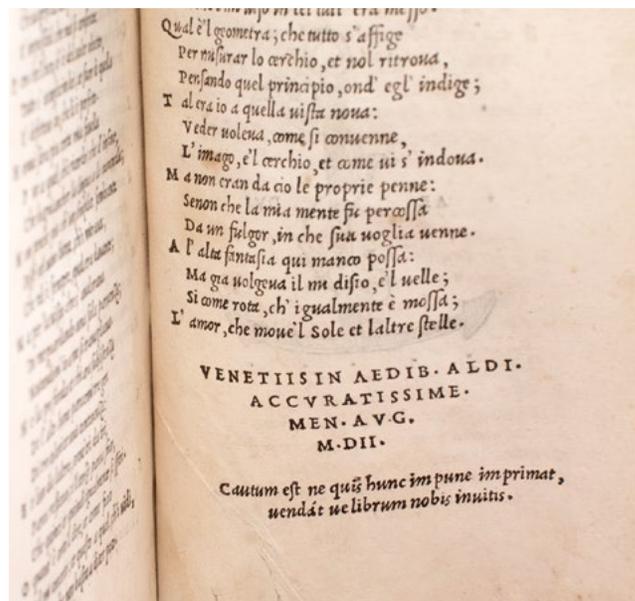
Alde, Venise 1502, petit in-8 (9,5 x 15,5 cm),
a-z₈ A-G₈ H₄ (soit 244 f.), relié

Première édition aldine de *La Divine Comédie* et première édition de Dante en petit format. Impression en italiques (30 lignes par page). Cette édition est la première à porter la fameuse ancre aldine sur un petit format. Au verso de la page de titre : « Lo'nferno e'l Purgatorio e'l Paradiso di Dante Alaghieri », colophon : « VENETIIS IN AEDIB. ALDI ACCVRATISSIME. MEN. AVG. M.DII ».

La Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance précise bien qu'il n'y a pas eu deux émissions, mais plusieurs états de certains feuillets. Ainsi, certains exemplaires se distinguent par la marque de l'imprimeur au verso du dernier feuillet : la fameuse ancre aldine, tout juste créée, qui fut en effet prête en cours d'impression. Enfin le verso de la page de titre en premier état comporte la faute à « Alaghieri », qui a été corrigée en cours de tirage.

Notre exemplaire possède la précieuse marque de l'imprimeur au verso du dernier feuillet et conserve la faute « Alaghieri », soit le second état du dernier feuillet et le premier état de la page de titre.

Reliure postérieure (XVII^{ème} siècle) en plein veau brun mouche-té, dos à cinq nerfs orné de caissons et fleurons dorés, toutes tranches rouges. Dos, mors et coins habilement restaurés. Petit trou de ver sans atteinte au texte des quatre premiers feuillets. Une très pâle mouillure sans gravité en marge basse des feuilles aii, aiii et aiiii.



Ex-libris manuscrit surmontant un paraphe sur la page de titre : « *Amando la virtù presto s'impara e chi non l'ama presto si disimpara* ». La bibliothèque de Bergame conserve un exemplaire du *Rosarium sermonum* de Bernardino de Busti (1498) qui présente cette même devise manuscrite et a appartenu à Bernardo Tiraboschi, prêtre de l'église de S. Michele dell'Arco de Bergame de 1630 à 1647.

Le texte a été établi très soigneusement par Pietro Bembo d'après un manuscrit transmis par Boccace à Pétrarque, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Vaticane et sur un second manuscrit se trouvant à Lucques. Cette édition eut un rôle fondamental pour la langue italienne : Bembo s'attacha à corriger et moderniser, surtout au point de vue de la grammaire, le texte des manuscrits.

Le choix d'un petit format et l'absence de commentaires fut déterminant pour la diffusion et la lecture du texte dont cette version fut la référence pour le XVI^{ème} siècle. Enfin, il faut savoir que le titre de Terze rime ne sera plus repris, excepté pour les contrefaçons. À propos de l'ancre aldine au dauphin, celle-ci fut utilisée pour l'édition du Pétrarque de 1501, mais Alde ne possédait pas de version gravée en petit format : elle était en cours de réalisation lorsqu'il fit imprimer le Dante. Dès que la marque fut prête, on réimprima le dernier feuillet avec la marque de l'imprimeur au verso.

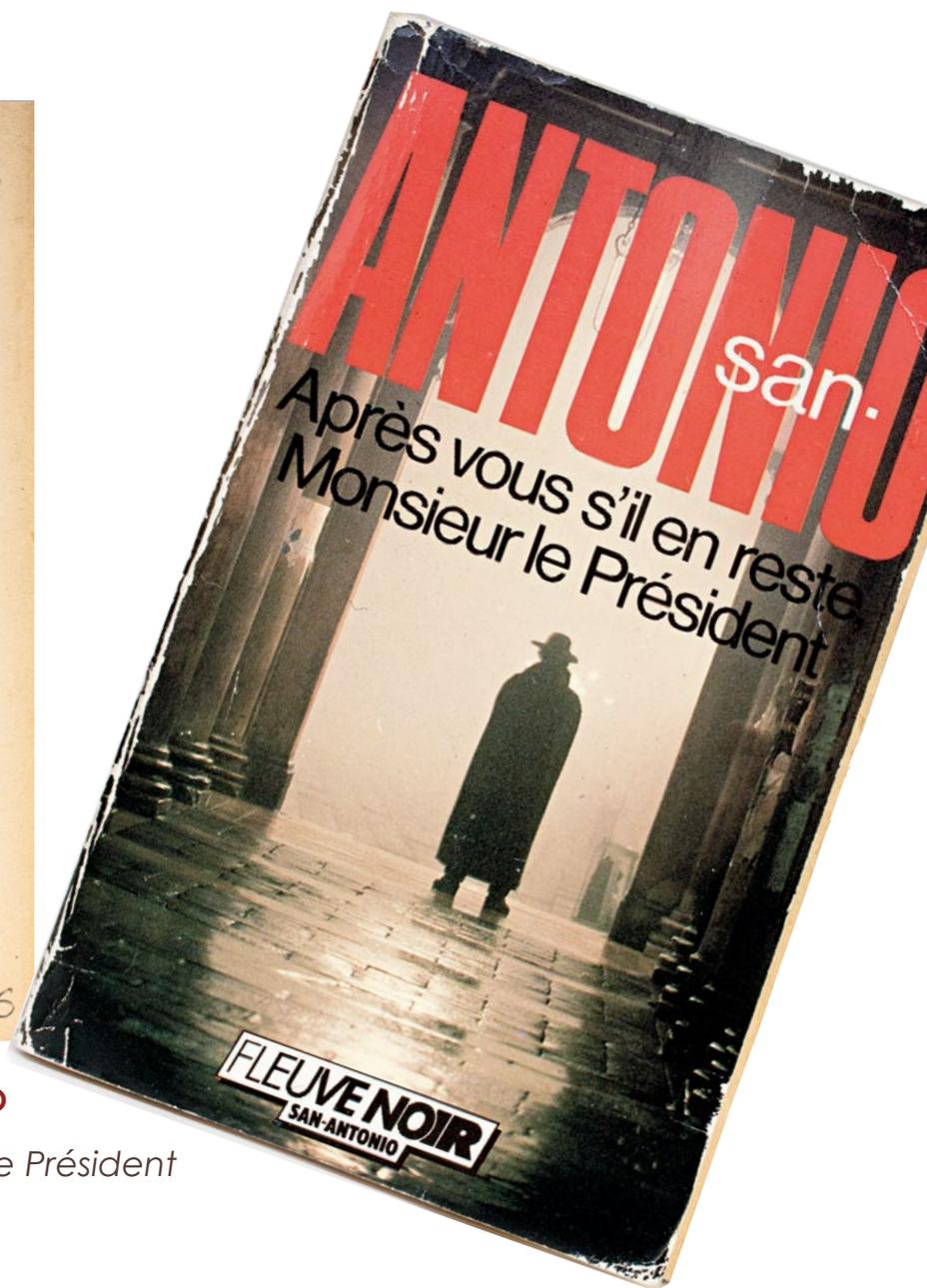
Brunet qui annonce le livre comme très rare cite une collation erronée de 252 feuillets, collation que l'on trouve également chez De Bure (*Catalogue des livres imprimés sur vélin*) qui prétend qu'on devrait trouver des feuillets de table des *Triumphes* en fin d'ouvrage, ce qui est manifestement une erreur, l'édition ne comprenant que *La Divine Comédie*. Ajoutons que la collation de notre exemplaire est conforme à l'exemplaire détenu par la fondation Barbier-Mueller et aux exemplaires des bibliothèques, notamment ceux de la Bibliothèque nationale et la British Library.

Bel et rare exemplaire présentant les caractéristiques du premier état.

10 000

+ DE PHOTOS

Je vais te dire
 le passé,
 le présent
 et d'avenir =
 Brassens
 Renaud
 Renaud.
 On t'aime !
 San Antonio
 1986



43. DARD Frédéric, dit SAN ANTONIO

Après vous s'il en reste, Monsieur le Président

Fleuve noir, Paris 1985, 10,5 x 17,5 cm, broché

ÉDITION ORIGINALE, parue au format de poche.

Mors comportant des traces d'usure dues à la lecture.

Précieux envoi autographe signé de San Antonio au chanteur Renaud : « Je vais te dire le passé, le présent et l'avenir : Brassens / Renaud / Renaud. On t'aime ! San Antonio 1986. »

Très beau et rare témoignage de la profonde amitié et de l'admiration mutuelle entre Frédéric Dard et Renaud Séchan. Renaud cite Dard dans sa chanson « Mon bistrot préféré » : « Nous rigolons des cons avec Frédéric Dard ». Avec son vocabulaire typique et fleuri, Dard a souvent célébré le talent de son fils spirituel, qu'il surnommait le « Prince du pavé », et pour qui il écrira cette même année 1986 la préface de son livre *Mistral gagnant* :

« Ménestrel ou voyou ? Graine d'anar ou titi de Paname ? Ange à la figure sale ou démon au regard limpide ? Qui es-tu, Renaud, mon fils ? [...]

Renaud, mon fils, réjouis-toi : tu as pour amis tous les jeunes de la terre, les vrais, ceux qui ne deviendront jamais vieux.

Ils te sont, et te seront toujours, éperdument reconnaissants de faire le boulot de Verlaine avec des mots de bistrot. »

San Antonio prête même son sentiment à l'égard du chanteur à l'un des personnages de son livre *Bacchanale* chez la mère Tatzzi, qui écoute Renaud « Un super-champion. Un infini pas con. Un incontestable. Le poète le plus poétisant de cette époque d'archimède (sans principes) – Vous l'aimez ? demande Thérésa. – Davantage encore ! »

Interrogé sur cette amitié dans une émission de radio en 1986, Dard conclut : « Renaud, c'est une espèce de fils pour moi. Il a quelque chose de moi et ce que j'aime bien chez lui, c'est qu'il est arrivé au vedettariat (car c'est une vedette, Renaud) et il est resté timide. Moi j'aime bien qu'on soit timide. C'est les poètes qui sont timides. Et ça, ça me touche beaucoup. »

1 000

+ DE PHOTOS

44. DARIEN Georges

Gottlieb Krumm, Made in England

R. A. Everett & C^o, London 1904, 12,5 x 19 cm, reliure de l'éditeur

ÉDITION ORIGINALE d'une insigne rareté parue à Londres et rédigée directement en anglais. L'édition française, traduite par Walter Redfern ne paraîtra qu'en 1984.

Reliure de l'éditeur en plein percaline marron, dos lisse, coiffes légèrement frottées sans gravité, premier plat illustré.

Petites et claires taches de salissures sur le second plat, petits manques de papier en raison de la fragilité de ce papier vergé bouffant.

Exilé, avec la plupart des anarchistes français, à la suite à la promulgation des « Lois Scélérates » de 1893 et 1894, Darien voyage en Belgique et en Allemagne avant de s'installer à Londres où, comme Jules Vallès vingt ans plus tôt, il restera plusieurs années. Sa vie durant ce séjour dans la capitale britannique reste parfaitement mystérieuse mais c'est ici qu'il écrit son chef d'œuvre *Le Voleur* et ses célèbres pamphlets *La Belle France* et *L'Ennemi du Peuple*.

C'est dans ce contexte que l'écrivain polyglotte compose ce roman entièrement rédigé en anglais. Comme *Le Voleur*, *Gottlieb Krumm* met en scène, dans le Londres cosmopolite de l'Entente cordiale, des immigrants allemands intelligents et sans scrupules qui vont s'enrichir grâce à une activité criminelle intense et très variée. Cependant, contrairement aux personnages de son contemporain Maurice Barrès, les étrangers de Darien ne sont pas une horde de barbares naturellement enclins à la destruction d'une identité nationale idéalisée. Au contraire, ce sont des hommes sans véritable identité préalable et qui, confrontés à la société bourgeoise, vont en épouser tous les vices et en exploiter tous les ressorts.

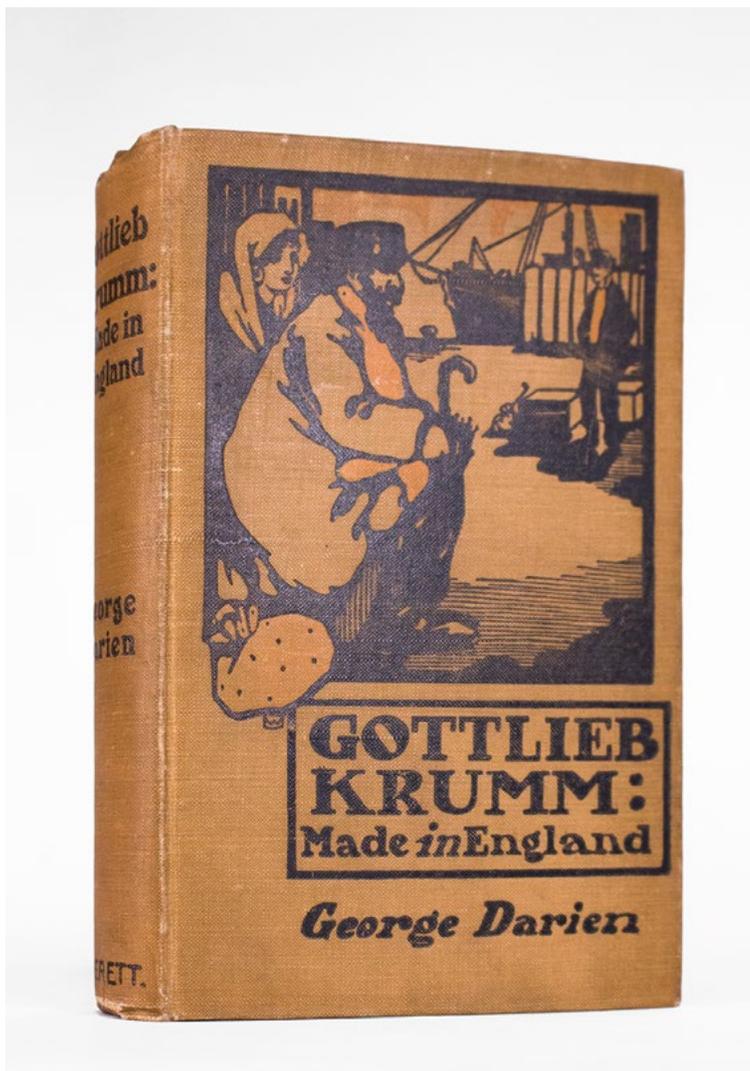
Fraudes, escroqueries, chantages, incendies, prostitution, Gottlieb Krumm met tout en œuvre pour faire fortune et arrive au pinacle de la finance et des

affaires londoniennes. Comble de la satire, Georges Darien ne permet aucun recul critique envers les actions de son personnage puisque c'est l'anti-héros lui-même qui narre avec ironie son histoire dans un anglais mâtiné d'idiomes étrangers et de métaphores obscures.

Publié confidentiellement pour un public londonien qui ne le connaît pas, cet irrévérencieux roman ne rencontra sans doute aucun succès à l'époque et les exemplaires de cette édition originale et seule parue semblent avoir très vite disparus. Nous n'avons recensé que quatre exemplaires dans les institutions internationales (British Library, National Library of Scotland, University of Oxford, Australian National University) et aucun exemplaire en vente publique.

6 000

+ DE PHOTOS



45. DE GAULLE Charles

Mémoires de guerre

Plon, Paris 1954-1959, 15,5 x 24,5 cm, 3 volumes brochés sous étuis et chemises

ÉDITION ORIGINALE, un des 69 exemplaires numérotés sur Hollande, tirage de tête.

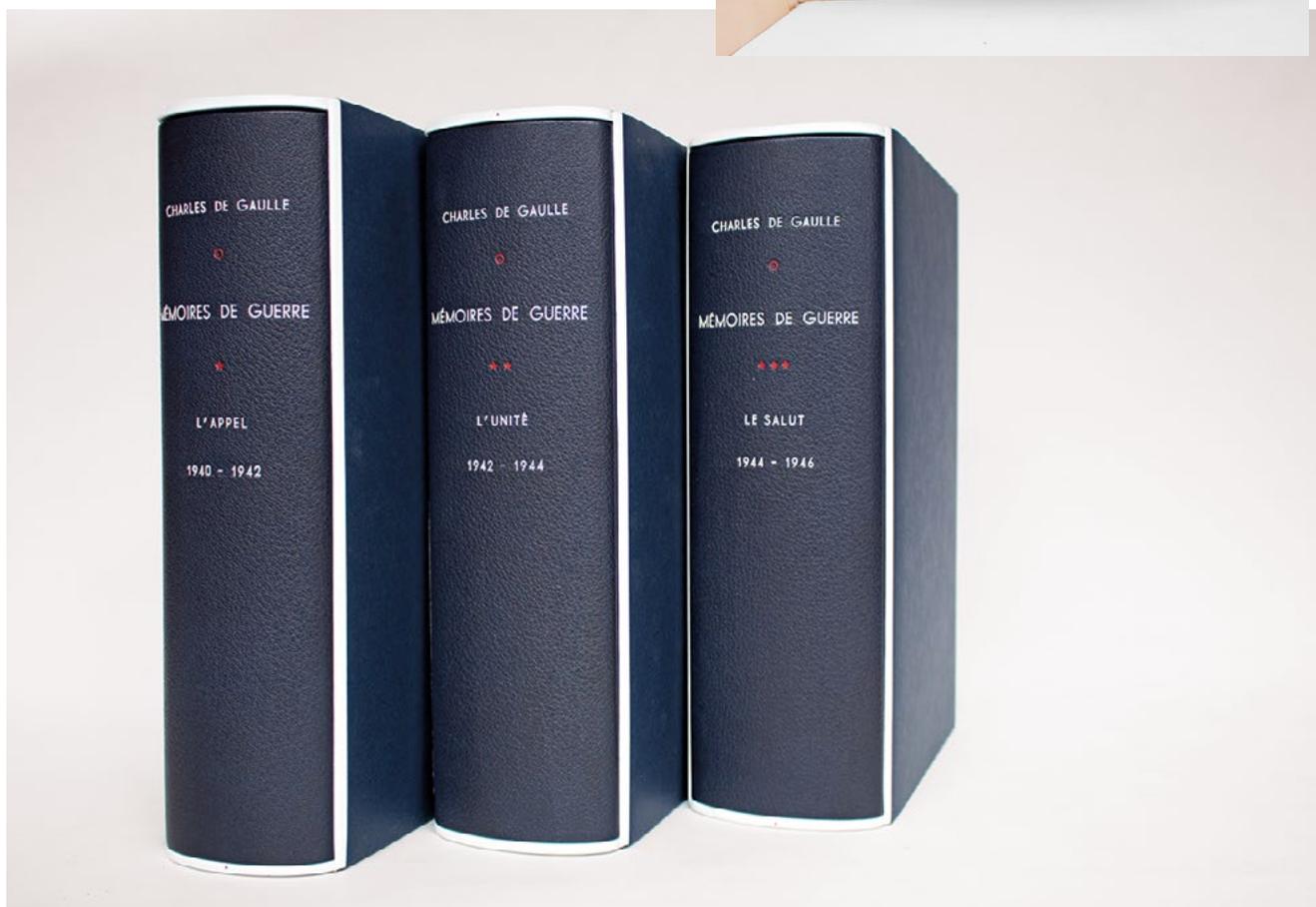
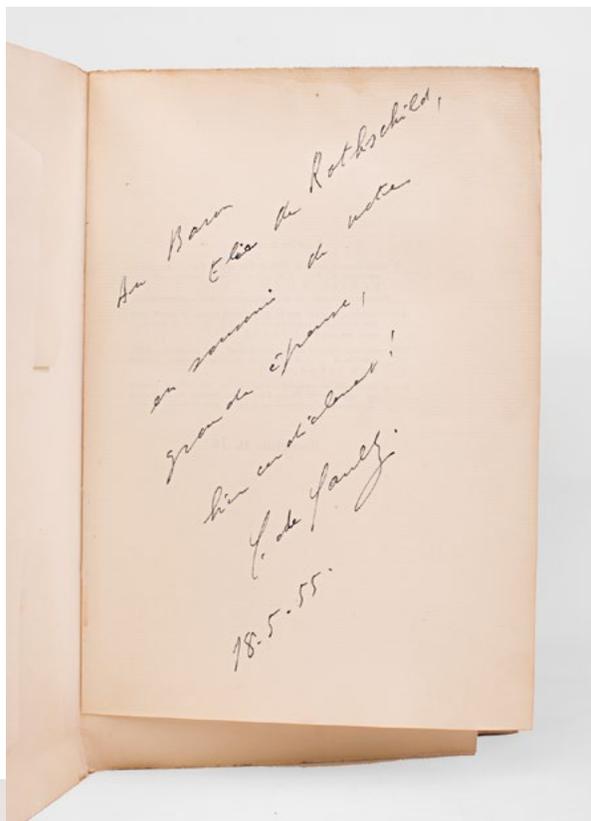
Précieux envoi autographe daté et signé de Charles De Gaulle au baron Elie de Rothschild « en souvenir de notre grande épreuve » sur le premier volume, signature manuscrite du général sur le troisième volume.

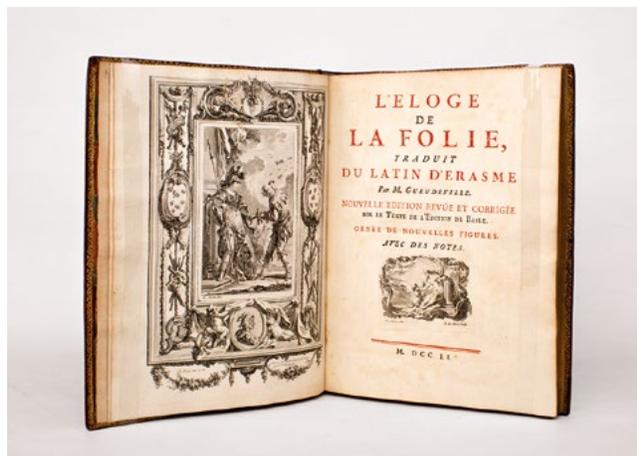
Petites déchirures sans gravité en pieds des dos au niveau des témoins.

