

# ESTAMPES



SARAH SAUVIN

N° 8 - Novembre 2019



Tom. Stradani's invent.

SARAH SAUVIN

*Estampes*

sarah-sauvin.com

n° 8 - Novembre 2019

# 1. Albrecht DÜRER

(1471 - 1528)

*La Femme vêtue de soleil et le Dragon à sept têtes* - c. 1497

Bois gravé, 392 x 279 mm. Meder 173, Bartsch 71. Épreuve de l'édition latine de 1511 avec le texte latin au verso, les mots *iohannes* (ligne 1) et *bestiam coccineā* (ligne 2) remplacés par *Iohañes* et *bestiā coccineam*. Avant les cassures dans le bois visibles sur les épreuves des tirages ultérieurs.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé, rognée sur le trait carré ou très légèrement à l'intérieur dans l'angle inférieur gauche. Très bon état. Quelques courts plis de manipulation. Au verso, petits restes de papier de montage et quelques annotations au crayon. Un numéro 10 à la plume.

Provenance : Karl Eduard von Liphart (1808-1891), sa marque de collection imprimée au verso (Lugt 1687).



*La Femme vêtue de soleil et le Dragon à sept têtes* est, après la planche de titre, la dixième planche de la série de *L'Apocalypse* de Dürer. Elle illustre un passage du chapitre XII de *L'Apocalypse de Saint Jean*, notamment les versets 1 à 5 qui décrivent l'apparition de la Femme de vêtue de soleil et du Dragon roux à sept têtes, préfiguration de la Bête de l'Apocalypse.







SACRIFICIO  
DEL PATRIARCA  
ABRAHAM.





## 2. Ugo da CARPI

(1480 - 1523)

*Sacrificio del Patricarca Abraham* - c. 1514 -1515

[Le Sacrifice d'Abraham]

Bois gravé, 800 x 1020 mm. J. D. Passavant n°3 ; D. Rosand & M. Muraro cat. n° 3A ; C. Karpinski 3<sup>e</sup> état/6 ; J. Rapp 4<sup>e</sup> édition/8 (les trois premières éditions ne sont connues qu'à une épreuve chacune).

L'estampe est composée de quatre feuilles raboutées imprimées sur quatre blocs gravés séparément par Ugo da Carpi. Nom *UGO* gravé dans le bloc supérieur droit sur une feuille d'arbre à gauche du pied d'Abraham.



Belle épreuve de la 4<sup>e</sup> édition (sur 8 selon J. Rapp) imprimée sur papier vergé.

Extrêmement rare. Le libraire Robin Halwas, présentant récemment une épreuve restaurée de cette 4<sup>e</sup> édition, notait : « la dernière épreuve vue sur le marché a été vendue par C.G. Boerner en 1933 (Auktion 183, lot 1088). »

En 1976, David Rosand et Michelangelo Muraro avaient recensé cinq éditions différentes du *Sacrifice d'Abraham* (*Titian and the Venetian Woodcut*, p. 55). La même année, Caroline Karpinski en dénombrait six dans 'Some woodcuts after early designs of Titian' (in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), p. 258-259 (note 4)). En 1994, Jürgen Rapp a compté huit éditions (« Tizians frühestes Werk : der Großholzschnitt 'Das Opfer Abrahams' » dans *Pantheon Internationale Zeitschrift für Kunst* 52, p. 43-61). Dans sa [notice en ligne](#) sur le *Sacrifice d'Abraham*, Robin Halwas a décrit ces huit éditions et recensé les épreuves connues.

An intricate engraving depicting the biblical story of the sacrifice of Abraham. The scene is set in a rugged, mountainous landscape. In the upper left, a small town with a prominent tower is visible. In the foreground, Abraham, dressed in a simple tunic and sandals, stands with his hands raised in prayer, looking towards the sky. He is surrounded by several men, some of whom are carrying large bundles of wood and other supplies on their backs. In the background, a large, dark, and imposing figure of Isaac is being carried on a stretcher by two men. To the right, a man is seated at a table, possibly preparing the sacrifice. The overall style is characteristic of 16th-century Italian engraving, with fine lines and detailed shading.

SACRIFICIO  
DEL PATRIARCA  
ABRAHAM.

Aucune des huit éditions n'est datée. Certaines ne sont connues qu'à un seul exemplaire, voire un fragment d'épreuve. La chronologie des éditions est basée principalement sur les altérations subies par les matrices et sur les mentions successives gravées dans le cartouche du titre en haut de la feuille supérieure gauche.

La première édition connue, dont l'unique épreuve conservée se trouve au Staatliche Museen de Berlin ([voir la notice](#)), mentionne dans le cartouche les noms de l'auteur, Ugo da Carpi, et de l'imprimeur, Bernardino Benalio : *In Uenetia per Ugo da carpi | Stampata per Bernardino | benalio: Cu[m] priuilegio, c[on]cesso | per lo Illustrissimo Senato. | Sul ca[m]po desan Stephano*. Le privilège auquel il est fait allusion est celui obtenu par Bernardino Benalio, le 9 février 1515,

pour trois livres et un ensemble de gravures, dont la *hystoria del sacrificio de abraham*. 1515 est donc un *terminus ante quem*. On suppose généralement que la gravure a été commencée en 1514, voire plus tôt.

Sur les épreuves de la deuxième et de la troisième édition (sur huit selon J. Rapp), le nom *Ugo da Carpi* est effacé tandis que celui du neveu de Benalio, *Bartolomeo Bianzago*, est ajouté au privilège. R. Halwas suppose que cette deuxième édition, dont on ne connaît qu'un seul exemplaire, a été imprimée vers 1520-1527 (Gotha, Museen der Stadt, Schlossmuseum, Inv.-Nr. G76, 1). On ne connaît également qu'une seule épreuve, incomplète, de la troisième édition (Chatsworth, Devonshire Collection, IV, 73 n.97) (références données par Robin Halwas).

Sur les épreuves de la quatrième édition, dont fait partie celle que nous présentons ici, le texte entier du cartouche a été effacé et remplacé par le titre : *Sacrificio del patriarca Abraham*. Robin Halwas date cette édition des années 1546-1549, « peu après la mort de Bernardino Benalio et la vente présumée du contenu de sa boutique. » (traduit par nous). Halwas précise : « Il est forcément mort avant le 8 août 1546, qui est la date inscrite sur un document désignant sa femme comme veuve (« Elisabetta vedova de Bernardino de Benalio stampatore ») dans Archivio di Stato di Venezia, Procurator Nobili, Busta 15, folio 143 recto (Witcombe, op. cit., p. 106). Une autre gravure sur bois imprimée à partir de plusieurs blocs, mentionnée dans le privilège accordé le 9 février 1515 à Benalio sous le titre *la submersione di pharaon (L'Armée de Pharaon submergée par la Mer Rouge)*, fut réimprimée en 1549 avec l'adresse de Domenico dalle Greche. Il se pourrait que toutes les matrices présentes dans la boutique de Benalio aient été vendues peu après sa mort. » (traduit par nous).





Robin Halwas recense dix épreuves de cette quatrième édition, dont deux sont incomplètes. Huit sont conservées dans des musées : Bergame ([voir la notice](#)), Berlin, Boston ([voir la notice](#)), Copenhague, Hambourg ([voir les notices](#)), Londres ([voir la notice](#)), Paris ([voir l'image](#)) et Vienne ; deux autres épreuves sont mentionnées dans des catalogues de ventes aux enchères (Leipzig, 1864 et 1933).

Le nom du Titien figure dans le cartouche de la cinquième, sixième et septième édition. Jürgen Rapp disait qu'il lui était difficile de classer avec certitude les éditions postérieures à la quatrième, notamment parce qu'il n'avait pas pu examiner certaines épreuves. Nous adoptons ici l'ordre retenu par Robin Halwas. Le nom du Titien est mentionné en tant qu'auteur sur les épreuves de la cinquième édition : *Sagrificio del Patriarca | Abramo | Del celebre Tiziano* (7 épreuves recensées par R. Halwas). Dans la sixième édition, une adresse est ajoutée au bas de l'estampe : *In Verona per gli Eredi di Marco Moroni* (3 épreuves). Robin Halwas précise que cet éditeur a débuté son activité vers 1760. Sur l'unique épreuve connue de la septième édition, le nom *Tiziano* figure seul dans le cartouche. Sur les deux épreuves connues de la huitième et dernière édition, le cartouche est vide.

Les éditions successives témoignent des dégradations subies par les matrices au cours du temps. À partir de la quatrième édition l'estampe est réduite dans sa largeur d'environ 3 cm, deux fines bandes ayant été ôtées de chaque côté sur le bord extérieur des matrices où a été introduit un nouveau trait carré. La quatrième édition présente également quelques trous de vers, ainsi qu'une cassure horizontale dans la partie inférieure droite, à hauteur du pied du berger. Cette cassure entraînera la perte d'une bande horizontale d'environ 3 cm de gravure au bas de la planche dans les éditions suivantes. Les épreuves de la dernière édition seront imprimées sur des matrices très usées et détériorées.

Notre épreuve appartient à la quatrième édition. Elle est en bonne condition hormis quelques restaurations mineures : deux petits manques de gravure (17 x 40 mm et 10 x 65 mm) restaurés et retouchés à l'encre sur le bord supérieur, de même qu'à la pointe de l'angle inférieur droit et de l'angle supérieur gauche ; une dizaine de déchirures restaurées le long des bords (de 5 à 80 mm). Il faut noter que les cassures du bois ou les ombres affaiblies n'ont pas été reprises à l'encre comme c'est le cas sur d'autres épreuves de la 4<sup>e</sup> édition. Les quatre feuilles ont été doublées de japon très fin et remontées.

Ces défauts de conservation sont courants sur les gravures de format monumental. L'épreuve conservée à Hambourg présente ainsi de grandes déchirures, de nombreuses reprises à l'encre, et des petits manques dans le sujet ayant nécessité un doublage ancien. Certaines épreuves sont abondamment retouchées à l'encre pour recréer des contrastes et des ombres (Hambourg, Boston, Robin Halwas), camoufler certains défauts et parfois redessiner ou même inventer un morceau manquant (comme l'angle inférieur gauche de l'épreuve de Robin Halwas où la jambe droite d'Abraham est différente de l'original).

Les nombreuses éditions du *Sacrifice d'Abraham* attestent du succès rencontré sur une assez longue période. Les épreuves conservées sont néanmoins très rares, non seulement à cause de la fragilité ordinaire des estampes de très grand format, mais aussi de l'usage qui en était fait. Dans leur étude sur les estampes monumentales (*Grand Scale - Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*) publiée en 2008, Larry Silver et Elizabeth Wyckoff expliquent en effet que ces gravures de grand format étaient souvent destinées à la décoration murale, étant moins coûteuses que les peintures et les tapisseries. Les mauvaises conditions de conservation de ces estampes sur les murs des demeures privées et des bâtiments publics ou religieux ont fatalement entraîné ainsi leur dégradation et leur perte.



Quant aux épreuves conservées dans des collections, elles ont souvent été pliées, notamment pour être collées dans des albums, ou bien encore roulées. C'est le cas de certaines épreuves de très grand format figurant dans la collection d'estampes du fils de Christophe Colomb, Ferdinand Columbus (1488-1539) : l'inventaire de cette collection, aujourd'hui à la Biblioteca Colombina à Séville, mentionne cinquante-quatre estampes italiennes conservées sous forme de *rotulo* (rouleau d'une longueur de 60 cm ou plus) dont une épreuve du *Sacrifice d'Abraham* en tirage de la première édition : « Rotulo de 4 pliegos de marca los dos largos en largo y los dos anchos en ancho es del sacrificio de Abrahan [...] estampado en Venetia por Hugo de Carpi y Bernardino Benalio [...] » [« un rouleau de quatre feuilles de format *marca* (plus de 45 cm de côté ; le plus grand format avant le *rotulo*), deux feuilles en hauteur et deux en largeur, du sacrifice d'Abraham [...] imprimé à Venise par Hugo de Carpi et Bernardino Benalio » (notre traduction)] (cité par M. P. McDonald, *The Print Collection of Ferdinand Columbus – 1488-1539 – A Renaissance Collector in Seville*, tome 2, p. 487-488, n°2686).

