

SARAH SAUVIN

ESTAMPES

d'Albrecht Dürer à

Alberto Giacometti

sarah-sauvin.com

Website French / English

N°5 - 2018

1. Albrecht DÜRER

(1471 - 1528)

L'Adoration des Rois Mages - c. 1503

Bois gravé, 301 x 209 mm. Meder 199, Hollstein 199, Bartsch 87. Épreuve de l'édition de 1511.

Planche 12 de la série de la *Vie de la Vierge* (Meder 188-207) qui comprend 20 planches dont une pièce de titre.

Très belle épreuve de l'édition de 1511 avec le texte latin au verso. Marge de 3 à 4 mm tout autour du trait carré (feuille : 308 x 217 mm). Très bon état général et grande fraîcheur ; angle inférieur gauche soigneusement réattaché (déchirure restaurée de 23 mm). Au verso, dans l'angle supérieur gauche, chiffre 87 inscrit à la plume (numéro du catalogue de Bartsch).

Dürer commence à graver les vingt planches de la *Vie de la Vierge* vers 1502-1503. Dix-sept bois sont déjà gravés lorsqu'il entreprend son second voyage en Italie en 1505. Les deux dernières planches ainsi que la pièce de titre seront ajoutées en 1510 et 1511. Hormis quelques épreuves d'essais, imprimées avant 1511 sans texte au verso, qui sont très rares, l'impression de 1511 est l'édition originale de *La Vie de la Vierge*.

Au verso des planches figurent les vers latins composés par le moine Benedictus Chelidoniumus. Ils ne seront plus imprimés dans les tirages ultérieurs. L'ouvrage est dédié à la sœur de Willibald Pirckheimer, meilleur ami de Dürer.

Selon Meder, l'édition de 1511 de *L'Adoration des Mages* comporte des épreuves dont l'impression est claire et impeccable, et d'autres avec un surplus d'encre par endroits. Notre épreuve fait partie des belles impressions, aux traits fins et nets.



2. Pieter BRUEGEL l'Ancien (d'après)

(c. 1525 - c. 1569)

Gula [La Gourmandise] - 1558

Burin, 224 x 295 mm, gravé par Pieter van der Heyden (c. 1530 - c. 1572) d'après le dessin préparatoire de Pieter Bruegel l'Ancien. Édité par Hieronymus Cock. Lebeer 22 ; Orenstein 45 ; New Hollstein (Bruegel) 25. État unique.

Belle épreuve contrastée, certains traits de mise en place de la lettre encore visibles, imprimée sur papier vergé filigrané (P gothique). Très bon état général. Une petite déchirure restaurée dans le sujet ; un pli de tirage en tête au milieu. Bonnes marges de 15 à 19 mm sur tous les côtés (feuille : 255 x 330 mm).

Planche de la Série des *Sept Péchés capitaux* (1556-1558), gravée d'après le dessin préparatoire à l'encre de Pieter Bruegel daté de 1557, aujourd'hui conservé dans la collection Frits Lugt (Fondation Custodia, inv. 466).

Dans la marge inférieure : *EBRIETAS EST VITANDA, INGLVVIESQUE CIBORUM* : « Il faut se garder de l'ivrognerie et de la gloutonnerie ». Et : *Schout dronckenschap / en gulsichlijck eten Want ouerdaet doet godt en hem seluen vergheten* : « Gardez-vous de l'ivrognerie et de la gloutonnerie, Car l'excès fait oublier Dieu et s'oublier soi-même ».

La liste de sept péchés « capitaux » (c'est-à-dire les premiers dont tous les autres découlent) est établie depuis le Moyen Âge : *Superbia, Avaritia, Desidia, Gula, Luxuria, Invidia et Ira*. Cette liste canonique est respectée par Bruegel dans la série de dessins préparatoires aux sept planches gravées par Pieter van der Heyden et éditées par Hieronymus Cock. Chaque péché est figuré sous les traits d'une figure féminine qui s'adonne à sa passion, accompagnée d'un animal associé traditionnellement au péché qu'elle incarne (le cochon dans le cas de *Gula*). Les gravures sont saturées de scènes grotesques ou terrifiantes, dans lesquelles Bruegel donne libre cours à son imagination. Si la série des *Sept Péchés capitaux* est « indéniablement marquée par le langage pictural pratiqué un demi-siècle plus tôt par Jérôme Bosch » (M. Sellink, p. 92), elle est aussi, « avec les *Sept Vertus*, le sommet de l'œuvre gravé de Bruegel. » (J. van Grieken, G. Luijten, J. van der Stock (dir.), p. 216).

Références : Manfred Sellink, Bruegel : *L'œuvre complet : Peintures, dessins, gravures*, 2007, p. 92 à 107 ; J. van Grieken, G. Luijten, J. van der Stock (dir.), *Hieronymus Cock : La gravure à la Renaissance, Bruxelles*, 2013, p. 216-225.



G. V. L. A.

. N. L. .

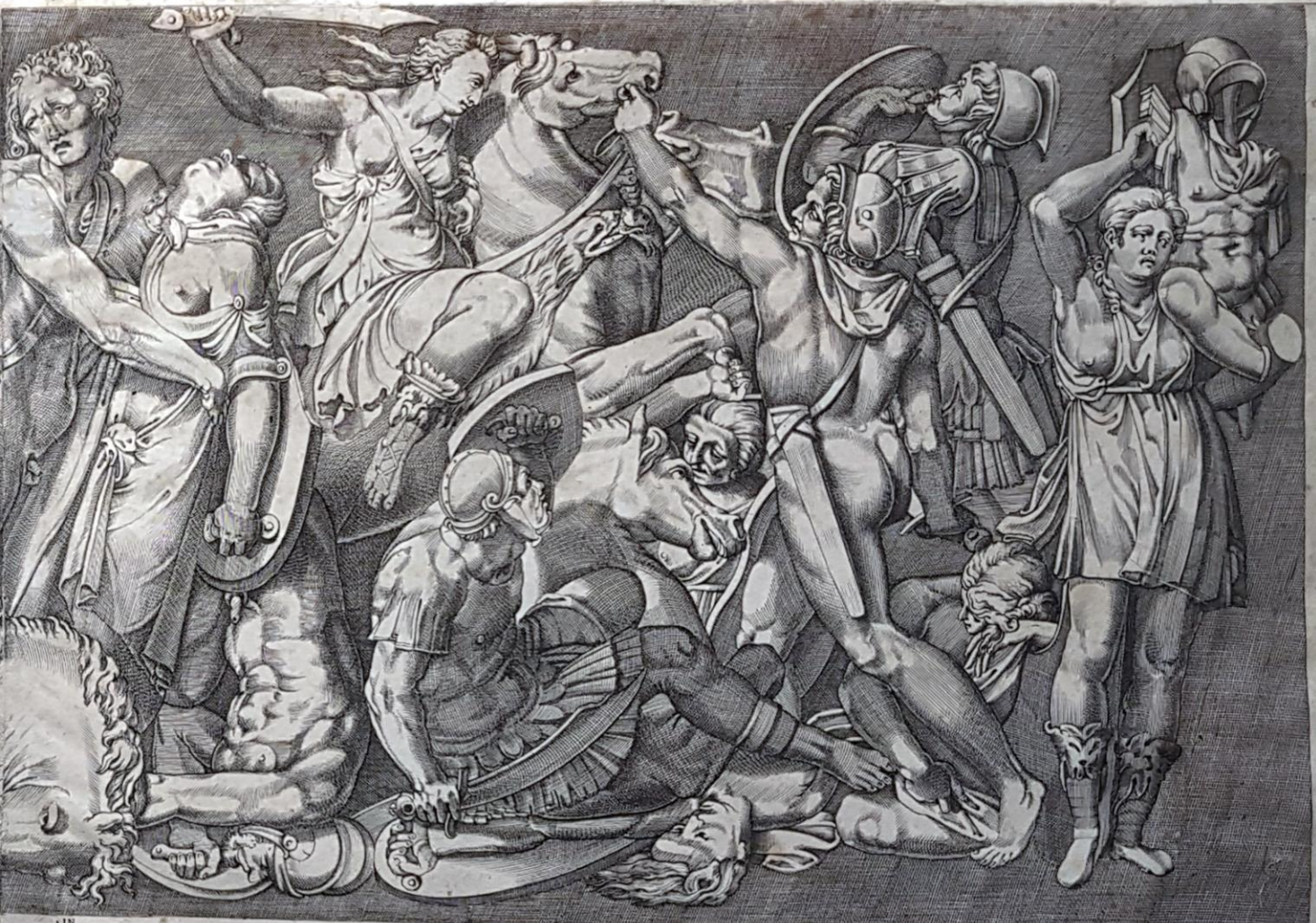
H. Cock. Aetud. cum gratia et privilegio. 1658

EBRIETAS EST VITANDA, INGLUVIESQVE CIBORVM.

Schout kronckenschap / en gulcklyck eten Want ouerdaet doet godt en hem seluen vergheten.



AMAZONVM PVGNA ADFABRÉ EFFICTA DE ŠARCOPHAGO VETVSTISSIMO QVOD IN CAPITOLIO VISITVR EAMQVÉ ÁNEIS FORMIS INCIDIT
OBLECTANTVR VUTILITÁTEM



IN
ATQVE EDIBVS SVIS SVA QVE IMPENSA NICOLAVS BEATRICIVS LOTHARINGVS IN LVCEM AD COMMVNEM OMNIVM QVI REBVS ANTIQVIS
EMISIT K · IAN · 1669 · LIX ·

3. Nicolas BEATRIZET

(1507/15 - c. 1565)

Bataille des Amazones - 1559

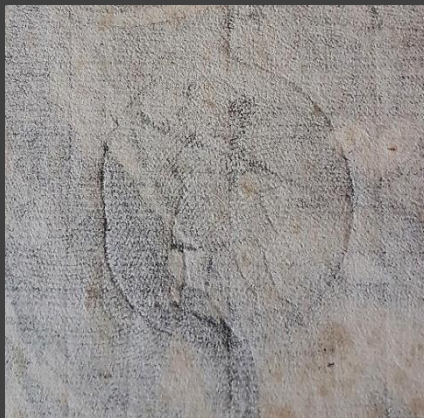
Burin, 310 x 815 mm (deux planches). Robert-Dumesnil 98, ii/iv ; Bartsch 98 ; Bianchi 106, ii/v.

Impression du 2^e état (sur 5) avec la correction de *Lothoringus* en *Lotharingus* mais avant l'adresse de l'éditeur Orlandi et la date 1602.

Très belle épreuve imprimée à partir de deux cuivres sur deux feuilles de papier vergé raboutées. Filigrane : pèlerin tenant un bâton dans un cercle (proche de Woodward 22, daté c. 1561).

Epreuve rognée sur ou à 1 à 2 mm à l'extérieur de la cuvette. Bon état général. Deux petites déchirures restaurées dans le sujet et quelques rousseurs.

Béatrizet a représenté ici le bas-relief d'un sarcophage antique du Capitole, aujourd'hui au Vatican.



Christopher Witcombe rappelle que Nicolas Béatrizet a commencé à publier personnellement ses gravures à la fin de sa carrière, probablement à partir de 1558, ce qui explique la longue annotation en pied de la *Bataille des Amazones*, datée de 1559 : à la suite de la description du sujet, Béatrizet précise en effet qu'il est à la fois l'auteur et l'éditeur, à ses propres frais, de cette gravure : *Eamque aeneis formis incidit atque in edibus suis suaque impensa Nicolaus Beatricius Lotharingus in lucem ad communem omnium qui rebus antiquis oblectantur utilitatem emisit K. Ian ∞DLIX* [Nicolas Beatrizet, lorrain, l'a gravée sur des plaques de cuivres et l'a sortie de ses presses et à ses propres frais à destination de tous ceux qui se délectent de l'Antiquité, le jour des Calendes de Janvier 1559] (*notre traduction*). En 1602, Giovanni Orlandi rééditera la gravure avec son adresse (3^e état). Elle sera rééditée ensuite par Henricus van Schoel qui remplacera cette adresse par la sienne (4^e état), avant que la plaque ne rejoigne finalement la Calcografia Camerale de Rome (5^e état).

Références : Silvia Bianchi, *Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet*, in *Grafica d'Arte* n°54 à 57, 2003-2004 ; Christopher L.C.E. Witcombe, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome*, 2008, p. 242 ; David Woodward, *Catalogue of watermarks in Italian Printed Maps ca 1540-1600*, 1996.



4. Giulio BONASONE

(c. 1498 - c. 1574)

L'Amour surpris dans les Champs-Élysées - 1563

Burin, 230 x 360 mm au trait carré. Bartsch 101, Le Blanc 141, Massari 185.

Impression du 1^{er} état (sur 4) selon Massari, avant l'adresse de Gio. Giacomo Rossi.

Belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (trois monts dans un cercle surmonté d'une étoile), rognée sur le trait carré, 1 mm à l'intérieur de celui-ci au niveau du feuillage des arbres sur le bord gauche. Petite déchirure restaurée sur le bord supérieur à droite.

Adam Bartsch décrit ainsi cette pièce : « L'Amour surpris dans les champs elisées, par les ames des amans qui ont éprouvé son pouvoir pendant leur vie, et qui pour s'en venger, l'attachent à un arbre, et le fouettent avec des bouquets de roses et de fleurs. » Les vers italiens gravés sur la roche indiquent cependant qu'après avoir été fouetté l'Amour relâché retournera nous imposer sa loi dans ce Monde.

Bartsch précise que « cette estampe est de l'invention de Jules Bonasone et de ses plus belles pièces, comme elle est de ses plus rares ».





Vole ne campi Elisi un giorno Amore
Dove i anime unison degli amanti
Le spasi volando vendicava il ardore
Che dentro ai corpi hauevan posto incanti
Coeur placidamente con Jurare
E lo legar co' suoi legami, e giurati
S'ignu, mariti, e piamu hauevan sofferto
Ch' riuordare, e gli vendevano il mio
E di rose, e di fior miei, facendo
Le battenti scherzando a gara in fene
S'esse Vener dal ciel, di amos ardendo
Per Marte, e lo battea co' ferze ostense
D'ualche spio, quell amoro riledendo
Ma co' che maggior mal fuitero tenne
S'ebbe l'ali e Juggiti, etorno poi
In que' la mortale a transfer de noi.

