

LA GALERIE

15 rue de l'Échaudé, Paris 6^e
du mardi au samedi de 14h à 18h et sur rendez-vous
+ 33 (0)1 46 33 42 31

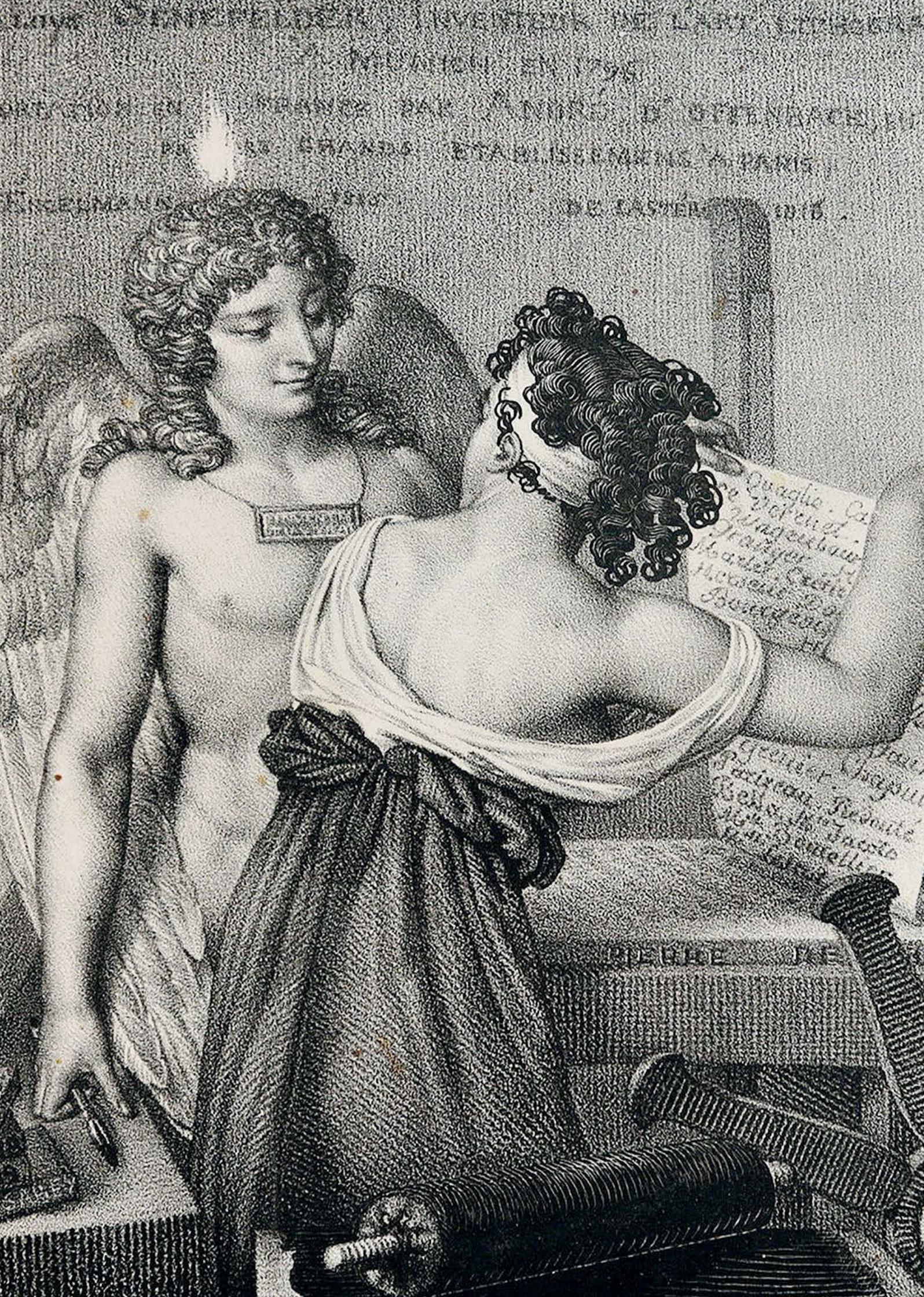
LA BOUTIQUE

6 bis rue de Châteaudun, Paris 9^e
du lundi au vendredi de 11h à 17h et sur rendez-vous
+ 33 (0)1 42 81 41 16

estampesmartinez.com
galeriemartinezd@gmail.com
galeriedelechaude@gmail.com

Estampes
anciennes & modernes
à collectionner

Galerie Martinez D.
Paris, 2021



AMSTERDAM
1815

Quodlibet. Ca
D'elch ad
Gingebrow
Hartley. Ca
Hobbes. Ca
Benedictus

Geometria. Ca
Arithmetica. Ca
Algebra. Ca
Trigonometria. Ca
Astronomia. Ca
Philosophia. Ca

RIEIDE JRE

Sommaire

1. **Anonyme**, [La Crucifixion], [v. 1400] - **p. 6.**
2. **Wolfgang**, *Sainte Elisabeth de Hongrie*, v. 1470-1480 - **p. 10.**
3. **Albrecht Dürer**, *La Sainte Famille aux lièvres*, v. 1496 - **p. 16.**
4. **Étienne Delaune**, *Combats et Triomphes*, v. 1550-1573 - **p. 22.**
5. **Jacques Stella** (d'après), *Les Douze Apôtres (série des Camaïeux bleus)*, v. 1625 - **p. 30.**
6. 1. **Harmenszoon van Rijn Rembrandt**, *Figure de vieillard à courte barbe*, v. 1630 - **p. 38.**
2. **Harmenszoon van Rijn Rembrandt**, *Gueux à manteau déchiqueté*, 1631 - **p. 40.**
7. **Gaetano Gherardo Zompini**, *Varii Capricci, e Paesi*, 1786, - **p. 42.**
8. **Louis Marin Bonnet**, *Portrait de femme (Mme Deshayes ?)*, vers 1471 - **p. 48.**
9. **Fernando Brambila**, *Vista de una Galería natural...*, vers 1796 - **p. 52.**
10. 1. **Godefroy Engelmann**, *Recueil d'Essais lithographiques...*, 1816 - **p. 57.**
2. **Aloys Senefelder**, *Collection de plusieurs essais en dessins et gravures...*, 1819 - **p. 60.**
11. **Jean-François Millet**, *La Femme étendant du linge*, vers 1847-1850 - **p. 68.**
12. 1. **Charles Meryon**, *Eaux-fortes sur Paris*, v. 1850-1854 - **p. 70.**
2. **Charles Meryon**, *L'Abside de Notre-Dame de Paris*, 1854 - **p. 84.**
13. 1. **Edgar Degas**, *Mademoiselle Nathalie Wolkonska, 2^e planche*, v. 1860-1861 - **p. 88.**
2. **Edgar Degas**, *Portrait de Ludovic Halévy*, v. 1895-1896 - **p. 92.**
14. **Michel Manzi**, *Portrait d'Edgar Degas, et Degas en pied*, v. 1886-1912 - **p. 96.**
15. **Affiches et affichettes de librairie**, 1884-1889 - **p. 100.**
16. **Armand Séguin**, *Nu, les mains derrière la tête* (vertical et horizontal), 1892 - **p. 108.**
17. **Pierre Roche**, **Alexandre Bigot**, [Tête de jeune fille], v. 1897 - **p. 112.**
18. 1. **Pablo Picasso** (d'après), *Tête de femme au chapeau* (portrait de Dora Maar), 1956 - **p. 114.**
2. **Pablo Picasso** (d'après), *Clown (Carnaval)*, 1961 - **p. 118.**
19. **Walasse Ting**, *1 Cent Life*, 1964 - **p. 120.**
20. 1. **Antonio Berni**, *Ramona dans le cabaret*, 1964 - **p. 130.**
2. **Antonio Berni**, *Ramona va aux taureaux*, 1964 - **p. 133.**
21. **Érik Desmazières**, *Autoportrait*, 1976 - **p. 134.**
22. **René Gruau**, [Élégant au chapeau avec un nœud jaune], v. 1984-1988 - **p. 136.**
23. **Robert Rauschenberg**, *Samarkand Stitches IV (RR88-161)*, 1988 - **p. 138.**

ci-contre :

Nicolas-Henri Jacob (1782 † 1871).