Le grand nombre d'estampes italiennes de format monumental mentionnées dans ce précieux inventaire d'époque atteste de leur succès, notamment à Venise, où les vues de villes, les cartes, les sujets d'actualité, les processions et les sujets de dévotion répondaient à une forte demande. David Rosand et Michelangelo Muraro rapportent que le jeune Titien (c. 1488-1576) fut influencé par ces estampes de format monumental, gravées au burin ou sur bois, et contribua lui-même à cette production. Sa gravure monumentale la plus célèbre est *L'Armée de Pharaon submergée par la Mer Rouge*, composée de douze planches et mentionnée, comme le *Sacrifice d'Abraham*, dans le privilège de Bernardino Benalio en 1515.



Bien que le nom du Titien soit gravé dans le cartouche sur les épreuves des cinquième, sixième et septième éditions du *Sacrifice d'Abraham*, l'attribution de son dessin a depuis longtemps été discutée. Pierre-Jean Mariette l'attribuait ainsi à Domenico Campagnola (*Abecedario*, édition de Ph. de Chennevières et A. de Montaignon, tome 6, p. 310-311). David Rosand et Michelangelo Muraro considèrent cependant que la participation du Titien à cette œuvre ne fait aucun doute : « Que le Titien ait fourni le dessin des principaux éléments est attesté de façon convaincante par la qualité du dessin lui-même, en particulier du paysage de la partie droite, et documenté par l'existence de la magnifique étude d'arbres conservée au Metropolitan Museum (T. 1943). » (*Titian and the Venetian Woodcut*, p. 59, notre traduction, [voir la notice du dessin sur le site du MET](#)). D'autre part, « un dessin pour le groupe d'Abraham et de ses deux serviteurs, légèrement différent de la version finale, est connu par une petite copie d'atelier conservée au Louvre (T. 1956) » (ibid. p. 59, notre traduction, [voir la notice du dessin sur le site du Musée du Louvre](#)). Ils estiment que le Titien a nécessairement dû participer de façon étroite à « un projet qui, de toute évidence, était dès l'origine ambitieux », toutes les estampes monumentales publiées par Benalio ayant « dû impliquer une préparation assez élaborée et une collaboration étroite entre le dessinateur, le graveur et l'imprimeur » (p. 60, notre traduction).

L'apparition tardive du nom du Titien dans le cartouche, qui a fait douter de l'attribution, témoignerait en fait plutôt selon eux d'un changement dans le public : « les acheteurs ultérieurs, correspondant à une nouvelle catégorie d'amateurs et de collectionneurs apparus au cours du seizième siècle, étaient apparemment moins désireux d'acquérir une image religieuse particulière qu'une œuvre (...) de l'artiste désormais universellement célébré. » (p. 19, notre traduction).



Jürgen Rapp soutient même pour sa part que le dessin du *Sacrifice d'Abraham* pourrait être la première œuvre du Titien qui aurait dessiné d'abord la partie supérieure droite, vers 1505/1506, avant d'élargir l'œuvre à l'ensemble des quatre planches.

Références : David Rosand et Michelangelo Muraro : *Titian and the Venetian Woodcut*, 1976 ; Caroline Karpinski, 'Some woodcuts after early designs of Titian' in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), p.258-259 (note 4) ; Jan Johnson : « Ugo da Carpi's Chiaroscuro Woodcuts », *Il conoscitore di stampe*, 1982, 57-58, vol. III et IV, p. 2-87, version révisée en 2016 disponible en ligne sur [academia.edu](http://academia.edu) ; Jürgen Rapp, 'Tizians frühestes Werk: der Großholzschnitt "Das Opfer Abrahams"' in *Pantheon* 52 (1994), p.43-61 ; Mark P. McDonald, *The print collection of Ferdinand Columbus (1488-1539): a Renaissance collector in Seville* (London 2004) ; Larry Silver et Elizabeth Wyckoff (éd.) : *Grand Scale - Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*, 2008 ; Robin Halwas : [sacrificio-del-patriarca-abraham](http://sacrificio-del-patriarca-abraham).

### 3. D'après Johannes STRADANUS

(1523 - 1605)

*Sculptura in æs* - c. 1591

[L'Invention de la gravure sur cuivre]

Burin, 202 x 273 mm. Hollstein (Theodoor Galle) 430. New Hollstein (Johannes Stradanus) 341, 2e état/4.

Impression du 2<sup>e</sup> état (sur 4), avec le numéro 19 ajouté dans la marge inférieure gauche, avec l'adresse de Philippe Galle, avant le remplacement de cette adresse par celle de Johannes Galle.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (composition dans un cercle difficilement déchiffrable). Épreuve rognée à 1 mm à l'extérieur du trait carré ou sur celui-ci, la tablette bien conservée. Une rousseur claire au centre de l'image, essentiellement visible au verso, et deux petits plis de tirage en bas à gauche, sinon très bon état de conservation.

*Sculptura in æs* est la dernière planche, numérotée 19, d'une série de vingt gravures dont la première, non numérotée, porte le titre *Nova Reperta*. Cette série a été gravée d'après Johannes Stradanus par plusieurs artistes qui ne sont pas tous identifiés. Certaines planches sont signées par Theodoor Galle (planche 1) et Jan II Collaert (planches 15, 17 et 18). Quatre planches ont été par ailleurs attribuées à ce dernier : les planches portant les numéros 2, 12 et 16, ainsi que la page de titre (voir New Hollstein, *The Collaert Dynasty*, nos 1205-1211). La série a été éditée pour la première fois vers 1591 par Philippe Galle à Anvers et a été successivement rééditée par Karel de Mallery (après 1612), Theodoor Galle (avant 1636) et Johannes Galle (avant 1677).

La série *Nova Reperta* illustre certaines découvertes et inventions notables pour l'Europe de la fin du 16<sup>e</sup> siècle, de l'exploration de l'Amérique à l'exploitation de la canne à sucre, de l'invention de la boussole à la mise au point de la poudre à canon.



19.

SCULPTURA IN ÆS.

*Sculptor noua arte, bractea in lamina*

*Scalpit figuras, atque prælis imprimi.*

*Impressio librorum* et *Sculptura in æs* représentent respectivement une imprimerie typographique et un atelier de gravure en taille-douce. La Royal Collection conserve au château de Windsor plusieurs dessins de Johannes Stradanus, notamment le dessin préparatoire à *Impressio librorum*, dont la gravure a respecté le détail. Elle conserve également un autre dessin du peintre flamand qui représente un atelier de graveurs dans un format identique à celui de *Sculptura in æs*. Ce dessin, bien qu'il soit parfois cité comme préparatoire à la gravure, diffère cependant nettement de l'estampe. La composition est non seulement différente mais Stradanus a dessiné deux presses typographiques à vis, destinées à imprimer les livres et les gravures sur bois, tandis que la gravure des *Nova Reperta* montre deux presses à rouleau, ou presses taille-douce, qui servent à l'impression des gravures en creux sur métal :

« L'impression en taille-douce nécessite l'emploi d'une presse particulière, composée d'une table maintenue par des piliers de bois, et agrémentée d'un plateau mobile placé entre deux cylindres de bois, dont le mouvement est donné par une croisée (ou volant) actionnée par l'imprimeur. » (Maxime Préaud, *Techniques de la gravure*, article en ligne).

Le dessin de Stradanus, qui montre bien des graveurs *in æs*, c'est-à-dire sur cuivre, et non des graveurs sur bois, est donc fautif lorsqu'il montre des presses à vis, car celles-ci ne permettent pas d'exercer la pression nécessaire à l'impression des gravures en taille douce. L'estampe a corrigé cette erreur, peut-être à partir d'un second dessin préparatoire aujourd'hui disparu. Sur la gauche de la gravure, la presse à rouleau monumentale est actionnée par un ouvrier dont l'effort est évoqué de façon très réaliste, le pied pesant sur l'extrémité d'un des bras de la presse, les yeux fixés au plafond. Les estampes fraîchement imprimées sont mises à sécher sur des fils dans le fond de la pièce.



Tandis que le dessin montrait surtout le travail de gravure des plaques de cuivre, *Sculptura in æs* met au premier plan l'étape de l'encre soigneux de la plaque de cuivre, dont dépend la réussite du tirage.

« La plaque de cuivre doit être encrée entièrement avec une encre grasse et souple mais non liquide ; l'imprimeur la fait pénétrer dans les tailles avec un tampon ou poupée, la plaque étant posée sur un réchaud, la chaleur assouplissant l'encre. Puis l'imprimeur essuie, d'abord avec des chiffons, puis avec la paume de la main, toute l'encre qui est à la surface de la plaque, ne laissant ainsi que celle qui est dans les creux ou tailles. » (Maxime Préaud)

Ces deux tâches successives sont exécutées par deux ouvriers, au centre de la gravure : l'un tient une plaque au-dessus d'un réchaud, l'autre essuie l'encre d'une matrice posée à plat sur l'établi. Dans une alcôve au fond de la composition, d'autres ouvriers s'activent autour d'une seconde presse.

Le travail de gravure proprement dit occupe finalement une place restreinte. Tandis que dans le dessin de Stradanus, les burinistes occupaient le centre de la composition (cinq ouvriers occupés à graver et dessiner autour de la table), on ne voit dans l'estampe qu'un seul buriniste, sur le bord droit de la composition, qui enseigne son savoir-faire à deux très jeunes apprentis. Sur la table sont disposés ses outils : burins, pierres d'affutage, chiffon.

*Sculptura in æs* insiste ainsi moins sur l'invention de la gravure sur cuivre que sur celle de la presse en taille-douce qui en a permis l'essor artistique. Ad Stijnman, qui a étudié de façon exhaustive l'histoire du développement des processus d'impression manuelle en taille-douce dans *Engraving and Etching 1400-2000*, note qu'à l'époque où la gravure sur cuivre est apparue en Europe, vers 1430, l'impression ne se faisait pas avec une presse mais à la main, en frottant le dos de la feuille posée sur la matrice, ce qui produisait des tirages très faibles et non homogènes.



L'usage de presses à rouleau, probablement inspirées des presses à textiles, a débuté dans les années 1460-1465. Selon Jacques Bocquentin, cité par Ad Stijnman, la première presse à rouleau est apparue vers 1460-1465 dans le Rhin supérieur, possiblement dans l'atelier du Maître E.S. (Stijnman p. 39). La première représentation connue d'un atelier de taille-doucier est un petit bois gravé, attribué à Arnold Nicolai, introduit dans la 2<sup>e</sup> édition des *Emblemata, et aliquot nummi antiqui operis* de Johannes Sambucus, publiée par Plantin en 1564 à Anvers. La scène très rudimentaire ne comporte qu'un unique acteur. *Sculptura in aes* est la première représentation détaillée et réaliste d'un atelier de gravure en taille-douce, où la division du travail évoque à la fois la sophistication du procédé et la diffusion d'un nombre important d'épreuves.

Référence : Ad Stijnman : *Engraving and Etching 1400-2000, A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, 2012. Maxime Préaud, *Techniques de la gravure*, [article en ligne](#).

## 4. Jacques CALLOT

(1592 - 1635)

### *Les Grandes Misères de la Guerre* - 1633

Eau-forte, 81 à 90 mm x 185 à 192 mm. Lieure 1339 à 1356.