Précieux exemplaire en tirage de tête, à toutes marges, présenté sous trois chemises en demi chagrin bleu marine, titres en blanc, tomaisons en rouge, plats de papier rouge, étuis bordés d'un listel de box blanc, ensemble signé P. Goy et C. Vilaine.

13 500

+ DE PHOTOS





46. ÉRASME

L'Éloge de la folie

S. n., s. l. (Paris) 1751, in-4 (18 x 23,5 cm),
(8) xxiv ; 222 pp. (2), relié

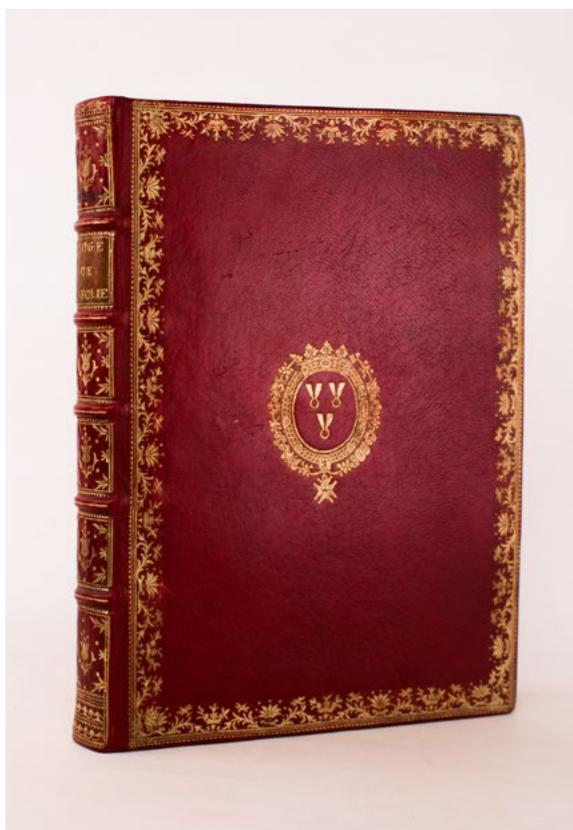
Premier tirage de cette édition revue et corrigée sur le texte de l'édition de Basle, **un des exemplaires sur grand papier réimposés au format in-4**. L'ouvrage est illustré d'un frontispice et de 13 figures par Eisen et gravés par Aliamet, De La Fosse, Flipart, Le-grand, Le Mire, Martinasie, Pinssio et Tardieu. La planche 7 n'est pas signée, la première est sans numéro.

Reliure de l'époque en plein maroquin rouge, dos à cinq nerfs soulignés de filets dorés et orné de caisson, fleurons et dentelles dorés, plats décorés d'un multiple encadrement de filets et pointillés dorés ainsi que d'une belle dentelle dorée à la libellule, plats frappés en leur centre des armes d'Emmanuel Dieudonné de Hautefort, d'or, à trois forces de tondeur de sable, double filet doré soulignant les coupes, stries dorées sur les coiffes, roulette dorée en encadrement des contreplats et gardes de papier à la cuve, toutes tranches dorées.

Reliure aux armes d'Emmanuel Dieudonné de Hautefort (1700-1777), marquis de Hautefort et de Sarcelles, chevalier des Ordres du Roi et ambassadeur à Vienne. Il fit partie l'une des plus puissantes familles du Périgord, qui appartient longtemps aux premiers cercles de la Cour, des Valois aux Bourbons. Cette reliure, non signée, est attribuable à l'atelier Louis-François Lemonnier. Un coin et mors très habilement restaurés.

Étiquette de la Librairie Albert Franck, 67 rue de Richelieu, encollée sur le premier contreplat, ainsi que deux ex-libris et une étiquette de bibliothèque sur le second contreplat. Une cote de bibliothèque à la plume ainsi qu'un reste de tampon très discret sur la page de faux-titre.

Les exemplaires en grand papier établis en reliure en maroquin aux armes sont d'une insigne rareté.



10 000

+ DE PHOTOS

« Moi aussi j'aurais voulu être quelqu'un d'autre, j'aurais voulu être moi-même » Émile Ajar, *Gros-Câlin*

« Accéder à l'authenticité en partant d'une imposture, avouez que ce serait assez beau ! » Romain Gary, *La Tête coupable*

Les quatre romans signés Emile Ajar (*Gros-câlin*, *La Vie devant soi*, *Pseudo*, *L'Angoisse du roi Salomon*) constituent la plus grande supercherie littéraire du XX^{ème} siècle. Cette ambitieuse création esthétique née sous la plume d'un alter-ego destructeur a permis à Romain Gary de s'effacer jusqu'à sa mort tragique derrière une œuvre nouvelle et ainsi retrouver l'anonymat, la virginité, la liberté de ses débuts. Ce n'est qu'après son suicide et selon ses dernières volontés, que son double fut magistralement sacrifié dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, mettant un point un point d'orgue à l'affaire et laissant à la postérité l'image d'un « homme qui vendit son ombre » (Ralph Schoolcraft).

47. (GARY Romain) AJAR Émile

Gros-Câlin

Mercure de France, Paris 1974, 14 x 20,5 cm, broché

ÉDITION ORIGINALE pour laquelle il n'a pas été tiré de grands papiers, tampon imprimé de service de presse sur la page de titre. Agréable exemplaire.

150

+ DE PHOTOS

48. (GARY Romain) AJAR Émile

La Vie devant soi

Mercure de France, Paris 1975, 15,5 x 23,5 cm, broché

Rare ÉDITION ORIGINALE, un des 40 exemplaires imprimés sur vélin supérieur de Ruyscher, seuls grands papiers. Dos et plats marginalement décolorés, sinon bel exemplaire.

10 000

+ DE PHOTOS

49. (GARY Romain) AJAR Émile

Pseudo

Mercure de France, Paris 1976, 17 x 26 cm, broché

ÉDITION ORIGINALE, un des 65 exemplaires numérotés sur vergé d'Arches, seuls grands papiers. Bel exemplaire.

2 300

+ DE PHOTOS

50. (GARY Romain) AJAR Émile

L'Angoisse du roi Salomon

Mercure de France, Paris 1979, 16,5 x 23,5 cm, broché

ÉDITION ORIGINALE, un des 45 exemplaires imprimés sur vergé d'Arches, seuls grands papiers. Bel exemplaire.

6 800

+ DE PHOTOS

51. GARY Romain

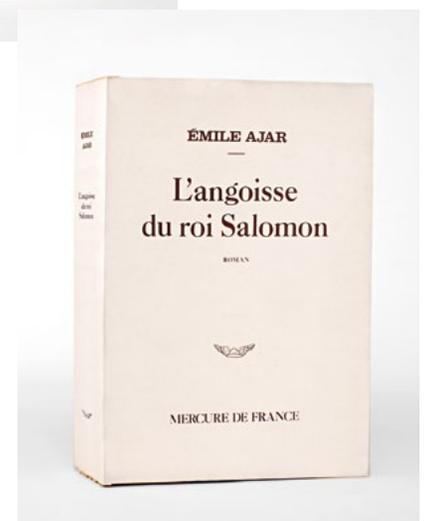
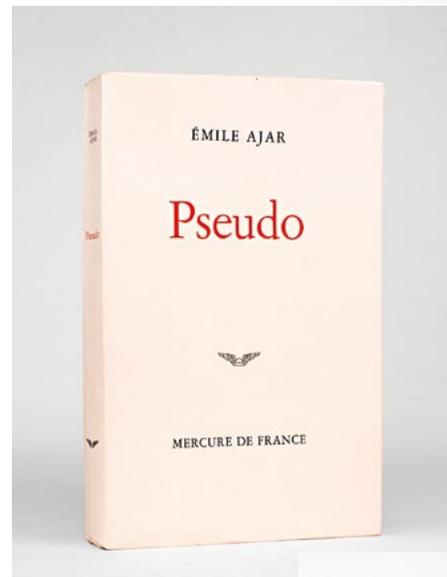
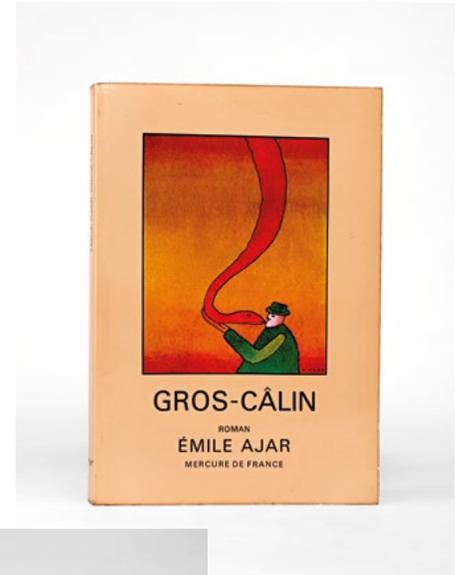
Vie et mort d'Émile Ajar

Gallimard, Paris 1981, 12,5 x 20 cm, broché

ÉDITION ORIGINALE, un des 20 exemplaires numérotés sur Hollande, tirage de tête. Bel exemplaire, de toute rareté.

3 500

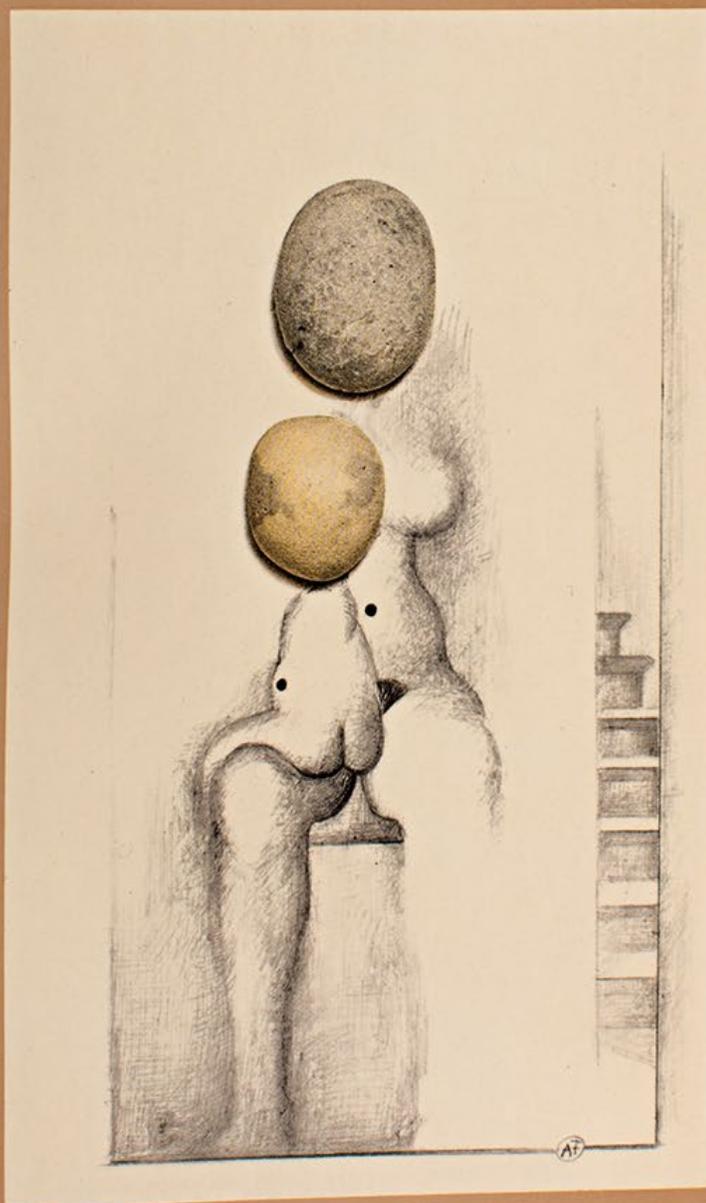
+ DE PHOTOS



Emile
Ajar

Emile Ajar
la vie devant soi

la vie devant soi



Mercure de France

52. GENET Jean

Le Condamné à mort

S. n., Fresnes 1942, 14 x 21,5 cm, en feuilles sous couverture rose

ÉDITION ORIGINALE de la première œuvre de Jean Genet, écrite à Fresnes, imprimée à quelques exemplaires et publiée à compte d'auteur, qui parut clandestinement alors qu'il purgeait une peine de prison pour vol de livres. La brochure, de treize pages, en feuilles et sans pagination, fut imprimée sur papier brun sous une couverture rose ou blanche.

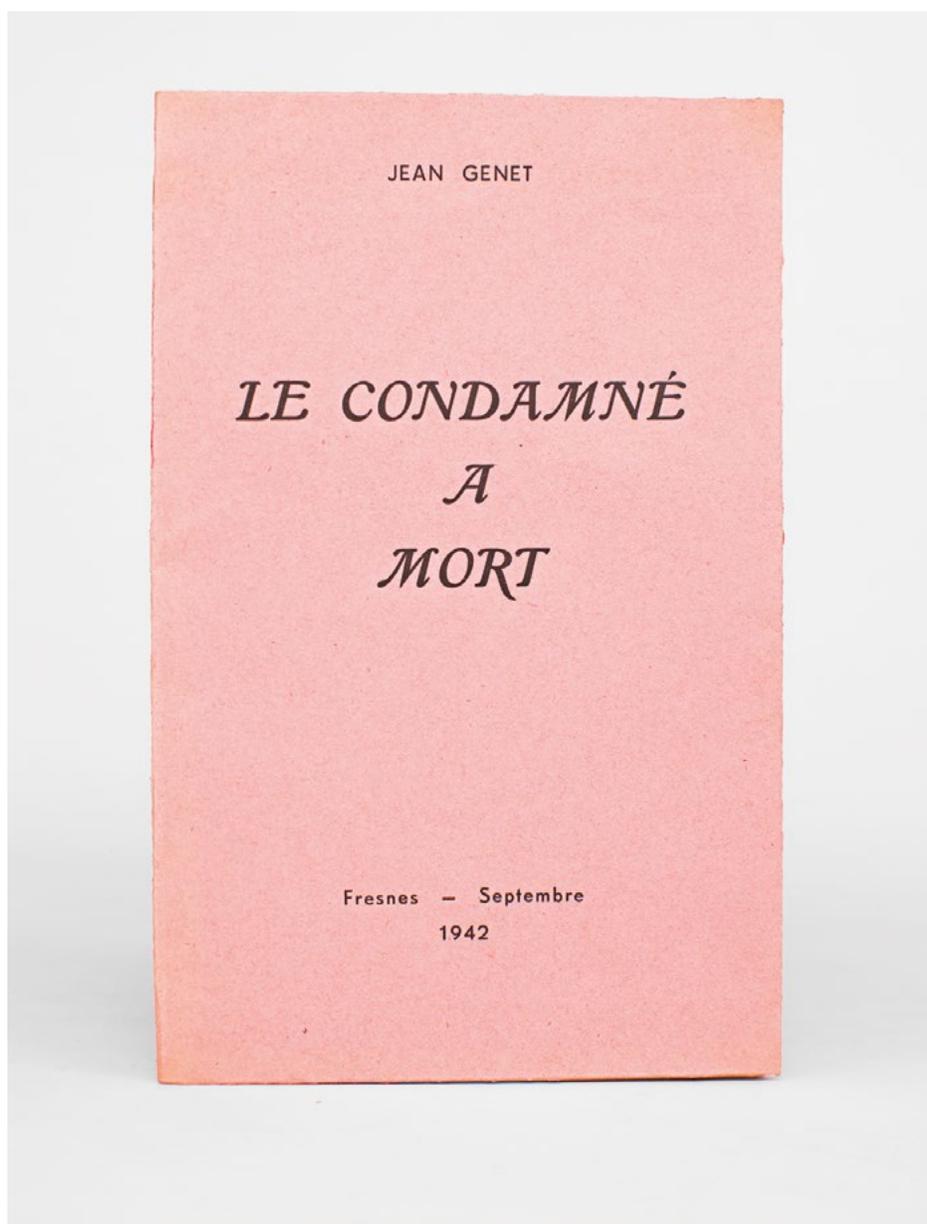
« J'ai dédié ce poème à la mémoire de mon ami Maurice Pilorge, dont le corps et le visage radieux hantent mes nuits sans sommeil... ». Ainsi Jean Genet explique-t-il la genèse de ce poème, hommage à « l'assassin de 20 ans », guillotiné, dont il a partagé les quarante dernières journées. Selon François Sentein, biographe de Maurice Pilorge (*L'Assassin et son bourreau*), les deux hommes ne se seraient jamais véritablement rencontrés et Jean Genet en fera un compagnon fantasmé, « mort avec l'insouciance d'un dandy » (Edmund White, *Jean Genet*). Jean Cocteau, qui deviendra l'ami et l'ange gardien de Jean Genet – il lui évitera la prison à perpétuité quelques années plus tard – raconte dans son *Journal* : « Parfois, il m'arrive un miracle. Par exemple, *Le Condamné à mort* de Jean Genet. Je crois qu'il n'en existe que quatre exemplaires. Il a déchiré le reste. Ce long poème est une splendeur. Jean Genet sort

de Fresnes (la plaquette est datée de la prison, « Fresnes, septembre 1942 »). Poème érotique à la gloire de Maurice Pilorge, assassin de vingt ans, exécuté le 12 mars 1939, à Saint-Brieuc. L'érotisme de Genet ne choque jamais. Son obscénité n'est jamais obscène. Un grand mouvement magnifique domine tout. La prose qui débute est courte, insolente, hautaine. Style parfait. »

Rarissime.

12 000

[+ DE PHOTOS](#)



53. GIRALDI Lilio Gregorio

Syntagma de Musis

Matthias Schurerius, Strasbourg 1511, in-4 (14 x 20 cm), (16 f.) A₄ B₈ C₄, relié

Rare édition princeps illustrée d'une grande vignette de titre (86 x 95mm) figurant les muses jouant de leurs instruments sous l'eau d'une fontaine dominant la source Hippocrène surmontée d'un vers de la *Théogonie* d'Hésiode : « *Ennea thugateres megalou Dios* / Les neuf filles engendrées par le grand Zeus ». Il s'agirait de la toute première représentation collective des muses se baignant dans la fontaine de jouvence.

Neufs magnifiques bois in-texte (63 x 50 mm) mettent eux aussi en scène ces mêmes muses élégamment vêtues et tenant leurs symboles distinctifs.

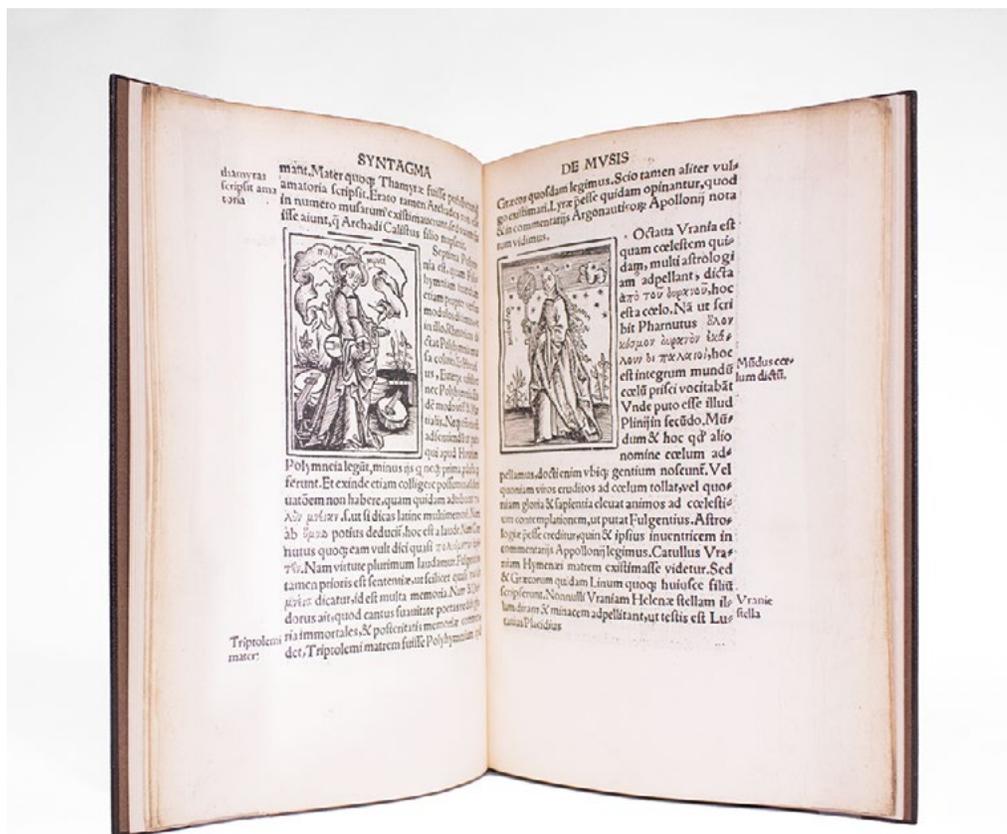
30 lignes par page en caractères ronds, exemplaire à toutes marges, non rubriqué. Le feuillet A₂ ne porte pas de signature, C₂ fautivelement noté B₂.

Première publication de l'imprimeur strasbourgeois Matthias Schürer à contenir des caractères grecs, comme ce dernier le souligne dans le colophon : « *Finis libelli de Musis compositi a Lilio Graegorio Ziraldo Ferrariensi, quem Matthias Schurerius artium doctor summa cum diligentia impressit, non omissis accentibus in eis que Gareca sunt. Argentorat. Ann. salutis. M.D.XI. Idibus August.* »

Reliure postérieure (XX^{ème}) en plein maroquin brun, dos janséniste à cinq nerfs, date dorée en queue, filet doré en encadrement des plats, toutes tranches dorées. Reliure signée Honegger.

Ex-libris des bibliothèques Guelfo Sitta et Gianni de Marco encollés sur le premier contreplat, timbre à sec de ce dernier en bas à droite de la première garde blanche.

Quelques très discrets trous de vers sans perte de texte au niveau des derniers feuillets. Collationné complet par un bibliographe de la librairie Bernard Quaritch Ltd le 8 mai 1925 (cf. note au verso du dernier feuillet).