Le génie de la lithographie (détail) 1816

cat.n° 10.2



1.

Première gravure occidentale connue, vers 1400

The First Known Western Woodcut, circa 1400

[La Crucifixion]

Entre 1370 et 1420. Allemagne du Sud [?], France [?].

Galvanoplastie réalisée à partir de la face recto du Bois Protat. Épreuve sur vergé crème mécanique. Tirage effectué par l'imprimerie Protat, à Mâcon, vers 1900. Toutes marges non ébarbées. 520 x 230 mm [662 x 554 mm]. La feuille de notre épreuve est sensiblement plus grande que celle de l'exemplaire de la BnF [580 x 435 mm]. Petits accidents et traces d'humidité le long du bord droit. Une seule autre épreuve similaire connue (Paris, BnF, RÉSERVE EA-17 (1)-FOL). **Œuvre absente des grands musées internationaux.**

[The Crucifixion.]

Between 1370 and 1420. South Germany [?], France [?].

*Fragment of the Protat Block. Impression from a cast on laid paper. Edition : Protat Frères, Mâcon, France, circa 1900. Full margins. 520 x 230 mm [662 x 554 mm]. The sheet of our impression is larger than that of the BnF's copy [580 x 435 mm]. **Only one other similar impression is known** (Paris, BnF).*

Provenance :

Collection parisienne | Parisian Collection
Imprimerie Protat, Mâcon | Protat Printing House, Mâcon

Bibl. :

Séverine Lepape, "Le Bois Protat", in Séverine Lepape, Kathryn Margaret Rudy, *Les Origines de l'Estampe en Europe du Nord (1400 - 1470)*, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, 17 oct. 2013 - 13 janv. 2014), Paris, le Passage, Louvre Éditions, 2013, p. 91-105. (reproduit p. 93.)

Prix sur demande | P. O. R.

Le Bois Protat est le plus ancien bois gravé occidental connu. Cette matrice en noyer découverte en Bourgogne à la toute fin du XIX^e siècle doit son nom à Jules Protat (1852 † 1906), imprimeur et collectionneur mâconnais qui en fit l'acquisition vers 1900, et en réalisa, en vue de l'Exposition universelle, un tout premier tirage par galvanoplastie, dont est issue notre épreuve.

Matrice du Bois Protat : origine, datation

Conscient de l'ancienneté de sa matrice, Jules Protat en confia l'étude à Henri Bouchot (1849 † 1906). Le conservateur de la Bibliothèque nationale livra ses conclusions dans un ouvrage fouillé, publié en 1902¹ : sur la base de considérations stylistiques et en se fondant sur le lieu de la découverte, voisin de l'abbaye cistercienne de la Ferté, Bouchot data le bois des années 1370-1380 et estima que sa production était vraisemblablement bourguignonne. Il assignait, par la même, une origine française plutôt que germanique à l'invention de l'estampe.

Les spécialistes ont souligné, depuis, le biais nationaliste de cette thèse. Rappelant l'importance de la circulation des modèles dans l'Europe du tournant du XV^e siècle, Séverine Lepape, dans une récente étude, tempère ainsi : "Le Bois Protat donne [...] le sentiment d'un assemblage hétéroclite de sources différentes, relevant à la fois de la France et de l'Allemagne du Sud. Il serait assez logique que cette aire géographique caractérisée par une production de gravures dans les années 1400-1420 soit le lieu d'exécution de la matrice alors qu'on ne connaît rien de gravé en France dans cette période. [...] L'œuvre pourrait avoir été gravée à partir d'une composition française des années 1380 en Allemagne du Sud [...], entre 1400 et 1410²."

De même que son origine géographique, la question de la destination première du Bois demeure ouverte : celui-ci servait-il à l'impression d'étoffes, comme le suggérait Bouchot ? Sans être totalement écartée, cette hypothèse, fondée sur la taille supposément trop grande de la matrice, est remise en cause par notre connaissance actuelle des papiers médiévaux³.

Tirage galvanoplastique du Bois Protat

En l'absence d'épreuves anciennes, le tirage galvanoplastique de l'imprimerie Protat constitue un document précieux, indispensable à l'étude des origines de l'estampe. Celui-ci ne fut pas obtenu sans difficultés, en raison de l'extrême fragilité de la matrice. Dans une communication donnée au Congrès international d'histoire comparée de 1900, Jules Protat détaille la méthode particulière dont il usa pour imprimer la première épreuve du Bois, qui servit au report préalable du motif sur métal : "[L]'Exposition universelle allait s'ouvrir : je fus convié à participer à l'exposition rétrospective de la typographie, et j'envoyai au comité d'organisation [...] une bonne épreuve de la planche de La Ferté. Le tirage de cette épreuve fut une opération assez délicate ; il ne fallait pas songer à mettre le bois sous presse, certaines parties de sa surface ne pouvant supporter la moindre pression. Les reliefs de la planche reçurent une application d'encre lithographique à report, cet encrage fut exécuté uniquement à l'aide du doigt et avec d'innombrables précautions ; puis une feuille de papier de Chine encollé et légèrement humide fut appliquée sur la surface fraîchement encrée ; une très légère friction de la main fit adhérer le papier et quelques instants après nous eûmes une excellente épreuve à report qui nous permit d'obtenir ensuite un cliché typographique en métal, reproduisant, avec la plus parfaite fidélité tous les moindres détails de l'original. C'est sur ce cliché que l'on put alors sans danger exécuter un tirage normal⁴."

Jules Protat ne précise pas le nombre d'épreuves obtenues à partir du report initial du Bois (et nous ignorons également ce qu'il est advenu de cette première - et semble-t-il unique - impression directe). Quant à Bouchot, il rapporte, sans plus de détails, que l'opération permit de fournir "de suffisants exemplaires⁵". Signalons également qu'un second tirage fut exécuté sur les presses de l'imprimerie Protat pour le numéro du 15 novembre 1930 de la luxueuse revue des *Arts et métiers graphiques*⁶. (Celui-ci se signale entre autres par un papier filigrané "vergé hollandaise" en caractères gothiques, et par le fait que la feuille est pliée en quatre). Les impressions effectuées en 1900 paraissent aujourd'hui extrêmement rares : à l'exception de la BnF, à qui la famille Protat fit don, en 2001, du bois original [voir la reproduction ci-après] et d'une galvanoplastie, aucune collection publique, à notre connaissance, n'en conserve d'autres épreuves.

¹ Henri Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois. Étude sur un xylographe taillé en Bourgogne vers 1370*, Paris, Émile Lévy, 1902.

² Séverine Lepape, "Le Bois Protat", in Séverine Lepape, Kathryn Margaret Rudy, *Les Origines de l'Estampe en Europe du Nord (1400 - 1470)*, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, 17 oct. 2013 - 13 janv. 2014), Paris, le Passage, Louvre Éditions, 2013, p. 104.

³ Selon Séverine Lepape, Henri Bouchot "méconnaissait les dimensions maximales possibles du papier contemporain, pouvant aller jusqu'à des feuilles de 49 x 74 cm (format impérial), le format royal (43 x 62 cm) s'ajustant assez bien à celui du Bois Protat". (*Ibid.*, p. 95.)