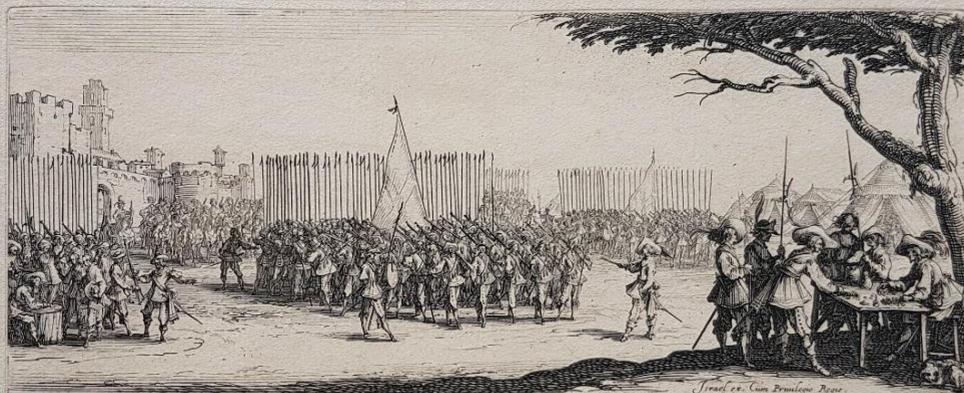
Suite complète et homogène de dix-huit planches, en tirage avec les vers, les numéros et l'adresse d'Israël Henriet, avant que celle-ci soit remplacée par les mots *Callot inv. et fec.* La série est constituée, comme à l'ordinaire pour les séries homogènes en tirage ancien, des états suivants selon les planches : Lieure 1339 (frontispice) en 3<sup>e</sup> état/3, L. 1340 à 1355 en 2<sup>e</sup> état/3, L. 1356 en 3<sup>e</sup> état/4. Les tirages du premier état, sans les vers attribués à l'abbé de Marolles, sont de toute rareté (RRRR selon Lieure).

Les dix-huit cuivres sont conservés au musée lorrain de Nancy.

Très belles épreuves imprimées sur papier vergé mince. Très bon état de conservation général. Sur la pièce de titre une bande de 18 mm sur le bord droit a été recollée. Grandes marges (feuilles : environ 185 x 285 mm).

Très belle impression avec les fonds clairement visibles, contrairement à de nombreuses autres épreuves à l'adresse d'Israël Henriet qui présentent des fonds déjà usés. À propos de la troisième planche de la série, *La Bataille* (L. 1341), Jules Lieure précise que « les premières épreuves seules donnent un fond très net, en particulier pour le combat d'infanterie, où le vernis a laissé passer l'eau-forte en maints petits endroits » (J. Lieure, p. 73). Sur notre épreuve le fond est encore bien visible, avec également quelques touches de pointe sèche notamment sur les lances des fantassins.

Six planches sont imprimées sur papier vergé au filigrane du huchet, dont quatre avec le filigrane de type Lieure 44, qu'il signale comme typiques de la série des *Grandes Misères* en 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> états/3. Les deux autres planches ont un filigrane d'un type proche de Lieure 47.



*C. Napol. qui Platon dans ses vaines enforce,  
 Qui fuit en mesme temps, et la paix, et la guerre,*

*Attire le soldat, sans crainte des dangers,  
 Du lieu de sa naissance, aux Pays estrangers*

*Israel, qui, sans Privilège Roy,  
 Ou s'estant embarqué pour suivre la -Milice  
 Il faut que sa vertu s'arme contre la vice*



*Israel exced. cum Privil. Roy.  
 Quelque rudes que soient les atteintes de Mars,  
 Et les coups que son bras porte de toutes parts.*

*Cela n'estonne point l'invincible courage  
 De ceux dont la valeur seint combattre l'orage,*

*Et qui pour s'acquies le titre de Guerriers,  
 Du sang des ennemis arrosent leurs Lauriers.*

La suite des *Grandes Misères de la guerre* est l'œuvre la plus célèbre de Jacques Callot. Elle tient sa notoriété de son ampleur, de sa réussite technique et de son sujet. Elle est souvent considérée comme l'aboutissement d'un projet dont le premier essai serait l'ensemble des onze planches des *Petites Misères*, gravé peut-être en 1632, mais resté inachevé et publié seulement après la mort de Callot.

On a très peu d'informations sur la genèse de la seconde série des *Misères*. On ignore notamment si elle a eu un commanditaire. Le titre inscrit sur le frontispice, *Les MISERES ET LES MAL-HEURS DE LA GUERRE*, prête à confusion : il semble être en effet une condamnation de la guerre alors qu'un examen attentif des planches, de leur lettre et de leur enchaînement dément cette lecture simpliste. Loin de condamner les guerres ou de mettre en cause leur légitimité, les *Misères* ont en réalité pour thème la discipline des soldats en temps de guerre : « l'œuvre de Callot est composée pour démontrer combien la discipline des soldats et le respect du territoire occupé ou conquis doit être le souci constant de ceux qui ont mission de commander les armées ». (Marie Richard, p. 5-6). Paulette Choné observait à ce propos que l'historien de l'art Filippo Baldinucci (1625-1697) « qui décrit chaque planche en louant la technique et l'invention de Callot, rappelle que les *Grandes Misères* furent d'abord connues sous le titre *La Vita del Soldato*. Le titre des *Misères* dans l'inventaire après décès des biens du graveur est au reste *La Vie des soldats*. » (P. Choné, p. 397).

La composition de la série éclaire le propos de Callot. « L'ordonnement des scènes gravées est d'une logique rigoureuse, nécessaire à toute instruction » (M. Richard, p. 72). Après la planche de titre, la série s'ouvre sur l'enrôlement du soldat et cette première sentence : *Il faut que sa vertu s'arme contre le vice*. La planche suivante présente un échantillon des batailles au cours desquelles *l'invincible courage des soldats* peut se manifester. Les planches 4 à 8 révèlent par contre « les abus et les cruautés commis



*Ces courages brutaux dans les hôtelleries,  
Du beau nom de butin couvrent leurs voreries ;*

*Ils querellent express ennemis du rapot,  
Pour ne payer leur hosts, et prennent usquaux pots.*

*Israël ex. Cum Prival. Reg.  
Ainsi du bien d'austrey leur humeur s'accomode  
Quand on les a soulés, et seruis à leur mode . 4*



*Voilà les beaux exploits de ces cœurs inhumains  
Ils rauigent par tout rien nechappe à leur mains*

*Israël ex. Cum Prival. Reg.*

*L'un pour avoir de lor, iuente des supplices,  
L'autre à mil forfacts anime les complices ;*

*Et tous d'un même accord commettent mechement  
Le vol, le rapt, le meurtre, et le violent . 5*



*Israël ex. Cum Prival. Reg.*

*Icy par un effort sacrilege et barbare  
Ces Demons enragez, et d'une humeur auaire*

*Dillent, et brûillent tout, abattent les Autels ;  
Se moquent du respect qu'on doit aux Immortels,*

*Et tirent des sanctes lieux les Viergez desolées  
Qu'ils ont enleues pour estre violées . 6*

en temps de guerre par les soldats, ennemis de la paix civile, au détriment de catégories de la population en principe protégées par le droit : les marchands et les voyageurs, les femmes et enfants, le clergé, les pauvres. » (P. Choné, p. 404). Les *Misères* ne s'arrêtent pas à ce constat : dans la 9<sup>e</sup> planche, les soldats dévoyés sont capturés par l'armée régulière et ramenés au camp. Les planches 10 à 14 répondent aux planches 4 à 8 qui décrivaient les abus des soldats, en détaillant cette fois les châtiments prévus pour ces débordements : les supplices de l'estrapade, de la pendaison, de l'arquebusade, du bûcher et de la roue. Il faut cependant remarquer que les *Misères* ne s'intéressent pas aux seuls soldats dévoyés et à leur châtiment : les trois planches suivantes évoquent les fortunes diverses des soldats, bons ou mauvais. Certains finissent leur vie à l'hôpital, sur le bord des routes ou même sous les coups des paysans prenant leur revanche. Enfin, « la conclusion exalte la sévérité et la reconnaissance d'un chef juste et avisé » (P. Choné p 409) qui *punit les méchants et les bons recompance*. Le châtiment des mauvais soldats et la récompense des vertueux serait ainsi « la leçon la plus évidente des *Misères*. »

Paulette Choné situe cette œuvre de Callot dans le contexte du débat relancé à partir de 1618 par la Guerre de Trente ans : « *Les Misères* adhèrent étroitement aux inquiétudes contemporaines sur le recrutement des armées, les disciplines, les peines. » (p. 398). L'œuvre de Callot serait ainsi une contribution au « fondement juridique des États modernes » (p. 400).

Références : Paulette Choné : « Les misères de la guerre, ou « la vie du soldat » : la force et le droit », in *Jacques Callot*, catalogue de l'exposition au Musée historique lorrain, à Nancy, 13 juin-14 septembre 1992 ; Marie Richard, *Jacques Callot, Une œuvre en son temps, Les Misères et les Mal-heurs de la guerre, 1633*, Nantes, 1992 ; Jules Lieure, *Jacques Callot : Catalogue de L'Œuvre Gravé*, vol. 2, éditions de la Gazette des Beaux-Arts, 1927.



*Israel ex. cum David. Reg.*  
 Caus que Mars entrepren de ses actes meschans  
 Accommodent aussi les pauvres gens des champs

Et les font prisonniers ils brûlent leurs villages,  
 Et sur le bestail même exercent des ravages.

Sans que la peur des Loix non plus que le deuoir  
 Ny les pleurs et les cris les puissent émouvoir.



*Israel ex. cum David. Reg.*  
 A l'écart des forêts, et des lieux solitaires  
 Bien long de l'exercice et des soins militaires

Ces infames Voleurs vivent en Asyrie  
 Et leur bras tout sanglant ne se plaît qu'aux larcins

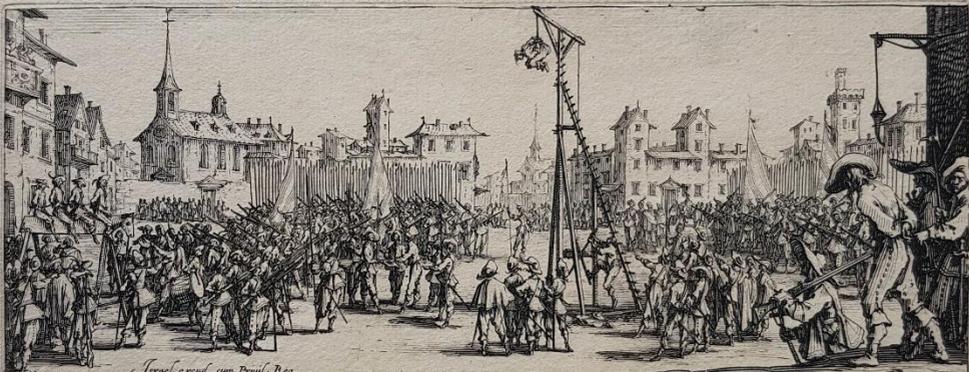
Tant ils sont possédez d'une cruelle epuse  
 D'estor aux Voyageurs et les biens et la vie



*Israel ex. cum David. Reg.*  
 Apres plusieurs exces, indignement commis  
 Par ces gens de neant de la gloire ennemis

On les cherche par tout, avec beaucoup de peine,  
 Et le Drapeau du camp au quartier les ramène,

Afin d'y recevoir comme ils l'ont merité,  
 Un châtiment conforme à leur temerité.