Rare et important traité – le tout premier sur le sujet – marquant une avancée significative dans la connaissance humaniste et philologique des divinités antiques.

Il est précédé de quelques lignes adressées au lecteur ainsi que d'une dédicace intitulée « *Andreae Reginio Romarici monti Sonrario* » par Philesius Vogesigena (Matthias Ringmann), humaniste et éditeur scientifique de l'ouvrage. Vient ensuite une épître dédicatoire à Luca Ripa, l'un des anciens maîtres ferrarais de Lilio Gregorio Giraldi, datée de 1507 à Milan. L'auteur y affirme avoir composé son *Syntagma de Musis* alors qu'il n'était encore qu'un adolescent. La dissertation se clôt par plusieurs vers de poètes antiques ou contemporains à Giraldi – Virgile, Pic de la Mirandole et Fauste Andrelin – ayant avant lui loué les grâces des muses.

Emblématique du néoplatonisme médicéen, ce traité à clé aura une influence notable sur les cycles picturaux et les mythographes du XVI^{ème} siècle.

Les superbes bois gravés illustrant l'ouvrage ne se conforment pas à la tradition antique ou italienne mais représentent plutôt des vierges germaniques. Ces bois, proches du style de ceux de Dürer, sont très clairement inspirés par l'artiste à défaut de pouvoir lui être formellement attribués.

Très bel exemplaire à pleines marges de ce rarissime figuré de haute école allemande.

54. JARRY Alfred

Ubu roi

Mercure de France, Paris 1896, 9,5 x 15,5 cm, broché

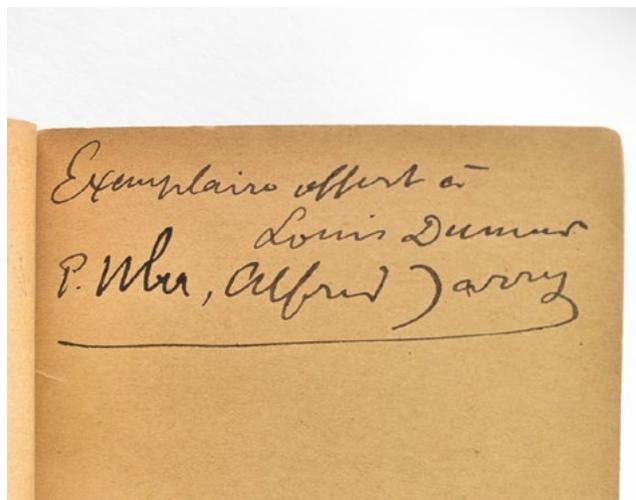
ÉDITION ORIGINALE SUR papier courant.

Exemplaire broché tel que paru, dos insolé restauré.

Précieux et rare envoi autographe signé d'Alfred Jarry :
« Exemplaire offert à Louis Dumur. P. Ubu, Alfred Jarry. »

8 000

+ DE PHOTOS



55. HUGO Victor

Théâtre de Victor Hugo. Hernani - Marion Delorme - Le Roi s'amuse - Lucrèce Borgia - Marie Tudor - Angelo - Ruy-Blas - Les Burgraves

Michel Levy Frères, Paris 1847, 17 x 27 cm, relié

Première édition en grand format du théâtre d'Hugo, publiée chez Michel Lévy, qui deviendra son principal éditeur après avoir racheté les droits de l'écrivain.

Reliure en demi maroquin noir à coins, dos à quatre nerfs sertis de pointillés dorés et orné de doubles caissons dorés décorés en angles, date et mention « Ex. de J. Drouet » dorées en queue, plats de papier marbré, gardes et contreplats de papier à la cuve, couvertures et dos conservés, tête dorée, reliure signée de René Ausourd. Le dos conservé présente quelques manques comblés et a été doublé.

Précieux et amusant envoi autographe signé de Victor Hugo à Juliette Drouet, le grand amour de sa vie : « À Madame Juju signé Monsieur Toto ».

Signé du célèbre surnom qu'elle lui donne dans ses lettres d'amour, ce bel exemplaire du théâtre d'Hugo imprimé sur papier vélin illustré par Louis Boulanger marque ici la complicité

facétieuse des amants les plus célèbres de la littérature française. Cet envoi rappelle la carrière de comédienne de Juliette Drouet, qu'elle abandonna à la fin des années 1830 afin de se consacrer exclusivement à son illustre amant. De leur mythique rencontre quinze ans plus tôt lors d'une lecture de *Lucrèce Borgia*, à la jalousie d'Adèle Hugo qui lui refusa le rôle de l'héroïne de *Ruy Blas* écrit pour elle, la relation d'Hugo et Juliette Drouet, la comédienne contrariée, n'aura de cesse de revenir au théâtre.

L'exemplaire provient de la bibliothèque de Pierre Duché (1972, n° 72). Ce dernier avait fait l'acquisition de la totalité de la bibliothèque de Juliette Drouet, et confié les volumes à René Ausourd pour les faire relier de manière uniforme avec l'inscription permettant leur identification en queue.

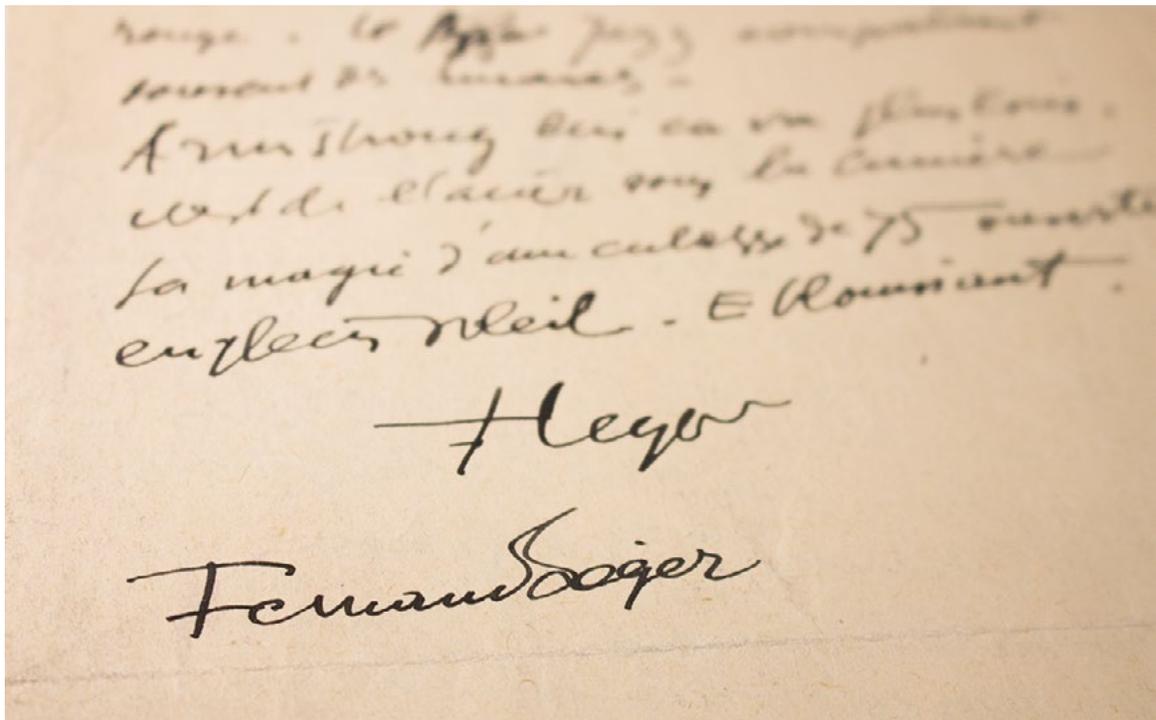
Ex-libris encollés sur un contreplat et une garde.

Exemplaire de la plus intime provenance.

20 000

+ DE PHOTOS

à Madame Juju
Signé Monsieur Toto.



56. LÉGER Fernand

L'une des plus sublimes lettres de Fernand Léger

La Maison-Forestière (Argonne) 28 mai 1915, 13,4 x 21,3 cm, 4 pages sur un feuillet double

Fabuleuse lettre autographe du peintre Fernand Léger rédigée en première ligne durant la bataille d'Argonne, adressée au marchand d'art parisien Adolphe Basler.

92 lignes à l'encre noire, quatre pages sur un feuillet double, daté par Léger du 28 mai 1915.

La lettre autographe est présentée sous une chemise en demi maroquin vert sapin, plats de papier vert à motif stylisé, contre-plats doublés d'agneau vert, étui bordé du même maroquin, ensemble signé Goy & Vilaine.

La lettre a été choisie pour l'anthologie de Cécile Guilbert, *Les plus belles lettres manuscrites de Voltaire à Édith Piaf*, Robert Lafont, 2014.

Véritable chef-d'œuvre de la correspondance, cette exceptionnelle missive de Fernand Léger révèle l'importance fondamentale de l'expérience des tranchées sur son œuvre à venir. Mobilisé dans les troupes du Génie en 1914, Léger reste deux ans en poste sur le front d'Argonne, dans le secteur de la Maison-Forestière, d'où il écrit cette lettre le 28 mai 1915, « **pendant que les obus [lui] passent au-dessus de la tête** ». En toute liberté de ton et de forme, la lettre surprend par le charme célinien de son style et annonce la période « mécanique » de sa peinture d'après-guerre. On assiste entre les lignes à l'éveil de sa conscience politique au contact des hommes rencontrés sur le front, dont le mérite et la bravoure marquèrent durablement

le peintre. Son analyse particulièrement lucide de l'inhumanité de la guerre place cette missive parmi les plus belles lettres de combattant de la première Guerre Mondiale.

Fernand Léger répond à Adolphe Basler, critique d'art polonais, qui fut le secrétaire de Guillaume Apollinaire et négociant de tableaux. Basler fit probablement la rencontre de Léger autour de 1910, alors que celui-ci fréquentait la « bande à Picasso » et subissait fortement l'influence du cubisme aux côtés de Derain, Maurice de Vlaminck et Max Jacob. S'essayant au monochrome puis à l'abstraction, Léger applique les préceptes de décomposition des formes et de distorsions de perspectives. Son travail auprès des cubistes devient prémonitoire de l'apocalypse à venir. Quelques années plus tard, ce vocabulaire cubiste devient en effet pour Léger la parfaite illustration de la guerre, qu'il décrit ainsi à Basler : « **C'est linéaire et sec comme un problème de géométrie. Tant d'obus en tant de temps sur une telle surface, tant d'hommes par mètre et à l'heure fixe en ordre.** » Plus que jamais, l'innovation cubiste permet de traduire le monde contemporain oscillant entre rationalisme et chaos.

Le contact des tranchées opère chez le peintre un véritable bouleversement tant intellectuel qu'artistique. Comme le remarque Blaise Cendrars « **cest à la guerre que Fernand Léger a eu la révélation soudaine de la profondeur d'aujourd'hui...** ». Léger confie à Basler sa vision d'une guerre industrielle, inhumaine et dépersonnalisée : « **Le flottement c'est fini. C'est une guerre**

sans « déchet », une guerre moderne. Tout vaut. Tout s'organise pour un maximum de rendement. Cette guerre-là, c'est l'orchestration parfaite de tous les moyens de tuer, anciens et modernes. C'est intelligent jusqu'au bout des ongles. C'en est même emmerdant, il n'y a plus d'imprévu ». Cette pertinente analyse de Léger se traduit dans ses toiles d'après-guerre par une véritable esthétique du calcul et de l'équilibre, un « rendement pictural », à l'image de la guerre moderne à laquelle il prit part. Chez Léger en effet, la leçon cubiste s'accompagne d'une profonde réflexion sur la modernité et « les hommes modernes » qu'il désire représenter dans sa peinture.

La lettre révèle la gestation de son style pictural d'après-guerre, gardant la fragmentation cubiste tout en faisant vibrer ses toiles de couleurs et de motifs saisis au contact des tranchées. En effet, Léger donne à Adolphe Basler un aperçu de sa célèbre « période mécanique » des années 1920, dont on peut voir une préfiguration dans la prophétique sentence : « **Tout cela se déclenche mécaniquement** ». Les armes de destruction massive hantent le quotidien de l'artiste-soldat autant qu'elles l'inspirent : « **C'est terrible une attaque, quand des bonhommes qui pendant des heures ont subi une préparation d'artillerie infernale aplatis dans des trous, réduits à l'état de pauvres petites choses, quand on donne l'ordre à ces hommes-là de sortir de leur abris, de franchir un parapet et d'aller sur des mitrailleuses avec leur baïonnette** ». À la suite de cette expérience, les structures tubulaires et circulaires des obus, mitrailleuses et baïonnettes furent élevées au rang de langage pictural. Léger avait compris que la peinture devait entrer en compétition avec l'objet manufacturé, et prendre en marche le train de la modernité. Entre droites et courbes, il les emploie en tant que sujet propre (*Éléments mécaniques*, 1920, Metropolitan museum of Art, *Les Hélices*, 1918, Museum of Modern Art) ou matériau pour ses portraits (*Le Mécanicien*, 1919, Boston Museum of Fine arts). Ses camarades soldats « réduits à l'état de pauvres petites choses » donnent naissance à une anatomie nouvelle, composée de formes géométriques restreintes : cubes pour la tête et le tronc, tubes circulaires pour les bras, cercles pour les articulations.

Léger dévoile une nouvelle fois ses talents de visionnaire par un passage d'une clairvoyance saisissante sur les enjeux véritables de la guerre, qu'il devine dans cette lettre dès le début de l'année 1915. Il anticipe la défaite allemande dans la course aux armes de pointe, effectivement battue sur le plan technique deux ans plus tard avec l'arrivée des chars d'assaut américains : « **Les Boches ont cela d'épatant qu'ils font la guerre avec des moyens les plus modernes possibles. Ils ont parfaitement raison. Mais où ils ont eu tort c'est de ne pas avoir su les employer assez supérieurement dès le début et assez vite pour empêcher les autres de juger leurs trucs et de leur retourner la balle** ». Après cette démonstration pleine d'ironie de la supériorité du camp français, Léger achève sa lettre à Basler, lui-même engagé volontaire, sur l'assurance de la victoire : « **En septembre [1914] on faisait une guerre de primaire ridicule, mais maintenant c'est autre chose on les a pillé et supérieurement à notre tour, on a décidé plus de talent qu'eux et comme ils n'ont pas le génie, on les aura** ».

Par ailleurs, la guerre a éveillé en lui une conscience politique qui guidera toute son œuvre à venir, jusqu'à son illustration du poème *Liberté* d'Eluard. Ses frères d'armes, qu'il prend pour modèle durant ses années de guerre, lui inspirent de célèbres toiles et l'orientent après-guerre vers un art résolument populaire, né de la camaraderie qu'il mentionne au début de la lettre :

« **Je suis tranquille les artilleurs m'ont appris que j'étais dans une « position d'angle » c'est-à-dire inviolable pour les obus boches. J'ai confiance en ces gens-là ils connaissent bien leur métier** ». Ce fut pendant ces deux ans de combats qu'il découvre la fonction sociale de l'art, délaissant sa brève période d'abstraction pour un art figuratif servant la cause communiste. Bien qu'il n'adhère officiellement au Parti communiste français qu'en 1945, il déclare déjà dans sa lettre de 1915 : « **il n'y a que des hommes modernes pour pouvoir encore un pareil effort. Une armée de métier ne tiendrait pas, mais un peuple qui a vécu la vie tendue et dure de ces 50 dernières années, peut le fournir** ». Se considérant lui-même comme un peintre-ouvrier, parfois qualifié de « paysan de l'avant-garde », il manifeste dans la lettre et dans son œuvre son profond respect pour le travailleur moderne. Sous couvert de célébrer l'invincibilité de l'homme contemporain, Léger dénonce ici son asservissement : « **Une guerre comme celle-ci n'est possible que par les gens qui la font. C'est aussi vache que la lutte économique. Les temps de paix aussi à cette seule différence qu'on tue du monde. Ça ne suffit pas pour renverser les facteurs. C'est la même chose. Ces gens là qui la font, nous autres, nous sommes dressés à cette momerie-là** ». Son engagement politique et artistique commence dès 1917, avec sa célèbre toile « La Partie de cartes » (Kröller-Müller Museum, Otterlo), qui confond formes organiques et mécaniques des hommes meurtris par les combats.

Privé de la peinture pendant les trois années de sa mobilisation, Léger entretient sur le front une riche correspondance avec ses proches restés à l'arrière. Notre lettre constitue un exemple exceptionnel de la beauté et de l'aisance du style épistolaire du peintre – sa réponse à Basler est ponctuée de passages dignes de la gouaille de Céline ou de son ami Cendrars, avec la même violence sinistre et perverse : « **Il n'y a qu'à l'arrière où on est assez mou pour pleurnicher sur des histoires de cathédrale de Reims bombardée ou de femmes enfilées par les Boches. Ici ça ne mord pas du tout. Et monsieur Barrès n'a aucun succès. On n'a pas idée de demander à des gens qui s'octroient le droit de tuer de respecter des monuments plus ou moins historiques ou des femmes qui souvent n'ont sans doute pas demandé mieux** ». La guerre a produit chez Léger un langage singulier, celui des Poilus, populaire et argotique, dont le dénuelement, l'aridité et le cynisme rejaillit sur le lecteur. Doté d'un véritable talent d'écriture, il sera par la suite l'auteur de conférences, d'articles de théorie picturale, de récits de voyages et de textes poétiques.

C'est par sa correspondance avec Basler qu'il renoue avec les cénares de la peinture parisienne, et s'échappe des combats pour quelques instants. Il pousse un véritable cri du cœur à la fin de sa lettre (« **Mon cher Monsieur Basler, parlez-moi de la peinture** ») – lui qui ne retrouvera l'occasion de peindre qu'en 1917, après avoir frôlé la mort à Verdun. Ses dernières lignes évoquent probablement un projet d'exposition de son œuvre aux États-Unis : « **Je pense bien à l'Amérique aussi mais quand tout cela sera fini** ». Sa première rétrospective américaine fut réalisée à New York dès 1925, et marque le début d'une longue série de voyages et de toiles célébrant la vie moderne américaine.

Prodigieuse et terrifiante lettre de Fernand Léger, artiste combattant exilé de sa peinture, qui a su déceler la beauté du monde moderne dans le spectacle du chaos. Le peintre nous livre un saisissant témoignage de son éveil politique et pictural, façonné et imprégné par son expérience du feu.

57. LÉGER Fernand

Lettre sur le jazz et la peinture : « J'ai souvent pensé en les écoutant à des équivalences colorées possibles »

S. d. (ca. 1948), 14,6 x 19 cm, 2 pages sur un feuillet

Magnifique lettre autographe signée et inédite de Fernand Léger sur le jazz américain et les couleurs, adressée à Gaston Criel, auteur d'un essai pionnier sur le « Swing ».

Le peintre se remémore son exil aux États-Unis de 1940 à 1945, parle de Louis Armstrong et de sa captivante découverte du jazz expérimental à New York, en compagnie des peintres afro-américains de la Harlem Renaissance.

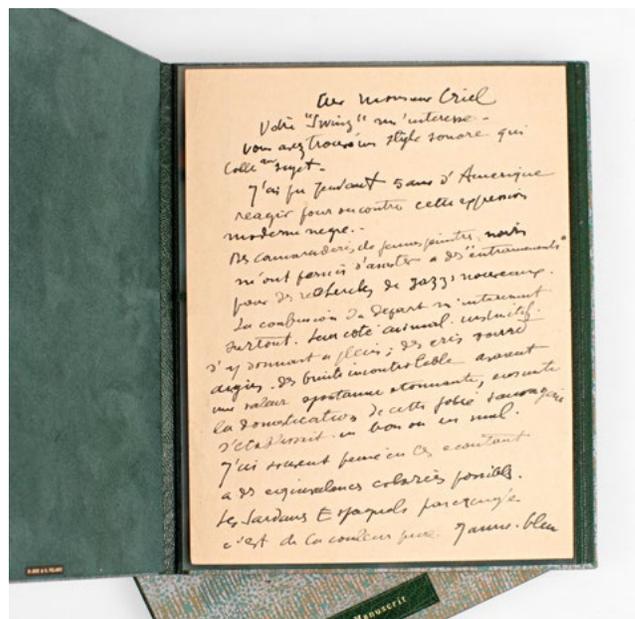
29 lignes à l'encre noire, rédigées sur un feuillet.

La lettre autographe est présentée sous une chemise en demi maroquin vert sapin, plats de papier vert à motifs stylisés, contreplats doublés d'agneau vert, étui bordé du même maroquin, ensemble signé Goy & Vilaine.

Léger répond à Georges Criel et le félicite de son essai sur le jazz américain : « **Votre « swing » m'intéresse. Vous avez trouvé un style sonore qui colle au sujet** ». Criel avait en effet adopté dans son essai, intitulé *Swing*, le style très rythmé du « bebop » que Léger avait eu l'occasion d'entendre à New York. Cette première étude sur le jazz en langue française fut unanimement saluée, de Sartre à Stravinsky en passant par Gide, Senghor, ou Poulenc. La lettre, non-datée, fut écrite en 1948, l'année de publication de l'essai de Criel. Après un long exil aux États-Unis entre 1940 et 1945, Léger était reparti pour la France et avait pris sa carte au parti communiste. Installé à Paris, il réouvre à la même période son académie de peinture dans un nouveau local boulevard de Clichy, qui lui vaudra un afflux d'étudiants américains, anciens GI démobilisés, comme Sam Francis ou Kenneth Noland.

Dès 1924, Léger avait fait la rencontre simultanée du jazz et de l'Amérique par son film expérimental *Ballet mécanique*, tourné par les Américains Dudley Murphy et Man Ray, sur des musiques de Duke Ellington et George Antheil. Trois séjours à New York entre 1931 et 1939, pleins de projets et de rencontres – avec l'écrivain Dos Passos notamment – avaient familiarisé Léger avec cette métropole emblématique de la modernité. Mais c'est son exil durant la guerre qui l'introduisit réellement à l'Amérique et à la musique jazz : « **J'ai pu pendant 5 ans d'Amérique réagir pour ou contre cette expression nègre** ». En 1941, il découvrit le pays lors d'une traversée en bus vers l'Ouest, donna des conférences en Californie et fit projeter son *Ballet Mécanique* à la célèbre université expérimentale de Black Mountain en Caroline du Nord. C'est également aux États-Unis qu'il inventa en 1942 un nouvel usage de la couleur, en s'inspirant du jeu des projecteurs publicitaires balayant les façades de Times Square : la couleur se trouve désormais dissociée du dessin, et donne naissance à sa toile *Starfish* (Solomon R. Guggenheim Museum), sa série des « Cyclistes » (Biot, Musée national Fernand Léger) et des « Plongeurs », dont il réalise un exemplaire monumental en 1943 pour la maison de l'architecte de Rockefeller, Wallace K. Harrison, à Long Island.