⁴ Jules Protat, "Un bois gravé au XIV^e siècle" in Collectif, *Congrès international d'histoire comparée. Annales internationales d'histoire. Congrès de Paris 1900*. Paris, A. Colin, 1901, p. 176-177.

⁵ Henri Bouchot, *op. cit.*, p. 40.

⁶ Il s'agit d'une planche hors-texte illustrant l'article de Bertrand Guégan, "Le Bois Protat. Notes sur la gravure française au XIV^e siècle", p. 89-96. Le colophon du numéro précise : "Le tirage du Bois Protat, p. 96, a été fait sur les presses de Protat Frères, Mâcon".

The Protat Block is the oldest known western woodcut, dated between 1370 and 1420. Discovered in Burgundy at the very end of the 19th century, it owes its name to Jules Protat (1852 †1906). This printer and collector from Mâcon acquired it around 1900. Using electroplating, he made a very first edition of the medieval woodblock, from which our print is derived.

In the absence of early proofs, the galvanoplastic edition constitutes an essential document for the study of the origins of western print. This was not obtained without difficulties, due to the extreme fragility of the woodblock. In a communication given to the International Congress of Comparative History of 1900, Jules Protat details the particular method he used to print the first proof, which was used for the prior transfer of the image onto metal:

"[The] Universal Exhibition was about to open: I was invited to participate in the retrospective exhibition of typography, and I sent the organizing committee [...] a good proof of the La Ferté plate. The printing of this proof was a rather delicate operation; it was not necessary to think of putting the wood under pressure, some parts of its

surface not being able to withstand the slightest pressure. The reliefs of the plate received an application of transfer lithographic ink, this inking was carried out only with the help of the finger and with infinite precautions; then a sheet of glued and slightly damp China paper was applied to the freshly inked surface; a very slight friction of the hand made the paper adhere and a few moments later we had an excellent transfer proof which then enabled us to obtain a typographic metal cliché, reproducing, with the most perfect fidelity, all the smallest details of the original. It was on this shot that it was then safe to perform a normal print."

Jules Protat does not specify the number of proofs obtained from the initial transfer (and we do not know what happened to this first - and apparently unique - direct print). As for Bouchot, he reports, without further details, that the operation made it possible to provide "sufficient copies". A second printing, with folded impressions, was made in 1930 for the luxurious review *Arts et métiers graphiques*. The 1900 edition seems extremely rare today: to our knowledge, only the BnF has a copy similar to ours.

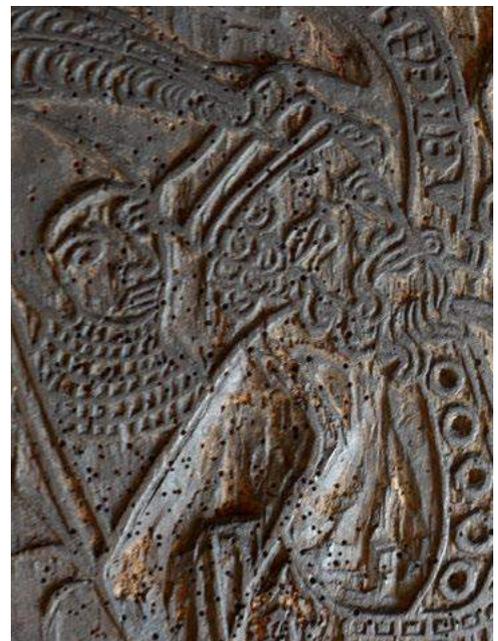


Bois Protat

France, vers 1370-1380.

Planche en noyer gravée les deux faces
(ici face A). Env. 60 x 20 cm.

Paris, BnF, Estampes et photographie,
Réserve Musée



◆ el petti ◆



2.

Témoignage de dévotion populaire

A Testimony of Popular Devotion

WOLFGANG

Actif en Allemagne du Sud - Augsburg ? - dans le dernier tiers du XV^e siècle.

Sainte Élisabeth de Hongrie. Vers 1470-1480.

Bois gravé. Épreuve coloriée sur vergé filigrané (fleur à huit pétales ; Briquet n°6600 : Milan, vers 1480).

Petites marges. 370 x 255 mm [395 x 285 mm]. Les pigments de vert de cuivre et de rouge ont traversé le papier.

Très rare : nous n'avons rencontré, lors de nos recherches, qu'une seule épreuve similaire à la nôtre, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 30.52.2).

Saint Elizabeth of Hungary. Circa 1470-1480.

Woodcut. Hand colored impression on laid paper. Watermark : flower with eight petals (Briquet

n°6600 : Milan, circa 1480). The red and green copper pigments have passed through the paper. **Very rare:** only the Metropolitan Museum of Art keeps an impression similar to ours.

Provenance :

Collection parisienne | Parisian Collection

Bibl. :

Bartsch n°1460-2.

Alpheus Hyatt Mayor, *Prints and People: A Social History of Prints and Pictures*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1972, n°30 (reproduit).

35 000 €

Née à la fin du Moyen Âge, l'estampe fut d'emblée un support et un instrument de dévotion. À la faveur de nouvelles pratiques de méditations privées, et parallèlement à l'essor du livre imprimé illustré, se développa, dans la seconde moitié du XV^e siècle, une vaste production d'images de dévotion en feuille, dont notre estampe, par son économie formelle, constitue un beau et rare témoignage.

Popularité du culte de St^e Élisabeth de Hongrie à la fin du Moyen Age

Celle-ci représente sainte Élisabeth de Hongrie (vers 1207 † 1231), fille du roi André II de Hongrie et veuve de Louis IV de Thuringe, canonisée en 1235. Convertie très tôt à l'idéal de vie Franciscain, Élisabeth de Hongrie se retira dans la ville de Marbourg pour y mener une vie d'ascèse et de charité. Porté par le contexte spirituel de *Devotio Moderna*, son culte connu, au XIV^e et XV^e siècles, une forte popularité en Allemagne, en Hongrie, en France et en Italie.

Une impression à deux blocs

Notre planche fut obtenue par l'impression simultanée de deux blocs de bois distincts, selon un usage fort répandu parmi les éditeurs et imprimeurs du temps, soucieux de répondre à une demande croissante en images : un premier bloc de fond neutre et interchangeable, comportant le décor et la partie basse du vêtement ; un second module englobant le buste de la sainte, avec son nom en caractères gothiques ("Elcpett") et ses attributs spécifiques (trois miches de pain et une assiette de nourriture, symboles de charité chrétienne).

Une œuvre à l'esthétique dépouillée

Le décor est sommaire, standardisé pour en faciliter l'impression : un sol en damier, permettant de creuser légèrement la profondeur, et une tenture de brocart à franges, détachant la figure du fond. Le costume de la sainte obéit au même souci de simplicité. Contrairement à la coutume, nulle couronne ou parure princière ne vient signaler son rang. Elle ne figure pas non plus en tertiaire franciscaine, comme le veut une autre tradition iconographique. Ici, la jeune femme porte une tunique neutre, le visage ceint d'une coiffe empesée en forme de turban, selon la mode renaissante allemande. Seuls les pains qu'elle tient dans sa main droite permettent de l'identifier. Le graveur, de surcroît, ne s'est pas embarrassé de détails : son dessin est net, sans fioritures, presque anguleux. Les aplats colorés, réduits à quelques tons, soulignent discrètement les volumes.

Une production de l'Allemagne du Sud

De semblables pièces d'imagerie populaire, imprimées à l'aide de blocs de bois mobiles, sont conservées à la Bibliothèque nationale de France : signalons notamment une *Sainte Madeleine* et une *Sainte Catherine d'Alexandrie* (vers 1470-1480), originaires du Sud de l'Allemagne, dont les décors, iconographies et colorisations succincts obéissent aux mêmes canons esthétiques que notre gravure [voir les reproductions ci-après]. La région de la Souabe, avec Ulm et Augsburg, fut un centre pionnier de création xylographique. La production d'estampes à sujet dévotionnel s'y intensifia dans le second tiers du XV^e siècle, entraînant une grande uniformisation des thèmes et modèles, dont notre gravure, comme celles de la BnF, constituent l'expression typique⁷.