*Israel exult. cum David. Reg.*

*Ce n'est pas sans raison que les grands Capitaines  
Comme bien adoulez, ont inventé ces peines*

*Contre les fainéants, et les Blasphémateurs  
Traîtres à leur devoir, querelleux, et menteurs*

*De qui les actions par le vice, aveuglées  
Rendent celles d'autrui lâches et desreglées.* 10



*Israel ex. Cum David. Reg.*

*A la fin ces Voleurs infames et perdus,  
Comme fruits malheureux à cet arbre pendus*

*Monstront bien que le crime (horrible et noire engeance)  
Est luy mesme instrumet de honte et de vengeance,*

*Et que cost le Destin des hommes vicieux  
D'aprouver cost ou tard la iustice des Cieux.* 11



*Israel ex. cum David. Reg.*

*Ceux qui pour oûbir à leur mauvais Génie  
Manquent à leur devoir, s'ont de tyrannie,*

*Ne se plaisent qu'au mal violont le raison;  
Et font des actions pleines de trahison*

*Produisent dans le Camp mil sanglans vicaires  
Sont ainsi châtiés, et passés par les armes.* 12



*Israël 05. cum Princ. Reg.*

*Ces ennemis du Ciel qui pechent nul fois  
Contre les saints Décrets et les divines Loix*

*Sont glorieux machamment de piller et d'abattre  
Les Temples du vray Dieu d'une main idolâtre ;*

*Mais pour punition de les avoir brûlez,  
Ils font eux mesmes en fin aux flammes immolez .*



*Israël 05. cum Princ. Reg.*

*L'œil toujours surveillant de la divine Astree  
Bannit entièrement le duel d'une contrée ;*

*Lors que tenant l'Espée, et la Balance en main  
Elle juge et punit le voleur inhumain ;*

*Qui quette les passans, les meurtrit, et s'en vante,  
Puis luy mesme devient le jouet d'une roüe .*



*Israël 05. cum Princ. Reg.*

*Voyez, que c'est du monde et combien de hazards  
Persecutent sans fin les enfans du Dieu Mars*

*Les uns estropiez se traînent sur la terre  
Les autres plus heureux s'élèvent à la guerre*

*Les uns sur un gibet meurent d'un coup fatal,  
Et les autres s'en vont du Camp à L'Hospital .*



*Tract de l'Am. D'au. Roy.*

*Que du pauvre soldat déplorable est la chance!  
Quand la guerre finit son mal-heur reconnoisse;*

*Alors il est contraint de s'en aller gueulant,  
Et sa mendicite fait rire le passant;*

*Qui maudit son abord, et tient pour une injure  
De voir l'objet presant des peines qu'il endure.* 16



*Avec plusieurs degats par les soldats commis  
A la fin les Peisans, qu'ils ont pour ennemis*

*Les guettent à l'escart et par une horripile  
Les ayant mis à mort les mettent en chemise.*

*Et se vengent ainsi contre ces Malheureux  
Des pertes de leurs biens, qui ne viennent que d'eux.* 17



*Cette feste Tract. croit.*

*Cet exemple d'un Chef plein de reconnoissance,  
Qui punit les mechans et les bons reconnoisse,*

*Doit picquer les soldats d'un aiguillon d'honneur,  
Puis que de la vertu, depend tout leur bon-heur,*

*Et qu'ordinairement ils reçoivent du vice,  
L'à honte, le mespris, et le dernier supplice.* 18



## 5. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

(1606 - 1669)

### *Le Baptême de l'eunuque* - 1641

Eau-forte et pointe sèche, 178 à 183 mm x 214 mm. Bartsch 98, Biörklund et Barnard 41-E, New Hollstein 186, 2<sup>e</sup> état/4.

Impression du 2<sup>e</sup> état (sur 4), la chute d'eau ombrée de nouvelles tailles, mais avant le + dans l'angle inférieur gauche (que l'on trouve sur les premières épreuves du 3<sup>e</sup> état/4) et avant l'éraillure à la droite de la tête de Saint Philippe qui apparaît sur les épreuves ultérieures du 3<sup>e</sup> état/4.

Très belle épreuve avec des barbes dans les zones d'ombre, imprimée sur papier vergé filigrané Basilisk A'.a (Hinterding, p. 65). Erik Hinterding explique que ce papier a été utilisé par Rembrandt entre 1640 et 1647 (*Rembrandt as an Etcher: The Practice of Production and Distribution*, 2006, p. 41). On trouve le filigrane Basilisk A'.a. sur certaines épreuves du rare 1<sup>er</sup> état du *Baptême de l'eunuque* et sur certaines épreuves du 2<sup>e</sup> état. Les épreuves du 2<sup>e</sup> état imprimées sur ce papier datent très probablement de 1641 ou peu après.

Bon état de conservation général. Deux fortes épidermures au verso dont une avec un très petit accroc restauré au milieu en tête dans le ciel. Quatre très petites taches sur la gauche. Petites marges tout autour de la cuvette (feuille : 202 à 206 mm x 228 mm).



Les épreuves du 2<sup>e</sup> état sont très rares sur le marché.



W. M. G. 161

En 1641, Rembrandt grave dix-huit estampes dont certaines, explique Hinterding, présentent un trait plus fin qui leur donne un aspect grisé : « Dans *Le Baptême de l'eunuque* (B.98 ; fig. 58) de 1641, par exemple, le trait est léger, délié, les tailles sont mordues plus délicatement qu'auparavant, sans être associées à des tailles plus marquées. En conséquence, même les plus anciennes épreuves apparaissent grises. » (*Rembrandt as an etcher: The practice of production and distribution*, 2006, p. 97, notre traduction).

Le cuivre est conservé à la Bibliothèque nationale de France.

Le chapitre 8 des *Actes des Apôtres* expose les premières missions des douze disciples de Jésus. L'épisode représenté ici par Rembrandt est le baptême d'un haut fonctionnaire de la reine d'Éthiopie, rencontré par Philippe sur une route de Jérusalem où un Ange lui avait ordonné de se rendre vers midi.

Cet épisode est l'un des sujets religieux les plus populaires au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Pieter Lastman (1583-1633), dont Rembrandt fut l'élève vers 1625, a peint plusieurs tableaux sur ce thème. L'un d'eux, datant de 1615-1620, est conservé à la Fondation Custodia à Paris. Dans le tableau qu'il a peint en 1626 (conservé au Museum Catharijneconvent d'Utrecht), Rembrandt s'est concentré sur le groupe central du tableau de Lastman en donnant aussi plus d'importance à la caravane.

Dans l'eau-forte de 1641, la figure de Philippe et celle de l'eunuque sont davantage isolées, tandis que la composition s'élargit autour d'eux : à droite, on retrouve l'eau et le paysage du tableau de Lastman mais les figures humaines s'y font plus discrètes, tandis que la partie gauche est dominée par la figure imposante du garde.



## 6. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

(1606 - 1669)

### *Le Christ chez Emmaüs : petite planche - 1634*

Eau-forte et pointe sèche, 104 x 73 mm. Bartsch 88, Biörklund et Barnard 34-K, New Hollstein 129, état unique.

Superbe épreuve imprimée sur papier vergé, rognée sur la cuvette. Au verso : paraphe d'Alcide Donnadieu (Lugt 97 et 107) avec la mention : *Souvenir offert à Mr. Ch. Blan 4 Nov. / 51* ; numéro 91 à l'encre ; mentions de catalogues D91 et B88 ; trace d'une annotation au crayon au recto dans la tablette, à droite de la date.

Très bon état ; quelques rousseurs ; le numéro 91 à l'encre au verso transparaît très légèrement.

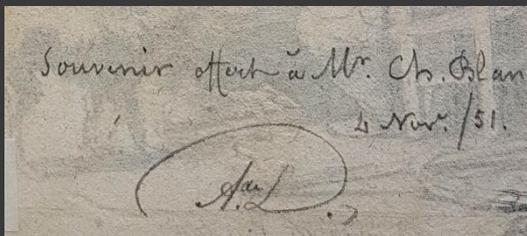
Toutes les épreuves de cette gravure présentent un crevé de morsure sur le bas de la table, juste sous la nappe. L'usure progressive de la plaque a accentué ce défaut sur les épreuves plus tardives où du lavis a parfois été ajouté pour pallier le problème. Sur notre épreuve, les traits gravés à cet endroit ne présentent aucune usure.

Rare.

#### Provenance :

Alcide Donnadieu (vers 1791-1861) et Charles Blanc (1813-1882).

Alcide Donnadieu était un officier français installé à Londres où il faisait commerce de dessins et d'autographes. Sa collection d'estampes, dit Lugt, était « peu nombreuse, mais de grande valeur » (Lugt 97). Charles Blanc est l'auteur de *L'Œuvre complet de Rembrandt, catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures* paru en deux tomes en 1859/61.





Rembrandt f. 1634

## 7. Johannes LUTMA le Jeune

(1624 - 1685)

*Posteritati Ianus Lutma* [À la postérité - Ianus Lutma]

Portrait en buste de Johannes Lutma l'Ancien

Gravure au marteau (*Opus mallei*), 305 x 210 mm. Hollstein 6, 1<sup>er</sup> état/2.

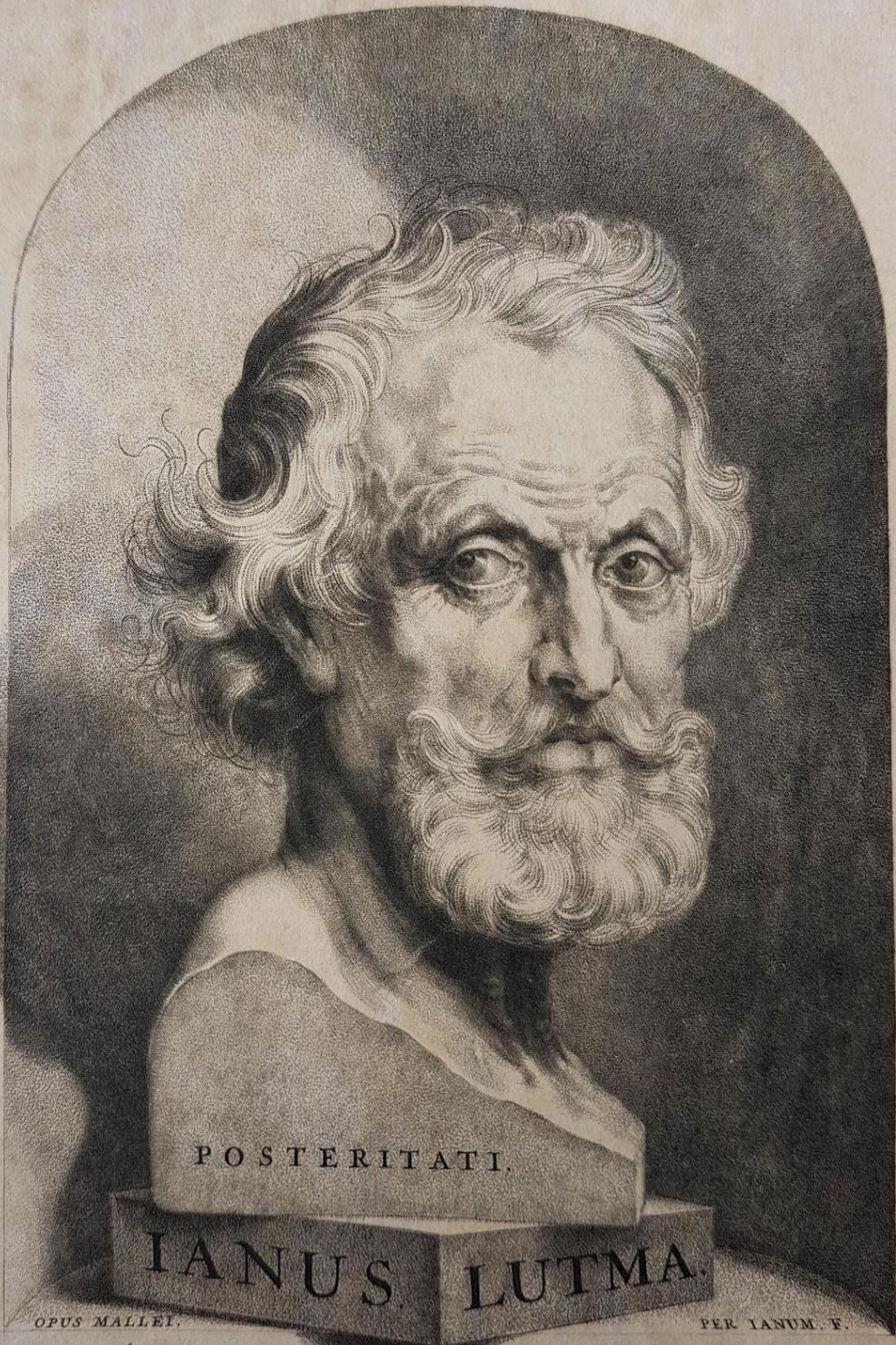
Rare épreuve du premier état (sur 2), *opus mallei / per ianum f.* [gravure au marteau par Johannes fils] inscrit dans la planche, mais avant l'ajout des inscriptions dans les angles supérieurs : *OBIIT MDCLXIX // AETATIS LXXXV* [Il est mort en 1669 // à l'âge de 85 ans].