Le jazz, synonyme de modernité et de libération, fut également l'occasion d'explorer la couleur. Léger donne une saisissante description synesthésique de ses expériences sonores : « J'ai



souvent pensé en les écoutant à des équivalences colorées possibles. Les sardanes espagnols par exemple c'est de la couleur pure. Jaune bleu rouge. Le Jazz comporterait souvent des nuances ». Il assista dans les clubs new-yorkais à la naissance du bebop, nouvelle forme de jazz au rythme effréné et à la virtuosité époustouflante, dont les innovations harmoniques et rythmiques marquèrent le peintre dans ses compositions. Le peintre se remémore la découverte de ce jazz furieux des années 1940 : « **La confusion du départ m'intéressait surtout. Leur côté animal instinctif s'y donnant à plein ; des cris sourd aigus. Des bruits incontrôlable [sic] ayant une valeur spontanée étonnante, ensuite la domestication de cette jolie sauvagerie s'établissait en bon ou en mal.** » Les cuivres brillants aux « cris aigus », rappellent les formes et les sons des machines si chères au peintre, qu'il emploie depuis sa « période mécanique » des années 1920. Il achève sa lettre sur un vibrant hommage à Louis Armstrong, faisant en même temps resurgir son passé de soldat : « **Armstrong lui ça va plus loin, c'est de l'acier sous la lumière. La magie d'une culasse de 75 ouverte en plein soleil. Éblouissant** ».

En quête permanente de modernité, Léger s'était immergé dans la vie de bohème de Greenwich Village et fit la découverte de la culture afro-américaine new-yorkaise, alors en pleine effervescence dans les années 1940 : « **Mes camaraderies de jeunes peintres noirs m'ont permis d'assister à des « entraînements » pour des recherches de jazzs nouveaux.** ». Son contact avec l'avant-garde artistique noire se poursuivit après son départ des États-Unis dans son académie de peinture parisienne, où il enseigna au peintre John Wilson, membre éminent du mouvement de la Harlem Renaissance, à Robert Colescott, et au jamaïcain Karl Parboosingh. C'est aussi à ce moment, vers 1948, que le jeune Ellsworth Kelly, grande figure du minimalisme, vint solliciter ses conseils. Par ailleurs, le style et la philosophie moderniste de Léger laissèrent une empreinte immortelle dans le paysage artistique américain en tant que précurseur de l'esthétique du Pop Art.

Témoignage rare et inédit des expériences new-yorkaises de Fernand Léger et de l'impact sensoriel du jazz sur sa peinture.

58. MAGRITTE René

Lettre autographe signée de ses initiales :
« "L'imaginaire" remplace peut-être actuellement
"l'Idéal" d'un temps passé. »

Bruxelles 9 janvier 1965, 13,5 x 20,5 cm, deux pages sur un feuillet

Importante lettre autographe de René Magritte à André Bosmans, datée du 9 janvier 1965 et signée de ses initiales. 35 lignes à l'encre noire sur un feuillet à en-tête « René Magritte 97, rue des Mimosas, Bruxelles 3 Téléphone 15.07.30 ». Quelques mots biffés et des passages soulignés.

Publiée dans les *Lettres à André Bosmans 1958-1967*, Seghers I. Brachot, 1990, pp. 407-408

Lettre à la fois humoristique et d'une grande profondeur philosophique, dans laquelle le peintre surréaliste René Magritte aborde la question de l'imagination et de l'inspiration. On y trouve une fine analyse des enjeux de l'esthétique et de la pensée modernes, alors que le peintre cherche l'inspiration pour réaliser la couverture du prochain *XX^{ème} siècle*, journal d'avant-garde artistique et littéraire (numéro XXV, juin 1965).

Magritte adresse cette lettre à son grand ami André Bosmans, instituteur, poète et rédacteur en chef de *Rhétorique*, revue littéraire à laquelle Magritte contribua activement. Le peintre, alors en pleine maîtrise de son art, jouit d'une reconnaissance internationale depuis le début des années 1960. Son œuvre a déjà fait l'objet de nombreuses rétrospectives en France et en Belgique, et sera célébrée outre-Atlantique quelques mois plus tard au Museum of Modern Art de New York.

Sa lettre est partagée entre humour et réflexion psychologique. On retrouve l'habituel goût de Magritte pour l'ironie : « **Voici en retour l'extrait du journal La Meuse. Le sérieux des conseils aux femmes enceintes devient cocasse lorsqu'il accompagne cette reproduction d'une gouache faite il y a trente ans environ. Il s'agit sans doute "d'humour" pour les gens sérieux ?** ». Un quotidien liégeois avait en effet emprunté pour un de ses articles une gouache surréaliste de Magritte, intitulée *Maternité*, où la mère était représentée avec un visage de bébé et le bébé avec un visage de femme.

Après cet aparté, Magritte entretient Bosmans d'un projet de tableau destiné à une revue : « **Je ne sais pas encore ce que je peindrai pour la couverture du prochain *XX^{ème} siècle*** ». La revue d'art *Le XX^{ème} siècle* avait été fondée en 1938 par un journaliste italien correspondant à Paris, Gualtieri di San Lazzaro, et paraissait sous la forme d'un cahier annuel sur les tendances de l'art moderne, agrémenté de lithographies et d'œuvres originales. Magritte y figure aux côtés de Giorgio de Chirico, son idole, mais aussi Kandinsky, Jean Arp, et Joan Miro, ainsi que de nombreux autres artistes pionniers ou héritiers du surréalisme. Chaque numéro était consacré à un sujet d'actualité différent, avec des interventions de critiques, d'artistes et d'écrivains.

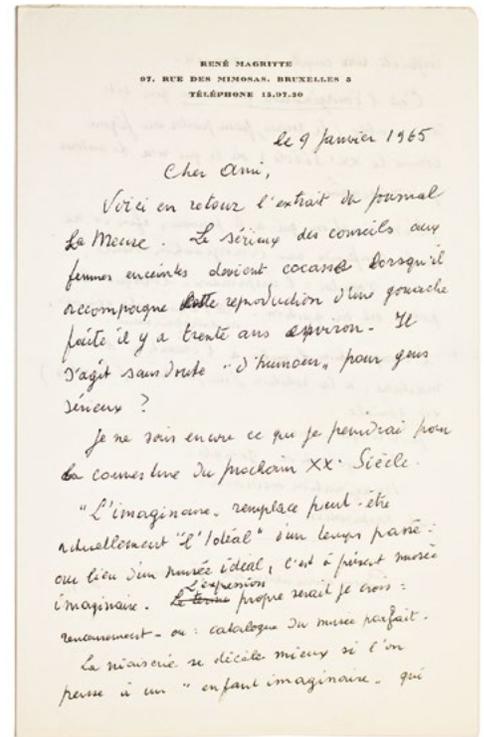
Magritte dissèque pour Bosmans le titre du prochain numéro (« Aux sources de l'imaginaire »), qui selon lui, symbolise toute une époque devenue esclave de l'inconscient depuis la révolution surréaliste : « **L'imaginaire remplace peut-être actuellement « l'Idéal » d'un temps passé. Au lieu d'un musée idéal, c'est**

à présent musée imaginaire. L'expression propre serait je crois : recensement ou catalogue du musée parfait. » Reprenant le célèbre paradigme d'André Malraux, le « musée imaginaire », Magritte souligne le passage du romantisme au surréalisme : ce remplacement de

la poursuite d'un idéal par l'ouverture sur le rêve et le fortuit. Il fait également la critique de l'expression ampoulée du *XX^{ème} siècle* : « **C'est l'imaginaire médiocre qui est responsable (la source, pour parler au figuré comme le *XX^{ème} siècle*) de ce qui n'a de valeur qu'imaginaire.** » Car chez Magritte, il existe une distinction fondamentale entre imaginaire et imagination, entre rêverie et création. Pour cet artiste profondément sensible aux paradoxes de la réalité et au rôle du mystère dans la vie et dans l'art, l'imagination n'est rien sans être créative. Ses toiles empruntées de « réalisme halluciné » démontrent cette conviction, comme son célèbre *Homme au chapeau melon* (collection particulière, 1964), ou encore sa série de *l'Empire des lumières* (musée Solomon R. Guggenheim et MoMA de New York, Collection Peggy Guggenheim à Venise, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1953-1954).

Le peintre nous offre sa propre définition cryptique et fascinante de l'imaginaire : « **L'imagination qui a le pouvoir, afin de ne pas la confondre avec l'imagination stérile devrait s'appeler : l'inspiration, lorsque la poésie est en question. Elle n'a pas à être géniale, ni extraordinaire. L'imagination limitée à l'invention d'une machine, à la solution d'un problème (Eureka) est géniale.** ». On remarque dans cette phrase que la poésie se place en tête de la hiérarchie des genres selon Magritte, qui chercha toute sa vie à provoquer chez le spectateur un « état poétique » et inséra même le langage dans ses compositions (*L'Apparition*, 1928, Staatsgalerie de Stuttgart, *La trahison des images*, 1929, musée d'art moderne de Bruxelles). Il achève sa lettre sur une conclusion des plus étranges – sa propre nomenclature des imaginaires : « **Je distingue donc : / Imagination géniale / Imagination médiocre / Et inspiration** »

Fascinante lettre de Magritte qui mêle l'ironie et la conviction, la philosophie et la fantaisie, à l'aube de la création d'une nouvelle œuvre.



59. MAUPASSANT Guy de

Manuscrit autographe à la Comtesse Potocka : « Vous prenez un chien enragé que vous faites manger par un lapin ; vous faites ensuite dévorer ce lapin par un mouton »

S. l. n. d. (juillet-août 1885),
9,6 x 15,5 cm, une feuille

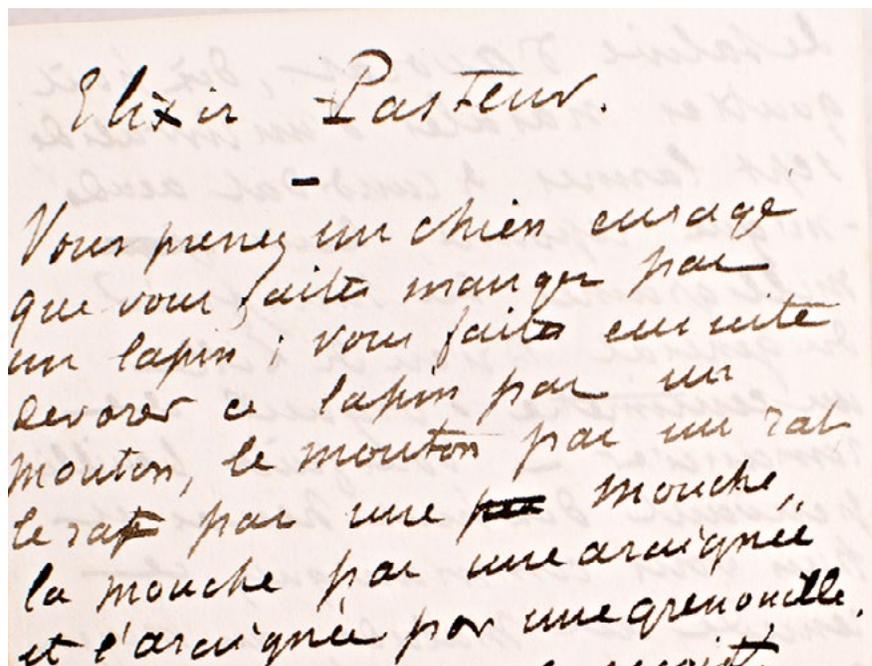
Manuscrit autographe de Guy de Maupassant adressé à la comtesse Potocka, 36 lignes à l'encre noire sur une page. Pliure horizontale au centre. Publiée dans Philippe Dahhan, *Guy de Maupassant et les femmes : essai*, Bertout, 1996.

Insolite manuscrit de Guy de Maupassant, donnant une fausse composition du vaccin contre la rage, qu'il appelle « Élixir Pasteur », fabriqué entre autres avec « sept larmes de candidat académique repoussé », « cinq gouttes de bave de journaliste » et « un centimètre d'orgueil de romancier ».

Cette amusante prescription est adressée à la comtesse Potocka, riche aristocrate mondaine et intellectuelle dont la grande beauté et la personnalité volage apparaissent en filigrane de nouvelles et de chefs-d'œuvre romanesques de l'auteur (*Mont-Oriol, Notre cœur, Humble drame*).

Maupassant écrit à Emmanuela Pignatelli di Cergharia, épouse du comte Nicolas Potocki, qui occupait avenue Friedland à Paris, un hôtel somptueux où elle réunissait une véritable cour de soupirants « morts d'amour pour elle », surnommés « Macchabées » par allusion aux sept frères martyrs de la Bible. Le compositeur Camille Saint-Saëns lui écrivit une mazurka, Guerlain créa pour elle un parfum ; son charme fut immortalisé par le peintre Léon Bonnat, et un jeune Marcel Proust signera une chronique du *Figaro* sur son salon si réputé. Elle fut la grande conquête et muse de Maupassant, qui ne cessa de la courtiser jusqu'à la fin de sa vie.

L'auteur donne à la comtesse une improbable recette de l'Elixir Pasteur, inspirée par les expériences sur la rage de Louis Pasteur à partir de la moelle du lapin. Le manuscrit autographe, non-daté, a probablement été écrit en 1885 dans le courant de juillet-août, lorsque Pasteur injecte avec succès son vaccin antirabique au petit Joseph Meister, âgé de neuf ans. Maupassant déploie ses talents pour la farce et la parodie, dévoyant le langage médical pour créer un faux vaccin : « **Ce dernier animal reçoit donc le virus rabique à sa septième puissance et il enrage instantanément. Vous lui enlevez alors l'œil gauche dont vous extrayez**



le fluide visuel au moyen d'une seringue à morphine. Vous mettez ce fluide dans un petit pot de granit avec cinq gouttes de bave de journaliste ». Diagnostiqué avec une syphilis depuis une dizaine d'années, Maupassant était en effet particulièrement familier des remèdes et potions, fréquent visiteur de villes d'eaux et suivi par de nombreux médecins avant son internement à la clinique du docteur Blanche, où il mourut de paralysie générale le 6 juillet 1893. Cette note humoristique adressée à la comtesse Potocka fait partie des innombrables tentatives de séduction engagées par Maupassant, amoureux éternellement contrarié : l'écrivain lui offrit ses manuscrits, composa des poèmes sur des éventails, et se rendit presque quotidiennement chez elle pendant ses séjours à Paris. Leur correspondance se poursuivit pendant de nombreuses années, Maupassant venant même à créer la « Société Anonyme Anti-Soporifique pour la Récréation perpétuelle de la Comtesse Potocka », dans le seul but de distraire la comtesse et d'échapper à son indifférence : « Sentant donc que mes efforts demeurent souvent stériles devant votre indifférence voulue j'ai cherché par quel procédé je pourrais venir à bout, en toute occasion, de votre ennui. » (Lettre d'août 1885, The Pierpont Morgan Library, New York).

L'écrivain termine sa note par une amusante remarque, prouvant l'efficacité de son remède contre la rage : « **C'est par cette méthode que tout accident a été évité pendant le dernier Congrès** », en référence au congrès de Berlin de février 1885, où fut décidé le partage systématique de l'Afrique entre les pays coloniaux.

PROVENANCE : collection Jean Bonna.

60. MICHAUX Henri

Sans titre. Encre et aquarelle

S. d. (1946-1947), 25 x 34 cm, une feuille

Dessin original à l'encre et à l'aquarelle, sur papier fort, signé à l'encre en bas à droite du monogramme d'Henri Michaux « HM ». Un infime accroc sans manque en tête de la feuille.

Le dessin a été authentifié par M. Franck Leibovici, ayant-droit d'Henri Michaux, et sera intégré au catalogue raisonné en préparation.

L'œuvre apparaît au catalogue de l'exposition Michaux à la Galerie Drouin de 1948, et appartient à la période « Meidosem » ou « psychologisme » de Michaux, pseudo-mouvement artistique dont il était à la fois l'initiateur et l'unique disciple. « C'est en 1946, dans la préface de *Peintures et dessins* intitulée « En pensant au phénomène de la peinture », que Michaux explique

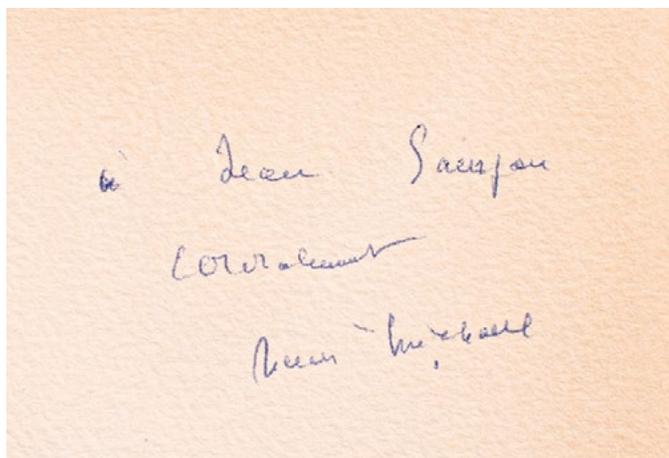
les règles de cet art visant à faire « le portrait des tempéraments 15 ». En effet, pour lui, peindre un visage consiste à projeter, sur le papier ou sur la toile, l'essence : « Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur... souvent comme des semelles. » (in Rosaline Deslauriers, *Les Meidosems d'Henri Michaux : émergences du dedans, résurgences orientales* Littérature et mathématiques Numéro 68, hiver 2002)

PROVENANCE : Henri Michaux puis Jean Sainjon.

Beau et rare dessin à l'encre, parfaitement conservé.

12 000

+ DE PHOTOS



61. MICHAUX Henri

Meidosems

Éditions du point du jour, Paris 1948, 20 x 26 cm, broché sous chemise à lacets

ÉDITION ORIGINALE, un des 276 exemplaires numérotés sur pur fil Johannot, seul tirage après 1 Chine et 20 pur fil d'Arches.

Bel exemplaire en dépit des gardes très légèrement ombrées et comportant quelques piqûres, la chemise à lacets de l'éditeur est affectée d'une claire mouillure sur le dos.

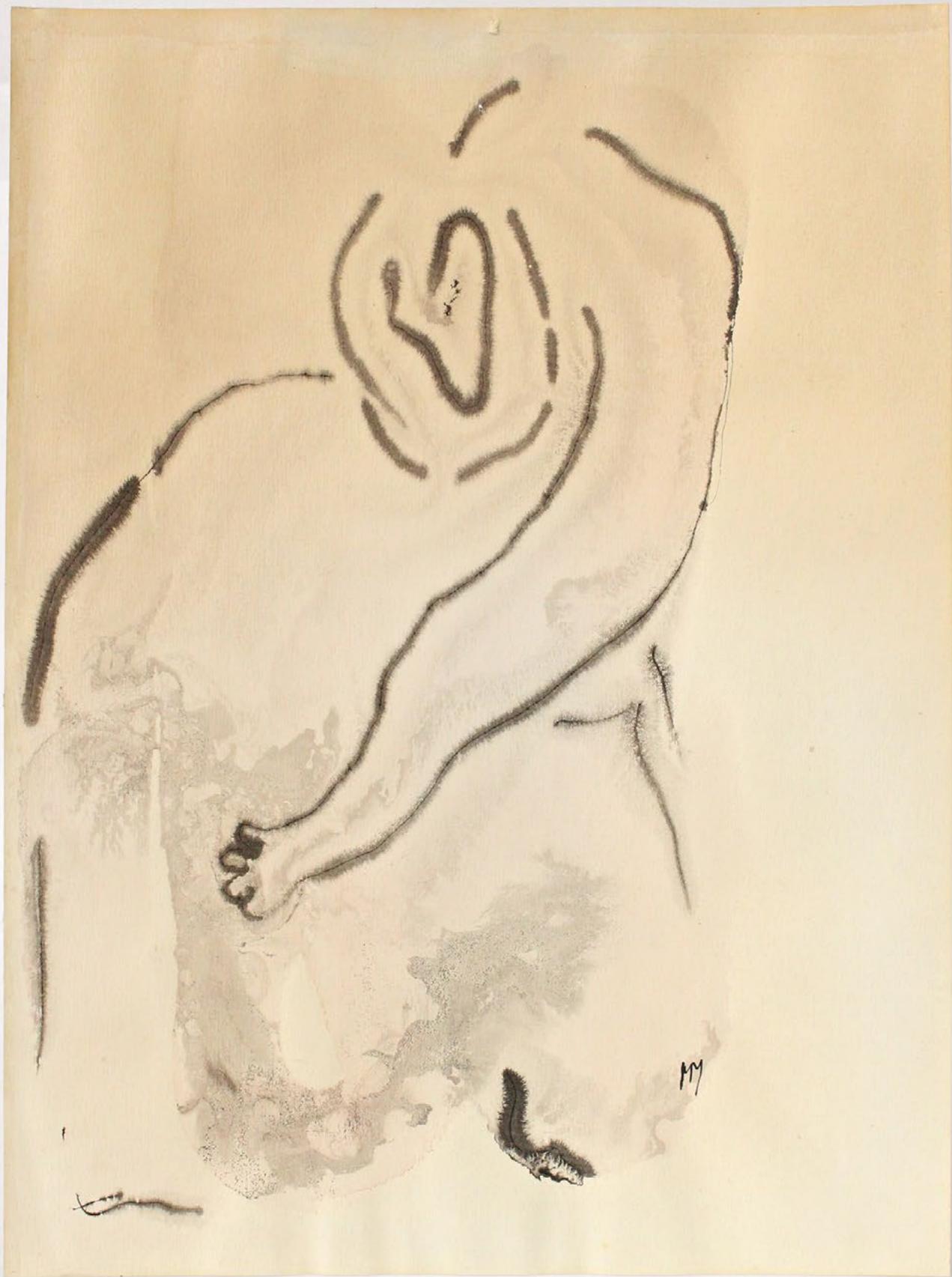
Ouvrage illustré de 13 lithographies originales d'Henri Michaux dont une à double page et une en vert pour la couverture.

Envoi autographe signé d'Henri Michaux à son ami Jean Sainjon, auquel fut offert l'encre mentionnée au n° 61 de ce catalogue.

3 500

+ DE PHOTOS





62. MUSSET Alfred de

Poème autographe signé d'Alfred de Musset : « Vos lèvres l'ont doré, dans leur divin langage, / D'un sourire mélodieux ! »

S. d. (1831), 17,1 x 25,2 cm, une feuille sous chemise et étui

Poème manuscrit autographe signé d'Alfred de Musset comportant l'en-tête « À Madame J. H. Mennessier », 14 vers à l'encre noire, date du « lundi 7 novembre » en pied, probablement de l'année 1831, plieurs inhérentes à la mise sous pli, le poème fut sans doute envoyé à sa dédicataire, Marie Mennessier-Nodier, fille de Charles Nodier.