Rareté des images dévotionnelles

Un panneau du flamand Petrus Christus (14.. † vers 1476), le *Portrait d'une donatrice* (vers 1455), montre une gravure en couleurs de Sainte Elisabeth de Hongrie épinglée sur un mur. Cette peinture nous rappelle l'usage domestique et quotidien réservé aux images votives. Exposées sans précaution particulière, rares sont celles parvenues jusqu'à nous. De notre estampe, nous ne connaissons qu'une seule autre épreuve, conservée au Metropolitan Museum of Art. Cette dernière, comme le précise l'institution new yorkaise, était anciennement collée à l'intérieur d'un plat de reliure d'une Bible d'Augsbourg, datant de 1477⁸. Aussi présente-t-elle des micro-craquelures dans sa surface colorée et de petites épidermures, absentes de notre exemplaire. L'impression du Metropolitan comporte également quelques manques et zones faibles, dues vraisemblablement à l'usure du bois (au niveau du trait carré, interrompu dans l'angle inférieur droit ; dans le bord frangé de la tenture, et dans certains plis de la tunique, notamment en pied, au côté gauche). Ces petits défauts nous permettent d'apprécier, par comparaison, les qualités de notre épreuve, plus complète et plus fraîche de coloris (en particulier au revers de la tunique de la sainte).

⁷ Voir : Séverine Lepape, "Les caractéristiques de l'estampe du Nord au XV^e siècle", in Séverine Lepape, Kathryn Margaret Rudy, *Les Origines de l'Estampe en Europe du Nord (1400 - 1470)*, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, 17 oct. 2013 - 13 janv. 2014), Paris, le Passage, Louvre Éditions, 2013, p. 58-67.

⁸ Voir la notice consacrée à cette œuvre in Alpheus Hyatt Mayor, *Prints and People: A Social History of Prints and Pictures*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1972, n°30.



SANTA ELSPETTI

wolfgang

Born at the end of the Middle Ages, printmaking was from the start a support and an instrument of devotion. Thanks to new practices of private meditation, and in parallel with the rise of illustrated printed books, a large production of devotional images developed in the second half of the 15th century, of which our print constitutes a beautiful and rare testimony.

Popularity of the Cult of St. Elizabeth of Hungary at the End of the Middle Ages

This print represents Saint Elizabeth of Hungary (c. 1207 †1231), daughter of King André II of Hungary and widow of Louis IV of Thuringia, canonized in 1235. Converted very early to the Franciscan ideal of life, Elisabeth of Hungary retired to the city of Marburg to lead a life of asceticism and charity. Carried by the spiritual context of Devotio Moderna, his cult knew, in the 14th and 15th centuries, a strong popularity in Germany, Hungary, France and Italy.

A Two-block Print

This print was obtained using two distinct and removable plugs, according to a widespread practice among publishers and printers of the time: a multipurpose block, comprising the background and the lower part of the garment; a second block encompassing the bust of the saint, with her name in Gothic characters ("Elcpett") and her specific attributes (three loaves of bread and a plate of food, symbols of Christian charity).

A Work With a Stripped-down Aesthetic

The decor is simple, standardised : a chequered floor, allowing the depth to be slightly increased, and a brocade hanging with fringes, detaching the figure from the background. The saint's costume is also simple. Contrary to custom, there is no crown or princely finery to indicate her rank. Nor does she appear as a Franciscan tertiary, as is the case in another iconographic tradition. Here, the young woman wears a neutral tunic, her face girded with a turban-like headdress, according to the German renaissance fashion. Only the loaves of bread she holds in her

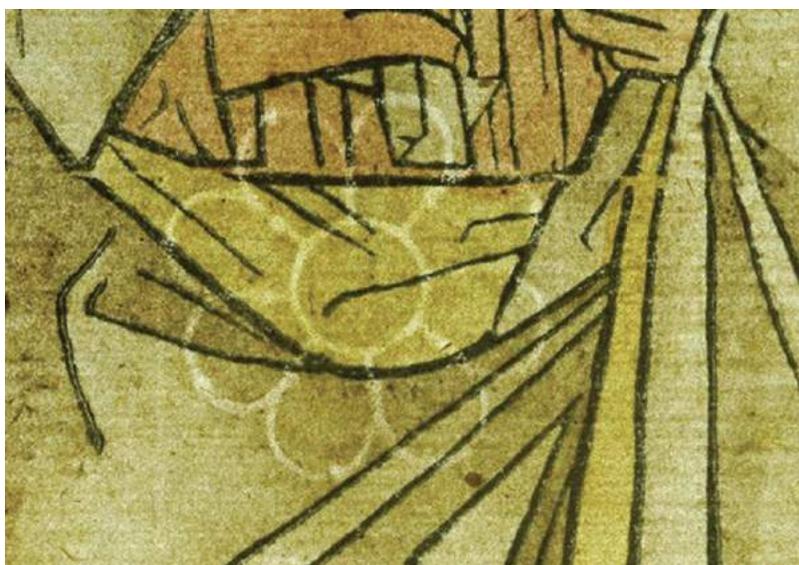
right hand allow her to be identified. The engraver, moreover, has not bothered with details: his drawing is clean, without embellishments. The flat tones of colour, reduced to a few shades, discreetly underline the volumes.

A South German Production

Similar pieces of popular imagery, printed with removable wooden blocks, are kept at the National Library of France: let us mention in particular a Saint Magdalene and a Saint Catherine of Alexandria (circa 1470-1480), also from southern Germany, whose iconographies and colors obey the same aesthetic canons as our woodcut. The Swabian region, with Ulm and Augsburg, was indeed a pioneering center of xylographic creation. The production of prints with a devotional subject intensified there in the second third of the 15th century, leading to a great standardization of themes and models, of which our engraving, like those of the BnF, is the typical expression.

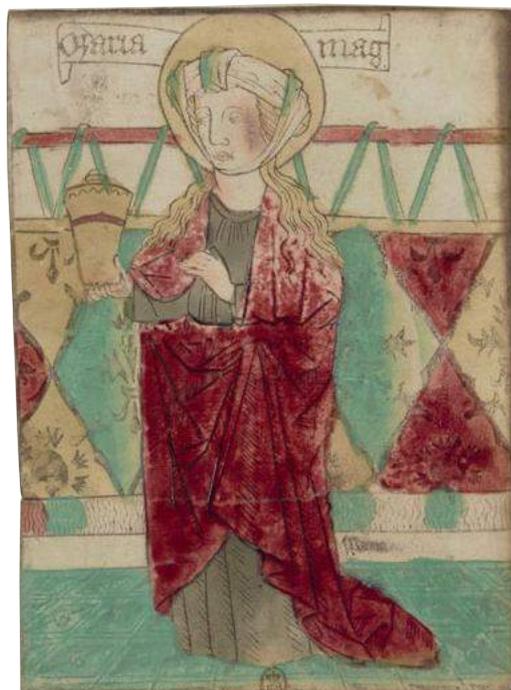
Rarity of Devotional Images

A panel by the Flemish Petrus Christus (14... † c. 1476), *The Portrait of a Donor* (c. 1455), shows a color woodcut of Saint Elisabeth of Hungary pinned to a wall. This painting reminds us of the domestic and daily use of devotional images. Exhibited without special precaution, few have survived. Of our print, only one other impression exists, kept at the Metropolitan Museum of Art. The latter was formerly pasted into the cover of a folio Augsburg Bible of 1477. As a result, it shows micro-cracks and minor spotting, which are absent from our copy. The print of the Metropolitan also shows some missing and weak areas, probably due to the wear of the wood (in the border line, interrupted in the lower right corner; in the fringed edge of the hanging, and in certain folds of the tunic, especially in the bottom, on the left side). These small defects allow us to appreciate, by comparison, the qualities of our impression, which is more complete and fresher in color (in particular on the reverse of the saint's tunic).