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (lettres RC). Très bon état général. Marges étroites tout autour de la cuvette. Quelques rousseurs. Ancienne inscription à la plume dans la marge inférieure : *Orfèvre hollandais vivant en 1650.*

Johannes Lutma l'Ancien (1584-1669) était un orfèvre hollandais très réputé, ami intime de Rembrandt, qui avait gravé son portrait en 1656 (*Jan Lutma, orfèvre*, New Hollstein Rembrandt n°293). Son fils, Johannes Lutma le Jeune, reçu à la guilde d'Amsterdam en 1643, devint également un orfèvre réputé.

Johannes Lutma a gravé deux portraits de son père. Le premier, à l'eau-forte, daté 1656, (comme celui gravé par Rembrandt) est titré dans la marge *IOANNES LUTMA AURIFECX*. L'influence de Rembrandt est visible : le portrait, vivant et réaliste, montre son père à l'ouvrage, tenant à la main un outil et ses lunettes.

Le second portrait représente le buste de son père défunt à la manière d'une statue antique, placé dans une niche. Le texte *POSTERITATI. et IANUS. LUTMA.* est gravé sur la base et le socle du buste. Le portrait du vieillard n'est pourtant pas statique, comme le souligne Dana Angotta :



POSTERITATI.

IANUS. LUTMA.

OPUS MALLEI.

PER IANUM. F.

*Orfèvre hollandais*

*visant en 1650*

le détail très concret de ses cheveux voltigeant autour du crâne, les rides prononcées sur son front et son cou, et son regard braqué sur nous, l'œil droit au centre de la composition, le rendent vivant et présent.

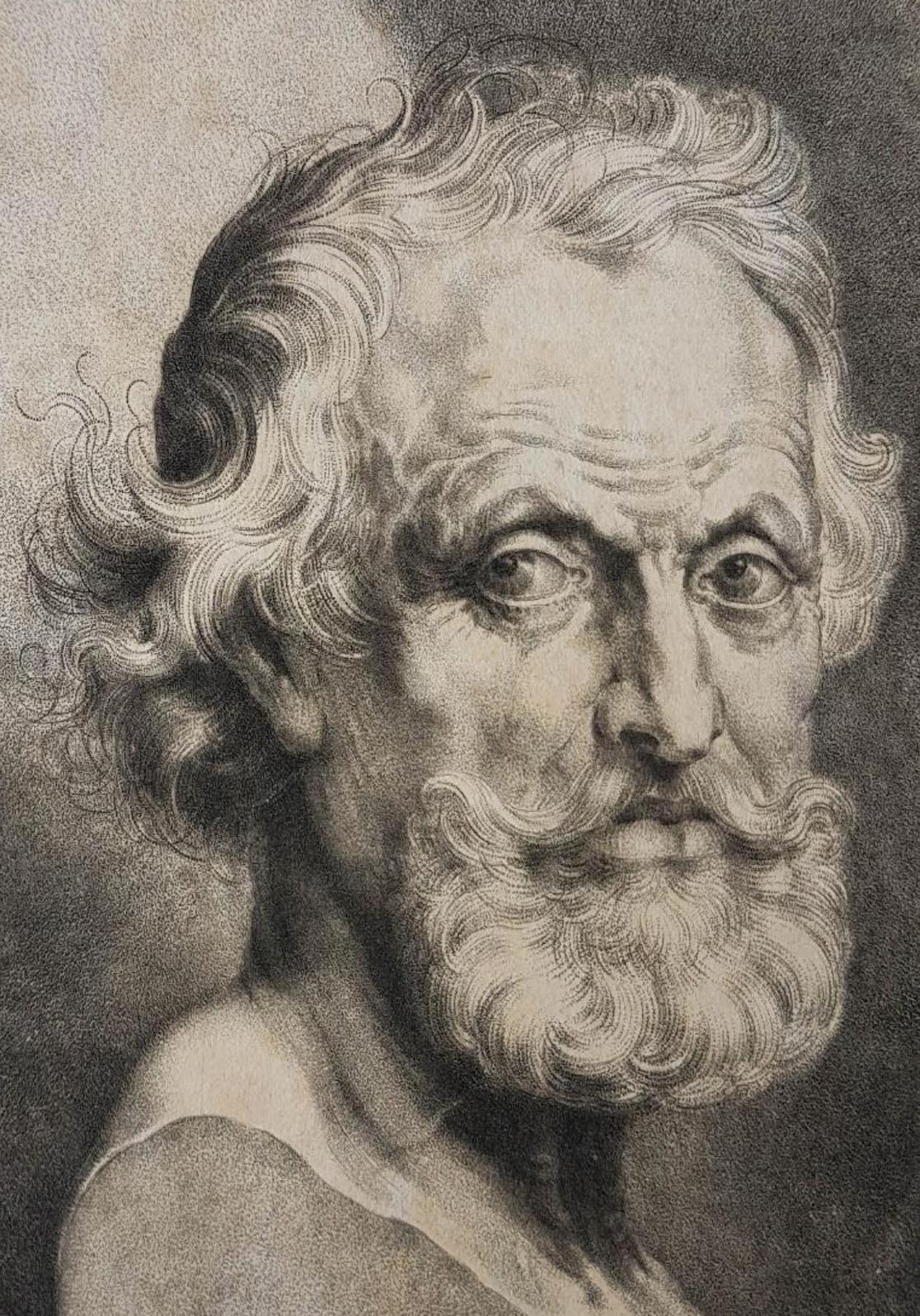
Trois autres gravures de Lutma le Jeune représentent également des portraits-bustes insérés dans des niches : un autoportrait daté de 1681, un portrait du poète Pieter Cornelisz. Hooft, et celui d'un autre poète contemporain, Joost van den Vondel. Ces portraits sont très proches stylistiquement et sont tous gravés en *opus mallei*, ainsi que Johannes Lutma l'a mentionné aussi sur chaque planche : *Per se opere mallei, Opus Mallei per Ianum Lutma, Opus Mallei per J. Lutma*.

L'*Opus mallei* est une technique d'orfèvre : l'artisan travaille le métal avec des pointes et un marteau. Le dessin ainsi obtenu est constitué de petits points dont la forme, la densité, l'épaisseur et la profondeur peuvent varier. Les plaques ainsi gravées n'étaient pas destinées à être imprimées mais les orfèvres eurent l'idée d'appliquer cette technique à l'estampe. Johannes Lutma le Jeune ne fut pas le premier à user de cette technique, mais il s'employa à la perfectionner, comme il a voulu le faire savoir en la précisant dans la lettre de ses gravures.

En latin comme en français, la postérité désigne à la fois le temps futur et les descendants. Le terme gravé sur le buste de Johannes Lutma l'Ancien souligne ainsi à la fois l'apport de l'orfèvre aux générations suivantes et la filiation de l'auteur.

Les épreuves en *opus mallei* sont parfois rehaussées au lavis afin de renforcer les contrastes entre les ombres et les lumières. Ce n'est pas le cas de notre épreuve, sur laquelle le fin travail du maillet reste bien visible.

Références : Susan Lambert, *The Image Multiplied: five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, 1987 ; Dana Angotta : « Jan Lutma the Younger: Posteritati » in *Letters & Lines: Text and Image in Northern Renaissance & Baroque Prints*, 2014.



## 8. Charles MERYON

(1821 - 1868)

### *Saint-Étienne-du-Mont* - 1852

Eau-forte et pointe sèche, 247 x 130 mm. Delteil 30, Burty 44, Schneiderman 25, 6<sup>e</sup> état/8.

Impression du 6<sup>e</sup> état (sur 8), l'ouvrier debout au premier étage de l'échafaudage redessiné, les bras écartés au-dessus de la tête, mais avant l'ajout d'une affiche supplémentaire sur le mur à gauche et des inscriptions au faîte du Panthéon.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané *Hallines*. Très bel état de conservation. Une infime épidermure à droite de la rosace de Saint-Étienne-du-Mont. Toutes marges (feuille : 490 x 322 mm).

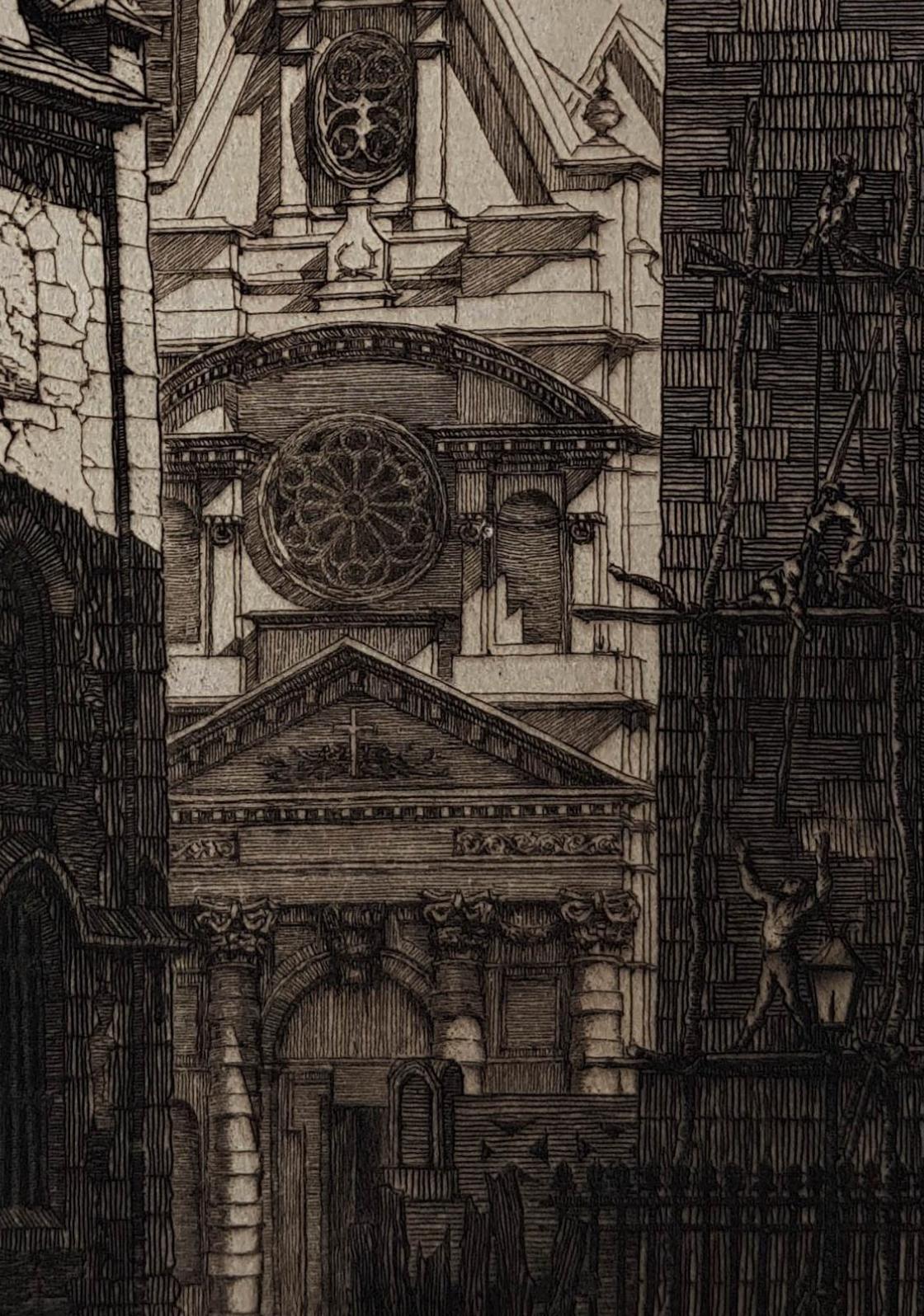
Rare épreuve. Richard S. Schneiderman n'a rencontré que deux épreuves de cet état dans les 97 collections qu'il a examinées : l'une au Detroit Institute of Arts (Detroit, Michigan), l'autre à New York, dans la collection de Frank W Raysor II.