Le poème fut publié dans le recueil *Premières Poésies* en 1854. Étiquette de description encollée en pied du manuscrit.

Notre poème manuscrit est présenté sous chemise et étui en demi maroquin vert bouteille, dos lisse, plats de papier marbré, intérieur de daim vert bouteille, poème protégé par une fenêtre de plexiglas qui se soulève à l'aide d'un lacet de maroquin vert bouteille, étui bordé de maroquin vert bouteille, plats de papier marbré, ensemble signé de P. Goy & C. Vilaine.

Rare poème de jeunesse où Alfred de Musset, dominé par le pur ravissement inspiré par sa dédicataire, Marie Mennessier-Nodier, rend hommage à cette figure féminine célébrée par les auteurs du jeune romantisme.

« Madame, il est heureux celui dont la Pensée/Qu'elle fût de plaisir, de douleur ou d'Amour !/a pu servir de sœur à la vôtre un seul jour !/Son âme dans votre âme un instant est passée. » Dédié à « Madame J. Mennessier » en remerciement de la musique qu'elle composa sur des vers de Musset, ce manuscrit témoigne de la place centrale qu'occupe Marie Nodier dans le paysage artistique du milieu du XIX^{ème} siècle et sa qualité de muse

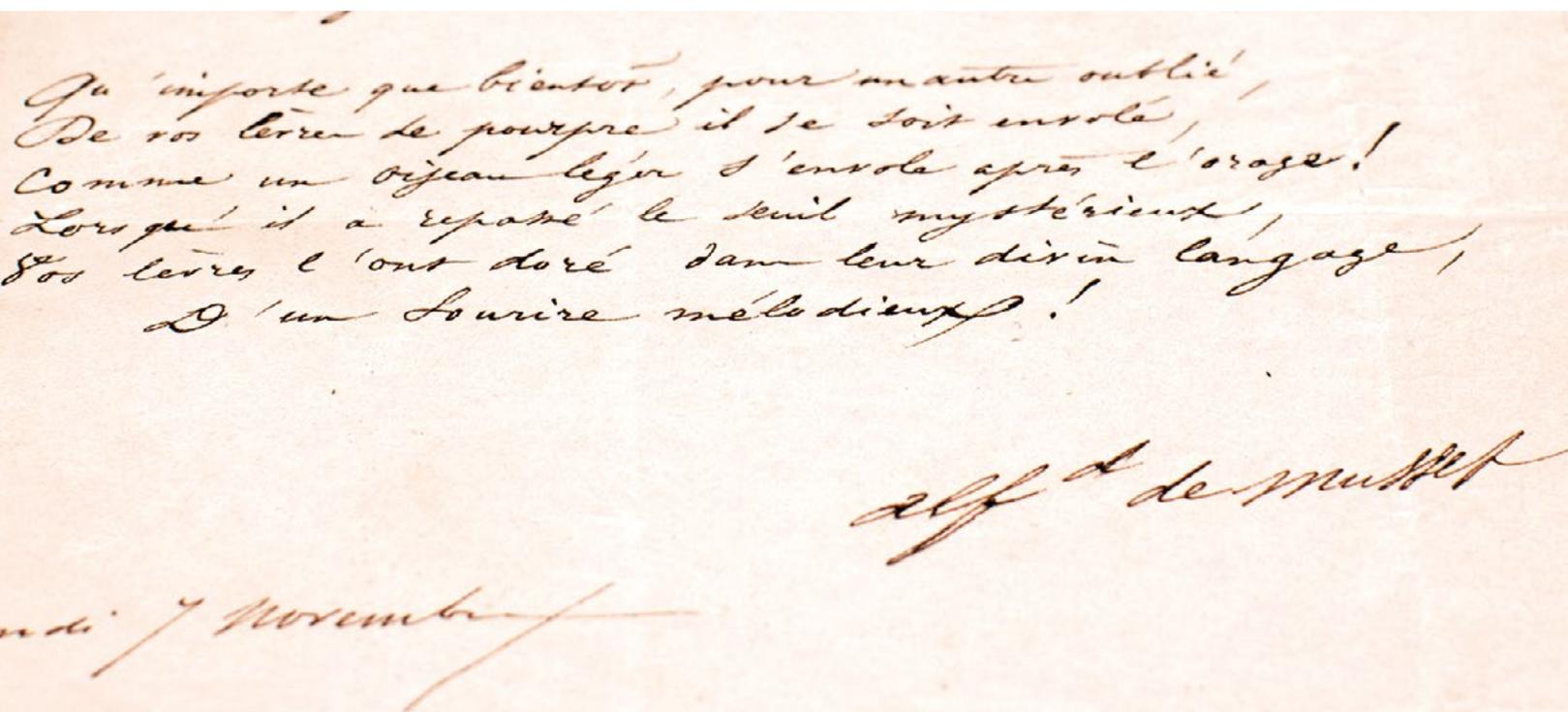
du salon littéraire de l'Arsenal tenu par son père, Charles Nodier où le jeune Musset fit ses premières armes.

Le poème est structuré autour d'un intrigant mélange de types de rimes, de strophes et de syllabes et donne à l'ensemble un rythme musical, rendant honneur à la fois aux qualités musicales de Marie Nodier et au penchant littéraire de Musset pour la forme de la chanson. L'auteur laisse alors libre cours à l'exaltation que lui procure l'amitié de sa dédicataire, conduite par le lyrisme des images qui émaillent la composition : « **Le rêve de son cœur un soir s'est arrêté, / Ainsi qu'un pèlerin, sur le seuil enchanté / Du merveilleux palais tout peuplé de féeries / Où dans leurs voiles blancs dorment vos rêveries !** »

Remarquée pour ses talents littéraires et musicaux, Marie Nodier devient le centre d'une correspondance avec les habitués du salon de son père parmi lesquels se distingue Musset avec qui elle échange des morceaux de poésie : « J'ai fait aussi plusieurs sonnets pour Madame Mennessier, qui m'en a renvoyé deux très jolis » (lettre de Musset à son frère, 22 mai 1843). L'admiration que suscite sa fibre artistique, tel que l'exprime le poète dans les derniers vers : « **Vos lèvres l'ont doré, dans leur divin langage, / D'un sourire mélodieux.** » est significatrice de la consécration de l'inspiratrice Marie Nodier à qui plusieurs autres auteurs dédient leur plume dans ses mêmes années à l'image de Victor Hugo qui écrit « À Madame Marie M » dans *les Feuilles d'Automne*.

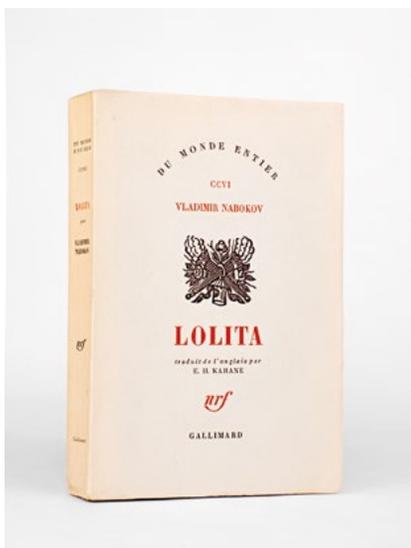
6 000

+ DE PHOTOS



127 MUSSET (Alfred de),

A Madame J. Mennessier, pièce de vers aut.; jeudi,
7 novembre, 1 p. in-4.



63. NABOKOV Vladimir

Lolita

Gallimard, Paris 1959, 14,5 x 21 cm, broché

ÉDITION ORIGINALE de la traduction française, un des 86 exemplaires numérotés sur vélin pur fil, seuls grands papiers.

Dos légèrement passé, bel exemplaire très recherché.

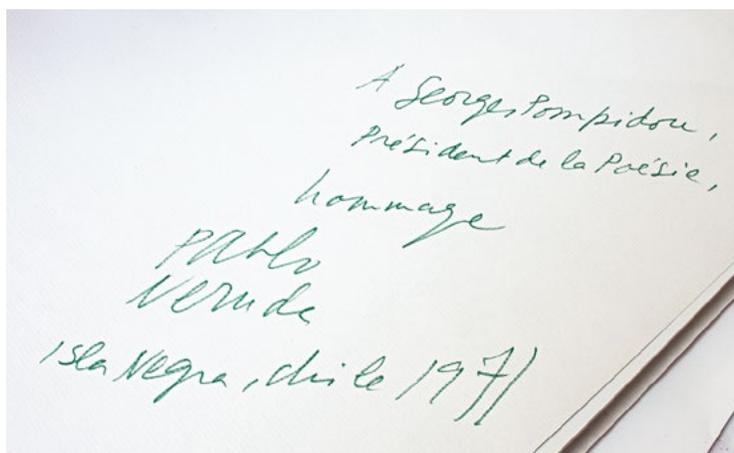
4 500

[+ DE PHOTOS](#)

64. NERUDA Pablo

Arte de Pájaros

Sociedad de amigos del arte contemporáneo, Santiago de Chile
1966, 34 x 39,5 cm, broché



REMISE DES LETTRES DE CRÉANCE PAR PABLO NERUDA, AMBASSADEUR DU CHILI, 26 MARS 1971, PALAIS DE L'ÉLYSÉE.

ÉDITION ORIGINALE sur papier courant.

Agréable exemplaire en dépit d'un petit accroc restauré en tête du dos.

Illustrations de Nemesio Antunez, Mario Carreno, Hector Herrera et Mario Toral.

Précieux envoi autographe de Pablo Neruda : « À Georges Pompidou, Président de la poésie, hommage. Pablo Neruda. Isla Negra, Chile, 1971. »

Neruda, à l'époque ambassadeur du Chili, fit la connaissance de Pompidou en 1971, lors d'une rencontre ayant pour but de renégocier la dette chilienne. D'après le poète mexicain Carlos Fuentes, ils échangèrent durant plus de trois heures, partageant leur passion pour la poésie française, et plus particulièrement pour Baudelaire. C'est à cette occasion que le poète offrit cet exemplaire de *Arte de Pájaros* au Président français, auteur de la célèbre *Anthologie de la poésie française* parue en 1961.

3 800

[+ DE PHOTOS](#)

65. PROUST Marcel

À la recherche du temps perdu

Grasset & Nrf, Paris 1913-1927, 12 x 19 cm pour le premier volume & 13 x 19,5 cm pour le second & 14,5 x 19,5 cm pour les suivants, 13 volumes brochés sous coffrets

ÉDITION ORIGINALE comportant toutes les caractéristiques de première émission pour le premier volume (faute à Grasset, premier plat à la date de 1913, absence de table des matières, catalogue de l'éditeur in-fine), un des exemplaires du service de presse (poinçon aux initiales de l'éditeur en tête du deuxième plat). ÉDITION ORIGINALE sur papier courant comportant une fausse mention de cinquième édition pour le second volume. ÉDITIONS ORIGINALES numérotées sur pur fil, seuls grands papiers avec les réimposés, pour les volumes suivants.

Cette collection complète de *À la recherche du temps perdu* est enrichie de trois importants et précieux envois autographes signés de Marcel Proust à Lucien Descaves :

- « à monsieur Lucien Descaves. / **Hommage de l'auteur. / Marcel Proust** » sur *Du côté de chez Swann*.

- « à monsieur Lucien Descaves. / **Respectueux hommage de l'auteur. / Marcel Proust** » sur *Le Côté de Guermantes II – Sodome et Gomorrhe I*.

- « à monsieur Lucien Descaves. / **Admiratif hommage. / Marcel Proust** » sur *Sodome et Gomorrhe II-1*.

Les treize volumes sont présentés chacun dans un coffret en plein maroquin noir, dos lisses jansénistes, date en queue, intérieur doublé d'agneau kaki, coffret signé Goy & Vilaine. L'exemplaire du *Swann* est, en outre, conservé sous chemise et étui recouverts de papier à motifs décoratifs et bordés de percaline ocre, caractéristique des exemplaires provenant de la bibliothèque de Lucien Descaves.

Si les envois autographes sur *Du côté de chez Swann* sont d'une insigne rareté, celui-ci est de surcroît le témoin de la première approche du « jeune » auteur vers la prestigieuse Académie Goncourt dont Lucien Descaves est un des membres fondateurs.

Il est souvent fait mention, à propos de Proust et du Goncourt, des houleuses délibérations de 1919. On omet cependant que, sous l'impulsion de Grasset (cf. lettres à M. Barres et R. de Flers, T. XII, lettre 127 et 155), Proust manifeste, dès 1913, l'ardent désir d'être soumis au jugement des Dix et accomplit de multiples démarches en ce sens :

« Mon éditeur [m'a] fait envoyer mon livre [...] au Jury Goncourt. Il n'est pas officiellement trop tard, on reçoit encore les livres, mais je crois que le prix est à peu près donné. Il reste cependant que si, sans l'avoir, je pouvais obtenir que quelqu'un s'en fit l'avocat, qu'on le discute, cela ferait devant mon livre une certaine lumière et qu'on le lirait, qui est tout ce que je peux désirer. [...] Je crains beaucoup que personne ne me lise, car c'est si long, compact. Or peut-être [...] avez vous des amis dans cette Académie Goncourt.

Il y en a deux auprès de qui ce serait inutile. Rosny aîné, parce que madame Tinayre que je ne connais pas, mais qui a paraît-il une prédilection pour ce que j'écris, a recommandé le livre (sans l'avoir lu du reste à Rosny aîné). Et Léon Daudet qui ne sera sans doute pas pour moi, mais avec lequel je suis trop lié pour pouvoir sans ridicule me recommander à lui. Enfin Louis de Robert (tout cela spontanément, car la lettre que je vous écris est ma première démarche) a écrit à Paul Margueritte. Mais je crois que cela ne fera pas grand-chose. Peut-être connaissez-vous les autres. Il y a, je crois, Geffroy, Rosny jeune, Elémir Bourges, Descaves (mais qui ne revient peut-être pas pour cela) Mirbeau [...]. D'ailleurs tout cela est peut être vain. Je vous le dis à tout hasard. » (Lettre du 8 novembre – date de l'achevé d'imprimer – à Mme de Pierrebourg, XII, 140). Mme de Pierrebourg ne connaît personne et les démarches de Louis de Robert se heurtent à un obstacle, l'aisance financière de Proust :

« Pour le prix, il y a quelque chose de comique qu'au moment où je suis [...] en grande partie ruiné [...] ma fortune soit un obstacle ! » (lettre à Louis de Robert, XII, 164). De son côté, Léon Daudet – qu'il a en fait sollicité – lui oppose son âge : « Quant au Goncourt [...] je parlerai sûrement à mes amis de votre livre. Mais... Mais la majorité ne veut pas voter pour un auteur ayant *plus de 35 ans* [souligné] [...]. Je ne suis heureusement pas de cet avis. » (XII, 144)

Résigné, Proust espère cependant toujours être commenté par les Académiciens : « Il me semble impossible que j'aie le prix [...]. En tout cas si mon livre est discuté par le jury Goncourt, cela compensera un peu l'éloignement où j'ai vécu pendant tant d'années de la vie littéraire et qui fait qu'à mon âge je suis plus inconnu que tant de débutants. Peut-être en voyant mon livre discuté par ce jury, certaines personnes auront-elles l'idée de le lire, et qui sait si parmi elles ne se trouvera pas quelque ami de ma pensée qui sans cela ne l'aurait jamais connue. » (XII, 170)

Mais nul membre n'évoque *Swann* aux délibérations si ce n'est Rosny aîné qui seul, d'après Proust, lui « donna une voix » (XVIII, 221).

Lorsqu'en 1919, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* obtient le Prix malgré les mêmes obstacles de la fortune et de l'âge de Proust, Lucien Descaves conteste cette attribution, lui préférant *Les Croix de bois* de Dorgelès. Dans une lettre à l'abbé Mugnier, Proust évoque cette animosité :

« Je regrette que vous ayez appris [l'attribution du Goncourt] par Monsieur Descaves car il a du accompagner cette bien petite nouvelle de commentaires désobligeants. Il a fait en effet campagne contre moi et annoncé le résultat dans ces termes : "M. Proust a le prix, M. Dorgelès l'originalité du talent et la jeunesse. On ne peut pas tout avoir." Marcel Proust ajoute :



« Ne croyez pas que j'aie la moindre amertume contre Monsieur Descaves. Ceux qui n'aiment pas mes livres ont la même opinion que moi. » (XVIII, 333)

Les deux exemplaires du *Côté de Guermantes* et de *Sodome* que Proust adresse à son contempteur sont la preuve de l'honnêteté de cette affirmation et du respect qu'il porte à l'écrivain malgré leur différend.

Pour sa part, « l'Ours », comme se surnommait lui-même Lucien Descaves, prit grand soin de son exemplaire de *Swann* en le protégeant sous chemise et étui, conscient sans doute de l'importance de ce roman fondateur de la littérature moderne. On note cependant, que, par ailleurs, sa lecture de *Sodome* s'est arrêtée à la page 153 après laquelle les cahiers ne sont plus découpés.

Dans son étude sur Proust et le Goncourt, Luc Fraysse souligne que « l'attribution du Prix Goncourt à Proust en 1919, pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, constitue un événement littéraire majeur dans l'histoire du XX^{ème} siècle. [...] Sommet inégalé dans la vie de l'Académie Goncourt [...] [et] tournant décisif et définitif dans l'évolution littéraire [de Proust] [...] [qui] passe sans transition d'une relative obscurité à la gloire mondiale. C'est le prix Goncourt qui a fait apercevoir à un grand nombre l'ampleur et l'importance de l'œuvre de Proust. »

Exceptionnel ensemble de *À la recherche du temps perdu* tel que paru et enrichi de trois précieux envois autographes signés de Marcel Proust à Lucien Descaves.

85 000

+ DE PHOTOS

66. QUATRESOLZ Jean

Traité du cœur humain. Manuscrit inédit

1668, 23 x 35,5 cm, 214 pp (6), relié

Manuscrit autographe inédit signé « Jean Quatresolz » sur la première page de l'avant-propos. Un morceau de papier volant à l'intérieur du manuscrit fait mention d'une date : 1668.

Jean Quatresolz, seigneur de Coubertin et conseiller du roi, est un cousin de Jean de La Fontaine et fut sans doute assez proche du fabuliste puisqu'il semble être le filleul de sa sœur Anne de Jouy.

Reľiure en plein parchemin d'époque. Traces de lacets.

Important manuscrit demeuré inédit, traitant de l'étude du cœur humain sous son aspect anatomique, moral et théologique.

Après les expériences de Harvey au début du XVII^{ème} qui base ses observations sur l'expérimentation, Quatresolz présente une vision mystique du cœur, trouvant justification par exemple de la création divine dans l'ordonnement du cœur qu'il compare au soleil : « Le soleil est le cœur du monde, et le cœur est le soleil de l'homme », mais l'auteur ne s'en tient pas à de simples formules, il analyse la composition du soleil et du cœur et cherche à prouver leur analogie, précisant que Dieu ayant mis le soleil comme centre de la vie dans le monde, il a placé de même le cœur dans l'homme. Il se sert de la même méthode pour les sentiments et la morale qui sont la conséquence morale de la composition organique du cœur. L'auteur professe qu'il existe deux écoles dans l'approche du cœur, les naturalistes et les

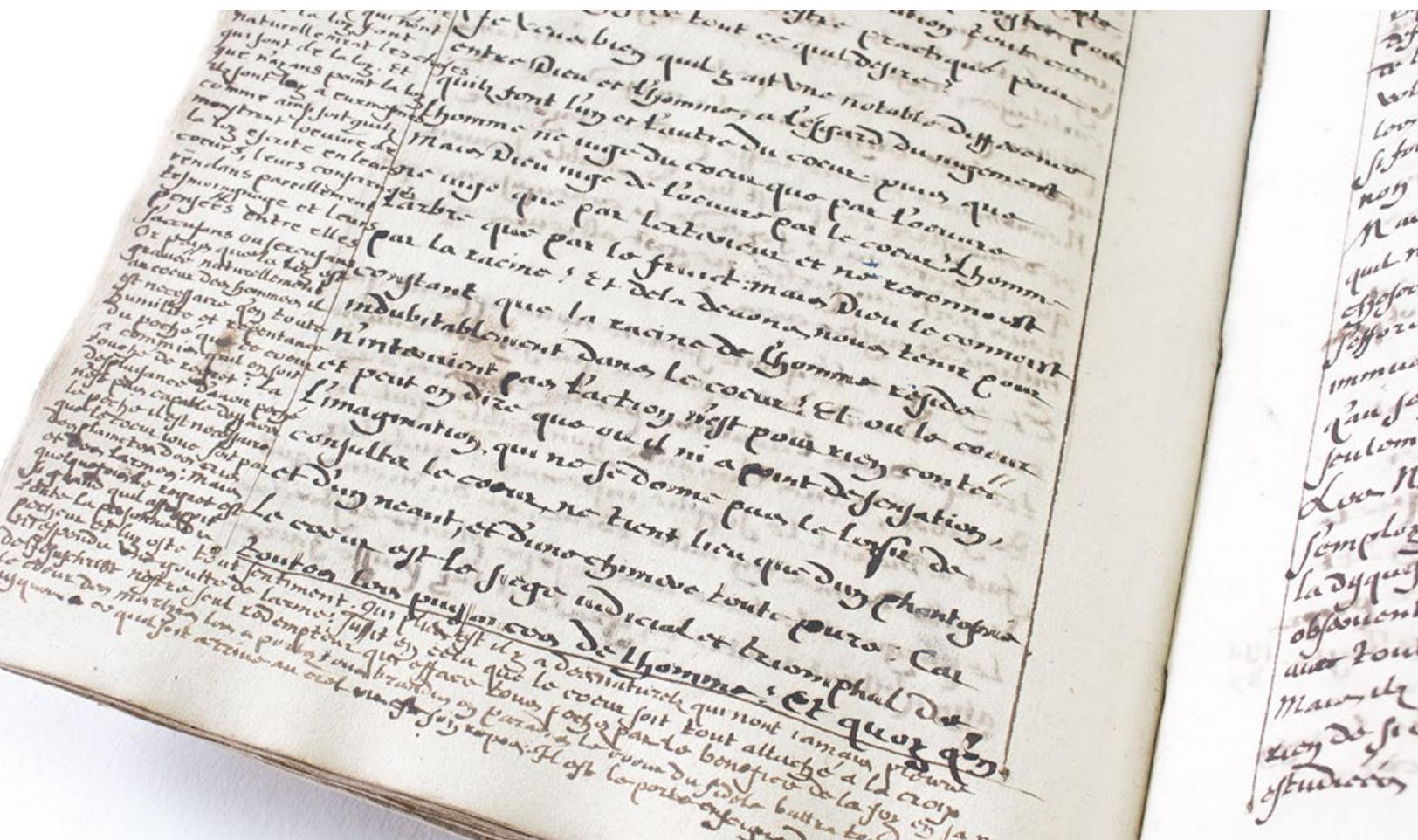
moraux. Selon sa thèse, pour comprendre à la fois l'homme et Dieu, il est nécessaire de concevoir les deux approches simultanément. Après un avant-propos édifiant sur le cœur humain, l'auteur en étudie précisément l'anatomie, citant les découvertes récentes des italiens et des anglais, et abondamment les médecins de l'Antiquité. Une seconde partie est consacrée à l'approche spirituelle du cœur et aux passions. Cependant, et dans l'intégralité du manuscrit, Quatresolz mêle constamment l'approche corporelle et l'approche spirituelle. Cette analogie qui constitue l'essentiel de son raisonnement évoque bien entendu le mécanisme des fables de son célèbre cousin qui crée un parallèle entre nature et société. Mais si le fabuliste invente ses analogies entre l'homme et la bête, Quatresolz applique rigoureusement le concept de l'unité de la création divine et, confronté aux grandes découvertes anatomiques de son temps, tente de résoudre la complexité du monde qui soudain déstabilise les fondements de la pensée chrétienne.