Filigrane de notre épreuve : fleur à huit pétales. (Briquet n°6600 : Milan, vers 1480)

verso de notre épreuve



[Sainte Madeleine].

Vers 1470-1480.

Allemagne du Sud.

Xylographie coloriée.

234 x 168 mm.

BnF, Estampes, réserve Ea-5 (8),

Boîte Ecu.

[Sainte Catherine d'Alexandrie].

Vers 1470-1480.

Allemagne du Sud.

Xylographie coloriée.

250 x 173 mm.

BnF, Estampes, réserve Ea-5 (8),

Boîte Ecu.





3.

Derniers feux gothiques

Last Lights of Gothic Art

Albrecht DÜRER

Nuremberg 1471 † 1528 *id.*

La Sainte Famille aux lièvres. Vers 1496.

Bois gravé. Très belle épreuve sur vergé du premier tirage, monogrammée en bas au centre. Filigrane : Couronne basse avec triangle, vers 1499-1504 (Briquet n°4773). [392 x 283 mm]. Feuille rognée au trait carré.

The Holy Family With the Three Hares. Circa 1496.

Woodcut. Fine and early impression on laid paper. Watermark : Low crown with triangle, circa 1499-1504 (Briquet n°4773). Trimmed to the borderline.

Provenance :

Marché parisien | Parisian market

Bibl. :

Bartsch n° 102. Meder n° 212 (a/i). Strauss n°36 (I/IX)

Erwin Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 1987.

Sophie Renouard de Bussière, *Albrecht Dürer : œuvre gravé*, cat. exp. (Paris, musée du Petit Palais, 4 avr. - 21 juill. 1996), Paris, Paris-musées, 1996.

38 000 €



Une gravure de jeunesse sous influence nordique

Le thème de la Vierge à l'Enfant traverse tout l'œuvre gravé de Dürer. Sur ce motif et ses variantes, on ne compte pas moins de quatorze burins, une pointe sèche, et neuf bois. La *Sainte Famille aux lièvres* est une composition de jeunesse, imprimée en pleine page, comme tous les bois du maître gravés avant 1500. Quoique réalisée après le premier voyage de Dürer en Italie (1494-1495), celle-ci présente des influences encore nettement septentrionales : la légère inclinaison du visage de la Vierge, les lourds drapés de sa robe s'amoncelant au sol, ainsi que les deux angelots la couronnant, rappellent indiscutablement le retable de la *Vierge au buisson de roses* (1473) de Martin Schongauer (1450 † 1491). À l'instar de son aîné, Dürer superpose deux traditions iconographiques mariales : la Vierge de Majesté, recevant la parure royale, et celle d'Humilité, assise sur un modeste banc de gazon, séparée des hommes par un muret de pierres en signe de chasteté.

Naturalisme et symbolisme religieux

L'évocation de l'*Hortus conclusus*, le jardin clos du *Cantique des cantiques* (4 : 12), permet à l'artiste de déployer une nature prodigue et prodigieuse. Aux pieds de la Madone, tout fleurit et s'anime comme par enchantement : une gerbe flamboyante⁹ s'épanouit en lignes souples auprès de trois lièvres cabriolant, symboles de fertilité. En digne héritier des maîtres flamands, le graveur investit la matière sensible d'une spiritualité immanente : sanctifiés par la présence de la Vierge, les phénomènes les plus humbles - la croissance d'une touffe d'herbe - se dotent de vertus anagogiques. L'aura marial semble également déteindre sur la campagne environnante. Au loin, le regard se perd dans des coteaux et vallons boisés que baignent des eaux lacustres.

Antérieure à la Réforme, cette planche n'a pas l'austérité monumentale des Vierges à l'Enfant de la fin de carrière de l'artiste. Son cadre bucolique et printanier, proche de ceux de *La Vierge au singe* (v. 1498) et de *La Sainte Famille au papillon* (v. 1495-1496), trahit encore l'influence de l'art enjoué du Maître du Cabinet d'Amsterdam (ou Maître du Livre de raison), que l'artiste étudia lors de ses années de compagnonnage. Il témoigne également des passions de Dürer pour la botanique et la zoologie. Plusieurs de ses dessins et aquarelles manifestent une semblable sensibilité naturaliste : *La Vierge parmi les animaux* (vers 1503), avec son bestiaire pléthorique, la *Grande touffe d'herbe* (1503) et *Le lièvre* (1502), au troublant illusionnisme, en constituent sans doute les exemples les plus frappants.

Virtuosité du trait xylographique

Les motifs organiques, en particulier végétaux, donnent ici lieu à une véritable floraison graphique. Les contrastes francs et le style linéaire induits par le procédé xylographique accentuent les qualités proprement ornementales du sujet - perpétuant, en cela, une grande tradition de l'art gothique. Sans chercher à atteindre le



Martin Schongauer (1450 † 1491)
Vierge au buisson de roses (1473)
Colmar, Couvent des Dominicains

degré d'acuité ou d'illusionnisme de ses gravures au burin, Dürer en retrouve la souplesse raffinée. Ce faisant, il donne ses lettres de noblesse à une technique encore largement cantonnée au domaine du livre illustré. Dürer, comme l'a démontré Erwin Panofsky¹⁰, révolutionne l'art du bois de fil en y apportant une expressivité de dessin inédite. Sa ligne dynamique, tour à tour pleine et déliée, sait traduire le froissement d'une étoffe soulevée par le vent, le bond élastique d'un lièvre, les inflexions subtiles et capricieuses de la végétation. L'artiste parvient aussi, par de lumineuses réserves ménagées dans le ciel et le paysage, à tirer partie des oppositions brutales du bois pour suggérer la profondeur atmosphérique.

Une planche taillée par le maître lui-même ?

Dans sa monographie publiée en 1928¹¹, Eduard Flechsig note que, de tous les grands bois produits par Dürer avant 1500, celui-ci se distingue par la taille importante de son monogramme¹². Toute l'assurance de l'artiste transparaît dans ces initiales gothiques, qu'il inscrit pour la première fois sur ses estampes vers 1495-1496, après son retour d'Italie. Sans égal dans son art, et porté par une conscience aiguë de sa propre valeur artistique, on peut se demander si Dürer, contrairement aux usages du temps, n'a pas gravé lui-même sa *Sainte Famille aux lièvres*. Jamais sans doute avant lui, la xylographie n'avait atteint un si haut degré d'accomplissement dans sa ville

natale où il fut, du reste, aussi le premier à pratiquer la gravure sur cuivre. Au sujet de ses bois de jeunesse imprimés sur feuilles volantes, Panofsky précise : "L'artiste a triplement le droit de les marquer de ses initiales : il les publie sous sa propre responsabilité ; les invente et les dessine lui-même ; enfin, dans la plupart des cas (mais non dans tous), il les a même taill[és] de sa main¹³". À cette époque, comme le souligne Sophie Renouard de Bussière, le maître de Nuremberg, qui entame également sa célèbre série de *l'Apocalypse* (1496-1498), n'a pas encore formé de suiveurs : "Dürer a dû alors exécuter lui-même le travail de la taille, pour la bonne raison qu'il n'aurait pu trouver personne apte à traduire - sans trahir - la fulgurance apprivoisée de ses visions¹⁴", explique la conservatrice.