Luca Bonafant in Ventosi
17

5. Léon DAVENT (attribué à)

(actif entre 1540 et 1556)

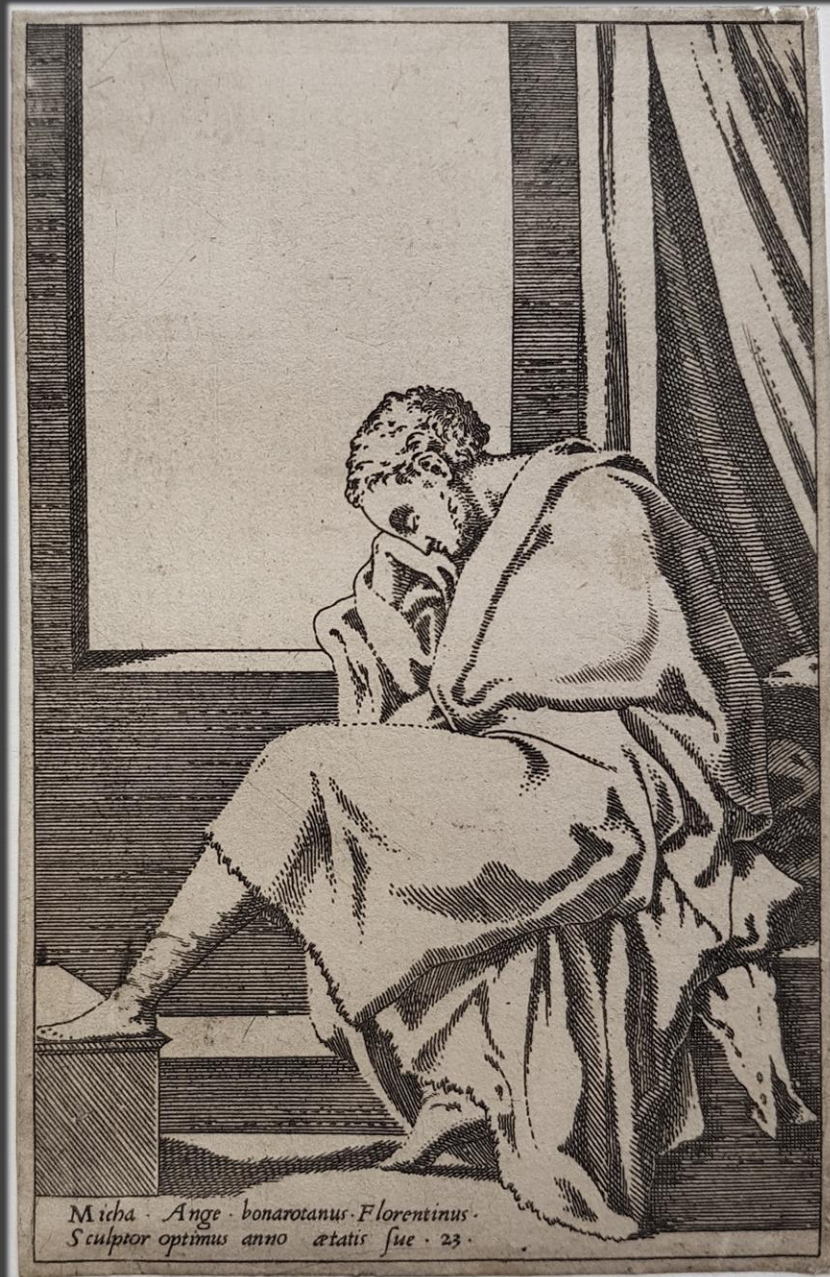
Portrait de Michel Ange

Eau-forte, 140 x 89 mm (trait carré). Herbet 224 (appendice au *Catalogue de l'œuvre de L.D.*) ; Renouvier (sous le nom de Léonard Thiry), p. 178.

Épreuve rognée à l'intérieur de la marque du cuivre, à 1 à 2 mm à l'extérieur du trait carré.

Provenance : Johann Andreas Boerner (1785-1862), marchand d'estampes à Nuremberg (Lugt 329) ; Arkady Alferoff (1811-1872), collectionneur de Bonn (Lugt 1727) ; collectionneur anonyme du milieu du XIX^e siècle (initiales D.U., Lugt 796).

Références : *La gravure française à la Renaissance*, BnF, Paris, 1995, n°53, p. 264 ; Jules Renouvier *Des types et des manières des maîtres graveurs*, Tome 1, p. 178.



Micha. Ange. bonarotanus Florentinus.
Sculptor optimus anno aetatis sue . 23 .

6. Claude VIGNON

(1593 - 1670)

Jésus-Christ guérit deux possédés et permet aux démons d'entrer dans des pourceaux

Eau-forte, 223 x 157 mm. Robert-Dumesnil VII-8, Portalis et Beraldi 324.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané. Cachet de collection au verso difficilement lisible. Épreuve coupée à la marque du cuivre en bas et filet de marge sur les autres côtés. Très bon état général.

Cette planche est la 8^e de la suite *Les Miracles de notre Seigneur Jésus-Christ* qui en comporte treize. Ces eaux-fortes sont rares.



Christus e corpore duorum hominum eijcit Dæmonia
quæ mittit in gregem Porarum. Mathei Cap. 8.

7. Jacques CALLOT

(1592 - 1635)

Les Supplices - 1634

Eau-forte, 112 x 214 mm. Lieure 1402, 2^e état (sur 8), Meaume 665, 2^e état (sur 7). Il n'existe que quelques épreuves « extrêmement rares » du 1^{er} état avant le remplacement du *t* par un *s* dans *Meschant*.

Épreuve du 2^e état (sur 8 selon Lieure) sur papier vergé avec filigrane proche de L'Ange (Lieure n°26) ; similaire à Figure (Laurentius 401a).

Superbe impression du 2^e état : la tour à deux fenêtres, la Vierge à l'enfant et les lointains, y compris les plus petits personnages, sont bien imprimés ; les traits réglés servant à graver le quatrain sont encore partiellement visibles.

Épreuve rognée sur le trait carré à droite et à gauche (coupant la première boucle du V majuscule), sur ou à 1 mm sous le trait carré en haut ; la tablette où est inscrit le quatrain est réduite en hauteur de 3 mm dans le blanc.

Lieure relève le filigrane « L'Ange » (n° 26) sur une épreuve du 1^{er} état du *Combat à la barrière* (1627) (Lieure, p. 109). Laurentius relève le filigrane qu'il nomme « Figure », similaire à celui de notre épreuve, sur un papier fabriqué par le papetier Duchesne à Pierrefonds (Vosges) et utilisé à Lillo (près d'Anvers) en 1635 (Laurentius, p. 26).

Les Supplices que Meaume considère comme le chef-d'œuvre de Callot date de 1634.

Considérées comme extrêmement rares (RRR) par Meaume et par Lieure, les épreuves du 2^e état des *Supplices* sont encore plus rarement aussi bien imprimées que celle-ci. La tour, la Vierge à l'enfant et les maisons dessinées au fond des deux rues, à droite et à gauche, sont bien apparentes. Cette superbe épreuve des *Supplices* permet d'apprécier la gradation délicate de la lumière, depuis l'arrière-fond de la place où la tour et les bâtiments dans le lointain sont baignés dans un soleil pâle, jusqu'au premier plan où le soleil marque au contraire fortement les traits et découpe nettement chaque silhouette. Cet effet, qui joue un rôle majeur dans cette estampe, est perdu dans les épreuves plus tardives du 2^e état.

Références : E. Meaume, *Catalogue de l'œuvre gravé de Jacques Callot*, 1852, édition en ligne ; Jules Lieure, *Jacques Callot : Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Alan Wofsy Fine Arts, 1989 ; Theo et Franz Laurentius, *Watermarks 1600-1650 found in the Zeland Archives*, Hes & De Graaf, 2007.

Supplicium Sceleri Frænum.



*Voy, lecteur, comme la Justice
Par tant de Supplices diuers.*

*Pour le repos de L'univers,
Punit des Meschant la malice.*

*Par l'aspect de ceste figure
Tu dois tous crimes euitter,*

*Pour heureusement s'exempter
Des effectz de la forfaiture.*







8. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

(1606 - 1669)

Mendiant à la jambe de bois - c. 1630

Eau-forte, 112 x 66 mm. Bartsch 179, Biorklund-Barnard 30-4, New Hollstein 49 II/IV.

Impression du 2^e état (sur 4), la plaque réduite de 2 mm en hauteur, de sorte que la canne du mendiant touche presque la cuvette. Avant le petit plus (+) ajouté au 3^e état dans l'angle inférieur droit et avant les deux points dans l'angle supérieur droit. Seuls les deux premiers états sont de Rembrandt.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé, de qualité comparable aux impressions du 1^{er} état.

En très bon état de conservation ; très fine marque et légère petite tache brun clair sur la cuvette en bas à droite ; marges de 3 à 4 mm. Cachet de collection (Lugt 1020) ; au verso : ancien numéro à l'encre coupé à mi-hauteur sur le bord supérieur.



Provenance : collection Friedrich Koch, graveur et marchand (1771-1832) à Mannheim. La plus grande partie de sa collection a été acquise par Boerner en 1875 (Lugt 1020).

Comme l'observe Erik Hinterding dans *Rembrandt etchings from the Frits Lugt Collection*, le sujet des mendiants n'est pas nouveau quand le jeune Rembrandt l'aborde en 1628. Il connaît alors les vingt-quatre planches de la série des *Gueux* de Jacques Callot, publiée à Nancy quelques années plus tôt, en 1622. Mais si le sujet et la composition de son eau-forte évoquent la planche 14 de la série, le *Mendiant à la jambe de bois* (Lieure 493), l'esprit et le trait sont nettement différents et marquent une évolution du style de Rembrandt, qui s'affranchit peu à peu de l'influence de Callot dans le traitement du thème des mendiants, comme le souligne E. Hinterding.

Références : E. Hinterding : *Rembrandt etchings from the Frits Lugt Collection*, p. 303-305 et 331-332 ; J. Lieure, *Jacques Callot : catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, 1924-1929, n°493



9. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

(1606 - 1669)

Vieillard chauve de profil à droite : le père de l'artiste (?) - 1630

Eau-forte et pointe sèche, 70 x 58 mm. Bartsch 292, Biörklund et Barnard 30-G, New Hollstein 62 V/V.

Impression du 5^e état (sur 5), après réduction du cuivre par Rembrandt.

Belle et rare épreuve imprimée sur papier vergé filigrané. Filigrane : fragment d'une Folie à 5 pointes identique à la partie correspondante du filigrane K-a-b_CFL-2045 relevé par E. Hinterding sur l'épreuve du *Paysage au dessinateur* (B. 219) de la collection Frits Lugt (Fondation Custodia). Les Folies à 5 pointes de type K-a (incluant les K-a-b) apparaissent sur des épreuves que l'on peut dater, selon Erik Hinterding, de 1650 environ (*Rembrandt as an etcher*, vol. 2, p. 389). Cette datation est cohérente avec la très légère usure de la plaque observable ici dans l'angle supérieur droit. Erik Hinterding précise que ces épreuves sur papier à la Folie à 5 pointes de type K-a ont probablement été imprimées par Rembrandt lui-même : ce sont soit de nouvelles estampes soit des cuivres plus anciens que Rembrandt a choisi de réimprimer (*Rembrandt as an etcher*, vol. 1, p. 41-42).

Très bon état général. Marges exceptionnellement grandes.

Feuillet in 8° (150 x 106 mm) qui ne semble pas avoir été recoupé. Les trois anciens petits trous de brochure dans la marge supérieure de la feuille correspondent à ceux qui sont également visibles sur notre épreuve du *Vieillard à grande barbe* (NH 82) de même provenance. Les deux feuilles ont probablement été reliées à une époque ancienne, peu après leur impression.



Un cuivre représentant le père de Rembrandt est mentionné dans l'inventaire de Clément de Jonghe effectué en 1679, mais jusqu'à présent il n'a pas été possible de l'identifier. On ne connaît donc pas le visage de Harmen Gerritsz. van Rijn, père de Rembrandt. Le vieil homme chauve dont Rembrandt a fait ici le portrait apparaît dans d'autres gravures, dessins et tableaux de l'artiste datant de 1630 environ, date de la mort de Harmen Gerritsz. van Rijn. Il s'agit notamment des gravures référencées NH 57 (1630), NH 59 (1630), NH 60 (1630), NH 61 (1630) et NH 85 (1631).



10. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

(1606 - 1669)

Vieillard à grande barbe - 1631

Eau-forte et burin (?), 62 x 53 mm. Bartsch 312, Biörklund et Barnard 31-7, New Hollstein 82, 2^e état/2.

Impression du 2^e état (sur 2) avec les retouches de la main de Rembrandt. E. Hinterding et J. Rutgers ne mentionnent que deux épreuves du 1^{er} état (New Hollstein, p. 126).

Belle épreuve imprimée sur papier vergé. Le papier utilisé est le même que celui de notre épreuve du *Vieillard chauve de profil à droite* (NH 62) de même provenance. Les deux trous de brochures visibles dans la marge supérieure des deux épreuves laissent penser qu'elles ont été reliées à une époque ancienne, peut-être dès leur impression. Le fragment de filigrane visible sur l'épreuve du *Vieillard chauve de profil à droite* permet de dater les deux épreuves de 1650 environ, ce qui correspond à la qualité de cette épreuve du *Vieillard à grande barbe* : la plaque, gravée très légèrement par Rembrandt, a commencé à s'user mais les détails s'impriment encore délicatement, contrairement aux épreuves plus tardives qui présentent des contrastes exagérés entre les parties trop usées et celles ayant mieux résisté.

Excellent état général. Légère ondulation du papier à l'intérieur du coup de planche. Légères salissures marginales. Marges exceptionnellement grandes (feuille : 150 x 102 mm).

E. Hinterding et J. Rutgers rapprochent ce portrait gravé de cinq dessins au fusain et à la sanguine, exécutés par Rembrandt à la même époque qui représentent un vieillard aux traits similaires (Benesch 37 à 41).

Les épreuves de cette estampe sont très rares. Le cuivre n'a pas été conservé.





11. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

(1606 - 1669)

Les Musiciens ambulants - c. 1635

Eau-forte, 138 × 115 mm. Bartsch 119, Biorklund-Barnard 35-8, New Hollstein 141 I/III.

Impression du 1^{er} état (sur 3) avant les travaux posthumes sur le vêtement du bébé, les chapeaux des musiciens et les ombres. Seul le premier état de cette estampe est intégralement de la main de Rembrandt.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé ; avec les fines lignes horizontales à la base du col de la femme, visibles sur les plus anciennes épreuves du 1^{er} état (Nowell-Usticke).

Bon état ; un très-petit accroc sur le bord de la marge supérieure et une petite épidermure d'1 mm derrière la cheville gauche de l'homme. Marges de 2 à 3 mm.

Rembrandt a traité de manière récurrente, tout au long de sa vie, le thème du musicien jouant à la porte des maisons dans l'espoir de recevoir une aumône, un thème traditionnel qu'on retrouvera aussi dans l'œuvre d'Adriaen van Ostade. *Les Musiciens ambulants* n'est pas daté mais le style s'apparente à celui d'autres œuvres gravées par Rembrandt en 1635. Il a déjà gravé auparavant *Le Joueur de vielle* (NH 75) vers 1631. En 1641, il gravera de nouveau *Le Joueur de vielle accompagné par des enfants, jouant à la porte d'une maison* (NH 191) et en 1648, *Joueur de vielle aveugle et sa famille, recevant l'aumône à la porte d'une maison* (NH 243).



12. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

(1606 - 1669)

Les Juifs à la Synagogue - 1648

Eau-forte et pointe sèche, 71 x 129 mm. Bartsch 126, Hind 234, Biörklund et Barnard 48-D, New Hollstein 242, 2^e état/9.

Impression du 2^e état (sur 9), avant les deux points dans l'angle supérieur gauche et avant les reprises posthumes.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (fragment de Folie ; un filigrane à la Folie est signalé par Hinterding pour des épreuves du 2^e état imprimées par Rembrandt vers 1650). Epreuve rognée juste à l'extérieur ou sur la cuvette (feuille : 72 x 129 mm). Bon état général. Une petite déchirure dans le bas vers la droite.





13. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

(1606 - 1669)

Autoportrait gravant à la fenêtre - 1648

Eau-forte et pointe sèche, 160 x 130 mm. Bartsch 22, Hind 229, Biörklund et Barnard 48-A, New Hollstein 240, V/IX.

Impression du 5^e état (sur 9), avec les deux points ajoutés dans l'angle supérieur gauche, mais avant les retouches posthumes du 6^e état, notamment les nouvelles tailles redessinant la joue droite de Rembrandt, le brunissage de son visage et les verticales ajoutées sur le côté gauche du tissu plié. sous ses mains.

Très belle épreuve, sans les barbes visibles sur certaines épreuves du 4^e état, mais homogène et bien imprimée ; légères usures de la plaque sur le visage et dans les ombres ; deux cheveux à l'impression. Excellent état. 1 à 2 mm de marges sur tous les côtés.

Impression sur papier vergé avec le filigrane des Sept Provinces (Hinterding : Seven Provinces A'-a-b). Ce filigrane est relevé par E. Hinterding et J. Rutgers sur la seule épreuve du 5^e état qu'ils mentionnent au New Hollstein, conservée au Rijksmuseum Amsterdam (référence RP-P-OB-287). E. Hinterding a montré que la variante A-a du filigrane des Sept Provinces est typique des épreuves imprimées sur des cuivres de Rembrandt qui n'avaient pas encore été retouchés et où deux points seulement étaient ajoutés sur la plaque, en général dans un angle.



Ces deux points, repérés pour la première fois par Krzysztof Kruzel, se retrouvent sur un ensemble de vingt-neuf cuivres. Ils ont été apposés peu après la mort de Rembrandt par un propriétaire dont on ignore encore l'identité. Les épreuves tirées sur cet état du cuivre, que E. Hinterding nomme « dotted impressions » (« épreuves portant les deux points »), datent des années 1680-1700.

Le cuivre de l'*Autoportrait gravant à la fenêtre* appartiendra ensuite à Pieter de Haan, puis à Claude-Henri Watelet et à Pierre-François Basan. Dès le 6^e état, les reprises importantes du cuivre altèreront définitivement le visage de Rembrandt.

Références : E. Hinterding, *Rembrandt as an etcher*, 3 vols, 2006 ; E. Hinterding et J. Rutgers, New Hollstein, *Rembrandt*, 7 vols, 2013.



14. Sébastien LECLERC

(1637 - 1714)

Saint Claude priant dans la solitude - 1694/1759

Eau-forte, 103 x 113 mm. IFF 18, 6^e état/9.

Belle épreuve imprimée sur papier vergé. Bon état général. Feuille : 246 x 168 mm.

Impression du 6^e état (sur 9), avec la correction de *Le Clerc* en *Le Clerc* dans le quatrain commençant par *Le Clerc de ce chef-d'œuvre*, et avant que ce quatrain soit remplacé par celui commençant par *Saint Claude par Le Clerc*.

Le quatrain est imprimé à l'aide d'une planche additionnelle dans la partie inférieure de la gravure, sur une feuille où est imprimée une NOTE HISTORIQUE SUR L'ESTAMPE DE S. PIERRE dans le temps de sa Pénitence.

L'histoire compliquée de ce cuivre, telle qu'elle est relatée dans la NOTE HISTORIQUE SUR L'ESTAMPE DE S. PIERRE dans le temps de sa Pénitence, en fait une œuvre singulière, qui nous renseigne de façon plaisante sur la production et la collection des gravures à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle.

Bien que l'estampe soit connue sous le titre *Saint Claude priant dans la solitude*, les épreuves du 6^e état représentent Saint Pierre en pénitence. Si ce chef d'œuvre, comme le proclame la lettre, est d'abord celui de Sébastien Le Clerc, seul le paysage en effet reste de sa main, la figure centrale étant l'œuvre de Charles-Nicolas Cochin. Gravé en 1694 par Sébastien Leclerc à la demande du jeune collectionneur Claude Potier, le cuivre représente originellement St Claude, saint patron du commanditaire, priant dans la solitude d'un paysage. Potier ayant acquis le cuivre le confie à Charles Eisen pour remplacer la figure de Saint Claude par celle de Madeleine.

On connaît ainsi des épreuves avec la figure de Saint Claude, certaines sans figure, d'autres avec la figure de Madeleine. Après le décès de Claude Potier en 1756, le cuivre est acheté par le marchand Helle qui demande en 1759 à Charles-Nicolas Cochin de remplacer la figure de Madeleine par celle de Saint Pierre en pénitence. Il fait graver également un quatrain détaillant les transformations successives de la plaque, ainsi qu'une longue et savoureuse notice où il moque gentiment les collectionneurs d'estampes, avides de posséder les pièces les plus rares, notamment les premiers états, dont le nombre ne peut plus être augmenté.

Très rare.

Référence : Roger-Armand Weigert : *Les transformations d'une vignette - Trois « collaborateurs » imprévus : Sébastien Le Clerc, Eisen, Charles-Nicolas Cochin, L'Amateur d'estampes*, octobre 1932, p. 145-153.



Le Clerc de ce chef-d'œuvre eut la gloire et la peine,
 Saint Claude y fut placé par son sçavant Burin ;
 Eysen l'en délogea pour une Madeleine,
 Et Saint Pierre à son tour y fut mis par Cochin.

NOTE HISTORIQUE SUR L'ESTAMPE DE S. PIERRE
 dans le temps de sa Pénitence.

CE joli morceau a été gravé par le célèbre Sébastien LE CLERC, Chevalier Romain, Dessinateur et Graveur du Cabinet du Roy. Il l'avoit fait pour M. Potier, Avocat au Parlement, Amateur zélé, et pour le lui rendre personnel, il y avoit mis S. Claude, son Patron :

M. Potier étoit alors fort jeune, et studioit encore en Rhétorique. Dans ce temps, il y avoit beaucoup de Curieux d'Estampes, particulièrement de celles de Le Clerc : les principaux étoient le Marquis de Béringhen, le Marquis de Torci, M. de Claubault, Généalogiste, Dom Godineau, Benedictin, M. Turct, fameux Horloger, M. Bellanger, M. d'Argenville et quelques autres. Ils étoient jaloux des premières épreuves de tout ce que gravoit Le Clerc ; en effet cet Artiste, par la fécondité de son génie, étoit sujet à faire des changemens à ses planches, et par-là donnoit à ses premières épreuves un degré de rareté qui les faisoit rechercher. Quelquefois il étoit arrivé que M. Potier prévenu de diligence par ses compétiteurs, n'avoit pu acquérir de ces premières Estampes, chagrin dont un Connaisseur seul peut connoître l'étendue. Soit pour se venger de ces petites mortifications, soit pour le plaisir singulier d'avoir ce que d'autres ne pourroient acquérir, M. Potier prit le parti de faire graver ce présent morceau par Le Clerc. Celui-ci, après avoir terminé sa planche, en fit tirer douze épreuves pour ses Curieux ; M. Potier les acheta. Ainsi maître absolu du travail de Le Clerc, il se vit assuré de donner la loi à ses rivaux. Il jouit effectivement de cette espèce de souveraineté. Peu satisfait de l'impression des douze épreuves de Le Clerc, il les condamna au feu, et en fit faire douze autres ; et pour en augmenter la rareté, il fit supprimer le S. Claude, et chargea M. Ch. Eysen d'y graver une Magdeleine.

Les Curieux informés de l'existence de la première Estampe, et devenus plus ardens par la difficulté d'en avoir une des douze uniques épreuves, se trouvoient obligés de recourir à M. Potier. Celui-ci eut le plaisir de contenter leur avidité, mais au prix d'une pistole la pièce

Le S. HELLE, chargé par les dernières volontés de M. Potier de la vente de son riche Cabinet, a acquis cette précieuse Planche. Il la remet pour la troisième fois entre les mains des Amateurs, mais sous un nouvel aspect, ayant fait substituer à la Magdeleine, S. Pierre, son Patron, dans le temps de sa Pénitence. C'est M. Ch. Nic. Cochin qui s'est chargé de faire ce changement.

Le S. HELLE n'a fait tirer qu'un très-petit nombre d'épreuves de cette Planche qu'il a fait dorer en suite, afin qu'elle ne donnât plus lieu à d'autres changemens.

Telle est l'histoire de ce morceau travaillé par trois célèbres Graveurs, Le Clerc et MM. Eysen et Cochin.

15. Jean-Étienne LIOTARD

(1702 - 1789)

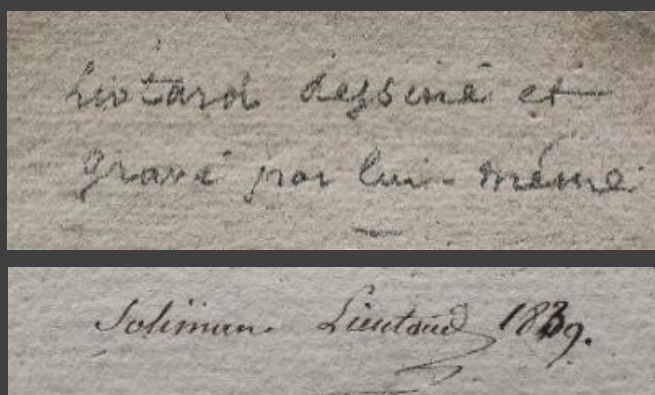
Petit autoportrait gravé - c. 1731

Eau-forte, 117 x 100 mm. Tilanus 1 ; Roethlisberger et Loche 18.

Contre-épreuve¹, imprimée sur papier vergé, d'un 1^{er} état (sur 3) dont on ne connaît aucune épreuve ; avant de nouvelles tailles sur les cheveux, le visage et le fond. Feuille : 123 x 107 mm.

Au verso, annotation ancienne au crayon : *Liotard dessiné et gravé par lui-même* ; au-dessous marque de collection à l'encre : *Soliman Lieutaud 1839* (Lugt 1682).

Provenance : Soliman Lieutaud ; Hippolyte Destailleur.



Si Liotard a peint ou dessiné vingt autoportraits, à l'huile, au pastel, à la craie ou sur émail, il n'en a gravé que deux : le premier vers 1731, le second cinquante ans plus tard, vers 1780. Il a environ trente ans lorsqu'il grave cet autoportrait vu de trois-quarts en gros plan, fort inhabituel (Leeflang, 2011), dont les boucles de cheveux en désordre évoquent les autoportraits échevelés de Rembrandt au même âge. La datation de l'œuvre reste incertaine : 1730 (Leeflang, Rijksmuseum) ; 1731 (R.M. Hoisington) ; 1732 (date écrite à l'encre sur l'épreuve de l'Album Louis-Philippe - Château de Versailles et de Trianon) ; 1733 (British Museum, The Metropolitan Museum). L'épreuve du 3^e état conservée par la Bibliothèque nationale de France porte une annotation, attribuée jadis par erreur à Liotard, qui date l'œuvre de 1733 (Tilanus, 1897). Liotard semble un peu plus âgé que sur l'autoportrait peint à l'huile en 1727 que Tilanus jugeait très ressemblant (Tilanus, 1897, p. 140). Roethlisberger et Loche estiment qu'il n'existe pas d'indice probant permettant de dater précisément cette gravure.

¹ Une contre-épreuve se réalise en pressant une épreuve fraîchement imprimée sur une feuille de papier afin de reproduire dans le même sens le dessin gravé sur la plaque.



L'autoportrait gravé présente un avantage pour le peintre : tandis qu'il doit toujours graver un sujet à l'envers sur la plaque pour qu'il s'imprime à l'endroit sur le papier, il peut graver par contre son visage tel qu'il le voit dans un miroir. C'est très probablement ce qu'a fait Liotard, qui a écrit en bas dans la planche : *dapres nature*, pour souligner qu'il avait gravé son portrait directement sur la plaque vernie, sans l'aide d'un dessin préparatoire (Hoisington, 2013, p. 95).

Il ne subsiste aucune épreuve connue du 1^{er} état de cette gravure. On ne connaissait jusqu'à présent qu'une contre-épreuve conservée par la Fondation Custodia (collection Frits Lugt) et décrite dans le catalogue de Roethlisberger et Loche sous le n°18 : « Contre-épreuve, tirée presque certainement par l'artiste d'un premier tirage inconnu, peut-être pour comparaison avec le dessin préliminaire présumé. » (Roethlisberger et Loche, p. 244 ; *ill.* p. 243, fig. 24). Si l'existence de deux contre-épreuves atteste qu'il a été tiré au moins une épreuve d'un premier état, il est très douteux par contre que Liotard ait copié un dessin préliminaire : il n'aurait pas écrit sinon *dapres nature* sur la plaque. On peut supposer plutôt qu'en l'absence de dessin préparatoire, il a imprimé ces contre-épreuves pour mieux voir le dessin gravé sur le cuivre et pouvoir placer exactement les nouvelles tailles sur la chevelure, le visage et le fond, qu'on peut voir dans les épreuves du 2^e état. A moins qu'il ait voulu imprimer ces contre-épreuves pour représenter son « autoportrait dans le miroir »...

Les épreuves de ce premier autoportrait gravé de Liotard sont rarissimes. Dans l'article qu'il consacre à l'acquisition d'une épreuve du 2^e état par le Rijksmuseum (Bulletin 59 n°2, 2011) H. Leeflang en recense seulement six, en comptant la contre-épreuve du 1^{er} état conservée par la Fondation Custodia¹. Le British Museum, le Metropolitan Museum of Art², le Château de Versailles et de Trianon (Album Louis-Philippe) et le Rijksmuseum³ conservent chacun une épreuve du 2^e état. La Bibliothèque nationale de France conserve une épreuve tirée en brun clair du 3^e état (sans la tache sur le bord).

¹ « vendue par Christopher Mendez à la Collection Lugt en 1982 » (British Museum, notice n°1852,0214.357) ; Christopher Mendez, Londres (cat.50, 1982, n°19, repr.)

² « Christie's, Londres, April, 8, 2009 (lot 22); vendor : Helmut H. Rumbler » (Metropolitan Museum of Art, n°2009.229)

³ Acquisée en 2009. « Le Rijksmuseum est particulièrement reconnaissant envers Christopher Mendez pour son aide indispensable dans l'acquisition de l'autoportrait de Jean-Étienne Liotard » (Leeflang, 2011, p. 207)

Il faut ajouter aujourd'hui cette seconde contre-épreuve du 1^{er} état, qui porte au verso la marque de collection de Soliman Lieutaud (1795-1879), peintre et marchand d'estampes à Paris, réputé « l'homme de France qui connaît le mieux les portraits qui ont été gravés » (Faucheux, *l'Annuaire des artistes*, 1860, p. 182, cité par Lugt). Soliman Lieutaud publia divers ouvrages de référence dont plusieurs listes de portraits français gravés. Sa collection de portraits fut vendue à Drouot en février et mai 1881 ; chaque cession dura six jours. Le *Catalogue des portraits français et étrangers de la collection de feu M. Soliman-Lieutaud iconophile* (7 février 1881) comptait 1375 lots. Le numéro 805 mentionne : « Liotard dess. et gr. par lui-même. Anonyme. 2 eaux-fortes. Rares. ». Ce libellé correspond à l'annotation au verso de notre épreuve, qui pourrait être l'une des deux.