Le cœur organique *doit* être le cœur spirituel, l'un et l'autre dépendant de la création divine. Le livre se termine par une prière à Dieu après la table des matières.

Manuscrit fort intéressant qui démontre que l'approche de la médecine ne pouvait du jour au lendemain tourner le dos à la théologie et à une certaine vision de l'homme propre au XVII^{ème} siècle.

6 000

+ DE PHOTOS



67. RICHEPIN Jean

La Mer

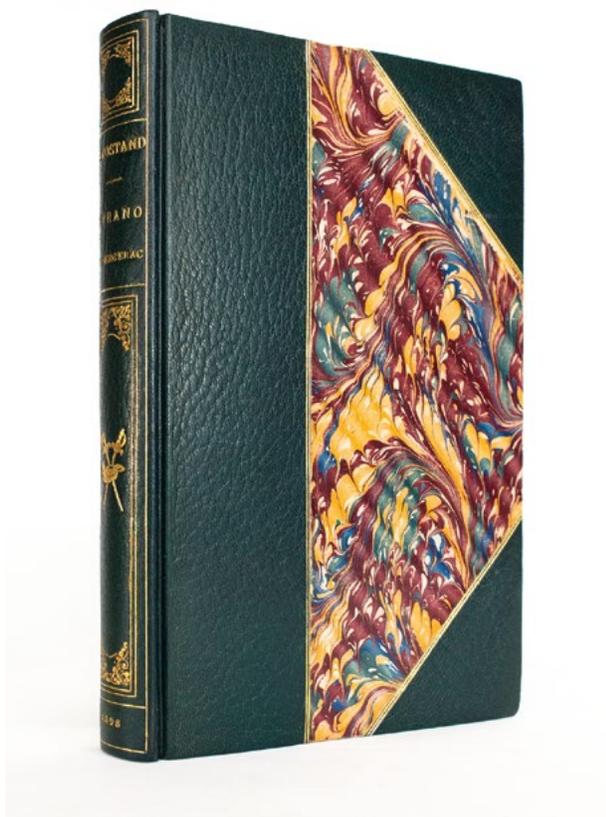
Maurice Dreyfous et M. Dalsace,
Paris 1894, 11,5 x 17,5 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE, un des 15 exemplaires sur Hollande van Gelder numérotés à la main et paraphés par l'éditeur.

Reliure en plein maroquin vert sapin, dos janséniste à cinq nerfs, **premier plat incrusté d'une large et superbe plaque signée de Marguerite Lecreux de corne sculptée en camée**, figurant un voilier toutes voiles dehors, sur une mer laissant apparaître des poissons d'argent ciselés enchâssés sous la plaque de corne et visibles en transparence, **contreplats de soies peintes de motifs sous-marins (coraux, méduses, étoiles de mer et algues)** encadrés de maroquin orné de quintuples filets dorés, gardes de tissu moiré, les suivantes de papier à la cuve, coupes soulignées de doubles filets dorés, roulette dorée sur les coiffes, toutes tranches dorées sur témoins, couvertures et dos conservés, reliure typiquement art-déco (ca. 1910-1920) signée de Noulhac avec le concours de Marguerite Lecreux.

8 000

[+ DE PHOTOS](#)



68. ROSTAND Edmond

Cyrano de Bergerac

Charpentier & Fasquelle, Paris 1898, 13,5 x 19,5 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE, un des rares exemplaires du tirage de luxe imprimé sur Japon et limité à 50 exemplaires numérotés, tirage de tête.

Reliure à la bradel en demi maroquin à coin vert, dos lisse richement orné de caissons avec un fer au chapeau à plume et aux épées croisées, date en queue, double filet doré bordant les plats de papier à la cuve, gardes et contreplats de papier peigné, couvertures et dos conservés, reliure de l'époque signée Dodé.

Précieux et très bel exemplaire joliment relié sur brochure strictement à l'époque, et bien complet de ses superbes couvertures japonisantes réservées au tirage de tête.

18 000

[+ DE PHOTOS](#)

69. ROUGET DE L'ISLE Claude Joseph

[*La Marseillaise*]
Essais en vers et en prose

De l'Imprimerie de P. Didot l'Aîné,
Paris An V de la République, 1796,
11 x 18,5 cm, jx (3) 548 pp. (2) relié

Un des très rares exemplaires enrichis d'un envoi autographe – on en recense moins d'une dizaine – de cette ÉDITION ORIGINALE, comportant la *Marseillaise*.

ÉDITION ORIGINALE illustrée d'une gravure hors-texte gravée par Charles-Etienne Gaucher d'après Jean-Jacques Le Barbier et de 4 pages de partition gravée en fin de volume. *La Marseillaise* y figure dans sa véritable édition originale, ayant fait l'objet d'une pré-publication dans *L'Almanach des Muses* en 1793 et sous forme de feuillets libres.

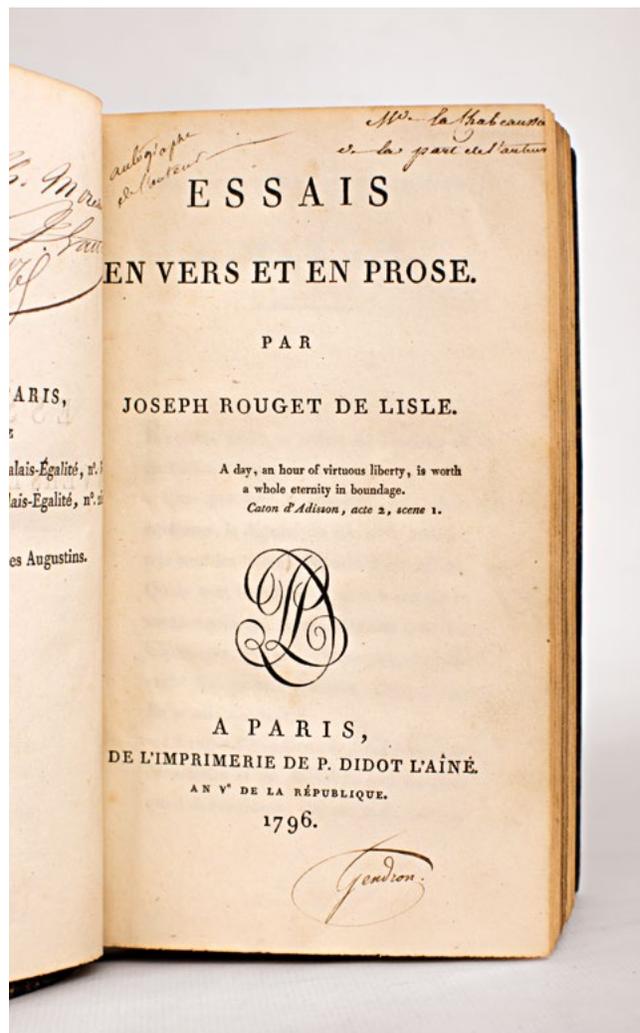
Reliure en demi-basane d'époque, dos lisse orné de caissons, de fleurons et de dentelles dorés, pièce de titre maroquin rouge, plats de cartonnage noir. Plusieurs ex-libris manuscrits ou encollés sur le contreplat et les gardes. Dos restauré, quelques rousseurs. Les deux dernières lettres du nom du dédicataire ont été rognées à la reliure.

L'ouvrage est enrichi sur la page de faux-titre d'un exceptionnel envoi autographe de Rouget de L'Isle à un autre artiste de la Révolution : « M de La Chabeaussi[re] / de la part de l'auteur ».

Rouget de Lisle et Poisson de la Chabeaussière ont tous deux incarné la ferveur révolutionnaire et marqué l'histoire républicaine par leur plume.

La Marseillaise figure dans l'ouvrage parmi d'autres poèmes et chants. Cette première édition livre le célèbre chant dans son état originel. Il comporte six quatrains, tel qu'il a été écrit par le capitaine Rouget de l'Isle pour l'armée du Rhin en avril 1792, puis institué hymne national en 1795 par le décret du 26 messidor an III.

Paroliers et hommes de lettres, Rouget de l'Isle et la Chabeaussière furent les serviteurs zélés de la Révolution mais aussi les victimes de ses excès. À l'écriture de cette dédicace, en l'an V de la République, les deux hommes sont au faite de leur gloire. L'un est l'auteur de l'hymne national qui fait vibrer la France révolutionnaire, et l'autre du catéchisme républicain le plus diffusé sous la Révolution. En effet, la Chabeaussière compose lui aussi une œuvre majeure de l'héritage révolutionnaire : un *Catéchisme républicain, philosophique et moral*, réédité 82 fois jusqu'à la III^{ème} République, et qui l'a promu à la Commission exécutive de l'instruction publique. Comme Rouget de l'Isle, il a connu le succès en tant que parolier et librettiste, notamment pour les opéras comiques de Nicolas Delavray. L'histoire de *La Marseillaise* rencontre dès sa création celle de La Chabeaussière et du



compositeur Delavray, dont l'air offre une certaine ressemblance avec le drame héroïque de Delavray intitulé *Sargines ou l'Élève de l'amour*.

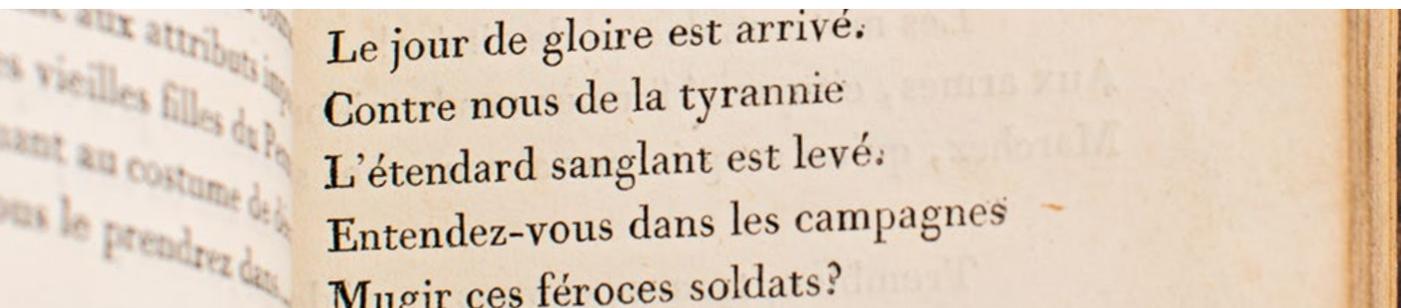
Ni la Chabeaussière, ni Rouget de l'Isle malgré la célébrité de sa *Marseillaise* n'échappèrent cependant aux affres de la Terreur. Déclarés « suspects », ils furent un temps incarcérés en 1793 respectivement à la prison des Madelonnettes et de Saint-Germain-en-Laye.

À la mort de la Chabeaussière en 1820, cet exemplaire faillit disparaître comme en témoigne l'inscription de son second propriétaire, Édouard Gendron : « Ce livre a été acheté en 1821 – à un carrefour près la place de l'École de médecine, parmi un tas de ferraille. »

Première publication par son compositeur du plus célèbre symbole de la République française, *La Marseillaise*. Sa précieuse dédicace réunit des poètes révolutionnaires aux destins croisés, qui marquèrent profondément l'histoire de France.

9 000

+ DE PHOTOS





70. ROUSSEAU Jean-Jacques

Dictionnaire de musique

Chez la Veuve Duchesne, Paris 1768, in-4 (19,5 x 25,9 cm), jx (3) 548 pp. (2), relié

ÉDITION ORIGINALE illustrée de 13 planches dépliantes gravées par Mad. De Lusse, portrait de l'auteur non-signé en frontispice.

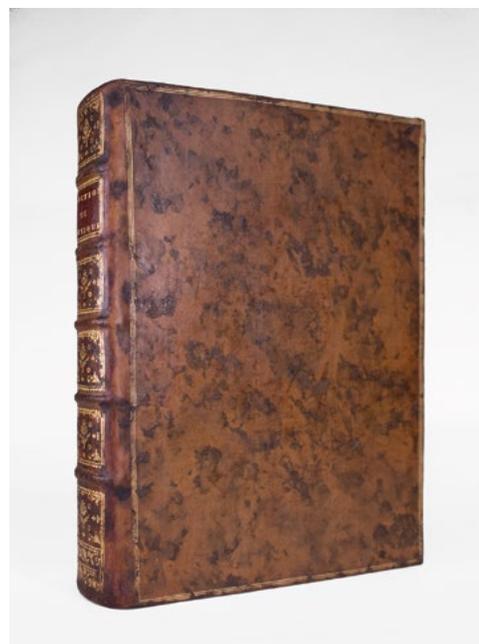
Reliure de l'époque en plein veau, dos à cinq nerfs orné de doubles caissons et fleurons dorés, pièce de titre de maroquin rouge, triple filet doré en encadrement des plats, double filet doré soulignant les coupes, contreplats et gardes de papier à la cuve, toutes tranches dorées.

Mors, coiffes, coupes et coins habilement restaurés, une moullure marginale au frontispice (sans atteinte à la planche), ainsi qu'en marge supérieure de quelques cahiers.

Ex-dono à la plume, notes manuscrites et ex-libris « vicecomitis de Orsanna » encollé au verso de la page de titre.

Ce *Dictionnaire de musique* est représentatif de la place de choix qu'occupe la musique dans la vie de Jean-Jacques Rousseau, que ce soit par des écrits théoriques ou par la composition d'œuvres musicales qui lui valent un certain succès à la cour de Louis XV. Mélomane avant d'être philosophe, Rousseau se voit confier par Diderot et d'Alembert en 1749 les articles de l'*Encyclopédie* traitant de la musique, expérience clef de l'écriture de ce *Dictionnaire*, pensé d'abord en 1754 comme une rectification des entrées encyclopédiques alors rédigées dans la hâte.

Construites suivant les préoccupations encyclopédiques et philosophiques de Rousseau, les définitions sont empreintes de réflexions critiques de l'auteur et agrémentées d'illustrations gravées en fin de volume permettant une lecture parallèle des définitions. Cette organisation participe de la simplicité prônée



par Rousseau en musique. Bien que l'auteur s'en défende dans la préface, ce livre s'inscrit dans la Querelle des Bouffons, débat qui oppose Rousseau à Jean-Philippe Rameau (1653-1764) sur l'évolution de la musique en France, Rousseau étant partisan de l'influence de l'opéra italien et Rameau défendant la tragédie lyrique française.

Bel exemplaire de ce premier dictionnaire de musique, emblématique de l'entreprise encyclopédique.

1 500

+ DE PHOTOS

71. SAINT-EXUPÉRY Antoine de

Manuscrit inédit et variantes de *Lettre à un otage*

New York 1942, 21,5 x 27,8, 5 feuillets in-4

« Car le désert n'est pas là où l'on croit. Le Sahara est plus vivant qu'une capitale et la ville la plus grouillante se vide si les pôles essentiels de la vie sont désaimantés » (f. 3)

Cinq pages sur papier pelure blanc filigranées « Esleeck Fidelity Onion Skin Made in USA », stylo noir, foliotation autographe au stylo noir sur la première page (1), foliotation postérieure au crayon violet (0428-0432). Traces de rouille, nombreuses plumes marginales.

Nombreux passages biffés, ajouts dans les marges, corrections et ratures. Passages restant à déchiffrer.

La Smithsonian Institution (Archives of American Art) conserve le manuscrit final de *Lettre à un otage*, ainsi que des épreuves manuscrites que Saint-Exupéry confia à la célèbre peintre expressionniste Hedda Sterne le 16 avril 1943, avant de partir pour Oran.

Précieux manuscrit autographe d'ébauches de *Lettre à un otage*, offrant des variantes et des passages inédits de ce vibrant plaidoyer sur l'amitié et le respect de l'homme durant les temps sombres de l'Occupation.

Saint-Exupéry révèle également la raison – inconnue des biographes – qui l'a poussé à publier ce texte séparément afin de protéger des représailles nazies son meilleur ami Léon Werth, à qui il dédiera *Le Petit Prince*.

Notre manuscrit, écrit durant son exil new yorkais en 1942, plonge le lecteur dans les années de tourmente qui suivirent la déclaration de guerre, alors que Saint-Exupéry, le « soldat sans emploi », souffre de l'inaction qui règne au sein des exilés français à Manhattan. *Lettre à un otage* fut originellement destinée à servir de préface au roman de Léon Werth *Trente-trois jours*, que devait publier Saint-Exupéry depuis New York. Le roman, ouvertement antinazi et écrit immédiatement après la débâcle française de 1940, exposait Werth, d'origine juive, aux sanctions de l'occupant. Saint-Exupéry justifie dans le manuscrit sa décision de renoncer à sa publication et de faire paraître la préface individuellement en 1943, sous le nom de *Lettre à un otage*, faisant de son ami Werth l'incarnation du peuple français captif de ses propres terres.

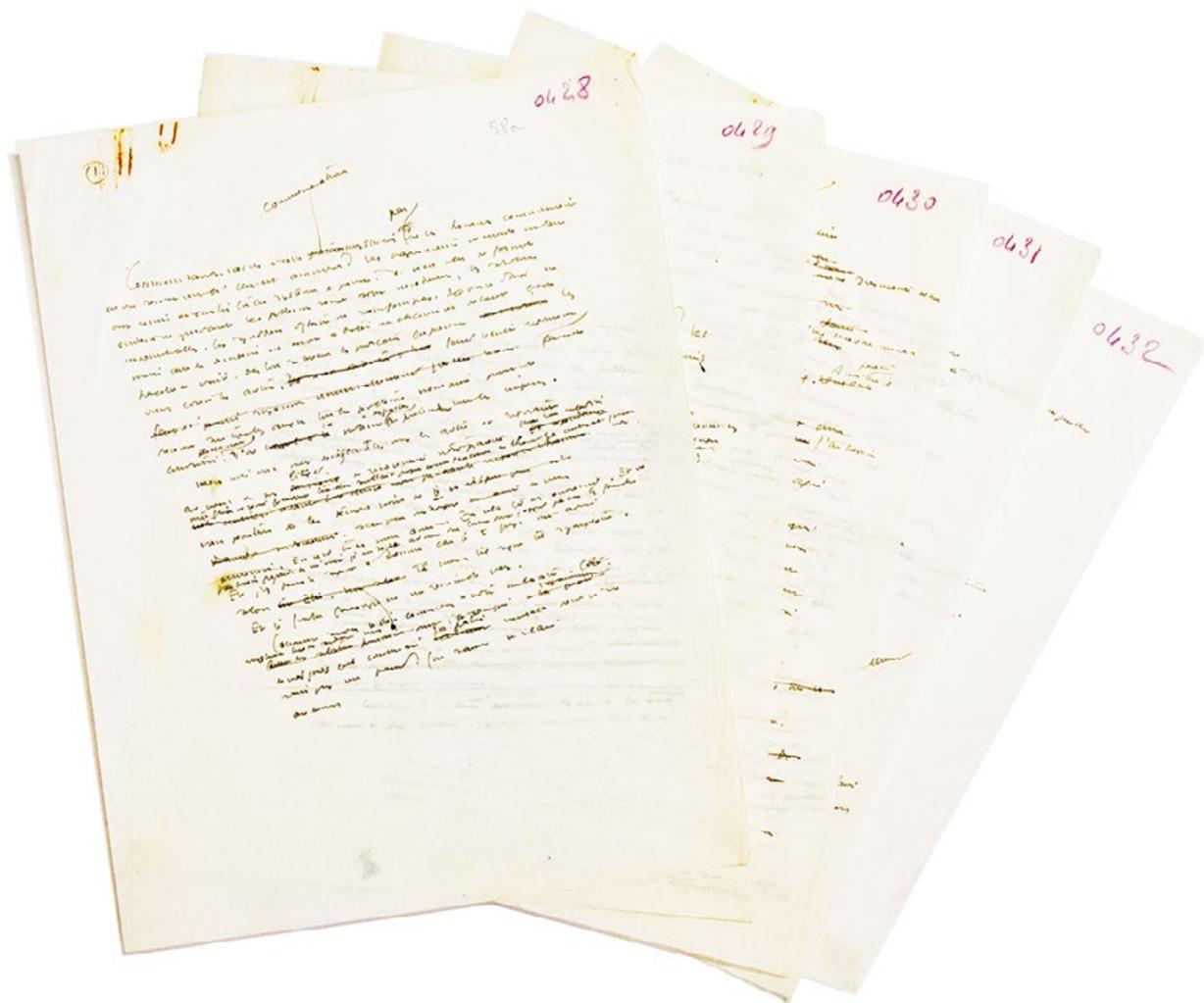
Notre jeu d'épreuves manuscrites se situe entre le projet de préface au roman de Werth, finalement abandonné, et le texte définitif de *Lettre à un otage*. Tandis que les trois premiers feuillets sont des variantes du texte publié de *Lettre à un otage*, le quatrième et le cinquième, entièrement inédits, semblent être adressés aux éditeurs de Brentano's books, Jacques Shiffirin et Robert Tenger, à qui il confia l'édition du roman de Werth. Les feuillets constituent un éclairage fascinant sur les raisons méconnues qui ont forcé Saint-Exupéry à retirer sa préface : « **Dans le cas de Leon Werth qu'une préface aura fait solidaire du point de vue que j'y énonce, elle confirmera le danger de mort. Le livre de Werth n'est pas de nature à servir actuellement la défense des Français, et je préfère lui éviter des représailles stériles en ne publiant pas sa préface.** » (f. 4) Conscient des risques courus par son ami resté en France, Saint-Exupéry décide de se désolidariser du roman de Werth et exhorte vivement ses éditeurs à faire de même : « **Par ailleurs, il me semble que les**

Brentano's ne peuvent que différer la publication de ce livre jusqu'à l'heure où la lecture aura sauvé Werth du danger de mort » (f.4) Saint-Exupéry avance dans le feuillet une raison supplémentaire : « **Par ailleurs ma présence sur le front... sera forcément diffusée par la propagande. Elle attirera certes des ennuis à ceux de France qui me sont chers** » (f.4). Cette déclaration manifeste également son ardent désir de repartir à l'assaut, après de longs mois stériles parmi les « faux résistants » de Manhattan. Il reçut son ordre de mobilisation quelques mois suivant la rédaction de ces feuillets, et partit pour le front d'Afrique du Nord en avril 1943.