Postérité

Le raffinement de cette planche, où brillent les derniers feux de l'art gothique, a suscité dès le vivant de l'artiste des copies et variations. Contemporain de Dürer, Hans Wechtlin (v. 1480-1485 † après 1526), signe vers 1510-1513 une délicate *Vierge à l'Enfant sur un banc de verdure*, nettement inspirée par l'iconographie de son aîné. Citons également une copie de la *Vierge à l'Enfant sur un banc de gazon*, du colognais Peter Overadt (1596 † 1632), où se retrouvent, comme en clin d'œil, les trois léporidés.

⁹ Au sujet de la végétation de cette gravure, Erwin Panofsky parle même d'un "feu d'artifice" graphique. (Voir : Erwin Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 1987, p. 86).

¹⁰ *Ibid.*, p. 83 - 85.

¹¹ Eduard Flechsig, *Albrecht Dürer, Sein Leben und seine Künstlerische Entwicklung*, Berlin, G. Grote, 2 vol., 1928-1931.

¹² L'historien allemand remarque également que le monogramme de cette planche est très proche de ceux figurant sur les gravures de *l'Apocalypse*.

¹³ Erwin Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, *op. cit.*, p. 82.

L'historien poursuit plus loin : "**toute réponse à l'importante question de savoir si Dürer avait ou non l'habitude de tailler lui-même les planches de ses gravures sur bois doit être nuancée. [...] Il le fit, quand il créa le nouveau style de xylographie de l'Apocalypse et des feuilles volantes de 1496-1498 ; et il cessa de le faire après son second voyage en Italie**". (*Ibid.*, p. 151).

¹⁴ Sophie Renouard de Bussière, *Albrecht Dürer : œuvre gravé*, cat.exp. (Paris, musée du Petit Palais, 4 avr. - 21 juill. 1996), Paris, Paris-musées, 1996, p. 23.

A Print of Youth Under Nordic influence

The theme of the Virgin and Child runs through all of Dürer's engraved work. No less than fourteen engravings, one drypoint and nine woodcuts are based on it. The Holy Family with Hares is an early composition, printed in full page, like all the master's woodcuts before 1500. Although it was produced after Dürer's first trip to Italy (1494-1495), it still shows distinctly northern influences: the slight inclination of the Virgin's face, the heavy draperies of her dress heaping up on the ground, and the two cherubs crowning her, are unmistakably reminiscent of the altarpiece of the Virgin in the Rose Bush (1473) by Martin Schongauer (1450 † 1491). Like Schongauer, Dürer superimposes two iconographic traditions: the Virgin of Majesty, receiving the royal crown, and the Virgin of Humility, seated on a modest grass bench, separated from men by a wall as a sign of chastity.

Naturalism and Religious Symbolism

The evocation of the Hortus conclusus, the walled garden of the Song of Songs (4:12), allows the artist to display a prodigious nature. At the feet of the Madonna, everything blooms and comes alive as if by magic: a flaming sheaf blooms in supple lines alongside three hares, symbols of fertility. As a worthy heir to the Flemish masters, the engraver invests sensitive matter with an immanent spirituality: sanctified by the presence of the Virgin, the most humble phenomena - the growth of a tuft of grass - are endowed with anagogical virtues.

Prior to the Reformation, this plate does not have the monumental austerity of the Virgins and Child of the artist's later career. Its bucolic, spring-like setting, close to those of The Virgin with a Monkey (c. 1498) and The Holy Family with a Butterfly (c. 1495-96), still betrays the influence of the playful art of the Master of the Amsterdam Cabinet, whom the artist studied during his years as a journeyman. It also bears witness to Dürer's passions for botany and zoology. Several of his drawings and watercolours display a similar naturalist sensibility: The Virgin among the animals (c.1503), with its fantastic bestiary, The Great Piece of Turf (1503) and The hare (1502), with its disturbing illusionism, are probably the most striking examples.

Virtuosity

The organic shapes give rise to a real graphic flowering. The sharp contrasts and the linear style induced by the xylographic technique accentuate the ornamental qualities of the subject. Without seeking to achieve the illusionism of his engravings, Dürer recaptures their refined suppleness. In doing so, he gave his letters of nobility to a technique still largely confined to the field of illustrated books. As Erwin Panofsky demonstrated, Dürer revolutionised the art of woodcutting by bringing to it a new expressiveness of design. His dynamic line, by turns full and loose, translates the rustling of a cloth lifted by the wind, the elastic leap of a hare, the subtle

and capricious inflections of the vegetation. The artist also manages, through luminous reserves in the sky and the landscape, to take advantage of the brutal oppositions of wood to suggest atmospheric depth.

A Woodblock Cut By the Master Himself ?

In his study published in 1928, Eduard Flechsig notes that of all the woodcuts produced by Dürer before 1500, this one stands out for the large size of its monogram.

The artist's self-confidence is reflected in these Gothic initials, which he first added to his prints around 1495-1496, after his return from Italy.

Unrivalled in his art, and driven by a keen awareness of his own artistic value, one wonders whether Dürer, contrary to the customs of the time, did not cut his Holy Family with Three Hares himself. Never before him had xylography reached such a high degree of achievement in his hometown - where, incidentally, he was also the first to practice copperplate engraving.

Regarding his early and giant woodcuts, Panofsky explains: "They had the threefold right to bear his initials: they were issued

on his own responsibility; they were invented and designed by him ; and most, if not all of them, were even cut by his own hand ". At that time, as Sophie Renouard de Bussièrre points out, the master of Nuremberg, who also began his famous series of The Apocalypse (1496-1498), had not yet formed

followers: "Dürer had to do the work himself, for the good reason that he could not have found anyone who could translate - without betraying - the brilliance of his visions", explains the curator.

Posterity

The refinement of this plate, in which the last glimmers of Gothic art shine, led to copies and variations during the artist's lifetime. Dürer's contemporary, Hans Wechtlin (c. 1480-1485 † after 1526), signed a delicate Virgin and Child on a Bench of Greenery around 1510-1513, clearly inspired by the iconography of his elder. Another example is a copy of the Virgin and Child on a Bench by the

Cologne artist Peter Overadt (1596 † 1632), in which the three hares are added.



Filigrane : Couronne basse avec triangle, vers 1499-1504 (Briquet n°4773).



290 (détail)

4.

Travail d'orfèvre

The Work of a Master Craftsman

Étienne DELAUNE

Milan [?], vers 1518-1519 † 1583 Paris

Combats et Triomphes. Entre 1550 et 1573

Gravures au burin, d'après (ou en partie d'après) Baptiste PELLERIN (? † 1575, actif à Paris). H. 65 à 67 mm.

L. 218 à 222 mm. Suite complète des 12 planches. Belles épreuves sur vergé, la plupart bien contrastées, du 1^{er} état sur 4, avant les numéros et *l'Excutit* de Ciartres. Éditées en France par Delaune, avec le privilège royal. Signées dans les planches de l'initiale "S" ou "Stephanus" (forme latine d'Etienne).

Feuilles coupées à l'extérieur de la marque du cuivre et revêtues, au dos, du cachet de collection de l'architecte

Charles-Frédéric Mewès (1858 † 1914) (Lugt n° 4171). Épreuves montées par les angles supérieurs sur vergé.

Quatre sujets doublés sur vergé (R.-D. 284, 287, 288 et 290). Petites annotations au crayon dans les angles, avec les références du catalogue raisonné de Robert-Dumesnil. Petits restes de papiers gommés au dos des épreuves.

Bel ensemble complet.