Cet autoportrait de Liotard figurait dans un recueil factice in-4, relié au XVIII^e siècle, comportant une centaine de portraits gravés de peintres, sculpteurs, musiciens, médecins et savants du XVI^e au début du XIX^e siècle. Le contreplat supérieur du recueil portait l'ex-libris d'Hippolyte Destailleur (1822-1893), architecte, dont la collection d'estampes française du XVIII^e siècle fut vendue en 1890 (Lugt 740). En 2006, l'exposition *Portraits d'artistes de la collection d'Hippolyte Destailleur* au Musée Carnavalet a présenté un ensemble de dessins provenant de ses albums de portraits. La Bibliothèque nationale de France conserve un ensemble d'albums de dessins et de gravures acquis de son vivant (Fonds Destailleur).

Références : Drouot, vente du 7 au 12 février 1881 : *Catalogue des portraits français et étrangers de la collection de feu M. Soliman-Lieutaud iconophile* ; Fonds du Château de Versailles et de Trianon, INV.GRAV.LP 67.94.1, *Jean-Étienne Liotard* ; British Museum, 1852,0214.357 : *Self-portrait of Jean Étienne Liotard* ; Ed. Humbert, Alphonse Revilliod, Jan Willem Reinier Tilanus, *La vie et les œuvres de Jean Étienne Liotard (1702-1789) : étude biographique et iconographique*, Amsterdam, 1897 ; Hans Boeckh, Bodo Hofstetter, Renée Loche, Marcel Roethlisberger, *Liotard : catalogue, sources et correspondance*, Doornspijk, 2008 ; Christie's, *Old Master, Modern & Contemporary Prints*, vente du 8 avril 2009, lot 22 : Liotard, *Self-Portrait as a young Man* ; The Metropolitan Museum of Art, 2009.229 : Liotard, *Self Portrait as a Young Man* ; Rijksmuseum, RP-P-2009-294 : *Zelfportret van Jean Étienne Liotard* ; Frits Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes* ; H. Leeflang, 'Acquisitions : The Print Room : A Self-Portrait by Jean-Étienne Liotard from the Artist's Family Holdings', *The Rijksmuseum Bulletin* 59 n°2 (2011), p. 204-207 ; Rena M. Hoisington, dans Perrin Stein, Charlotte Guichard, Rena M. Hoisington, Elizabeth M. Rudy, *Artists and Amateurs: Etching in 18th-century France*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2013, p. 95 et sq.

16. François-André VINCENT

(1746 - 1816)

Buste de vieillard, dit *Le Prêtre grec* - 1782

Eau-forte, 237 x 195 mm. Baudicour 1, Cuzin 406 GR.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé épais. Très bon état général. Léger empoussiérage. Toutes marges non ébarbées (feuille : 290 x 215 mm).

Baudicour signale la rareté de cette estampe.

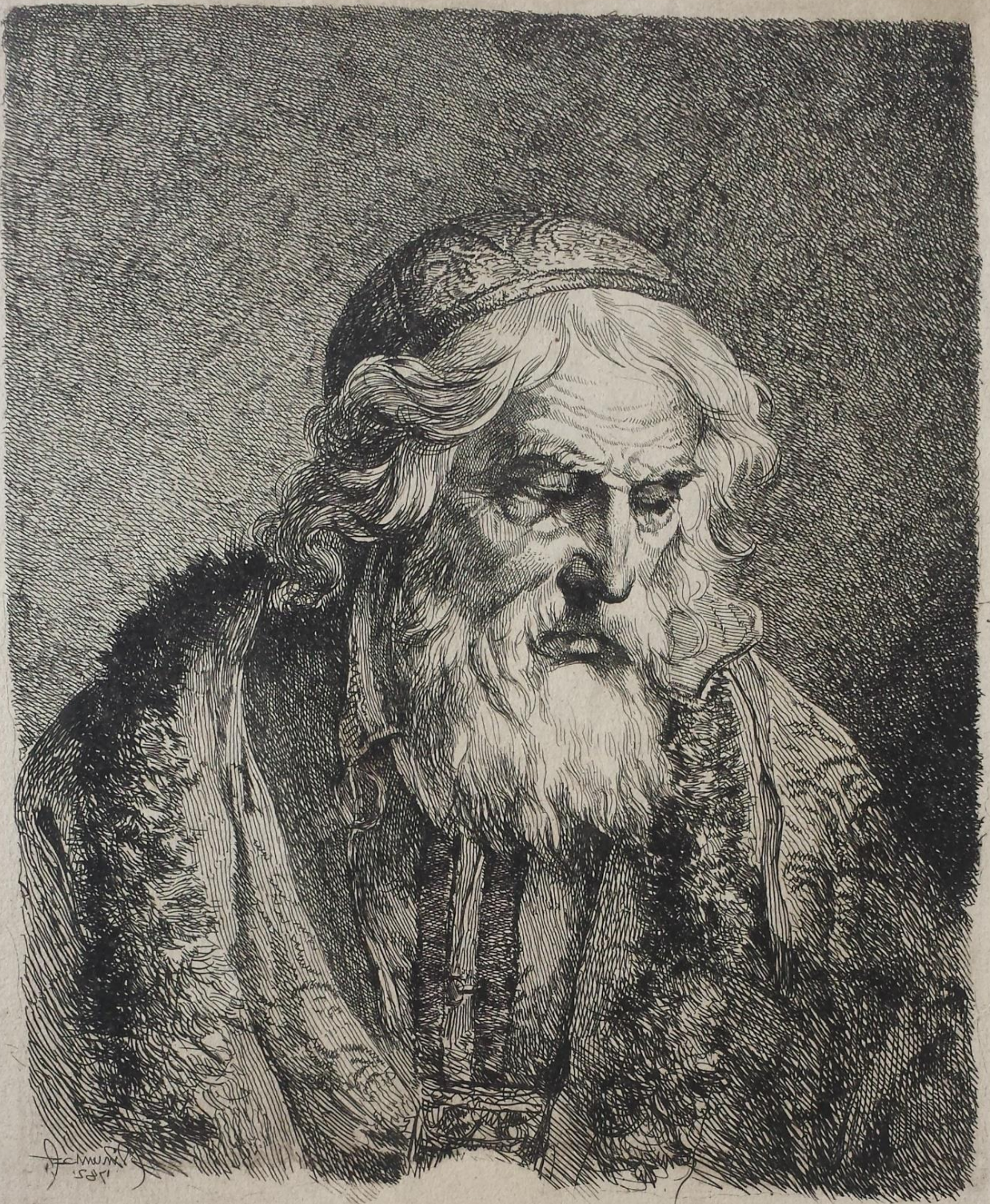
Une autre épreuve du *Buste de vieillard*, conservée au Musée des beaux-arts du Canada, porte dans la marge le chiffre *16* de la même écriture que le chiffre *9* de notre épreuve. Nous pouvons supposer que les deux épreuves proviennent du même tirage et ont été numérotées en même temps.

Ce *Buste de vieillard* est l'interprétation gravée par Vincent, à l'eau-forte et en contrepartie, de son tableau conservé à la Staatsgalerie du Château de Johannisburg à Aschaffenburg, en Allemagne. Cette peinture était autrefois attribuée à Christian Wilhelm Ernst Dietrich, dit Dietricy, malgré une inscription au verso mentionnant le nom de *Vincent*. Pierre Rosenberg a réattribué le tableau à Vincent, suivi par Jean-Pierre Cuzin dans son catalogue raisonné paru en 2013.

Ce dernier juge par contre fantaisiste le titre *Le Prêtre grec* donné par Prosper de Baudicour et rappelle qu'une épreuve appartenant à la collection du comte Rigal avait été vendue à Paris le 10 décembre 1817 sous le titre *Vieillard à barbe, vu à mi-corps*. Jean-Pierre Cuzin pense reconnaître dans ce vieil homme « Salomon ben Israël, un modèle bien connu des artistes », qui apparaît notamment dans le Portrait d'un rabbin, un email de Pierre Adolphe Hall conservé au département des Arts graphiques du Louvre (RF 30892). Il note l'intérêt du portrait peint par Vincent, qui doit selon lui « à la fois aux têtes d'hommes âgés des Bolonais et à celles des suiveurs de Rembrandt ». Il souligne également le soin apporté par Vincent à l'interprétation gravée du portrait, qu'il décrit comme une « belle et puissante eau-forte ».

Le *Buste de vieillard* et *Le Christ et le paralytique* (titré *Le Malade* par Baudicour) sont les deux seules gravures connues de Vincent ; elles ont les mêmes dimensions et datent toutes deux de 1782. La seconde est restée cependant à l'état d'étude, comme en témoignent les deux petits portraits burlesques gravés dans ses angles et le fait que Vincent ne l'ait pas signée dans la planche.

Références : Jean-Pierre Cuzin, *François-André Vincent : Catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, Arthena, 2013. Pierre Rosenberg (dir.) *Poussin, Watteau, Chardin, David... : peintures françaises dans les collections allemandes, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, 2005.



17. Nicolas-Toussaint CHARLET

(1792 - 1845)

Le Marchand de dessins lithographiques - 1818-1819

Lithographie, 308 x 235 mm. La Combe 85, IFF 66.

Très belle épreuve imprimée sur vélin blanc. Très bon état général.

Feuille : 285 x 420 mm

Nicolas-Toussaint Charlet croque ici avec humour ses sujets favoris, un sapeur et un conscrit, détaillant avec intérêt des lithographies qui les représentent dans leurs occupations habituelles : marchant au combat, s'occupant de leurs chevaux, etc. Le marchand d'estampes semble pour sa part s'être assoupi.

Cette célèbre lithographie a été imprimée sur les presses de François-Séraphin Delpech (1778-1825). Datant de 1818-1819, elle fait partie des incunables lithographiques. François-Séraphin Delpech avait lui-même ouvert une boutique et imprimerie d'estampes au 3 quai Voltaire à Paris, que Carle Vernet a représentée dans une lithographie en 1818 : *Imprimerie lithographique de F. Delpech*.

Rare estampe (marquée « R » au catalogue raisonné de La Combe).



Le Marchand de Dessins Lithographiques.

Imp. Lithog. de F. Delpech.



B. Mason - del. sculpt. - directeur -



Vue de la nef de S^t Etienne-du-Mont 26

18. Charles MERYON

(1821 - 1868)

L'Abside de Notre-Dame de Paris - 1854

Eau-forte et pointe sèche, 150 x 289 mm (sujet), 165 x 298 mm (planche).

Burty 52 ; Delteil 38 IV/VIII ; Schneiderman 45 IV/IX

Impression du 4^e état (sur 9) avant la suppression de la date et les reprises au burin des maisons à droite.

Superbe et rare épreuve imprimée en brun foncé sur un épais papier vergé ivoire filigrané (écusson et date 1852). Feuille : 320 x 465 mm.

Dans l'inventaire du fonds d'estampes de Meryon « constitué par le duc d'Aumale et légué par lui à l'Institut de France avec l'ensemble de ses collections pour former le Musée Condé de Chantilly », Antoine Cahen mentionne trois épreuves portant le filigrane 1852 : *Tourelle, rue de la Tixeranderie* (S. 24 iii/v), épreuve imprimée en brun sur vergé (400 x 270 mm, filigrane : 1852)(inv. Est. 327) ; *La Pompe Notre-Dame* (S. 26 vii/x), épreuve imprimée en brun sur vergé (320 x 375 mm, filigrane : 1852) (inv. Est. 328) ; *Le Pont-au-Change* (S. 40 vi/xii), épreuve imprimée en brun sur vergé (320 x 488 mm, filigrane : 1852), annotée au verso « 1er état / et 1er état du ballon / N°48 », cachet «A.P.» (inv. Est. 324). (A. Cahen, *Meryon at Chantilly*, Print Quarterly, vol. 21, n°4, décembre 2004, p. 421-430).

L'Abside de Notre-Dame de Paris est la planche n°12 des *Eaux-fortes sur Paris* publiées par Meryon en trois livraisons entre 1852 et 1854.

Une feuille de petits croquis pour des détails de l'eau-forte appartenant à F. Seymour Haden et un dessin au crayon de *L'Abside de Notre-Dame de Paris* provenant de la collection de Jules Niel, prêté par le Rev. J. J. Heywood, figurent au catalogue *Exhibition of a selection from the work of Charles Méryon*, Burlington Fine Arts Club, 1879, n°69 et 70, p. 34.

Campbell Dodgson, conservateur des estampes et dessins au British Museum en 1921, écrivait que *L'Abside de Notre-Dame de Paris* est un « chef-d'œuvre célèbre à juste titre, payé plus cher aujourd'hui que n'importe quelle autre estampe excepté quelques gravures de Rembrandt. La composition de la planche, la lumière du ciel et de la façade latérale de la majestueuse cathédrale, la stature des tours et des toits pointus de Notre-Dame dominant les immeubles bordant la Seine, qui sont pourtant massifs mais paraissent insignifiants en comparaison, composent ensemble une image d'un charme et d'une dignité sans pareils. Combien est éloquent, de même, le contraste entre cette sublime architecture sur la berge opposée du fleuve et la scène misérable à l'avant-plan, où des tas de sable sont pelletés dans des charrettes et de modestes barques sont amarrées au quai. » (Campbell Dodgson, *The Etchings of*



Charles Meryon, Geoffrey Holme, London, 1921, p. 18, traduit par nous.). Il oubliait les lavandières au bord de l'eau et le couple conversant sur le quai, dont la femme tient un bébé dans ses bras.

Loys Delteil partageait cette admiration pour *L'Abside de Notre-Dame de Paris*, qu'il disait être réputée comme le chef-d'œuvre de Meryon : « Des eaux-fortes de Meryon, *l'Abside de Notre-Dame de Paris*, *l'Abside* tout court pour les familiers de l'œuvre de Meryon, est la plus réputée dans le monde des amateurs de gravure, aussi bien en Amérique qu'en Angleterre ou en France. Cette pièce est prisee par rapport à son aimable aspect et pour l'harmonie de toutes ses parties, encore que le ciel soit, comme dans les autres eaux-fortes de Meryon, gravé avec une solidité qui ne messied d'ailleurs pas, en raison de la volonté qu'elle enserre, à l'ensemble de l'œuvre qui reste parfaitement homogène. » (L. Delteil, 1927, p. 21)

Meryon devait certainement avoir une vision moins harmonieuse et apaisée de son œuvre, comme le suggèrent les vers qu'il avait gravés sur une seconde plaque et qui étaient destinés à accompagner *L'Abside de Notre-Dame de Paris* : *O toi dégustateur de tout morceau gothique/ Vois ici de Paris la noble basilique./ Nos Rois, grands dévots, ont voulu la bâtir / Pour témoigner au Maître un profond repentir./ Quoique bien grande, hélas ! on la dit trop petite,/ De nos moindres pécheurs pour contenir l'élite.* (Delteil 39; Schneiderman 46).