Saint-Exupéry fit la connaissance de Werth dans les années 1920 au Café des Deux-Magots par l'entremise de René Delange. Devenu pacifiste après les tranchées, Werth est par ailleurs l'auteur d'un chef-d'œuvre de la littérature de guerre (Clavel soldat, 1919). Une amitié improbable se noua entre l'écrivain aviateur et le penseur anarchiste, dont il appréciait les arguments et les idées justement parce qu'ils différaient souvent des siens. Après sa démobilisation en juin 1940, Saint-Exupéry rendit visite à Léon Werth à Saint-Amour en zone libre, dans la maison de campagne de sa femme, se trouvant relativement protégée des attaques antisémites. Werth l'encouragea vivement à partir pour les Etats-Unis, malgré les réticences de l'écrivain, qui sentait que quitter la France était un luxe réservé à quelques privilégiés. Arrivé en triomphe à New York le 31 décembre grâce à son roman *Wind, Sand and Stars* qui avait remporté le National Book Award, Saint-Exupéry reçoit courant 1941 le manuscrit de Werth : « **Il y a quelques mois mon ami Léon Werth a fait parvenir aux E.U. un manuscrit intitulé 33 jours. Au cours d'une conversation privée et sans avoir pris connaissance du manuscrit j'ai proposé à M. Robert Tenger de préfacier celui-ci à compte d'ami.** » (f. 4)

Cette préface, devenue par la suite *Lettre à un otage*, exprime l'indicible souffrance d'une nation, qu'il compare – comme le firent Baudelaire ou Hugo avant lui – à un navire embarqué dans une sombre odyssée : « **Et voici qu'aujourd'hui où la France, à la suite de l'occupation totale, est entrée en bloc dans le silence avec sa cargaison, comme un navire tous feux éteints dont on ignore s'il surmonte ou non les périls en mer, loin de celui dont j'avais besoin pour exister, commence de hanter ma mémoire** » (f.3). L'écrivain exilé sent s'étioler le mince fil qui le rattache à ses proches et à sa patrie : « **Et je me découvre menacé dans mon essence par la fragilité de mes amis. Celui-là a cinquante ans, il est malade et il est juif. Ainsi peut-être est-il plus menacé qu'un autre par l'hiver allemand [...]. Alors seulement j'imagine qu'il vit. Alors seulement, déambulant au loin dans l'empire de son amitié, lequel n'a point de frontières, il m'est permis de me sentir non émigrant, mais voyageur** » (f. 3) On rencontre des thèmes chers à Saint-Exupéry écrits au même moment dans *Le Petit Prince*, et tout particulièrement dans sa dédicace à Werth, proche de la description de son ami donnée dans le manuscrit : « [...] cette grande personne est le meilleur ami que j'ai au monde. [...] [Elle] habite la France où elle a faim et froid. Elle a bien besoin d'être consolée [...] ».

Les deux premiers feuillets sont par ailleurs de brillants exemples de la méthode de composition de Saint-Exupéry, qui consistait en la rédaction d'une série de textes parallèles, dans lesquels il



tentait d'exprimer une idée semblable d'autant de manières différentes possibles. On y trouve deux réécritures du chapitre V de la future *Lettre à un otage*, qui parut finalement en 1943, interrogeant l'avenir après l'effondrement du monde connu :

Premier feuillet

« Comment sauver l'accès à cette communication mystérieuse par où les hommes communient en un rendez-vous qui leur est commun ? Les craquements du monde moderne ont remis en question tous les systèmes de pensée. Il n'est pas de formule évidente ou universelle » (f. 1)

Deuxième feuillet

« Comment sauver l'accès à cette patrie mystérieuse ? Les craquements du monde moderne nous ont engagés dans les temps noirs où il n'est plus aucune formule évidente ou universelle. Les problèmes sont incohérents, les solutions inconciliables. Les synthèses différentes ne satisfont pas. La vérité d'hier est morte. Celle d'aujourd'hui est encore à bâtir et chacun ne détient qu'une parcelle de vérité » (f. 2)

Version finale publiée

« Les craquements du monde moderne nous ont engagés dans les ténèbres. Les problèmes sont incohérents, les solutions contradictoires. La vérité d'hier est morte, celle de demain est encore à bâtir. Aucune synthèse valable n'est entrevue, et chacun d'entre nous ne détient qu'une parcelle de la vérité. Faute d'évidence qui les impose, les religions politiques font appel à la violence. Et voici qu'à nous diviser sur les méthodes, nous risquons de ne plus reconnaître que nous nous hâtons vers le même but. » (*Lettre à un otage*, 1943).

Lettre à un otage, qui parut à New York en juin 1943, fut la dernière œuvre jamais publiée du vivant de Saint-Exupéry, une année seulement avant sa disparition à bord de son *Lightning*.

Poignant éloge de l'amitié que porte Saint-Exupéry à la France occupée, cet important manuscrit l'éleva au rang d'ambassadeur de la lutte contre le nazisme et rendit également un dernier hommage à son ami Léon Werth, le dédicataire de son chef-d'œuvre, *Le Petit Prince*.

DEUX BELLES ET RARISSIMES DÉCLARATIONS D'AMITIÉ D'YVES SAINT-LAURENT À HÉLÈNE ROCHAS

Le couturier Yves Saint-Laurent compte la femme d'affaires et figure de l'élégance parisienne Hélène Rochas parmi ses amis les plus proches. À l'écriture de ces deux hommages manuscrits (n° 73 & 74) – un envoi et une lettre autographe –, le couturier est au sommet de sa gloire, devenant le premier créateur de mode à faire l'objet d'une rétrospective de son vivant, tenue en 1984 au Metropolitan Museum of Art de New York. De son côté, la destinataire de l'envoi Hélène Rochas gère d'une main de maître sa maison de parfumerie, qui devient sous sa direction un véritable empire industriel avec le succès international de ses créations « Madame Rochas » et « Eau de Rochas ».

Elle s'imposa en égérie informelle de la marque de son ami, une influente ambassadrice de la maison de couture d'Yves Saint-Laurent, à laquelle elle restera toujours fidèle. Le couturier contribua largement à créer son image de « *socialite* » (« mondain ») et l'habilla pour ses bals somptueux qu'elle donna à la Grande Cascade du Bois de Boulogne en 1965, ainsi que le Bal du centenaire de Monte-Carlo en 1966 organisé sur la demande du prince Rainier III. En retour, Hélène Rochas sut choisir les chefs-d'œuvre des collections du prêt-à-porter Saint-Laurent : tailleurs, fourrures, robes d'inspiration slave restées mythiques dans l'histoire de la mode.

À cette période, ils sont tous deux à la tête d'une ligne de parfumerie couronnée de succès, depuis le lancement des parfums Yves Saint-Laurent en 1971, et partagent également l'amour de la Rive Gauche parisienne. Le quartier de Saint-Germain-des-Prés, qu'ils habitèrent tous deux pendant plus de quarante ans, servit d'inspiration pour la célèbre collection de prêt-à-porter « Rive Gauche » d'Yves Saint-Laurent et fut le théâtre de mémorables soirées dans l'appartement d'Hélène Rochas rue Barbey de Jouy, où l'on vit passer Aragon, Paul Éluard, Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault, Marie-Louise Bousquet, directrice de *Harper's Bazaar*, la vicomtesse Marie-Laure de Noailles, Salvador Dalí, Max Ernst et Man Ray. Yves Saint-Laurent et Hélène Rochas incarnèrent pendant près d'un demi-siècle l'âge d'or du luxe parisien, et leur amitié dura jusqu'à la disparition du couturier en 2008.

72. SAINT-LAURENT Yves & BERGÉ Pierre & DENEUVE Catherine & COLLECTIF

Yves Saint-Laurent

The Metropolitan Museum of Art, New York
1983, 23,5 x 31 cm, reliure de l'éditeur

ÉDITION ORIGINALE imprimée à l'occasion de l'exposition consacrée à Yves Saint-Laurent au Metropolitan Museum of Art de New York du 14 décembre 1983 au 2 septembre 1984.

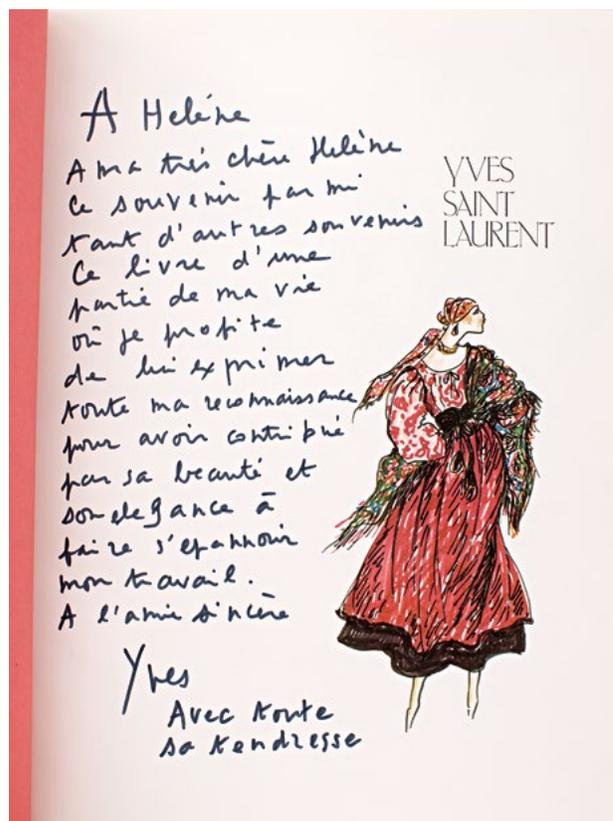
Bel exemplaire.

Reliure à la bradel en pleine toile bleue, dos lisse, exemplaire complet de sa jaquette illustrée.

Riche iconographie.

Textes en anglais d'Yves Saint-Laurent, Diana Vreeland, René Huyghe, Pierre Bergé, Paloma Picasso-Lopez, Marella Agnelli, Catherine Deneuve, Duane Michals, Pierre Boulat, Nicholas Vreeland.

Très rare et précieux envoi autographe signé d'Yves Saint-Laurent à Hélène [Rochas] : « À Hélène à ma très chère Hélène ce souvenir parmi tant d'autres souvenirs. Ce livre d'une partie de ma vie où je profite de lui exprimer toute ma reconnaissance pour avoir contribué par sa beauté et son élégance à faire s'épanouir mon travail. À l'amie sincère. Yves avec toute sa tendresse. »



3 000

+ DE PHOTOS

73. SAINT-LAURENT Yves

Lettre autographe signée à Hélène Rochas : « C'est une vie de fou qui dévore tout »

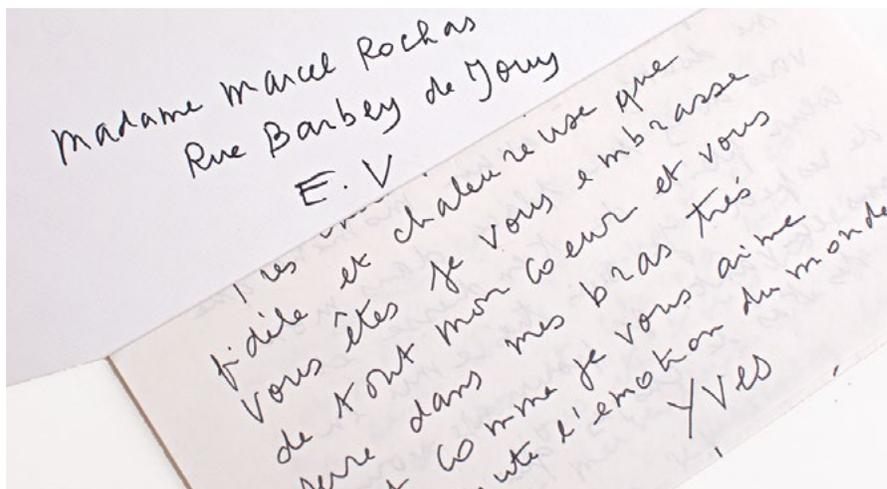
Paris 29 février 1984, 21 x 29,7 cm, une feuille sous enveloppe

Lettre autographe signée du couturier Yves Saint-Laurent adressée à Hélène Rochas. 38 lignes rédigées au feutre noir, enveloppe jointe.

Émouvante et inédite lettre du couturier Yves Saint-Laurent, déclarant son amitié profonde pour Hélène Rochas, icône de la beauté parisienne et brillante femme d'affaires, qui dirigea pendant 50 ans la griffe de mode et de parfums fondée par son mari Marcel Rochas.

Le couturier alors en très mauvaise santé, surmené par la constante création de nouvelles collections, écrit à son amie proche et se désole d'être trop faible pour la voir.

Le ton de la missive est résolument sombre, bien qu'empreint d'un véritable attachement pour son amie de longue date. Partagé entre l'abattement et le souvenir d'heureux moments passés en sa compagnie, le couturier déclare à Hélène Rochas : « **La seule chose qui m'importe c'est vous et moi et cela n'a pas changé. Vous êtes toujours l'amie sincère et merveilleuse que je regrette. Vous représentez les dernières années de bonheur que j'ai eues** ». La lettre démontre une sensibilité et une sincérité absolues, et révèle un style épistolaire étonnamment flamboyant, comme le remarquait déjà Diana Vreeland, commissaire de la rétrospective Yves Saint-Laurent au MET : « He has a way of opening up in his writing. [...] and it's such a contrast. We he talks you see, it's very simple, it's very concentrated. But when he writes he really gallops through the words ! » (« Il a une façon de s'ouvrir dans ses écrits [...] et c'est un tel contraste. Quand il parle, vous voyez, c'est très concis. Mais quand il écrit il galope vraiment parmi les mots ! »). On le connaît pour parler peu, il écrit ici beaucoup et ne cache pas sa tristesse et son admiration : « **Je suis très ému en vous écrivant. Je pourrais vous dire des tas de choses devenues maintenant banales et insipides** ». Paloma Picasso le décrira comme « absolutiste en amitié et dans ses passions », un génie se reposant sur un cercle d'amis proches, qui furent pour lui un précieux réconfort et une rare source de joie.

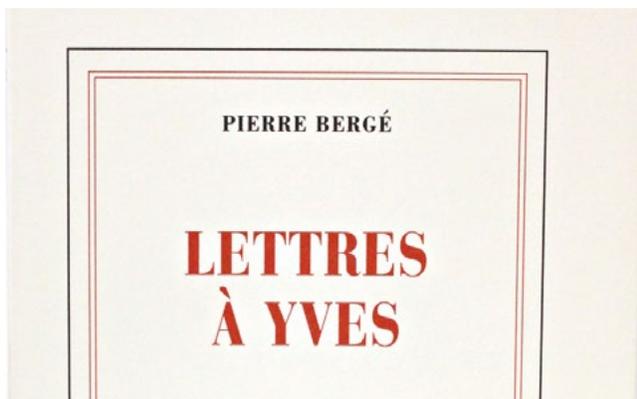


Pourtant la lettre plonge le lecteur dans une intimité tumultueuse – le succès du couturier et son impressionnante productivité cachent une sombre réalité, une souffrance constante, qu'il confie à son amie en quelques lignes : « **je suis triste de ne pas vous voir tant je suis fatigué [...] mais ne croyez pas que cela est définitif. Je passe par un très mauvais passage de santé et cela s'arrange. Ce n'est pas éternel** ». On le découvre épuisé par les excès et le travail acharné, ses quatre collections par an de haute couture et de prêt-à-porter ayant porté de graves dommages sur sa santé physique et mentale. Afin de remédier à son surmenage chronique, il se retire comme tous les ans dans son havre de paix marocain : « **Je pars pour Marrakech pas très longtemps car j'ai encore une présentation de prêt à porter en mars. C'est une vie de fou qui dévore tout** ». Yves Saint-Laurent s'échappera le temps de quelques jours, avant le défilé de sa collection automne-hiver, dans sa célèbre « villa Oasis », sanctuaire aux couleurs chatoyantes et écrin d'une magnifique collection d'art islamique, qu'il occupe avec Pierre Bergé depuis presque vingt ans. Sa missive s'achève sur des adieux d'une force bouleversante : « **Très chère Hélène, à l'amie fidèle et chaleureuse que vous êtes je vous embrasse de tout mon cœur et vous serre dans mes bras très fort comme je vous aime avec toute l'émotion du monde. Yves** »

Vibrant témoignage d'une indéfectible amitié, dans le tumulte de la vie du couturier Yves Saint-Laurent, qui se livre dans cette lettre à une amie dont l'éclectisme et la curiosité firent d'elle un modèle incontournable de la mode parisienne.

4 000

[+ DE PHOTOS](#)



74. (SAINT-LAURENT Yves) BERGÉ Pierre

Lettres à Yves

Gallimard, Paris 2010, 12,5x19,5cm, broché

ÉDITION ORIGINALE, un des 40 exemplaires numérotés sur pur fil, seuls grands papiers.

Bel exemplaire.

450

[+ DE PHOTOS](#)



75. SAINTE-MARTHE Scevole de

Les Œuvres de Scevole de Sainte Marthe

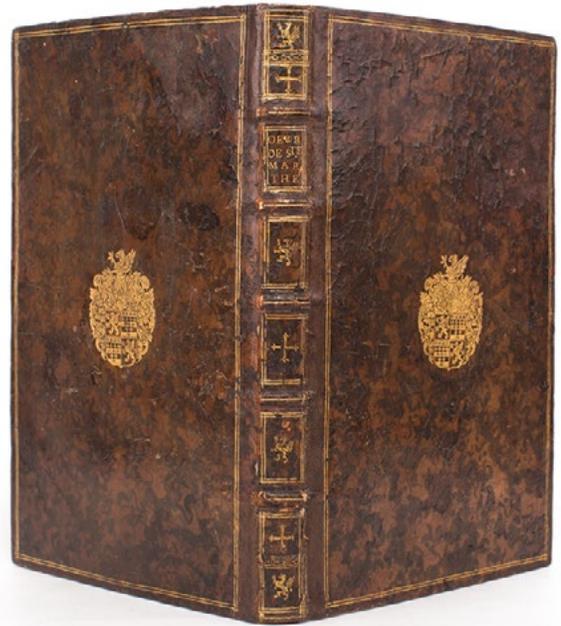
Par Mamert Patisson au logis de Robert Estienne.,
à Paris 1589, in-4 (16 x 24,5 cm),
(6) 94 ff. 1 f. blanc ; 95-182 ff. (1 f. index), relié

Première édition complète, en partie originale, imprimée au format in-4, en caractères italiques et présentant la marque de Robert Estienne sur la page de titre. Ce recueil contient environ 80 pièces de plus que l'édition des Premières Œuvres de 1569. Seule notre édition est signalée par Tchemerzine. Notre exemplaire est bien complet du feuillet aii, souvent manquant.

Reuvre postérieure (début du XVII^{ème} siècle) en plein veau brun moucheté, dos à cinq nerfs ornés de fers au griffon ainsi que de croix fleur-de-lysées, double filet doré en encadrement des plats frappés en leur centre des armes de Cauchon et d'Hesselin, toutes tranches mouchetées de rouge. Mors et coin supérieur intérieur du second plat habilement restaurés avec reprise de dorure. Petit travail de ver portant atteinte à la jointure du dernier nerf du premier plat. Trois jointures de nerfs du second plat légèrement frottées. Quelques petites mouillures et trous de vers allant en s'amenuisant en marge intérieure du volume. Une petite mouillure angulaire sans atteinte au texte en marge du feuillet 93. Une trace de colle probablement laissée par un ex-libris sur la première garde.

Précieux exemplaire daté et signé de Louis Treslon-Cauchon dit Hesselin (1602-1662), conseiller de Louis XIII, maître de la Chambre aux deniers et surintendant des plaisirs du Roi.

Grand bibliophile, fameux par ses richesses, il était également amateur d'objets d'art et de tableaux. « Hesselin faisait grande figure à la cour vers le milieu du XVII^{ème} siècle. C'était l'homme de goût par excellence [...]. Très friand des belles curiosités, il avait fait de sa maison quai des Béthune, dans l'île Saint-Louis,



un véritable musée. [...] J'appelle son cabinet toute sa maison – dit le père Nicéron, auteur de "La perspective curieuse" – car véritablement elle est ornée et remplie de tant de raretés, [...] tant de rares peintures et de pièces à ravir, [...] tant de bons livres en toutes sortes de science, qu'on peut la dire l'abrégé de tous les cabinets de Paris. Hesselin mourut empoisonné par un domestique en 1664 [...]. Les livres de sa bibliothèque se rencontrent difficilement ; ils sont d'ordinaire reliés en veau écaillé à ses armes. » (Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français au XVII^{ème} siècle*, 1884). Figure emblématique de l'humanisme poitevin, Scévole de Sainte-Marthe se lia très jeune à Pierre de Ronsard et eut dès lors pour amis d'illustres figures de la Pléiade telles que Jean-Antoine de Baïf et Remy Belleau.