Datation : Dans sa thèse, Christophe Pollet souligne qu'à partir de 1561 (époque des premières gravures datées de l'artiste), la mention du privilège royal apparaît systématiquement en lettres capitales. Quatre de nos sujets (R.D. 285, 288, 289, 291) furent donc gravés entre 1561 et 1573 (date à laquelle Delaune quitte Paris). Les huit autres compositions sont antérieures, et datées respectivement vers 1550-1555 (R.-D. 281, 284, 286, 287, 290, 292) et vers 1558-1560 (R.-D. 282, 283).

Titres attribués par Robert-Dumesnil : 281. *Bellone* ; 282. *Marche Triomphale* ; 283. *La Victoire* ; 284. *Combat Grotesque* ; 285. *Le Triomphe de Bacchus* ; 286. *Combat d'hommes et d'animaux* ; 287. *Mêlée d'hommes nus* ; 288. *Combat des Centaures et des Lapithes* ; 289. *Combat de cavaliers et de fantassins* ; 290. [autre] ; 291. [autre] ; 292. [autre].



291 (détail)

Battles and Triumphs. Between 1550 and 1573.

Engravings, after (or partly after) Baptiste PELLERIN (? † 1575). A complete set of 12 prints. Fine impressions on laid paper, of the 1st state of 4, before the numbers and the Excutit of Ciartres. Published in France by Delaune, with royal privilege. Signed in the subjects, with the initial "S" or with the latin name "Stefanus". Plates trimmed outside the platemark. A collection mark stamped on the back of the sheets (Lugt n°4171). **Fine and complete set.**

Dating: Christophe Pollet notes that from 1561, the royal privilege always appears in capital letters. Four of our subjects (R.D. n ° 285, 288, 289, 291) were therefore engraved between 1561 and 1573 (when Delaune left Paris). The other eight compositions predate them. They are dated around 1550-1555 (R.-D. n ° 281, 284, 286, 287, 290, 292) and 1558-1560 (R.-D. n ° 282, 283).

Titles: 281. *Bellona*; 282. *Triumphal March*; 283. *The Victory*; 284. *Grotesque Combat*; 285. *The Triumph of Bacchus*; 286. *Fighting between Humans and Animals*; 287. *Battle of Naked Men*; 288. *Combat of the Centaurs and the Lapiths*; 289. *Combat of Cavalry and Infantry*; 290. [other]; 291. [other]; 292. [other]

Provenance :

Marché parisien | Parisian market

Bibl. :

Robert-Dumesnil, tome IX, n°281 à 292.

Georg Baselitz et al., *La gravure française à la Renaissance*, à la Bibliothèque nationale de France, cat. exp. (Los Angeles, UCLA at the Armand Hammer museum of art and cultural center, 1^{er} nov. 1994-1 janv. 1995 ; New York, Metropolitan museum of art, 12 janv.-19 mars 1995 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, 20 avr.-10 juill. 1995), Los Angeles, Grunewald Center for the Graphic Arts, University of California, 1994.

Christophe Pollet, *Les gravures d'Etienne Delaune (1518-1583)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

Julie Rohou (dir.), *Graver la Renaissance : Etienne Delaune et les arts décoratifs*, cat. exp. (Ecouen, Musée national de la Renaissance, 16 oct. 2019 - 3 févr. 2020), Ecouen, Musée national de la Renaissance, Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2019.

16 000 €



281



282



283



284

Sujets militaires

Les *Combats et Triomphes* constituent l'un des cycles les plus fameux d'Etienne Delaune, qui fit de la suite gravée son genre de prédilection. On doit à cet artiste proche de l'école de Fontainebleau une cinquantaine de séries différentes, sur des thématiques aussi bien religieuses (épisodes de l'Ancien Testament) que profanes (les *Quatre Continents*, les *Cinq Sens*, les travaux des *Douze mois de l'année*). Les *Combats et Triomphes*, gravés d'après (ou en partie d'après) Baptiste Pellerin, présentent des sujets aux dynamiques contrastées : aux compositions statiques des trophées d'armes, cortèges et processions victorieuses, s'opposent des scènes de batailles féroces - véritables chasses à l'homme où s'enchevêtrent, pêle-mêle, paysans armés de fourches, animaux monstrueux, hommes sauvages¹⁵ se livrant à l'anthropophagie, cavaliers et fantassins antiques, inspirés de la mythologie. Déclinées en frises, ces violentes mêlées rappellent les bas-reliefs des sarcophages et arcs de triomphe gréco-romains, dont les modèles s'étaient diffusés, en France, par le biais des gravures italiennes (Raimondi, Pollaiuolo, Enea Vico) et bellifontaines (Léon Davent, Jean Mignon).

Triomphe de l'ornement

Parce qu'ils renvoient à un idéal de vie nobiliaire, ces thèmes guerriers sont particulièrement prisés du public cultivé de la Renaissance, qui en orne ses armures d'apparat, son mobilier et ses objets d'art. Delaune, conformément au goût de ses contemporains, interprète son sujet avec la préciosité qui sied aux estampes d'ornements - un genre dans lequel il s'illustre brillamment, à l'égal des petits maîtres allemands dont il subit l'influence (les frères Beham, Pencz, Binck, Aldegrever). Déployées autour d'un axe central, ses saynètes empruntent aux grotesques et rinceaux leurs effets de symétrie. Leur dessin ciselé, gravé sur fond noir à l'imitation d'un damasquinage ou d'un niellage, nous rappelle la vocation première de Delaune, qui fut, comme de nombreux maîtres graveurs de son époque, orfèvre et médailleur. Ses estampes sont ainsi entièrement pensées en vue d'une production d'objets de petites dimensions, de préférence métalliques.

Etienne Delaune et les arts décoratifs

En 2019, la rétrospective du musée national de la Renaissance a mis en lumière le rôle majeur joué par l'artiste dans le domaine des arts décoratifs, en tant que pourvoyeur de modèles, inventés ou non par lui. Ses gravures miniatures aux sujets stylisés se prêtent idéalement au travail du métal, du verre et de l'émail. Elles fournissent un riche répertoire iconographique, adapté aux objets précieux (bijoux, camées, miroirs et coffrets émaillés, vaisselle, pistolets, poires à poudre, gardes d'épées, etc.). Plusieurs éléments des trophées à l'antique de notre suite (les captifs aux poings liés, les cuirasses romaines, les écus et bannières des planches de *Bellone* et de *La Victoire*), se reconnaissent ainsi sur le bouclier du roi Henri II (vers 1555), conservé au Metropolitan Museum of Art (inv. 34.85). Les mêmes emprunts se répètent sur un bouclier rond allemand (vers 1556), du musée de l'Ermitage (inv. Z.O.6166), preuve du succès et de la rapide diffusion des gravures de Delaune. Celles-ci sont également copiées par des ateliers italiens : le cortège du *Triomphe de Bacchus* sert de modèle aux décors de deux vases milanais en cristal de roche, conservés à la Résidence de Munich (inv. A39), et au Kunsthistorisches Museum de Vienne (inv. 2353).

Baptiste Pellerin : un créateur redécouvert

La popularité des estampes de Delaune à l'échelle européenne tient au raffinement de leur exécution (en particulier dans l'usage des fonds noir et du trait pointillé), autant qu'à leur richesse d'invention. Des recherches¹⁶ ont permis, il y a peu, de rendre à Baptiste Pellerin (? † 1575), maître enlumineur parisien, la conception d'au moins 8 sujets de notre suite (R.-D. n°282, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 292). Cet artiste, rapidement tombé dans l'anonymat après sa mort, jouit de son vivant d'une solide notoriété. Peintre prolifique, il décore des livres manuscrits, dessine des modèles pour les orfèvres, fondeurs et étameurs, ainsi que pour les imagiers de la rue Montorgueil. Il est le dessinateur d'une partie substantielle de l'œuvre gravé de Delaune. Sa redécouverte survient après quatre longs siècles d'oubli. Pellerin, en effet, n'apparaît jamais en tant qu'inventeur dans la lettre des estampes de Delaune, ce dernier s'étant contenté de les signer sous son propre

prénom, suivi du verbe latin *fecit*. Il est vrai qu'à cette époque, en France, la mention de *l'invenit* est encore loin d'être systématique. Son omission volontaire témoigne "d'une pratique commerciale consentie par les deux parties, qui ne leur était d'ailleurs pas propre¹⁷". La collaboration entre le peintre et le graveur semble avoir débuté dès les années 1550-1555, et s'être achevée vers 1573, date à laquelle Delaune, inquiété par les persécutions religieuses (il est calviniste), quitte la capitale pour s'installer à Strasbourg.