Références : Campbell Dodgson, *The Etchings of Charles Meryon*, Geoffrey Holme, London, 1921 ; *Exhibition of a selection from the work of Charles Méryon*, Burlington Fine Arts Club, 1879 ; L. Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré*, tome second, Meryon, Paris, 1907 ; L. Delteil, *Meryon*, Rieder, 1927 ; R.S. Schneiderman, *Charles Meryon, The Catalogue Raisonné of the Prints*, Garton & Co., London, 1990 ; A. Cahen, *Meryon at Chantilly*, *Print Quarterly*, vol. 21, n°4, décembre 2004, p. 421-430.

19. Charles MERYON

(1821 - 1868)

Bain-froid Chevrier dit de l'Ecole - 1864

Eau-forte, 130 x 172 mm. Delteil 44 VI/VI, Schneiderman 93 V/VI

Une des 25 épreuves de l'état définitif sur papier vergé, à côté du tirage à 50 épreuves imprimées avec un court poème en vers. Feuille : 250 x 190 mm.

Sous la gravure, Meryon a écrit à l'encre une longue dédicace : *À M. Gaudu, Directeur-Gérant du Bain-Froid Chevrier ; Faible témoignage de reconnaissance, pour le bon accueil que j'ai trouvé dans cet Etablissement, où j'ai pu suivre un régime qui m'a en grande partie rendu la santé ; et la facilité qu'il m'a laissée de dessiner ce dit établissement, dont j'ai pris le titre pour celui du présent sujet. Paris, ce 18 Octobre 1864, son bien dévoué et très humble serviteur Méryon (Charles).*

Meryon a signé cette dédicace en écrivant son nom avec un accent sur le e. Delteil affirmait que Meryon écrivait toujours son nom sans accent du fait que c'était un nom d'origine anglaise (Delteil, 1907, *Avis au lecteur*). Cet argument a été répété par H. Mansfield (pp.19-20) et F. Keppel. Or, Meryon a parfois signé son nom avec l'accent. Le 22 août 1867, par exemple, il signe deux fois son nom avec l'accent à la fin de sa lettre à M. Martin, secrétaire de l'asile de Charenton (*Lettre de Charles Meryon à M. Martin...*). Burty, qui correspondait avec lui, écrit Méryon avec l'accent dans la *Gazette des Beaux-Arts*, publié du vivant de Meryon en 1863. Pourquoi Meryon a-t-il écrit parfois son nom avec un accent alors qu'il savait que le nom de son père, qui était anglais, s'écrivait normalement sans accent ? On ne peut pas penser que c'était par insouciance ou distraction. Cette double orthographe pourrait être liée au problème qu'il évoque dans une lettre écrite en 1865 :

«... j'étais connu sous le nom de Gentil, n'ayant pris celui de Meryon que lorsque je commençai ma carrière de marin ; ce nom est celui d'une famille résidant en Angleterre, et de l'un de ses membres les plus anciens, M. C. L. Meryon que je crus longtemps mon père, mais qui n'a été, je pense, que mon tuteur... (...) D'ailleurs, ce nom, je prétends l'avoir dûment acquis par mes œuvres qui me sont toutes personnelles, et je dirai même que le genre de ma vie, tant passée que présente, en justifie assez bien, ce me semble, la composition étymologique.» (Meryon, Lettre du 29 mai 1865, publiée par M. Anatole de Montaiglon dans les Archives de l'art français, 1877, p. 380, citée par A. Bouvenne, pp. 19-20)



PARIS. MDCCCLIV

BAIN-FROID CHEVRIER
DIT DE L'ÉCOLE

Perron Imp Paris

Monsieur Gaudu,
 Directeur-gérant du Bain-froid Chevrier,
 Faite témoignage de reconnaissance, pour le bon accueil
 que j'ai trouvé dans cet établissement, où j'ai pu suivre
 un régime qui m'a en grande partie rendu la santé; et la fa-
 cilité qu'il m'a laissée de dispenser à cet établissement,
 dont j'ai pris le titre pour celui de ce présent sujet.
 Paris, le 18 Octobre 1864
 Son bien sincère et très humble serviteur
 Méryon (Charles)

Le 10 octobre 1864, Meryon écrit à Henri Le Secq qu'il a fini de graver le *Bain-Froid Chevrier* que celui-ci lui avait commandé. Il l'informe qu'il a signé un bon à tirer pour 12 épreuves sans la lettre et qu'il gravera celle-ci le lendemain pour faire procéder aussitôt au tirage. Il lui confirme qu'il lui livrera la planche du *Bain-Froid Chevrier*, comme il l'a accepté, dit-il, malgré ses réserves, mais lui demande de la détruire « après un tirage raisonnable ». Le 14 octobre, Meryon informe Le Secq qu'une impression de 50 épreuves avec les vers est en cours. Le 16 octobre, il signe un bon à tirer pour 25 épreuves sans les vers (Scheiderman p. 185). Le 18 octobre, Meryon décrit à Le Secq le tirage des 50 épreuves avec le poème imprimé sous le sujet en mine-orange, or, bleu ou noir, et lui rappelle qu'il souhaite que la planche soit détruite. Le même jour, il signe et dédicace plusieurs épreuves à des connaissances, dont l'une à *Monsieur Charles Philippon, Professeur de Mathématiques au Lycée Napoléon*. Philippon, qui est aussi peintre, est un ancien élève de David auprès de qui Meryon avait pris des leçons (Meryon, *Notes particulières...*) et pour lequel il a gravé la grande eau-forte représentant le Lycée Napoléon ou Collège Henri IV à vol d'oiseau (Schneiderman 91).

L'épreuve du *Bain-froid Chevrier* que nous présentons est celle que Meryon adresse ce même jour, 18 octobre 1864, « à Monsieur Gaudu, Directeur-Gérant du Bain-froid Chevrier ». Elle comporte une longue dédicace dans laquelle il lui témoigne sa reconnaissance pour deux motifs. En premier lieu, pour le bon accueil qu'il a trouvé dans son établissement, où le régime qu'il a suivi lui a « *en grande partie rendu la santé* ». Dans sa biographie très documentée de Meryon, R. Collins note cette amélioration : « La fréquentation du Bain-froid Chevrier tenu par M. Gaudu à côté du Pont-Neuf fut profitable à sa santé physique et mentale. » (R. Collins, 1999, ch. IX, p. 196). Notons que Meryon ne dit pas que les bains froids lui ont permis de recouvrer entièrement la santé, mais seulement « en grande partie ». Il sera réinterné à l'asile d'aliénés de Charenton deux ans plus tard, en octobre 1866.

Le second motif de reconnaissance que Meryon mentionne dans sa dédicace est la « *facilité* » que le directeur lui « *a laissée de dessiner ce dit établissement* ». Nous ignorons si cette « *facilité* » se réduit à une simple autorisation ou s'il fait allusion à certaines commodités. Seymour Haden a raconté que Meryon était parfois empêché de dessiner sur la voie publique par des sergents de ville « qui le faisaient partir » (J. van Breda, p. 185). La « *facilité* » pourrait être une intervention du directeur en sa faveur.

Monsieur Gaudin,
Directeur-gérant du Bain-froid Chevrier.
Fait le témoignage de reconnaissance, pour le bon accueil
que j'ai trouvé dans cet Etablissement, où j'ai pu suivre
un régime qui m'a en grande partie rendu la santé; et la fa-
cilité qu'il m'a laissée de dessiner ce dit Etablissement,
dont j'ai pris le titre pour celui de ce présent sujet.
Paris, le 18 Octobre 1864
Son bien dévoué et très humble serviteur
Meryon (Charles.)

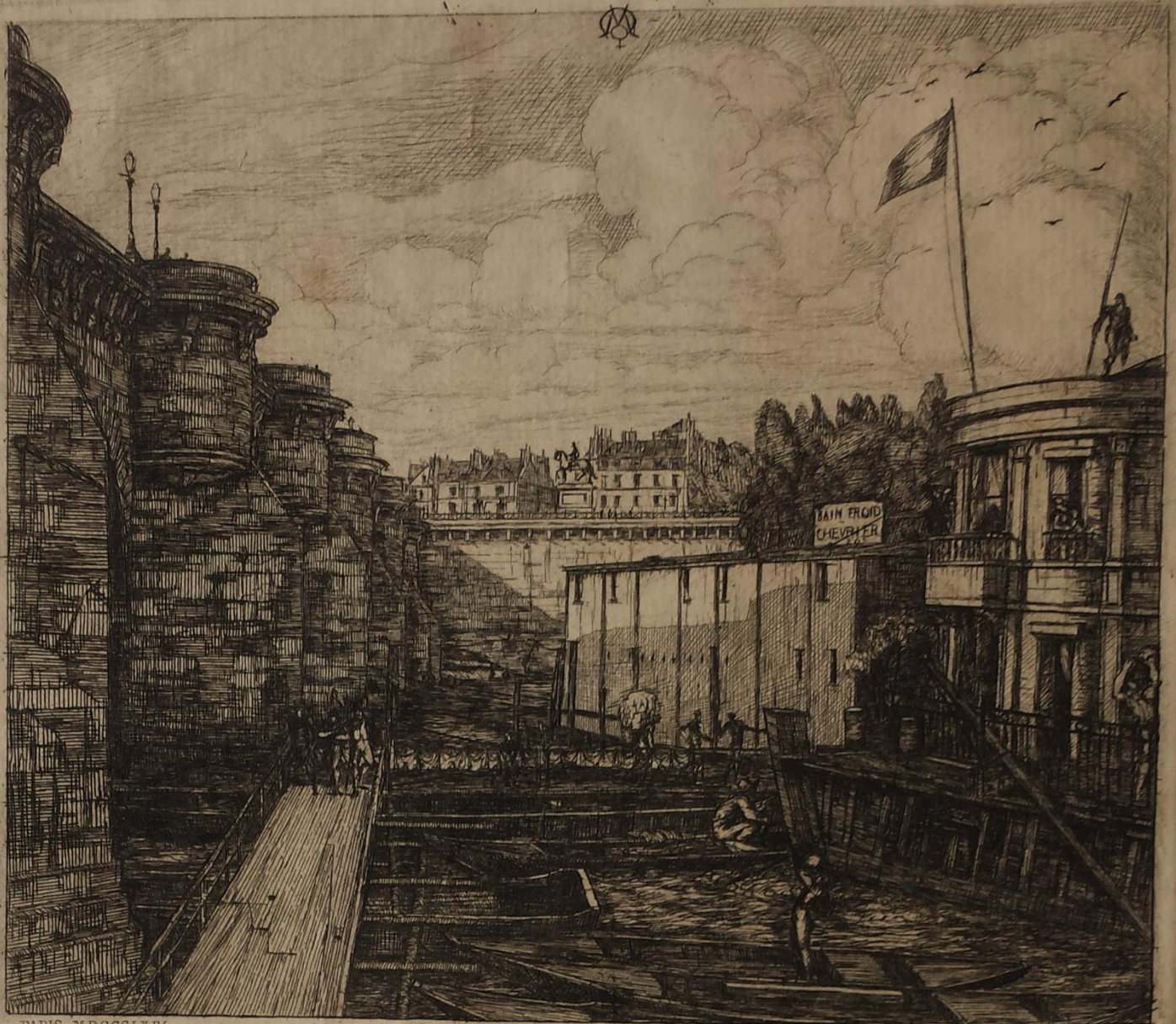
Meryon a exécuté plusieurs dessins préparatoires pour le *Bain-froid Chevrier*. Delteil en mentionne deux (L. Delteil, 1907, n°44). J. van Breda suppose qu'ils furent achetés à Meryon par Burty (van Breda, p. 184) puis rachetés ultérieurement par Seymour Haden, qui les exposa à Londres en 1879 (Burlington Fine Arts Club, n°122, p. 44) et les emporta aux Etats-Unis, où ils furent exposés à New York en 1898 (Catalogue du Grolier Club, 1898, N°123, p. 54). Dans son article sur la genèse du *Bain-Froid Chevrier* publié dans le *Print Quarterly*, Jacobus van Breda signale une troisième étude « récemment redécouverte » (van Breda, pp. 184-185). Il examine en particulier la manière dont Meryon a composé son sujet à partir de plusieurs dessins préparatoires.

Deux lettres de Meryon citées par Delteil nous apprennent qu'il privilégiait la vision qu'il voulait donner des lieux par rapport à la réalité. Après avoir informé Le Secq, le 13 Juillet 1864, qu'il avait « fait une assez bonne partie » du dessin, Meryon lui écrit en effet quinze jours plus tard pour expliquer qu'il a dû le refaire : «...j'ai fait de nouveau, sous un aspect plus favorable, une partie de mon dessin qui ne se présentait pas très bien dans ma première esquisse, où j'avais pris les choses telles qu'elles sont dans la réalité. ». Le 10 Octobre, dans la lettre où il informe Le Secq qu'il a fini de graver la plaque, Meryon fait le compte du temps passé à la réalisation de l'œuvre et rappelle qu'il a recommencé son dessin : « J'avais fait un premier dessin au trait de la vue telle qu'elle se présente en réalité; mais le Pont-Neuf se trouvant ainsi trop de profil, j'en recommençai un second, afin d'avoir quelque chose de plus complet. ». Il lui confie aussi qu'il a appliqué un « procédé tout particulier » pour composer son image :

« Je me réserve de vous faire de vive voix d'autres communications plus intimes, ayant trait, toujours au procédé tout particulier que j'ai appliqué pour cette pièce. » J. van Breda s'interroge sur ce « procédé tout particulier ». Il cite Haden qui écrit que Meryon faisait rarement un dessin préparatoire achevé mais dessinait des croquis à partir desquels il composait son sujet. Dans son article sur *L'œuvre de Charles Méryon* publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Burty disait que Meryon avait grandit délibérément les tours de Notre-Dame et les immeubles des quais dans Le Petit Pont (Schneiderman 20) en « cousant » ensemble (disait-il) les croquis effectués à deux niveaux différents, l'un au bord de l'eau, l'autre en haut du quai (Ph. Burty, 1863).

Le cuivre du *Bain-froid Chevrier* n'a pas été détruit. Il est conservé à la Bibliothèque nationale de France.

Références : C. Meryon, *Notes particulières concernant les circonstances et événements divers de ma vie* et *Suite des notes relatives aux particularités et événements de ma vie*, manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, RES Yb31673 (1,2) (NB : le second document est archivé sous le titre « *Vente des notes relatives...* » dans le fichier de la BnF le mot *Suite* ayant été mal lu) ; *Lettre du 29 mai 1865*, publiée par M. Anatole de Montaiglon dans les *Archives de l'art français*, 1877 ; *Lettre de Charles Méryon à M. Martin, secrétaire de l'asile d'aliénés de Charenton*, 22 août 1867, Bibliothèque Nationale de France ; Ph. Burty, « *L'œuvre de Charles Méryon* » dans *La Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. 14, pp. 519-533 & t. 15, pp. 75-88 ; *Exhibition of a selection from the work of Charles Méryon*, Burlington Fine Arts Club, 1879 ; A. Bouvenne, *Notes et Souvenirs sur Charles Méryon*, Paris, 1883 ; *A Catalogue of Etchings and Drawings by Charles Méryon exhibited at the Grolier Club, New York, from January 28 to February 19 1898* ; H. Mansfield, *A catalogue of Etchings and drawings by Charles Méryon and Portraits of Méryon in the Mansfield Collection*, The Art Institute of Chicago, 1911 ; F. Keppel, *Charles Méryon A Biographical Sketch*, New York (sans date) ; L. Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré, tome second, Méryon*, Paris, 1907 ; L. Delteil, *Méryon*, Rieder, 1927 ; R.S. Schneiderman, *Charles Méryon, The Catalogue Raisonné of the Prints*, Garton & Co., London 1990 ; R. Collins, *Charles Méryon, A Life*, Garton & Co, 1999 ; J. van Breda, *Charles Méryon and the Genesis of the Bain-Froid Chevrier*, *Print Quarterly*, vol. XXIX, number 2, June 2012 pp. 181-188.