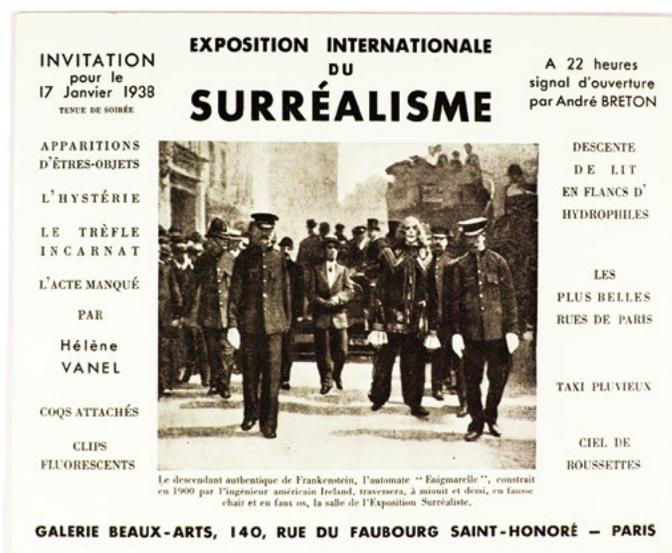
PROVENANCES : Longue note bibliographique de la main du baron Pichon – l'un des propriétaires du volume – sur la première garde : « Les armes qui sont sur le plat de ce volume son écartelées de Cauchon et d'Hesselin. Les Cauchon de la branche de Condé étaient issus de la branche de Treslon et s'éteignirent en 1664 dans la personne de Louis Cauchon dit Hesselin. V. ma note sur lui dans le voyage de Lister 1873 in-8 p. 247 » (cat. 1897, n° 812). Bibliothèque Hector de Backer (cat. 1926, n°580) Ex-libris Gianni de Marco encollé sur le premier contreplat, son timbre à sec sur l'une des gardes blanches.

Bel exemplaire établi dans une reliure aux armes de l'un des plus influents bibliophiles français du XVII^{ème} siècle.

10 000

+ DE PHOTOS





Rarissimes photographies (n° 77 à 81) de presse en tirage d'époque capturant les tableaux et installations d'André Breton, Salvador Dalí, André Masson et Wolfgang Paalen aujourd'hui perdues, créées en 1938 pour l'exposition internationale du surréalisme à Paris. Ces précieux clichés furent réalisés durant le vernissage de l'exposition à la galerie des Beaux-Arts rue Saint-Honoré, et documentent des chefs-d'œuvre disparus présentés dans une scénographie surréaliste imaginée par Marcel Duchamp et un éclairage réalisé par le photographe Man Ray.

L'une des photographies, prise pour le *New York Times*, immortalise une performance artistique emblématique du surréalisme, qui donna naissance au concept du happening : « The Phantom of Sex Appeal » réalisée par l'artiste britannique Sheila Legge dans le cadre de l'International Exhibition of Surrealism de Londres en 1936.

Pour les deux expositions internationales surréalistes organisées à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, André Breton et les surréalistes britanniques choisirent d'abandonner la seule rétrospective d'artistes, et privilégièrent à Londres comme à Paris la création de mises en scène fantasmagoriques, de spectacles vivants et d'œuvres éphémères, préfigurant les concepts modernes de « l'installation » et du « happening ». Près de 3 000 personnes se seraient pressées pour la première de l'exposition parisienne de 1938, qui se visita à la lumière des lampes électriques : « On a l'impression de se pencher sur certains murs exhumés, et, le premier, d'en découvrir les signes. » (Paul Fraysse, *Le Figaro Littéraire*, 29 janvier 1938)

Les journaux français et étrangers s'emparèrent bien vite de ces événements et sollicitèrent les services des Agences photographiques, dont AGIP et Wide World Photos (*New York Times*) pour la documentation de leurs articles. On trouve sur ces clichés de presse les deux plus célèbres mannequins de cire de la « rue surréaliste », salle où s'alignaient quinze « femmes-objets » érotisées et affublées d'objets incongrus par les artistes participants à l'exposition. Sur l'une d'elles, Salvador Dalí joue avec la cage à oiseau coiffant le mannequin du peintre André Masson ; sur une autre, une femme arrange les centaines de champignons qui recouvrent le mannequin de Wolfgang Paalen. On y admire également deux des neuf toiles de René Magritte présentées à l'exposition (Le Thérapeute, Le Mouvement perpétuel). Non loin de là, le seul « cadavre exquis » tridimensionnel jamais réalisé par André Breton fut également immortalisé : il était formé d'une commode dorée supportée par des jambes féminines, et annonça une vague de sculptures d'assemblages de Max Ernst et Pablo Picasso au cours de la décennie suivante.

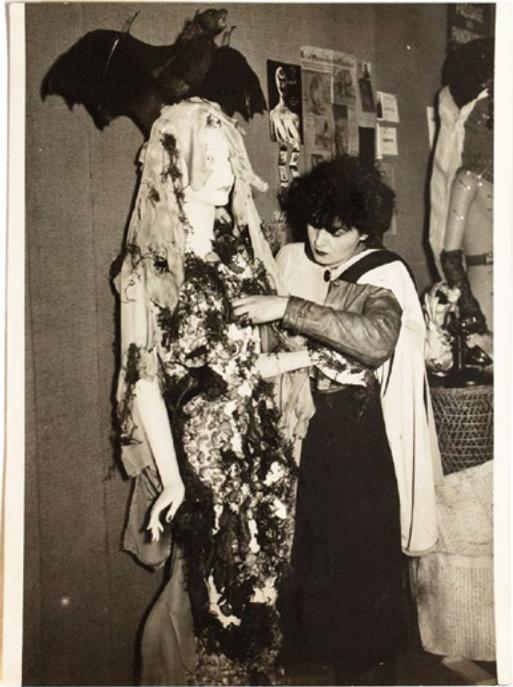
Enfin, une dernière photographie garde la trace d'un événement pionnier du spectacle vivant, réalisé pour l'ouverture de l'exposition surréaliste de Londres en 1936. L'égérie surréaliste Sheila Legge incarna le tableau de Salvador Dalí le « Spectre du sex-appeal », la tête couverte d'un bouquet de roses et habillée d'une longue robe de satin blanc, tandis qu'à ses côtés le poète Dylan Thomas offrait de la ficelle bouillie aux passants de Trafalgar Square.

Ces photographies rassemblent les créations surréalistes qui ont ébranlé l'idée d'œuvre d'art comme objet pérenne et ouvert la voie au concept d'installations éphémères. Seule postérité matérielle d'événements destinés à ne durer qu'un instant, les photographies font survivre de grandes réalisations du surréalisme dans la mémoire visuelle collective et donnent un aperçu de leur mise en scène novatrice.

Plus encore, elles constituent les rarissimes témoignages originaux et contemporains de ces deux expositions encore conservés – les clichés de mannequins surréalistes réalisés par le photographe Man Ray n'ayant été tirés et publiés qu'en 1966.

76. SURREALISME

Photographie originale prise à l'Exposition internationale du surréalisme à Paris en 1938, tirage argentique d'époque



AGIP – Reportages photographiques 17 janvier 1938, 13 x 17,5 cm, une photographie

Photographie originale, tirage argentique d'époque, réalisée à l'occasion de l'Exposition internationale du surréalisme à Paris en 1938. Tampon « AGIP – Reportages photographiques » au verso.

Le cliché représente un mannequin habillé par l'artiste Wolfgang Paalen, présenté dans la « rue surréaliste » de l'exposition, parmi les 15 autres « êtres-objets » décorés par Marcel Duchamp, Seligmann, Max Ernst, Joan Miró, Augustín Espinoza, Sonia Mosse, Yves Tanguy, Salvador Dalí, Maurice Henry, Man Ray, Oscar Domínguez, Léo Malet et Marcel Jean.

Papillon ronéotypé encollé au dos du cliché : « Le vernissage de l'exposition des « surréalistes » a lieu ce soir, rue du Faubourg Saint-Honoré. Les artistes présentent des mannequins qu'ils ont habillés à leur idée. L'art de la mode ne semble pas, chez eux aussi développé que l'imagination et la fantaisie, aussi voici comment un surréaliste conçoit une élégante : un chapeau constitué par un voile surmonté d'une chauve-souris ; une robe constituée par des champignons rassemblés. Photo AGIP 17 janvier 1938. ».

Quelques petites mouillures, sans atteinte au recto, au verso du cliché.

L'agence photographique de la Rue des Archives, propriétaire des fonds de l'agence AGIP, ne détient aucun autre tirage de cette photographie.

1 800

+ DE PHOTOS

77. SURREALISME

Tableaux de Magritte, photographie originale prise à l'exposition surréaliste de Paris en 1938, tirage argentique d'époque

Services photographiques *The New York Times* 18 janvier 1938, 17,2 x 13 cm, une photographie

Photographie originale, tirage argentique d'époque sur papier crumière, réalisée à l'occasion de l'exposition surréaliste de Paris en 1938. Impression « Wide World Photos – Services photographiques *The New York Times* » au verso.

Deux tableaux de Magritte apparaissent sur cette photographie : *Le Thérapeute*, *Le Mouvement perpétuel*, ainsi qu'un troisième dont nous ne sommes pas parvenus à identifier ni l'auteur, ni le titre.

Papillon ronéotypé encollé au dos du cliché : « L'exposition internationale du surréalisme 1938 s'est ouverte à la galerie des Beaux-arts. Paris. Quelques curieux tableaux exposés. Photo NYT Paris Fre. 18.1.38 DB »



600

+ DE PHOTOS

78. SURREALISME

Cadavre exquis d'André Breton, photographie originale prise à l'exposition surréaliste de Paris en 1938, tirage argentique d'époque

Services photographiques *The New York Times*
18 janvier 1938, 17,2 x 13 cm, une photographie

Photographie originale, tirage argentique d'époque sur papier crumière, réalisée à l'occasion de l'exposition surréaliste de Paris en 1938. Impression « Wide World Photos – Services photographiques *The New York Times* » au verso.

Ce cliché représente l'objet « Cadavre exquis » d'André Breton, qui était exposé dans une salle adjacente à la salle principale de l'exposition et entouré des toiles de René Magritte et des sculptures de Hans Arp.

Papillon ronéotypé encollé au dos du cliché : « L'exposition internationale du surréalisme 1938 s'est ouverte à la galerie des Beaux-arts. Paris. Que penser de cette curieuse « commode » aux jambes de femme ? Photo NYT Paris Fre. 18.1.38 DB »

2 000

[+ DE PHOTOS](#)



79. SURREALISME

Le Fantôme surréaliste, photographie originale prise à l'exposition surréaliste de Londres en 1936, tirage argentique d'époque

Services photographiques *The New York Times*
14 juin 1936, 15,2 x 18 cm, une photographie.

Photographie originale, tirage argentique d'époque sur papier crumière, réalisée à l'occasion de l'exposition surréaliste de Londres en 1936. Impression « Wide World Photos - Services photographiques *The New York Times* » au verso.

Ce cliché représente Sheila Legge lors d'une performance artistique intitulée « The Phantom of Sex Appeal », réalisée en collaboration avec Salvador Dalí.

Papillon ronéotypé encollé au dos du cliché : « Le Fantôme surréaliste à l'exposition du surréalisme à Londres. À la nouvelle galerie de Burlington à Londres s'est ouvert l'exposition du surréalisme, permettant à quelques trente membres français, anglais, espagnols, allemands, américains, d'exposer leurs œuvres et de matérialiser ainsi le subconscient. Voici une des œuvres ; Le Fantôme surréaliste. Photo NYT Lon. 14/06/1936. »

Quelques très petites taches sans gravité en haut à droite du cliché.

VENDU

[+ DE PHOTOS](#)



80. SURREALISME

Salvador Dalí et un mannequin d'André Masson, photographie originale prise à l'Exposition internationale du surréalisme à Paris en 1938, tirage argentique d'époque

AGIP – Reportages photographiques 17 janvier 1938, 17,8 x 13 cm, une photographie

Photographie originale, tirage argentique d'époque, réalisée à l'occasion de l'Exposition internationale du surréalisme à Paris en 1938. Tampon « AGIP – Reportages photographiques » au verso.

Sur le cliché, Salvador Dalí joue avec le mannequin d'André Masson, coiffé d'une cage à oiseau. Ce mannequin baptisé *Le bâillon vert à bouche de pensée*, était exposé aux côtés de celui de Marcel Duchamp.

Papillon ronéotypé encollé au dos du cliché : « Le vernissage de l'exposition des « surréalistes » a lieu ce soir, rue du Faubourg

Saint-Honoré. Les artistes présentent des mannequins qu'ils ont habillés à leur idée. L'imagination et la fantaisie semblent chez eux bien plus développées que l'art de la mode ; aussi voici comment l'un d'eux conçoit le chapeau d'une élégante. Photo AGIP 17 janvier 1938. »

L'agence photographique de la Rue des Archives, propriétaire des fonds de l'agence AGIP, ne détient aucun autre tirage de cette photographie.

2 000

[+ DE PHOTOS](#)



81. VIAN Boris

Vercoquin et le plancton

Gallimard, Paris 1946, 12 x 18,5 cm, broché

ÉDITION ORIGINALE pour laquelle il n'a pas été tiré de grands papiers, un des exemplaires du service de presse.

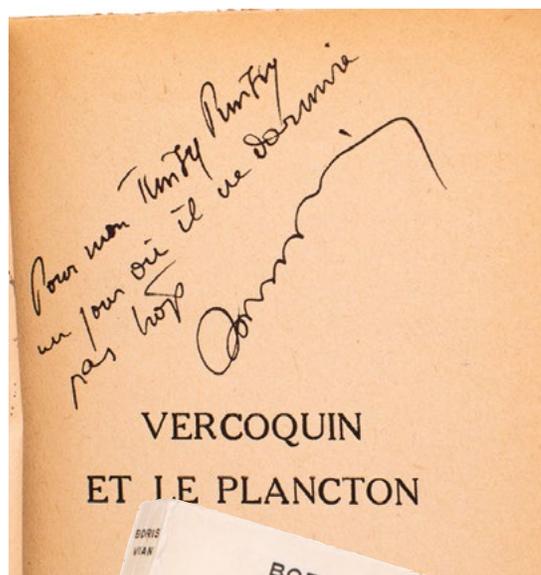
Précieux et rare envoi autographe signé sur ce texte de Boris Vian à Teymour Nawab : « Pour mon Timsy Printsy un jour où il ne dormira pas trop. »

Incontournable figure de Saint-Germain, Teymour Nawab, alias Timsy Pimsy de son nom de scène, fut brièvement un des Frères Jacques à leurs débuts avant de devenir le premier musicien et chanteur du Tabou, la plus célèbre cave de Saint-Germain et le quartier général de Bison Ravi. Ce personnage emblématique du quartier latin était un riche excentrique Irlando-Persan passant pour être le neveu du Shah d'Iran. Généreux mais toujours fauché, on le croisait au petit matin dans les ruelles parisiennes, vêtu de loques et traînant sa guitare au bout d'une ficelle, après avoir enchaîné les balades et les boeufs avec Boris Vian jusqu'aux aurores.

Très bel exemplaire d'une superbe provenance, témoin des folles nuits germano-pratines.

3 800

+ DE PHOTOS



82. VIAN Boris

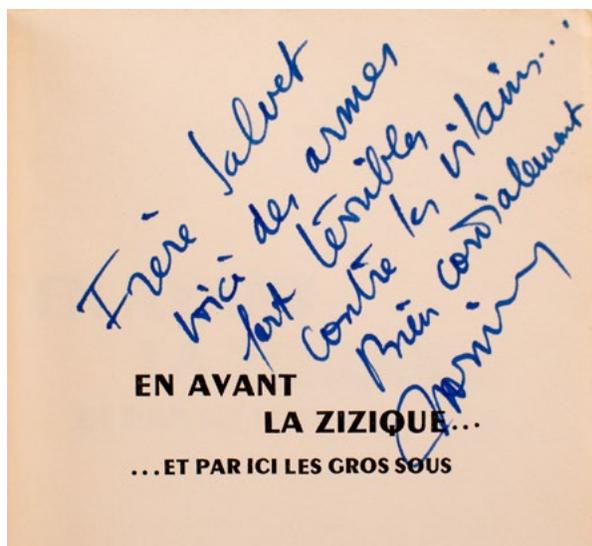
En avant la zizique

Le livre contemporain, Paris 1958, 12 x 19 cm, broché

Édition originale dont il n'a pas été tiré de grands papiers.

Couverture illustrée par Piem.

Bel envoi autographe signé de Boris Vian : « Frère Salvet voici des armes fort terribles contre les vilains. Bien cordialement. »



Le chansonnier André Salvet (1918-2006) et Boris Vian se sont sans doute rencontrés chez Philips lorsque ce dernier était directeur artistique adjoint pour les variétés. Salvet était alors l'un des paroliers les plus prolifiques de l'époque et collaborait avec de nombreux interprètes de renom tels que Charles Trenet, Henri Salvador ou encore Edith Piaf. En avant la zizique... par ici les gros sous, essai satyrique décrivant le monde de la chanson, est l'occasion pour Boris Vian – lui-même auteur de plus de 500 textes – de défendre sa haute opinion de la chanson de variété.

Importante dédicace de Vian par laquelle il offre à son « frère » poète ce manuel de survie dans le milieu hostile qu'est celui de l'industrie musicale.

3 000

+ DE PHOTOS

83. WELLS Herbert George

War and the Future.
Italy, France, Britain at War

Cassell and Company,
London, New York, Toronto,
Melbourne 1917, 13,5 x 20,5 cm,
reliure de l'éditeur

Retirage de mars-avril 1917, postérieur d'un mois à l'édition originale parue en février de la même année.

Reليure de l'éditeur en pleine toile rouge, dos lisse.

Exceptionnel envoi autographe signé d'H. G. Wells à André Citroën : « To André Citroën who has to do his share in making a new world out of a very shattered old one. From H.G. Wells » (« À André Citroën, qui contribue à créer un monde nouveau à partir d'un monde en ruines. De la part d'H.G. Wells »).

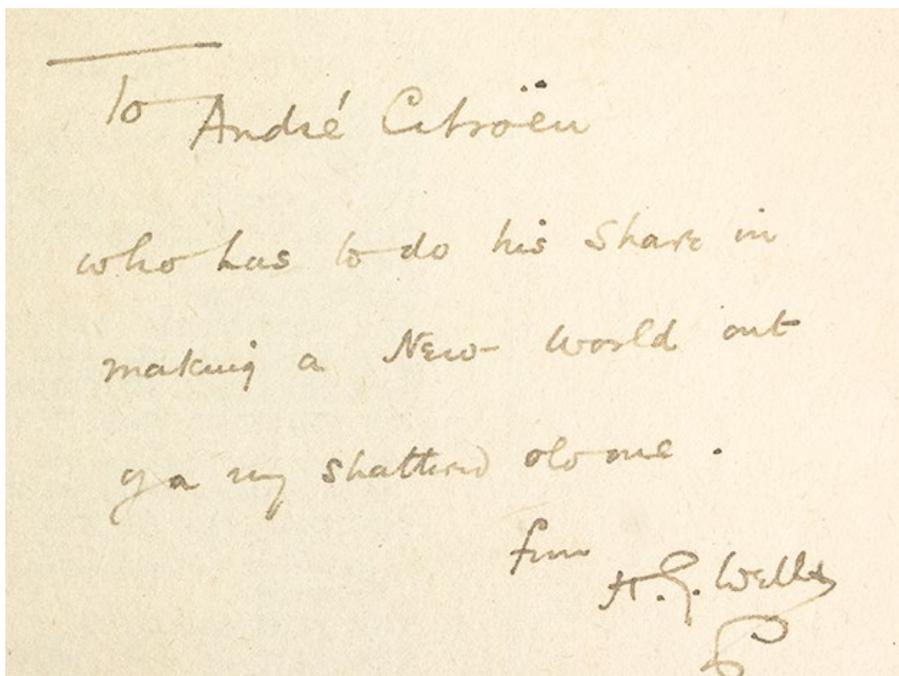
Envoi fait un écho au chapitre du livre intitulé *New arms for old ones*, dans lequel Wells décrit l'usine d'armement créée par Citroën pour remédier à la faiblesse de l'artillerie française. Reconvertie à la fin de la guerre, l'usine deviendra la première manufacture d'automobiles Citroën.

Superbe témoignage de l'amitié naissante entre l'industriel André Citroën et l'écrivain H.G. Wells, qui dans ce même ouvrage, consacre un chapitre à la nouvelle usine de munitions conçue par Citroën, ainsi qu'au progrès social qu'il apporta chez ses quelque treize mille « munitionnettes ».

War and the Future, ouvrage de propagande écrit au cœur de la première guerre mondiale, réunit diverses observations sur le conflit en cours, soulignant le changement radical de l'art de la guerre qu'imposent les nouvelles technologies d'armement. Wells y expose sa théorie d'un nouvel ordre mondial scientifique et technique, qui imprégnait déjà ses chefs-d'œuvre de science-fiction de la fin du siècle dernier (*War of the Worlds*, *The Time Machine*).

De son côté Citroën, ayant compris l'importance capitale de l'artillerie dans la guerre moderne, fit le pari en 1915 de concurrencer la puissance des usines d'armement Krupp. Abandonnant son projet d'usine automobile le temps de la guerre, il construisit à ses propres frais un immense complexe industriel sur le quai de Javel, qui produisit 23 millions d'obus pour les armées alliées.

War and the Future porte les marques de l'admiration de Wells pour Citroën, qu'il rencontra l'année précédente lors de son tour d'Europe pour l'écriture de ce livre : « He is a compact, active



To André Citroën
who has to do his share in
making a New-World out
of a very shattered old one.
From
H.G. Wells

man in dark clothes and a bowler hat, with a pencil and a note-book conveniently at hand. He talked to me in carefully easy French, and watched my face with an intelligent eye through his pince-nez for the signs of comprehension. » (« C'est un homme compact, dynamique, vêtu de noir et portant un chapeau melon, gardant un carnet et un crayon toujours à portée de main. Il m'a parlé en un français facile, et guettait d'un œil alerte à travers son pince-nez des signes de compréhension », page 141).

À l'immobilité du Front qu'il visite en 1916 l'écrivain oppose l'incroyable dynamisme de l'usine Citroën, véritable temple de l'industrie moderne, qu'il décrit comme « les hangars [...] les plus actifs et vivants de toute la guerre » (« The busy sheds of Paris struck me as being the most living and active things in the entire war machine », page 139).

Les quelques heures passées avec ce pionnier de l'ingénierie militaire eurent un impact considérable sur l'écrivain, qui sut reconnaître en lui un innovateur à son image, s'activant à la construction du monde moderne. Au sortir de la guerre, Citroën mit fin à la production d'armes et fonda la fameuse entreprise Citroën, faisant de l'usine sa toute première manufacture automobile. À l'instar d'autres personnalités comme Joséphine Baker ou Rudolph Valentino, H. G. Wells deviendra un habitué de la marque Citroën et demeura un fervent admirateur du génie de son fondateur.

Réalisée à l'aube du XX^{ème} siècle, cette superbe dédicace autographe de Wells à Citroën sur l'ouvrage qui célèbre ses talents de visionnaire, témoigne de l'admiration d'un homme qui rêva le futur pour celui qui le réalisa.

4 500

+ DE PHOTOS