*Saint-Étienne-du-Mont* est l'une des douze planches de la suite des *EAUX-FORTES SUR PARIS* gravées par Meryon entre 1850 et 1854. Cette production coïncide avec son déménagement :

« En 1850, Meryon quitta son logis de la rue S' André-des-Arts, pour aller occuper rue S' Etienne-du-Mont - dans la maison marquée de son monogramme sur la planche du Collège Henri IV - « un appartement où les chambres sombres se succédaient comme les cabines dans l'entrepont d'un navire » [Burty *La Nouvelle Revue*]. C'est dans cet appartement « sombre » qu'il exécuta la partie de son œuvre qui restera comme l'une des plus imprévues et des plus étonnantes manifestations du génie de l'eau-forte : la série des *EAUX-FORTES SUR PARIS*. » (Loys Delteil, introduction, p. 4)



La maison où emménage Meryon est sise au 26, rue Neuve Saint-Étienne-du-Mont (actuelle rue Rollin, près de la place de la Contrescarpe) : c'est donc un quartier familial qu'il représente en 1852 dans la planche *Saint-Étienne-du-Mont*, dont le format, vertical et étroit, est identique à celui de *Tourelle, rue de la Tixéranderie* (Schneiderman 24), autre planche de la série des *Eaux-fortes sur Paris*. La composition par contre est différente. Tandis que dans *Tourelle, rue de la Tixéranderie*, la vue sur la rue est dégagée et laisse voir entièrement la tourelle au centre de la planche, dans *Saint-Étienne-du-Mont*, la façade de l'église au centre est en partie cachée, à gauche par un côté du Collège de Montaigu, à droite, par l'angle du Panthéon. L'image réunit ainsi trois édifices dont l'histoire récente est très différente. Si l'église Saint-Étienne-Du-Mont, qui a peu changé depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, illustre une certaine permanence du visage parisien, le vieux Collège de Montaigu, fondé en 1314, a été démoli en grande partie entre 1844 et le début des années 1850 pour permettre la construction de la bibliothèque Sainte-Geneviève et l'agrandissement de la place : le collège à gauche de la planche n'est donc plus qu'un vestige promis à une imminente démolition. La construction de l'église du Panthéon, dessinée par Soufflot un siècle auparavant, et dont Louis XV avait posé la première pierre en 1764, s'était achevée sous la Révolution, où elle était devenue un temple républicain avant d'être de nouveau consacrée au culte catholique, puis de nouveau à la mémoire des grands hommes sous la monarchie de Juillet, et d'être finalement reconsacrée au culte en 1851 par Napoléon III. Les travaux représentés dans la planche de Meryon par les échafaudages dressés à l'extrémité du bras nord du transept où s'activent des ouvriers, semblent évoquer l'histoire agitée de l'édifice.



Aux 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> états de la planche, Meryon ajoute des inscriptions au faîte du Panthéon : au 7<sup>e</sup> état, la mention *ST E<sup>NE</sup> DU MONT ET L'ANCIENNE BIBLIOTHEQUE STE GENEVIEVE* rappelle que le Collège de Montaigu a été transformé en salle de lecture pendant les travaux de construction de la nouvelle bibliothèque, inaugurée en 1851. Au 8<sup>e</sup> état, Meryon choisit de rappeler plutôt l'origine première du bâtiment : *ST E<sup>NE</sup> DU MONT ET L'ANCIEN COLLÈGE DE MONTAIGU*.

Ce souci de la précision historique rappelle les remarques agacées de Baudelaire, pourtant admirateur des eaux-fortes de Meryon, à l'époque où il tente de collaborer avec le graveur pour une édition des vues de Paris :

« Delâtre me prie de faire un texte pour l'album. Bon ! voilà une occasion d'écrire des rêveries de dix lignes, de vingt ou trente lignes, sur de belles gravures, les rêveries philosophiques d'un flâneur parisien. Mais M. Méryon intervient, qui n'entend pas les choses ainsi. Il faut dire : à droite, on voit ceci ; à gauche, on voit cela. Il faut chercher des notes dans les vieux bouquins. Il faut dire : ici, il y avait primitivement douze fenêtres, réduites à six par l'artiste ; et enfin il faut aller à l'Hôtel de Ville s'enquérir de l'époque exacte des démolitions. M. Méryon parle, les yeux au plafond, et sans écouter aucune observation. » (lettre à Poulet-Malassis du 16 Février 1860).

Cet attachement de Meryon pour le Paris qui disparaît sous ses yeux est manifeste dans l'ensemble de la série des *Eaux-fortes sur Paris* qu'il appelle, dans un reçu qu'il rédige en 1866, sa « suite de vues anciennes de Paris » (cité par Loys Delteil).

Références : Loys Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, tome second, Charles Meryon, Paris, 1907 ; Richard S. Schneiderman, *The Catalogue Raisonné of the Prints of Charles Meryon*, Londres, 1990.



## 9. Jean-Baptiste Camille COROT

(1796 - 1875)

### *Jeune mère à l'entrée d'un bois* - 1856

Cliché-verre à la pointe avec tamponnages, 345 x 265 mm. Robaut 3180, Delteil 59, Melot C. 59.

Très belle épreuve imprimée en bistre sur papier vélin salé, filigrané *DE CANSON F[RERES]*. Infimes éraflures dans l'angle supérieur gauche et un très petit manque à la pointe de l'angle inférieur gauche. Très bon état général. Feuille : 360 x 275 mm.

Rarissime épreuve de tirage ancien, très probablement du tout premier tirage, effectué par Adalbert Cuvelier.

Les plaques des clichés-verre dessinés par Corot en 1855 et 1856 ont été tirées pour la première fois par Adalbert Cuvelier (1812-1871). Conservées par son fils Eugène, quinze plaques, dont *Jeune mère à l'entrée d'un bois*, furent vendues en 1911 à l'amateur parisien Albert Bouasse-Lebel pour qui Paul Desavary imprima les clichés de Corot entre 1911 et 1913 (dix à quinze épreuves de chaque plaque sur un papier à l'ancienne fabriqué spécialement par Lumière à Lyon (Melot, 1978, p. 23). Maurice Le Garrec acquit en 1919 la collection de clichés-verre de Bouasse-Lebel et en 1921, il en fit un nouveau tirage sous emboîtement, intitulé : *Quarante clichés-glace de Corot, Daubigny, Delacroix, Millet, Th. Rousseau, tirés sur les plaques de la collection Cuvelier*. Ces épreuves ont été imprimées « en noir, sur Néos ( ? ) de la maison Lumière » (*Le cliché-verre. Corot et la gravure diaphane*, p. 108).

Notre épreuve est imprimée sur une feuille de papier vélin filigrané *DE CANSON F[RERES]*. Ce papier était couramment utilisé par les artistes dans les années 1850. Adalbert Cuvelier l'utilisait en particulier pour des tirages photographiques, comme il l'explique dans un communiqué de 1854 où il précise les procédés de préparation de papiers qu'il a mis au point : « Faute de bons papiers, je donne la préférence à celui de Canson



frères, parce qu'il n'est pas plus mauvais que les autres et qu'il résiste mieux dans les bains. » (*M. Cuvelier à M. Charles Chevalier. Arras, le 12 février 1854*, in *Guide du photographe*, deuxième partie « Nouveaux mémoires et renseignements sur les moyens d'obtenir de belles épreuves sur papier [...] par messieurs G. Roman, Cuvelier, Dufaur, Laborde, [...] », p. 46).

La Bibliothèque nationale de France conserve un contre-type exécuté à partir de notre épreuve (monté dans le tome 2 de l'œuvre de Corot conservé dans le fonds général du Département des Estampes et de la Photographie, cote DC-282(A)-FOL). Les contre-types sont des copies réalisées à partir de la matrice originale ou d'une épreuve de cette matrice. On remarque sur le tirage de la Bibliothèque nationale les infimes accidents de notre épreuve (légères éraflures dans l'angle supérieur gauche, petit manque dans l'angle inférieur gauche) qui ont été « photographiés » avec le reste de l'épreuve. Ce contre-type provient d'un legs important de la collection de l'avocat Paul Cosson en juin 1926 ; il pourrait être l'œuvre de Charles Desavary (1837-1885), qui imprima certaines plaques de cliché-verre de Corot et en réalisa également de nombreux contre-types.

Les épreuves de tirage ancien sont rarissimes. P.-J. Angoulvent, qui a dressé un catalogue de l'œuvre gravé de Corot en 1926, compte « 6 ou 7 épreuves » de chaque cliché (cité dans *Le cliché-verre. Corot et la gravure diaphane*, p. 108). Loys Delteil dans son catalogue publié en 1910 cite 5 épreuves de *Jeune mère à l'entrée d'un bois*. Notre épreuve serait celle de la collection de Félix Bracquemond citée par Delteil.

En 1853, à Arras, Corot s'initie à la très récente technique du cliché-verre auprès des artistes et photographes Léandre Grandguillaume et Adalbert Cuvelier. Cette technique consiste à dessiner à la pointe ou avec d'autres instruments tels que des brosses sur une plaque de verre enduite de collodion avant de pratiquer un tirage identique à

ceux des négatifs photographiques, à la lumière du jour sur papier salé ou albuminé. Cette technique plaisait particulièrement à Corot qui produisit soixante-six clichés-verre.



« La figure de la mère debout, tenant son enfant dans ses bras, est un motif très fréquent chez Corot. Le croquis de la paysanne avec deux enfants, daté aux alentours de 1855-1860 (A. Robaut, I, p. 189, repr.), peut être considéré comme le prototype de plusieurs variantes. On revoit, presque trait pour trait, le même groupe attendrissant dans deux autographies, *La Rencontre au bosquet* et *Une famille à Terracine*. Partout, la pointe demeure légère et le tamponnage discret. Cette œuvre délicate exprime une sensation authentique de plein air ; la scène est baignée d'une clarté douce et diffuse, digne des plus beaux effets d'atmosphère des artistes impressionnistes. » (*Corot, le génie du trait*, p. 69).