PARIS, MDCCCLXIV

BAIN-FROID CHEVRIER
DIT DE L'ÉCOLE

Pierron Imp Paris

20. Félix BRACQUEMOND

(1833 - 1914)

Portrait d'Edmond de Goncourt - 1881

Eau-forte et outils, 512 x 340 mm. Beraldi 54, 8^e état/9.

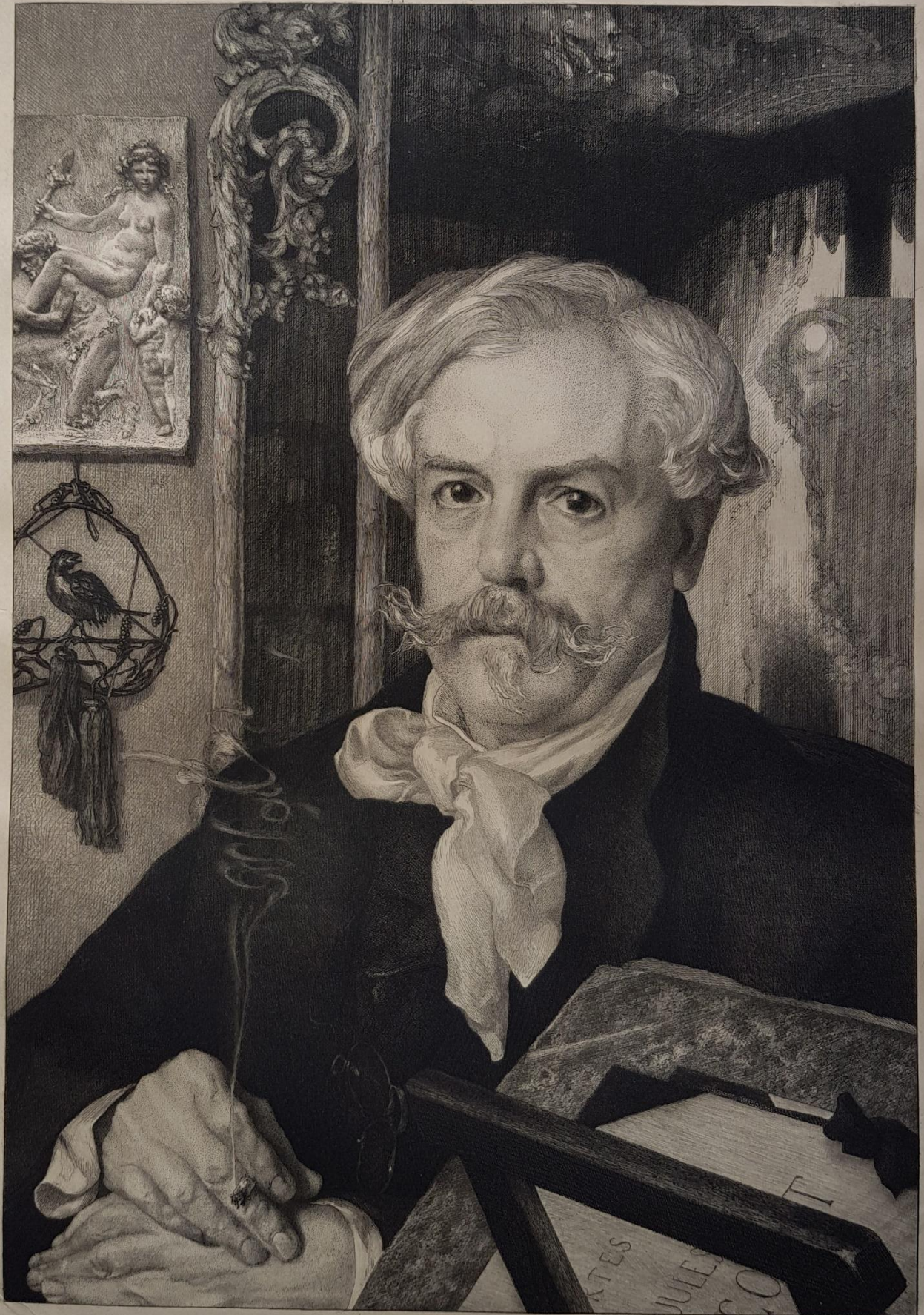
Superbe épreuve du 8^e état, avant le titre, imprimée sur papier japon. Très bon état général.

Bracquemond a gravé le *Portrait d'Edmond de Goncourt* en 1881. Il ne s'agit pas d'un portrait de commande mais d'un « geste volontaire du graveur et autant un manifeste de sa part qu'un hommage au modèle » (Bouillon, p. 24). Ami de l'écrivain depuis 1856, Bracquemond lui proposa en 1879 de faire son portrait : « ... je voudrais faire d'après vous une grande planche. Il faut que ce soit digne de vous : vous êtes un patron, et pour moi, je voudrais montrer que je puis faire autre chose que des enluminures d'assiettes ».

Le dessin préparatoire au fusain et à l'estompe (aujourd'hui conservé au musée du Louvre) nécessita de longues séances de pose dans la maison de l'écrivain à Auteuil. Il fut exposé en avril 1880 à la V^e Exposition impressionniste. Bracquemond s'attaqua ensuite à la gravure, dont la réalisation dura plusieurs mois au cours desquels il imprima huit états consécutifs. Le tirage de l'état définitif fut effectué par Salmon en 1881.

Beraldi mentionne 25 épreuves sur parchemin et 150 épreuves sur japon du 8^e état signées à la main par Bracquemond. Jean-Paul Bouillon note que des retirages furent effectués au début du XX^e siècle et qu'en 1910 Bracquemond demanda à l'imprimeur Alfred Porcabeuf de graver sur le cuivre le titre EDMOND DE GONCOURT ainsi que les mentions d'auteur et d'imprimeur (ce qui constitue un 9^e état). Le cuivre est conservé aujourd'hui dans une collection particulière.

Références : *Bracquemond/Goncourt*, Jean-Paul Bouillon, catalogue de l'exposition organisée au Musée du Dessin et de l'Estampe originale de Gravelines en 2004 à l'occasion de l'acquisition en 1999 de 7 états progressifs du portrait gravé.



21. Odilon REDON

(1840 - 1916)

Princesse Maleine (La Petite madone) - 1892

Eau-forte et pointe sèche, 121 x 66 mm. Mellerio 22, 1^{re} édition.

Superbe épreuve de la première édition de 1892, imprimée sur vergé crème filigrané MBM et signée des initiales Od. R. au crayon dans la marge inférieure. Titrée *princesse Maleine* au crayon dans l'angle inférieur gauche de la feuille.

Très bon état général. Quelques très légères rousseurs et menues traces de salissure. Toutes marges non ébarbées (feuille : 360 x 275 mm).

Odilon Redon n'a tiré que 8 épreuves de *Princesse Maleine*, en encrant seulement les trois-quarts supérieurs de la plaque sur laquelle il avait gravé auparavant *David* (Mellerio 14) dont les tailles n'étaient pas entièrement effacées dans la partie basse. La hauteur de l'encrage varie légèrement selon les épreuves : sur celle-ci, la surface imprimée mesure 88 x 66 mm.

La veuve d'Odilon Redon a fait imprimer deux éditions posthumes de *Princesse Maleine* en 1922 par Louis Fort : 30 épreuves sur japon et 125 épreuves après aciérage de la plaque, également imprimées sur papier japon, pour illustrer le journal d'Odilon Redon *À soi-même*. Ces épreuves ayant été tirées sur la plaque entièrement encrée, on distingue des traits de *David* dans la partie basse. Quelques épreuves ont également été imprimées à une date plus récente sur vélin ou japon, avant que le cuivre soit perdu. Aucun de ces tirages posthumes ne présente la qualité de la première édition.

Le catalogue raisonné des estampes d'Odilon Redon par André Mellerio recense cinq épreuves de la première édition : trois sont conservées par l'Art Institute of Chicago, le Gemeentemuseum Den Haag et la Bibliothèque nationale de France ; une quatrième se trouve dans une collection privée à Paris ; la cinquième est mentionnée dans le catalogue *Meisterwerke der Graphik* de Kornfeld et Klipstein (1976). Une seule est signée *Odilon Redon*, trois autres sont signées des initiales *Od.R.* Il faut ajouter une sixième épreuve, conservée à l'Art Institute of Chicago, signée du nom entier de l'artiste.



ed. R.

Le titre *Princesse Maleine* se réfère à la pièce éponyme de Maurice Maeterlinck, écrite en 1889, qui raconte le destin tragique de la jeune princesse, amoureuse d'un roi ennemi de ses parents, et qui, après avoir été enfermée, sera empoisonnée et étranglée. « Il y a quelque chose de noir qui arrive » s'inquiète Maleine tandis qu'on prépare le poison (Acte III, scène 3). Les ombres noires de la gravure expriment la menace obscure que ressent la jeune princesse. La pointe sèche de Redon dessine avec grâce les traits de son visage (« Je ne l'ai vue qu'une seule fois... elle avait cependant une manière de baisser les yeux », Acte I, scène 3) mais noie le corps de la jeune femme dans l'encre noire retenue par les barbes. Si Redon a partiellement effacé la plaque de David pour y graver *Princesse Maleine*, il a cependant voulu conserver les rayures horizontales qui avaient servi à biffer le cuivre : dans la nouvelle image, ces biffures deviennent les signes du destin tragique de la jeune femme. Seules les épreuves du premier tirage, aux noirs délicats et profonds, rendent parfaitement l'atmosphère symboliste et tragique de cette image.

La littérature occupe une place importante dans l'œuvre gravé d'Odilon Redon. Citons l'album *À Edgar Poe* (1882) ou les trois séries de planches de *La Tentation de Saint Antoine*, gravées d'après le texte de Gustave Flaubert et publiées entre 1888 et 1896. Mais son œuvre a également inspiré en retour des écrivains, notamment le jeune Maeterlinck, dont l'écrivain Iwan Gilkin rapporte qu'en 1887 les lithographies de Redon ornaient les murs de son cabinet de travail à Oostacker.



22. Théophile Alexandre STEINLEN

(1859 - 1923)

Femme nue assise, s'essuyant les pieds - 1902

Eau-forte, vernis mou, aquatinte sur zinc, 298 x 297 mm. De Crauzat 66, 2^e état/2.

Très belle épreuve de l'état définitif, imprimée en couleurs au repérage à partir de deux planches sur papier vergé filigrané *ARCHES*, signée au crayon en bas à droite.

Marques d'oxydation dans les marges de la feuille ; léger pli diagonal dans l'angle inférieur droit ; très légère trace en forme de croix au-dessus de la jeune femme ; coup de planche fracturé au milieu en haut (consolidé par une bande au verso). Petites marges (368 x 325 mm).

Très rare eau-forte. De Crauzat distingue un 1^{er} état avant divers ajouts (dont le tub dans l'angle inférieur gauche), imprimé à partir d'une seule des deux planches et tiré à quatre épreuves ; et un 2^d état, imprimé à partir des deux planches achevées, tiré selon lui à six épreuves en couleurs, numérotées de A à F et signées au crayon dans la marge. Il mentionne également deux épreuves d'essai, l'une en noir et l'autre en gris.

Notre épreuve, non numérotée, s'ajoute aux 6 épreuves en couleurs mentionnées par de Crauzat.

En 1898, lorsqu'il réalise ses premières gravures en taille-douce, Steinlen est un artiste montmartrois réputé pour ses lithographies. En mars 1902, il grave *Femme nue assise, s'essuyant les pieds*, une eau-forte en couleurs dont le modèle apparaît presque à l'identique dans trois autres œuvres réalisées la même année : deux gravures au vernis mou et à l'aquatinte, portant le même titre, réalisées en mai et juin (Crauzat 79 et 91) et un pastel intitulé *Le Bain*, où la jeune femme nue, assise sur la chaise basse, est dessinée en contrepartie.

Dans ce pastel, Steinlen représente la chambre et son mobilier de manière plus réaliste : un lit en fer forgé avec sa couverture de laine, un papier peint à rayures décoré de fleurs, un tapis à motifs géométriques, une cuvette et son broc en faïence à décor fleuri. La jeune femme a la même position que dans l'eau-forte, le corps plié en deux, la tête penchée vers le sol. Si le dessin du corps est presque identique dans les deux œuvres, la technique et le style adopté par Steinlen dans l'eau-forte lui impriment cependant un mouvement très différent. Dans le pastel, la posture est statique : la jeune femme est occupée à se laver les pieds ; cette immobilité s'accorde avec la minutie apportée à la représentation du décor. Dans l'eau-forte, le corps est au contraire tendu et anguleux, comme cassé en deux, contraint par l'effort de la jeune femme pour s'essuyer les pieds ; et cet effort s'accorde avec la rusticité du décor et la rugosité du parquet. Le sujet de l'eau-forte n'est pas le même que celui du pastel : ce n'est pas seulement le thème de



Etienne

la femme à sa toilette, observée en vue plongeante, mais c'est le corps animé par l'effort, que Steinlen rend sensible en resserrant la composition et en abaissant la perspective à la hauteur du sujet.

Steinlen a tiré parti des différentes techniques de gravure (aquatinte, eau-forte, vernis mou) et de l'impression au repérage pour créer des effets à la fois proches du pastel et de la gravure en couleurs : l'aspect vaporeux de la chevelure, qui rappelle le pastel, s'oppose au fond plat et lisse obtenu par un encrage uni ; les nuances du corps sont créées à l'aquatinte, l'aspect rugueux du parquet est réalisé au vernis mou.

Nous savons que Steinlen a réalisé ses premières gravures en taille-douce en suivant les conseils de l'imprimeur Eugène Delâtre, spécialisé dans l'impression des eaux-fortes en couleurs. *Femme nue assise, s'essuyant les pieds* a très probablement été imprimée dans son atelier.





23. Suzanne VALADON

(1865 - 1938)

Ketty s'étirant - 1904

Vernis mou, 160 x 200 mm. Petrides E28.

Epreuve du premier tirage avant réduction du cuivre, exceptionnellement monotypée. Cette épreuve est reproduite dans le catalogue Petrides p. 360, fig. E28.

Superbe épreuve monotypée sur papier vélin épais, signée à la mine de plomb dans la marge inférieure. Au verso, une trace de pigments et deux grands chiffres avec dessous les initiales S.V. Feuille : 248 x 295 mm.

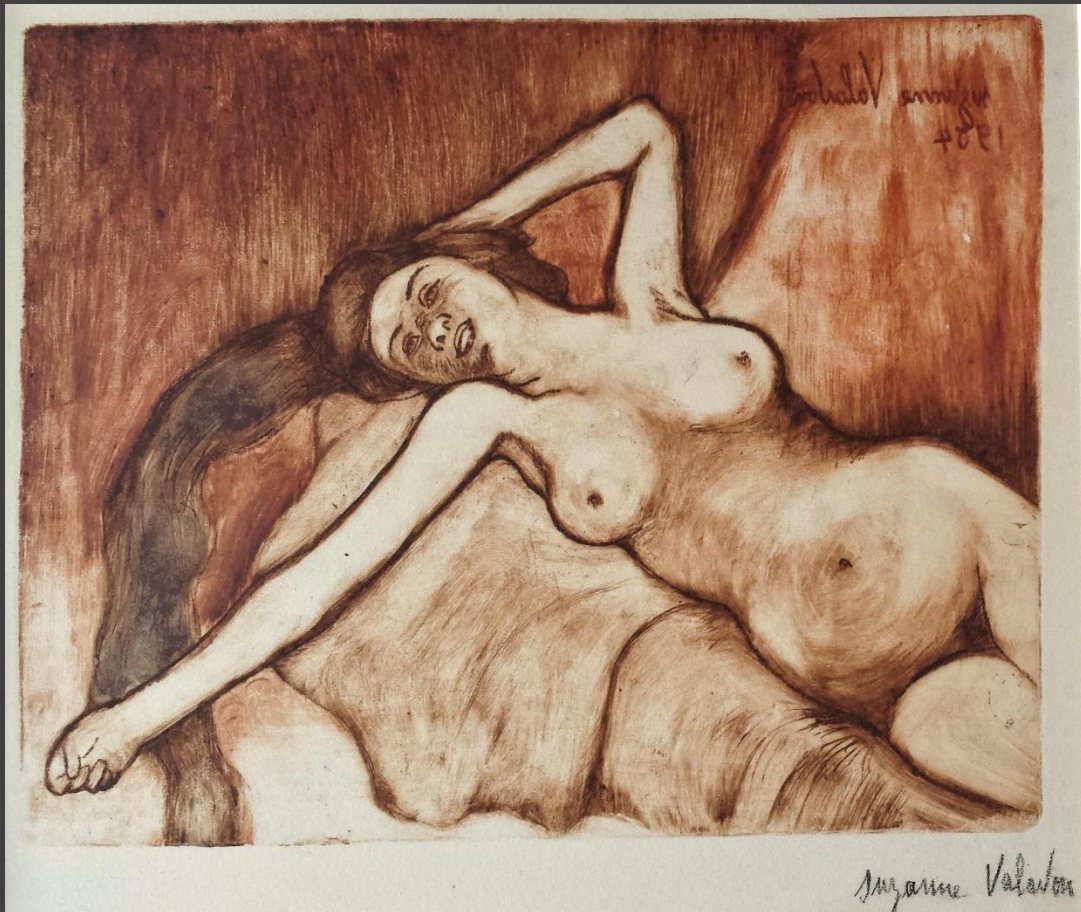
Etat : Infime épidermure (due à une petite saute de pigment ?); marges insolées ; sinon en excellente condition.

Les épreuves du premier tirage ne sont pas numérotées. En 1929, quatre-vingt-quinze épreuves sont imprimées sur le cuivre réduit en hauteur (145 x 200 mm) pour l'édition de tête du numéro 2 de la revue *Vers et Proses* (1929).

Une épreuve est dite *monotype* lorsqu'elle est tirée sur une plaque non gravée où l'artiste a peint directement, de sorte qu'on ne peut pas imprimer une seconde épreuve identique. Notre épreuve est dite *monotypée* parce que Valadon a peint directement la couleur sur la plaque gravée de *Ketty s'étirant* : cette épreuve est donc unique.

Suzanne Valadon apprend la technique du vernis mou auprès de Degas vers 1895. Elle grave alors plusieurs plaques, dont *Louise nue sur le canapé* (1895), *Catherine nue se coiffant* (1895), *Nue sur un divan* (1896). *Ketty s'étirant* est l'un des premiers vernis mous qu'elle réalise lorsqu'elle recommence à graver à l'eau-forte et à la pointe sèche en 1904.

Les dessins et les gravures de Valadon représentent le plus souvent des jeunes femmes nues à leur toilette ou étendues dans un fauteuil ou sur un lit. Dans la plupart des cas, le modèle est représenté en entier, parfois accompagné d'un second personnage, une grand-mère s'occupant des objets de toilette. *Ketty s'étirant* est l'une de ses rares gravures montrant le corps du modèle en plan rapproché. Tandis qu'en général le dessin d'un nu fait valoir sa beauté, ici la composition exalte la plénitude et l'allégresse qui animent le visage et le corps de la jeune femme, ses yeux rêveurs, sa bouche entrouverte, ses bras blancs étirés, sa chevelure répandue et les rondeurs généreuses de son ventre et de ses seins.



Suzanne Valadon a imprimé une épreuve monotypée de plusieurs de ses vernis mous : *Louise nue sur le canapé* (1895), *Catherine nue se coiffant* (1895), *Nue sur un divan* (1896), *Adèle préparant le tub* et *Ketty aux bras levés* (1905), *Catherine s'épongeant* (1908). Malgré son petit format, la composition et la matière picturale de cette épreuve monotypée de *Ketty s'étirant* la rapprochent d'un tableau monochrome : le plan « américain » (à mi-cuisse) et la perspective en plongée sur le corps nu, allongé sur le dos, un bras étendu l'autre étiré au-dessus de la tête, évoquent les grands nus allongés que Modigliani, proche de Valadon et ami d'Utrillo qu'il encourage, peindra une douzaine d'années plus tard, tel le *Nu couché les bras ouverts* (1917), bien que sa peinture n'ait évidemment rien de commun avec celle de Valadon.

24. Jean-Émile LABOUREUR

(1877 - 1943)

Le Bar en Pennsylvanie - 1904

Bois gravé, 195 x 195 mm. Un seul état. S.L. 618 bis. Monogramme *jel* dans la planche apparaissant ici pour la première fois.

Epreuve d'essai imprimée sur papier chamois. Quatre petits trous de repérage, deux aux angles inférieurs du sujet et deux à un centimètre au-dessus du trait carré supérieur, à gauche et à droite. Feuille : 320 x 245 mm. Quelques légers plis de manipulation dans les marges. Très bon état.

Seule épreuve connue imprimée en couleurs par l'artiste.

Cette œuvre de Jean-Émile Laboureur était restée inconnue jusqu'à ce que le bois de trait soit retrouvé avec trois épreuves d'essai dans les archives familiales, en 1987. Sylvain Laboureur avait alors rédigé un article, publié dans *Nouvelles de l'Estampe*, où il présentait cette œuvre inédite : « Ce bois n'avait jamais été recensé jusqu'à présent et il était accompagné de trois épreuves d'essai, en partie coloriées à la main (..) : l'une d'entre elles a été exposée pour la première fois au Pavillon des Arts de Paris (juillet-septembre 1987). » (S. Laboureur, 1987, p. 22). Il mentionnait également un carnet dans lequel J.-É. Laboureur avait noté, disait-il, « les œuvres gravées au début de son séjour en Amérique, où il arriva dans les derniers jours de 1903 ». Et il ajoutait : « La première page porte la mention : « *Le Bar*, bois au canif, en couleurs, 1904 : août. Quelques épreuves d'essai. ».

Dans la notice 618 bis du *Catalogue complet de l'œuvre de Jean-Émile Laboureur*, Sylvain Laboureur note que les trois essais imprimés en 1904 sont « les seules épreuves connues tirées par l'artiste », et il précise qu'elles sont « rehaussées d'aquarelle ». (S. Laboureur, 1991, p. 559). À la fin de la notice, il explique que Laboureur envisageait d'imprimer le bois en couleurs :

« Les trois essais tirés par l'artiste en 1904 sont coloriés à la main par lui : il avait en effet prévu une autre version en couleurs. Un an après la découverte du premier bois, nous avons trouvé un bois de mêmes dimensions, dont la gravure n'a pas été commencée, mais sur lequel est reporté fidèlement le dessin du premier bois et où cinq teintes ont été indiquées, correspondant très vraisemblablement aux travaux à faire sur cinq planches ou aux diverses impressions à effectuer avec une seule. » (ibid. p. 560)

Notre épreuve confirme cette hypothèse : à la différence de l'épreuve photographiée dans l'article de 1987, ses couleurs n'ont pas été posées au pinceau ; elles ont donc très probablement été imprimées avec le second bois retrouvé un an plus tard. Nous pouvons d'ailleurs voir sur la feuille les quatre trous



de repérage qui ont servi à repositionner la feuille : deux aux angles inférieurs du sujet et deux à un centimètre au-dessus du trait carré supérieur, à gauche et à droite. Sylvain Laboureur mentionnait cinq teintes. Nous en comptons six sur cette épreuve : un ocre brun pour le comptoir, un ocre clair pour les murs, un brun et un gris pour les vêtements des clients, du rose pour les visages, un bleu pâle enfin pour les blouses des serveurs et les reflets du jour dans le miroir et sur le sol. Un léger décalage des couleurs s'observe sur la veste et le pantalon de l'homme de dos, le visage de l'homme de profil regardant vers la gauche, le mur du fond, le comptoir et les vêtements des serveurs. Le décalage identique de plusieurs couleurs laisse penser que ces teintes ont été imprimées en une fois. Dans l'article des *Nouvelles de l'Estampe*, Sylvain Laboureur explique que son père ne disposait pas de moyens adaptés à Pittsburgh et devait « faire le voyage de New-York pour tirer ses eaux-fortes ». (S. Laboureur, 1987, p. 23). Il est évident que cette épreuve en couleurs a été imprimée avec des moyens rudimentaires.

Si Laboureur abandonne l'idée d'imprimer *Le Bar en Pennsylvanie*, ce n'est pas parce que l'œuvre ne lui semble pas réussie, mais probablement pour les mêmes raisons commerciales qu'il invoque en 1905 pour expliquer son abandon de la peinture : l'eau-forte, dit-il, est « beaucoup plus vendable » (S. Laboureur, 1987, p. 23). S'il renonce par conséquent à éditer le bois gravé, l'image du *Bar en Pennsylvanie* ne le quitte pas. Le bois gravé est en effet la forme native d'une composition qui « jalonne l'œuvre de l'artiste pendant plus de vingt ans » (ibid.). On la retrouve dans plusieurs œuvres, de technique et de style différents. Le Musée des Beaux-Arts de Nantes conserve une peinture à l'huile sur bois carrée de 40 cm de côté qui reproduit le bois gravé et porte le même titre. Sylvain Laboureur souligne dans l'article de 1987 que cette peinture, qu'il date de 1904, « fut toujours en bonne place dans les domiciles successifs de Laboureur. » (ibid.). Dix ans plus tard, Laboureur grave une eau-forte : *Bar en Pennsylvanie* (S. L. 134) qui reprend la même composition dans le style « cubisant » qu'il venait d'adopter. Il reprendra encore une fois cette composition, sous une forme plus classique et édulcorée, pour illustrer l'ouvrage de N. Toye et A.-H. Adair : *Petits et Grands verres*, publié par *Au Sans pareil* en 1927.

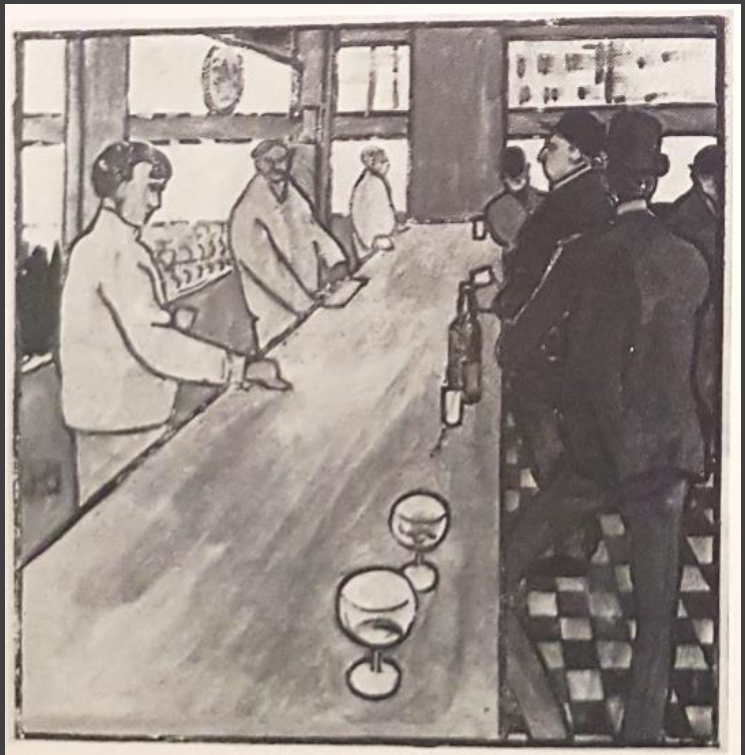
En 1988, 55 épreuves numérotées et trois hors-tirage ont été imprimés pour un portfolio édité à l'occasion de la parution du catalogue des œuvres de Jean-Émile Laboureur par Sylvain Laboureur. Ces impressions portent le cachet au crabe.

Références : Sylvain Laboureur, "Un bois inconnu de J.-É. Laboureur", *Nouvelles de l'Estampe*, n°96, décembre 1987, p. 22-25 ; Sylvain Laboureur, *Catalogue complet de l'œuvre de Jean-Émile Laboureur*, Neuchâtel, Ides et calendes, 1989-1991, Tome I, Gravures et lithographies individuelles p. 559-560 ; *Idem*, Peintures, aquarelles et gouaches, cat. n°45, p. 50, reprod. coul. ; Musée des Beaux-Arts de Nantes, Inv. : 994.2.1.P, achat en 1994

Bois du Bar en Pennsylvanie
(*Les Nouvelles de l'Estampe*,
n°96, p. 22).



Epreuve d'essai coloriée à la
main [photographie en noir et
blanc] (S. Laboureur, 1991,
p. 559)



25. Ben NICHOLSON

(1894 - 1982)

5 Circles - 1934

Bois gravé, 158 x 200 mm (A-Cristea 20, Lewison 7), nommé aussi *Composition* ou *Abstract*. Tirage à 50 épreuves imprimées pour un portfolio réalisé par Anatole Jakovski, comprenant 23 gravures d'artistes européens, publié à Paris en 1935 par G. Orobitz.

Très belle impression sur papier vélin, signée *Ben Nicholson* et datée 1934 au crayon, la signature plutôt pâle comme à l'ordinaire. Quelques légères rousseurs dans la marge ; une épidermure au verso dans la marge en bas à gauche, sinon en très bon état. Feuille : 215 x 270 mm.