Références : Alfred. Robaut, *L'œuvre de Corot, catalogue raisonné précédé de l'histoire de Corot et de ses œuvres* par E. Moreau-Nelaton, Paris, 1905 ; Loys Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, volume V, *Corot*, 1910 ; Michel Melot, *L'œuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jongkind, Millet, Théodore Rousseau*, Paris, 1978 ; *Le cliché-verre. Corot et la gravure diaphane*, 1982 ; Alain Paviot, *Le Cliché-verre. Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny*, Paris 1995 ; *Corot, le génie du trait. Estampes et dessins*, Paris, 1996 ; *Gravure ou photographie ? Une curiosité artistique : le cliché-verre*, Arras, 2007.

## 10. Odilon REDON

(1840 - 1914)

*La Peur* - 1866

Eau-forte, 140 x 224 mm. Mellerio 6, Harrison 7, i/iii.

Rarissime impression du premier état (sur 3), avec la date gravée dans la marge du cuivre en haut à gauche et la signature gravée également dans la marge du cuivre en bas à gauche. En 1986, Sharon R. Harrison ne mentionnait que trois épreuves connues de ce premier état conservées au [Rijksmuseum d'Amsterdam](#), au [Museum of fine arts de Boston](#) et dans une collection privée suisse.

Superbe épreuve, aux noirs profonds, imprimée sur papier vélin, signée à la mine de plomb *Odilon Redon* et dédicacée à *Monsieur Dumont*.

Rousseurs éparses, une tache claire d'humidité dans la marge supérieure, bon état général. Grandes marges (feuille : 269 x 357 mm).

En 1866, Odilon Redon a 26 ans. Originaire de Bordeaux, il y fréquente Rodolphe Bresdin qui l'initie à la gravure. Si ses premières estampes empruntent à Bresdin leur technique et leur style, le thème et l'atmosphère sont cependant déjà propres à Redon.

Le titre de la gravure, *La Peur*, est d'Odilon Redon : il figure à la date de 1866 dans son « livre de raison » (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, Ms 42820). Dans un paysage rocailleux à la fois typique des gravures de Bresdin mais cher à Redon depuis sa découverte des Pyrénées, un cavalier tenant un enfant serré contre lui se dirige vers un précipice. Son cheval se cabre à la vue du danger. Valérie Sueur-Hermel remarque que ni le précipice ni l'enfant n'avaient été décrits par Mellerio mais que « la présence mystérieuse de cet enfant a été



a Monsieur

Dumont

Adrien Redon



révélée par Sharon Harrison et lui a permis d'identifier une source probable à ce sujet (1986, p. XXIX) : la ballade de Goethe, *Le Roi des Aulnes (Erkönig)*, connue en France par une traduction de Charles Nodier. Ce poème [...] commence ainsi :

*Quel est ce cavalier qui file si tard dans la nuit et le vent ?  
C'est le père avec son enfant ;  
Il serre le jeune garçon dans son bras,  
Il le serre bien, il lui tient chaud*

Et s'achève par la mort de l'enfant :

*Le père frissonne d'horreur, il galope à vive allure,  
Il tient dans ses bras l'enfant gémissant,  
Il arrive à grand-peine à son port ;  
Dans ses bras l'enfant était mort. »*

Valérie Sueur-Hermel ajoute que « le thème de l'enfant menacé revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Redon » et qu'« il pourrait être une allusion à la maladie infantile dont il souffrit, une forme d'épilepsie miraculeusement guérie en 1846. ». Elle observe que le monogramme « OR » sur le manteau du cavalier pourrait être une confirmation de ce lien personnel. Il évoque aussi le monogramme « BR » de son maître Rodolphe Bresdin souvent caché dans ses œuvres.

Références : André Mellerio : *Odilon Redon, Peintre, Dessinateur et Graveur*, 1923 ; Dr. Sharon R. Harrison : *The Etchings of Odilon Redon: A Catalogue Raisonné*, 1986 ; Rodolphe Rapetti (dir.) *Odilon Redon, Prince du Rêve, 1840-1916*, 2011.

## 11. Félix BUHOT

(1847 - 1898)

### *Une jetée en Angleterre - 1879*

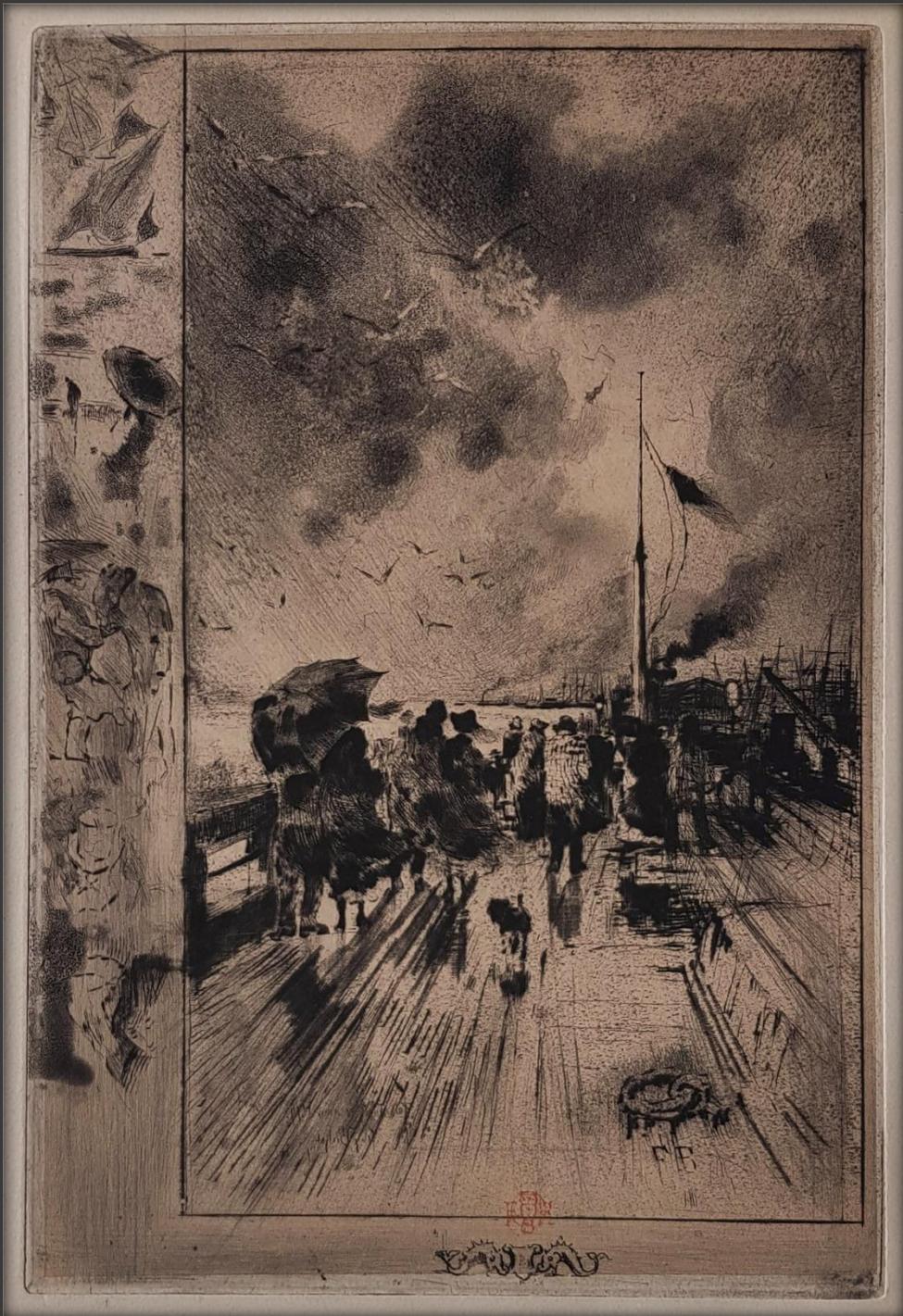
Pointe sèche et aquatinte, 298 x 200 mm. Bourcard/Goodfriend 132, 2<sup>e</sup> état/8.

Impression du 2<sup>e</sup> état (sur 8) avant la suppression des croquis marginaux et du cartouche aux dauphins.

Superbe épreuve imprimée avec d'importantes barbes de pointe sèche sur chine rosâtre appliqué sur vélin fort. Timbre rouge à la chouette de Félix Buhot en bas. Très bon état général. Toutes marges (feuille : 450 x 315 mm).

Jean-Luc Dufresne note qu'en 1879, Buhot « se lie avec Roger Leigh et séjourne dans le Sud-Est de l'Angleterre (Maidstone – Rochester) du 6 août 1879 à décembre 1879. Il prend des notes sur Constable et Turner. Il peint et dessine dans la région de Medway. » (*Félix Buhot, Étude et catalogue raisonné des peintures, pastels, aquarelles et gouaches*, p. 8).

Dans plusieurs de ces eaux-fortes anglaises : *Un débarquement en Angleterre, Une jetée en Angleterre, La Traversée*, ou encore *Un vieux chantier à Rochester*, Buhot exprime sa sensibilité à l'atmosphère et son goût pour les temps pluvieux. Le papier chine appliqué rosâtre de notre épreuve d'*Une jetée en Angleterre* ajoute à la gravure une exceptionnelle nuance orageuse.



1874  
J. M. W. Turner  
R. A.

## 12. Félix BUHOT

(1847 - 1898)

*La Traversée* - c. 1879

Eau-forte, pointe sèche, aquatinte et roulette, 325 x 244 mm.  
Bourcard/Goodfriend 143, 3<sup>e</sup> état/4.

Impression du 3<sup>e</sup> état (sur 4) avant biffure de la plaque.

Superbe épreuve imprimée en deux tons, noir pour le sujet central et bistre foncé pour les marges symphoniques, sur papier vélin fin. Signée et annotée au crayon *Épreuve d'artiste du 2<sup>e</sup> état / Félix Buhot*. Timbre rouge à la chouette de Félix Buhot dans la partie basse de la composition. Bon état général. Feuille légèrement brunie, quelques petites déchirures sur les bords de la feuille. Toutes marges (feuille : 480 x 335 mm).

Rare.

Une épreuve, publiée dans le catalogue *Félix Buhot* de la galerie C. & J. Goodfriend (*Catalogue Number Four*, 1986, n°52), porte l'indication *Essai abandonné, tiré à très-petit nombre*. Deux dessins montrant des détails des marges symphoniques accompagnaient cette épreuve ; ils portaient les annotations *en vue de Calais* et *à bord du Dover-Calais-Boat* qui indiquent que la traversée effectuée était celle du retour de Félix Buhot en France après son séjour en Angleterre. L'inscription centrale *A Holiday, Rain, Storm and Music*, résume les différentes saynètes qui composent la gravure.



A Holiday  
Rain, Storm and  
Music

Le Traversee 70 193

2 pages d'articles  
du 2<sup>e</sup> état  
Felix Buquet

### 13. Félix BRAQUEMOND

(1833 - 1914)

*Portrait d'Edmond de Goncourt* - 1881

Eau-forte et outils, 512 x 340 mm. Beraldi 54, 6<sup>e</sup> état/9.

Impression du 6<sup>e</sup> état (sur 9), les lettres sur le portefeuille renforcées - en particulier la dernière lettre du nom de Goncourt - ainsi que certaines ombres, mais avant quelques retouches de détail notamment au niveau de la fumée de cigarette.

Superbe épreuve imprimée sur papier vergé japon, annotée au crayon par Bracquemond en bas à gauche 6<sup>em</sup>. Grandes marges (feuille : 545 x 360 mm). Très bon état général. Légères rousseurs dans la marge inférieure et légère trace d'oxydation au verso.

Très rare épreuve. Le 1<sup>er</sup> état a été tiré « à environ 20 épreuves » (Beraldi), les états suivants jusqu'au 7<sup>e</sup> à six épreuves, le 8<sup>e</sup> « à vingt-cinq épreuves sur parchemin et cent cinquante épreuves sur papier du japon. » Le 9<sup>e</sup> état correspond à un tirage avec la lettre effectué tardivement, en 1912, et donc non décrit par Beraldi en 1885. L'annotation 6<sup>em</sup>, sans le e final, à la mine de plomb est de la main de Bracquemond.