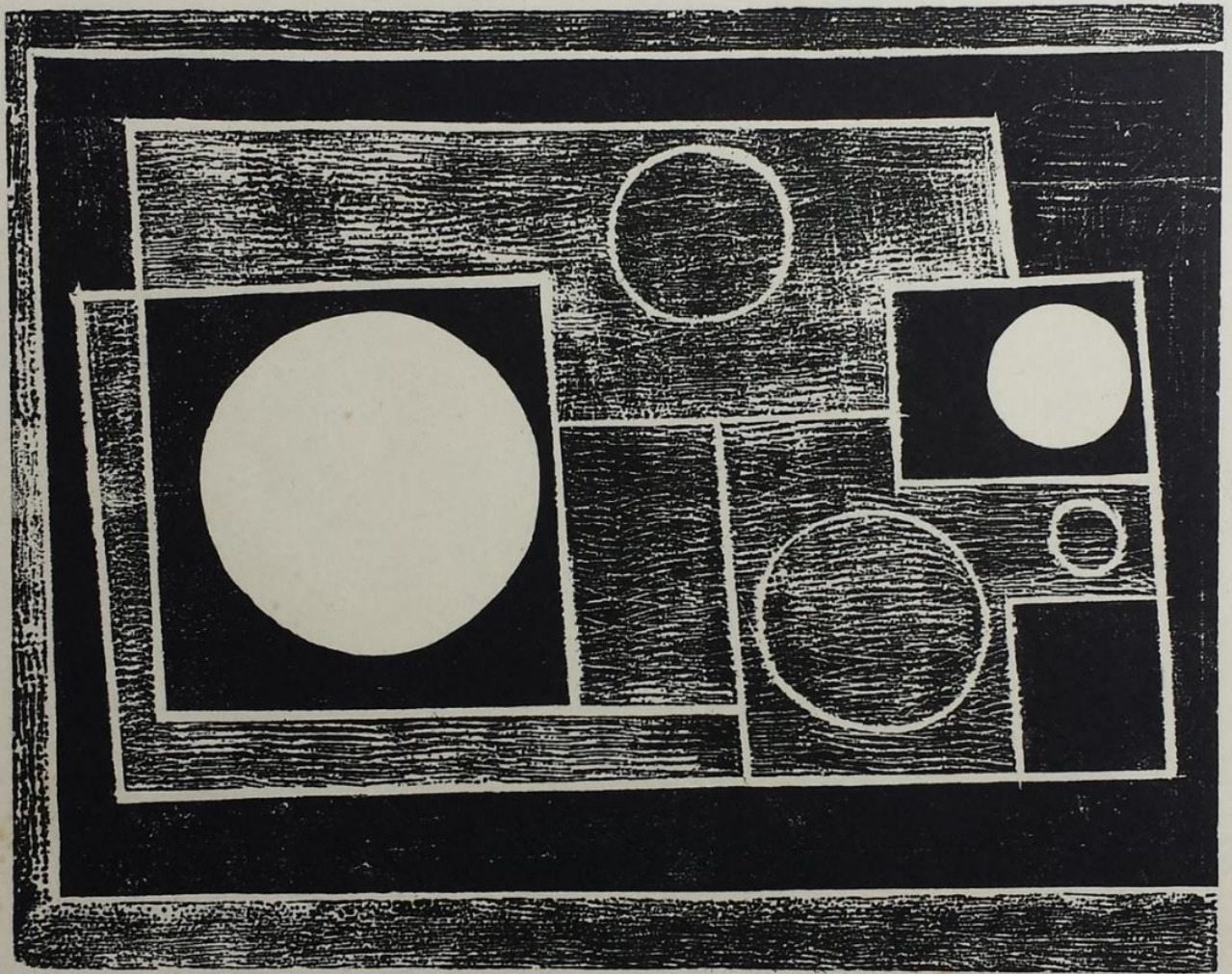
Le bois a été retiré en 1962 à 300 exemplaires sur un papier différent par Kestner Gesellschaft, à Hanovre (AC-33). Lewinson note que ces épreuves sont signées « Nicholson 1934 » mais nous n'avons vu que des épreuves signées *BN 34*.

« Le portfolio devait accompagner le tirage de luxe d'un recueil d'essais d'Anatole Jakovski sur Marcel Duchamp et les artistes auxquels Jakovski avait commandé les gravures, mais la publication échoua faute de moyens financiers. L'album publié, qu'on peut voir à la bibliothèque du Victoria and Albert Museum, fut tiré à 50 épreuves, dont 20 furent mis en vente et 30 furent réservées aux artistes et collaborateurs. On imprima également un certain nombre d'épreuves d'artistes. » (Frances Carey & Antony Griffiths, 'Avant-Garde British Printmaking 1914-1960', BMP, no.75. cité par le British Museum, traduit par nous).

Contrairement à ce que dit Lewinson, *5 Circles* n'était pas un « intrus » dans le portfolio de Jakovski, où figuraient des œuvres abstraites de Giacometti, Helion, Magnelli, Arp et Kandinsky. Jakovski était en effet passionné par l'art abstrait, comme le montre l'article qu'il avait rédigé en 1934 pour *Axis No .1* (p. 14).

5 Circles datant de 1934 est le seul bois gravé par Nicholson. 1934 est une année importante dans la vie et l'œuvre de l'artiste. En 1933, Nicholson « avait co-fondé Unit One avec Henry Moore, Paul Nash and Barbara Hepworth, avec laquelle il devait se marier en 1938. » (Allan Cristea Gallery). La composition de *5 Circles* est proche de ses premiers reliefs peints : *1934 (5 Circles)*, *1934 project for Massine for Beethoven 7th Symphony Ballet* (Tate Gallery), *1934 (relief)*, *Carved Relief*, 1934 (photographié dans *Axis No .1*, january 1935, p. 6). Barbara Hepworth, qui vécut avec Nicholson de 1934 à 1951, se rappelait certainement *5 Circles* quand elle a gravé en 1969 sa lithographie *Square and circles*.

Références : *Ben Nicholson, Prints 1928-1968*, The Rentsch Collection, Essay by Jeremy Lewinson, Alan Cristea Gallery, 2007, pp. 17-18 ; Frances Carey & Antony Griffiths, 'Avant-Garde British Printmaking 1914-1960'; *Axis No .1*, january 1935.



Ben Nicholson 1934

26. Alberto GIACOMETTI

(1901 - 1966)

[Composition I] Planche pour le portfolio d'Anatole Jakovski – 1934/1935

Burin, 297 x 243 mm. Lust 80, Kornfeld 16.

Tirage à 50 épreuves imprimées pour un portfolio réalisé par Anatole Jakovski, comprenant 23 gravures d'artistes européens, publié à Paris en 1935 par G. Orobitz. Selon Kornfeld, *Composition I* n'aurait pas été imprimé par Tanneur mais par « Stanley W. Hayter, probablement en collaboration avec Alberto Giacometti. » (Kornfeld, 16)

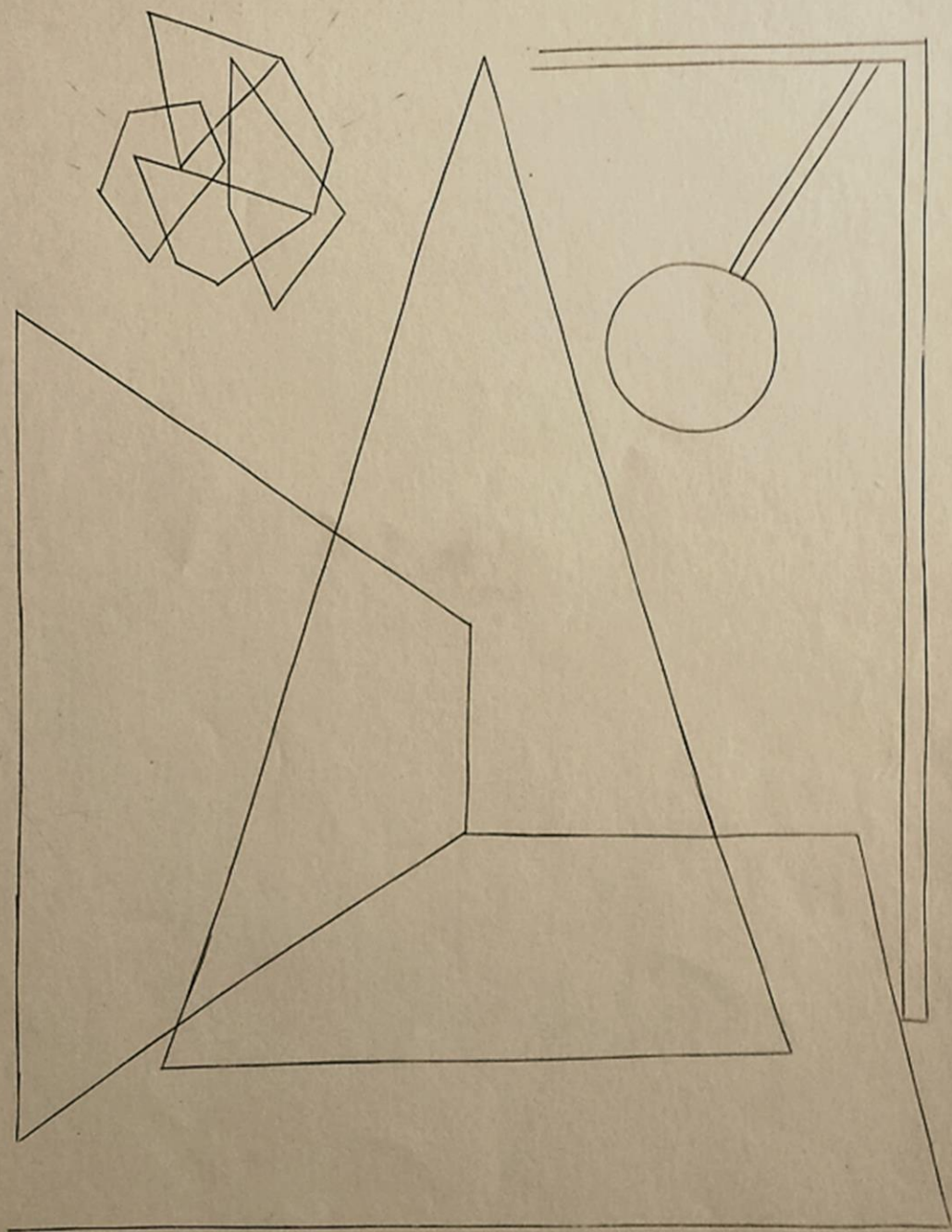
Très belle impression sur papier Annam, filigrané *Annam* et *BFK*, signée et numérotée 32/50 au crayon dans la marge inférieure ; le numéro de cette épreuve a été corrigé par Giacometti comme le mentionne le catalogue Kornfeld à propos de l'épreuve numérotée 27/50 appartenant à la Fondation Giacometti (numéro d'inventaire : 2006-0783).

Très bon état. La feuille est la plus grande dimension recensée par nous : 327 x 248 à 250 mm (marge droite non ébarbée). Le catalogue Kornfeld indique comme dimension moyenne des feuilles : 32 x 24,7 cm.

« Le portfolio devait accompagner le tirage de luxe d'un recueil d'essais d'Anatole Jakovski sur Marcel Duchamp et les artistes auxquels Jakovski avait commandé les gravures, mais la publication échoua faute de moyens financiers. L'album publié, qu'on peut voir à la bibliothèque du Victoria and Albert Museum, fut tiré à 50 épreuves, dont 20 furent mis en vente et 30 furent réservées aux artistes et collaborateurs. On imprima également un certain nombre d'épreuves d'artistes. » (Frances Carey & Antony Griffiths, 'Avant-Garde British Printmaking 1914-1960', BMP, no.75. cité par le British Museum, traduit par nous).

Le burin gravé par Giacometti pour Jakovski en 1934 est l'une de ses dernières œuvres avant le retour à la figuration. Bien que l'œuvre paraisse très abstraite, Kornfeld soutient qu'elle se rattache aux œuvres surréalistes de Giacometti: "le cône et la structure en forme de boîte dérivent par simplification des "cages" et de la *Boule suspendue...*" (...) Publiée par Anatole Jakovski en mai 1935, juste après que Giacometti ait quitté les surréalistes, *Composition* pourrait passer pour un basculement momentané dans l'abstraction géométrique. Mais l'œuvre ne résulte que d'un cryptage accentué destiné à rendre son travail encore plus ésotérique, sans toutefois rejoindre l'abstraction. " (Kornfeld, p. 58). Cette remarque est pertinente, mais il faut observer qu'elle pourrait s'appliquer à la plupart des œuvres qu'on range dans la catégorie de l'abstraction alors que leur esprit est très différent: dans les tableaux "abstraites" de Mondrian, Herbin ou Barnett Newmann, les lignes, les couleurs et les formes géométriques sont tout aussi ésotériques et n'ont pas du tout la même signification.

Références : Frances Carey & Antony Griffiths, 'Avant-Garde British Printmaking 1914-1960' ; Eberhard W. Kornfeld et Fondation Giacometti, *Alberto Giacometti. Catalogue raisonné des estampes*, Vol. I, N°1–231, 1917–1957/1958, Editions Galerie Kornfeld, Berne, 2016.



32/50

Alberto Sironi



1. Albrecht DURER L'Adoration des Rois Mages – c. 1503
2. Pieter BRUEGEL l'Ancien (d'après) Gula [La Gourmandise] – 1558
3. Nicolas BEATRIZET Bataille des Amazones – 1559
4. Giulio BONASONE L'Amour surpris dans les Champs-Élysées - 1563
5. Léon DAVENT Portrait de Michel Ange
6. Claude VIGNON Jésus-Christ guérit deux possédés et permet aux démons d'entrer dans des pourceaux
7. Jacques CALLOT Les Supplices - 1634
8. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN Mendiant à la jambe de bois - c. 1630
9. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN Vieillard chauve de profil à droite : le père de Rembrandt (?) - 1630
10. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN Vieillard à grande barbe - 1631
11. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN Les Musiciens ambulants - c. 1635
12. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN Les Juifs à la Synagogue - 1648
13. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN Autoportrait gravant à la fenêtre - 1648
14. Sébastien LECLERC Saint Claude priant dans la solitude - 1694/1759
15. Jean-Étienne LIOTARD Petit autoportrait gravé - c. 1731
16. François-André VINCENT Buste de vieillard, dit Le Prêtre grec – 1782
17. Nicolas-Toussaint CHARLET Le Marchand de dessins lithographiques - 1818-1819
18. Charles MERYON L'Abside de Notre-Dame de Paris - 1854
19. Charles MERYON Bain-froid Chevrier dit de l'Ecole - 1864
20. Félix BRACQUEMOND Portrait d'Edmond de Goncourt - 1881
21. Odilon REDON Princesse Maleine (La Petite madone) - 1892
22. Théophile-Alexandre STEINLEN Femme nue assise, s'essuyant les pieds - 1902
23. Suzanne VALADON Kitty s'étirant - 1904
24. Jean-Émile LABOUREUR Le Bar en Pennsylvanie - 1904
25. Ben NICHOLSON 5 Circles - 1934
26. Alberto GIACOMETTI [Composition I] Planche pour le portfolio d'Anatole Jakovski – 1934/1935

Sarah Sauvin : 1,2, 3,4 5,6,8,9,10,11,12,13,14,16,17, 20, 21.

Maurice Sauvin : 7, 15, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26.

Catalogue : Maurice Sauvin

SARAH SAUVIN

sarah-sauvin.com

Sur rendez-vous à Paris

contact@sarah-sauvin.com

+33 (0)6 24 48 33 64

Membre de l'International Fine Print Dealers Association

Membre du Comité national de l'Estampe, Paris

*Membre de la Chambre Syndicale de l'Estampe,
du Dessin et du Tableau, Paris*

Membre du SLAM & de la LILA

ifpda | international fine
print dealers association