Spécialiste de l'œuvre de Félix Bracquemond, Jean-Paul Bouillon a consacré une étude au *Portrait d'Edmond de Goncourt* à l'occasion de l'exposition « Le Portrait gravé de Goncourt par Bracquemond : une exceptionnelle conjonction d'art », au musée de Gravelines en 2004-2005. Cette exposition présentait sept états progressifs acquis par le musée de Gravelines en 1999. Dans le catalogue de l'exposition, *Bracquemond/Goncourt*, Jean-Paul Bouillon rappelle « la signification et l'importance de la notion d'état » pour Bracquemond. Outil de travail, il est selon Bracquemond « indispensable pour démontrer au



au graveur la relation et les rapports entre toutes les valeurs de sa gravure », c'est-à-dire, comme le précise Jean-Paul Bouillon, toute la gamme des noirs et des blancs sur l'échelle des luminosités. En même temps, il révèle à l'amateur la « valeur d'art » de l'estampe. Ainsi, pour Bracquemond « l'affection pour les « états » est, chez un amateur, le signe de l'affinité, le point de contact entre son esprit et celui du graveur dans son travail. [...] L'amateur est plus artiste en discernant la valeur d'art d'un « état », que le professionnel qui termine sa gravure sans l'avoir en quelque sorte commencée. » (Félix Bracquemond cité par Jean-Paul Bouillon, p. 44).

On connaît quelques très rares « suites » de sept ou huit états de cette gravure, constituées par Bracquemond lui-même. Il a, selon les cas, numéroté et signé ou simplement numéroté les planches. Outre la suite conservée à Gravelines, Jean-Paul Bouillon cite celle du British Museum, une autre à la New York Library, une enfin à la Bibliothèque nationale de France. (Jean-Paul Bouillon, p. 52, annexe 1).

Références : Jean-Paul Bouillon : *Bracquemond/Goncourt*, Paris, 2004.



## 14. Armand SEGUIN

(1869 - 1903)

*L'Entrée de la rivière* - 1893

Eau-forte, 179 x 300 mm. Field, Strauss & Wagstaff 30.

Rare. Tirage à 15 épreuves.

Provenance : Émile Jourdan (1860-1931), puis descendance directe.

Très belle épreuve imprimée en noir bistré sur papier vergé, annotée à rebours dans la planche en bas à gauche *Juillet 93*. Petites marges (feuille : 215 x 350 mm). Quatre petites déchirures de 10 mm environ restaurées dans la marge supérieure et une tache claire en tête au milieu dans les nuages. Bon état général.

Field, Strauss et Wagstaff supposent qu'il s'agit de l'estampe mentionnée dans le catalogue de l'exposition personnelle de Seguin à la galerie Le Barc de Boutteville en février-mars 1895 sous le titre *L'entrée de la rivière* (n°38) tirée à 15 épreuves. Il n'existe pas de retraitage.

Marqué par l'exposition dite Volpini, organisée en 1889 par Gauguin, réunissant des œuvres du « groupe impressionniste et synthétiste », Seguin commence à graver l'année suivante. Il fait ensuite plusieurs séjours à Pont-Aven, en 1891 et 1892, avant de s'installer durant l'été 1893 à Saint-Julien au Pouldu, où il grave en compagnie de Roderic O'Conor, comme le relate Jos Pennec : « Ils travaillent de concert sur une série d'eaux-fortes, paysages du Pouldu, arbres aux lignes mouvantes et tourmentées, gestes quotidiens de paysannes bretonnes. Le style change et s'affirme, les paysages se synthétisent pour devenir des études de plus en plus abstraites de formes et de plans ; chaque partie du paysage est différenciée à la manière cloisonniste par une succession nerveuse de traits verticaux et de bandes horizontales mettant ainsi en évidence les différentes masses



de la composition. Maîtrisant parfaitement les possibilités techniques de l'eau-forte, Seguin atteint le sommet de son art. » (Jos Pennec, *Armand Seguin, 1869-1903*, Musée de Pont-Aven, 1989).

Field, Strauss et Wagstaff mentionnent trois épreuves de *L'Entrée de la rivière* dont l'une était dédiée par Seguin à *Monsieur Beltrand*. La galerie C.G. Boerner a présenté dans son catalogue en 2005 une épreuve ayant appartenu à Roderic O'Connor. Notre épreuve appartenait à Émile Jourdan qui habitait Pont-Aven et fréquentait Gauguin, Seguin et O'Connor. On sait que Seguin a envoyé à Paris certaines de ses matrices avec des instructions pour l'imprimeur Delâtre (voir Boyle-Turner, p. 82). Il est probable qu'il a imprimé lui-même, sur une petite presse au Pouldu, quelques épreuves qu'il a offertes à ses amis.

Références : R. S. Field, C. L. Strauss et S. J. Wagstaff Jr. : *The Prints of Armand Seguin 1869-1903*, Davison Art Center, 1980 ; M. Grivel (commissaire) : *Gauguin & l'Ecole de Pont-Aven*, Bibliothèque nationale de France, 1989 ; C. Boyle-Turner : *The Prints of the Pont-Aven School : Gauguin and his circle in Brittany*, MOMA, 1986 ; C. Puget (dir.) : *Armand Seguin, 1869-1903*, Musée de Pont-Aven, 1989.





da - segu



un. 93.

## 15. Armand SEGUIN

(1869 - 1903)

*Rêverie* - 1893

Lithographie, 138 x 220 mm. Field, Strauss & Wagstaff 66.

Provenance : Émile Jourdan (1860-1931), puis par descendance directe.

Très belle épreuve imprimée en noir sur papier vélin blanc, signée dans la planche sous l'image *a. Seguin* et datée 93.

État : une déchirure (45 mm) restaurée dans la marge supérieure droite n'entrant pas dans le sujet ; un petit manque restauré sur le bord dans la marge inférieure (25 x 5 mm) ; un très petit pli dans le sujet en haut à gauche ; trois infimes épidermures dans le blanc du sujet ; très légère insolation. Le petit trait vertical blanc sur le dos de la jeune Bretonne est probablement un défaut de la pierre lithographique et figure également sur l'épreuve O'Conor (voir ci-dessous). Grandes marges. Feuille : 233 x 312 mm.

Nous n'avons recensé qu'une seule autre épreuve, imprimée sur simili japon, ayant appartenu à Roderic O'Conor, vendue à l'Hôtel Drouot en 1956 (lot n°69 du catalogue). Dans leur catalogue raisonné de l'œuvre de Seguin où sont recensées toutes les épreuves connues par eux de chaque estampe, R. S. Field, C. L. Strauss et S. J. Wagstaff Jr. ne mentionnent pour *Rêverie* que celle de Roderic O'Conor, qui était alors dans la collection Pierre Fabius (n°66, sous le titre *The Daydream*). C'est encore cette épreuve O'Conor qui est citée dans le catalogue de l'exposition *Gauguin & l'École de Pont-Aven* à la Bibliothèque nationale en 1989 (n°103) et dans celui de l'exposition *Armand Seguin, 1869-1903* au musée de Pont-Aven la même année (n°57 du catalogue). Il n'existe pas de tirage.



Les épreuves des gravures de Seguin imprimées de son vivant n'ont été tirées qu'à un très petit nombre d'exemplaires. Le catalogue de l'exposition personnelle consacrée à Seguin par la galerie Le Barc de Boutteville en février 1895 mentionne des tirages à 2, 5, 10 ou 20 exemplaires pour les estampes exposées, mais on présume qu'ils n'ont pas toujours été réalisés. Les épreuves des estampes de Seguin sont donc très rares et proviennent souvent du cercle de ses intimes. C'est le cas de cette épreuve de *Rêverie*, qui a appartenu au peintre Émile Jourdan. Originaire de Vannes, Jourdan a été élève à l'Académie Julian. Il s'est installé en 1886 à Pont-Aven où il est devenu l'ami de Gauguin, Seguin et O'Conor.



Armand Seguin - *La Primavera*, 1894 - 1895, zincographie  
gallica.fr - Bibliothèque nationale de France

Armand Seguin n'a réalisé que deux lithographies : *Rêverie* et *La Plaine*. Elles font partie d'un ensemble de sept œuvres datées des années 1893-1894, que Field, Strauss et Wagstaff distinguent pour leur haut degré de finition (n°66 à 70 de leur catalogue).

Le sujet principal de *Rêverie* est une jeune Bretonne à demi allongée dans l'herbe, appuyée sur son bras droit. On retrouve cette figure dans de nombreuses gravures de Seguin, y compris sa toute première, *La Femme nue à la chauve-souris* (1890). Plusieurs autres études à l'eau-forte reprennent le sujet totalement ou partiellement (Field 51, 52, 56, 57). Dans *La Primavera*, une zincographie de 1894-1895, la jeune femme nous fait face : rêveuse, entourée de fleurs, elle symbolise le renouveau du printemps qu'évoque le titre de la gravure.

Dans *Rêverie*, Seguin adopte une manière résolument synthétiste et cloisonniste, privilégiant les aplats de blancs, gris et noirs au détriment des détails.

Dans la préface du catalogue de l'exposition Seguin à la galerie Le Barc de Boutteville en février 1895, Gauguin écrivait : « Qu'il me suffise d'avertir le visiteur que Seguin est avant tout un cérébral - je ne dis pas, certes, un littéraire - qu'il exprime non ce qu'il voit mais ce qu'il pense par une originale harmonie des lignes, par un dessin curieusement compris dans l'arabesque. »

Références : R. S. Field, C. L. Strauss et S. J. Wagstaff Jr. : *The Prints of Armand Seguin 1869-1903*, Davison Art Center, 1980 ; M. Grivel (commissaire) : *Gauguin & l'Ecole de Pont-Aven*, Bibliothèque nationale de France, 1989 ; C. Boyle-Turner : *The Prints of the Pont-Aven School : Gauguin and his circle in Brittany*, MOMA, 1986 ; C. Puget : *Armand Seguin, 1869-1903*, Musée de Pont-Aven, 1989.



1. Albrecht DÜRER  
*La Femme vêtue de soleil et le Dragon à sept têtes* - c. 1497
2. Ugo da CARPI  
*Sacrificio del Patricarca Abraham* - c. 1514 - 1515
3. D'après Johannes STRADANUS  
*Sculptura in æs* - c. 1591
4. Jacques CALLOT  
*Les Grandes Misères de la Guerre* - 1633
5. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN  
*Le Baptême de l'eunuque* - 1641
6. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN  
*Le Christ chez Emmaüs* - petite planche - 1634
7. Johannes LUTMA le Jeune  
*Posteritati Ianus Lutma* [À la postérité - Ianus Lutma]
8. Charles MERYON  
*St Etienne-du-Mont* - 1852
9. Jean-Baptiste Camille COROT  
*Jeune mère à l'entrée d'un bois* - 1856
10. Odilon REDON  
*La Peur* - 1866
11. Félix BUHOT  
*Une jetée en Angleterre* - 1879
12. Félix BUHOT  
*La Traversée* - c. 1879
13. Félix BRACQUEMOND  
*Portrait d'Edmond de Goncourt* - 1881
14. Armand SEGUIN  
*L'Entrée de la rivière* - 1893
15. Armand SEGUIN  
*Rêverie* - 1893

Notices : Sarah Sauvin -  
Catalogue : Maurice Sauvin

© Copyright Sarah Sauvin 2019

SARAH SAUVIN

sarah-sauvin.com

contact@sarah-sauvin.com

+33 (0)6 24 48 33 64

*Sur rendez-vous à Paris*



*International Fine Print Dealers Association, New York*

*Comité national de l'Estampe, Paris*

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

*SLAM & LILA*