De l'orfèvrerie à la gravure : la carrière accidentelle d'Etienne Delaune.

Delaune trouve en Pellerin un collaborateur de choix, dont le talent imprègne toutes ses planches publiées à Paris. Mais il grave également ses propres compositions, livre de brillantes copies des maîtres italiens (en particulier Raimondi, Luca Penni, Rosso), et interprète les dessins de son fils Jean à partir des années 1570. Son œuvre, riche de plus de 400 planches, en fait assurément l'un des burinistes les plus prolifiques et importants du XVI^e siècle français. Un an après sa mort, La Croix du Maine (1552 † 1592) peut ainsi saluer la

mémoire de "l'un des plus excellents hommes pour le burin et la taille-douce de toute la France¹⁸".

La carrière de graveur de Delaune, pourtant, fut accidentelle et dictée par une nécessité économique. Compagnon-orfèvre formé en dehors de Paris, il se voit refusé le titre convoité de maître-orfèvre. Au milieu des années 1540, plusieurs sources d'archives font ainsi état de ses activités illégales d'orfèvre en chambre. Las de cette situation précaire et sans avenir, Delaune se tourne progressivement vers la gravure, et en particulier vers l'estampe d'ornement, plus familière à sa main. "En somme, résume Robert-Dumesnil, Etienne Delaune est, pour l'école française, ce que les petits-maîtres Beham, Aldegrever et Binck étaient pour l'école allemande, des orfèvres devenus, par la force des choses, dessinateurs et graveurs¹⁹". Sa production de gravure débute dès les années 1545-1550, et s'intensifie à partir des années 1560, époque à laquelle l'artiste, éditeur de ses propres œuvres, obtient un privilège du roi le garantissant des contrefaçons. Sa connaissance intime des métiers du métal explique la profonde originalité de Delaune, qui conserve, toute sa vie durant, une fascination pour les mondes en miniature.

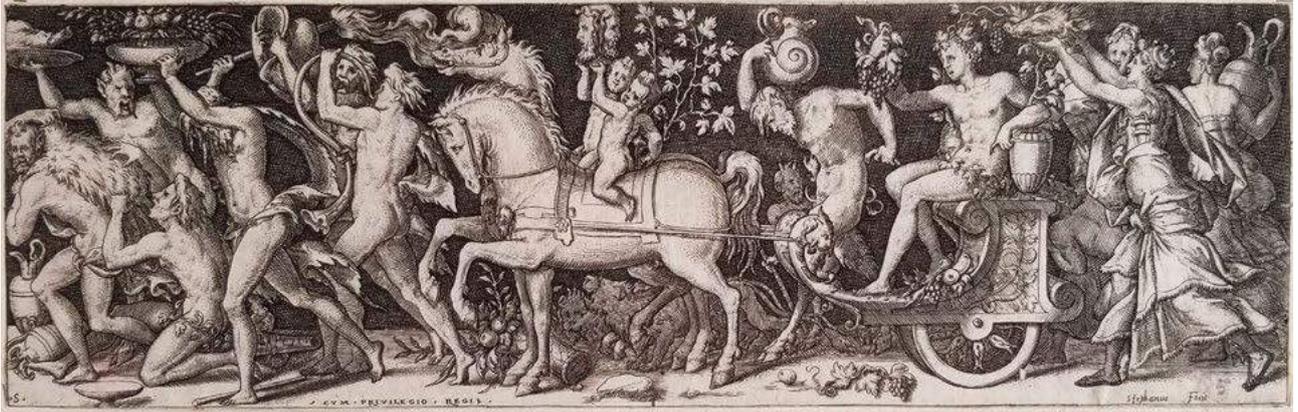
¹⁵ Ces hommes nus, coiffés de parures à plumes, figurent des indiens d'Amazonie de la tribu guerrière des Tupinambas, évoquée par Montaigne dans ses *Essais*. Leur représentation "reflète le goût de la cour pour les spectacles exotiques et évoque les "combats brésiliens" mis en scène en 1550 pour l'entrée royale d'Henri II à Rouen". (Julie Rohou, *Graver la Renaissance : Etienne Delaune et les arts décoratifs*, cat. exp. (Ecouen, Musée national de la Renaissance, 16 oct. 2019 - 3 févr. 2020), Ecouen, Musée national de la Renaissance, Paris, Rmn - Grand Palais, 2019, p. 119.)

¹⁶ Cette redécouverte, entamée par Valérie Auclair dès la fin des années 1990, a fait l'objet d'une publication collective : Marianne Grivel, Guy-Michel Leproux, Audrey Nassieu Maupas, *Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

¹⁷ Guy-Michel Leproux, "Baptiste Pellerin, "designeur d'environ toute l'œuvre de Stephanus"", in Julie Rohou (dir.), *Graver la Renaissance : Etienne Delaune et les arts décoratifs*, op. cit., p. 58.

¹⁸ La Croix du Maine, cité in Michèle Bimbenet-Privat, "Etienne Delaune (1518/19-1583) : Un Orfèvre calviniste dans la France des guerres de religion", in *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française : ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de M. Bartsch*, tome IX, Paris, Bouchard-Huzard, Rapilly ; Leipzig, Rudolph Weigel, 1865, p. 20.



285



286



287



288



289



290



291



292

Military Subjects

The series of the Battles and Triumphs is one of Etienne Delaune's most famous cycles. We owe to this artist some fifty different series, on religious as well as secular themes (the Old Testament, the Four Continents, the Five Senses, etc). The Battles and Triumphs, partly engraved after Baptiste Pellerin, present subjects with contrasting dynamics: Scenes of fierce battles oppose static compositions of arms trophies and victorious processions. Presented in friezes, these violent intermingles are reminiscent of the bas-reliefs on Greco-Roman sarcophagi and triumphal arches, whose models had spread in France through Italian and Bellifontain prints (Raimondi, Pollaiolo, Enea Vico, Léon Davent, Jean Mignon).

Triumph of Ornament

Because they reflect an ideal of noble life, these warlike themes are particularly prized by the educated public of the Renaissance, who decorated their ceremonial armor, furniture and art objects with them. In accordance with the taste of his contemporaries, Delaune engraved his subject with the preciousness of ornamental prints - a genre in which he distinguished himself brilliantly, on par with the little German masters whose influence he underwent (the Beham brothers, Pencz, Binck, Aldegrever). Deployed around a central axis, his compositions borrow their symmetrical effects from grotesques. Their chiseled design, engraved on a black background in imitation of damascening or niello, reminds us of Delaune's primary vocation, which, like many master engravers of his time, was a goldsmith and medalist. His prints are thus entirely designed for the production of small objects, preferably metallic.

Etienne Delaune and the Decorative Arts

In 2019, the exhibition of the Musée national de la Renaissance has highlighted the major role played by the artist in the field of decorative arts, as a provider of models, whether invented by him or not. His miniature engravings are ideal for working with metal, glass and enamel. They provide a rich iconographic repertoire, suitable for precious objects (jewelry, cameos, mirrors and enamelled boxes, dishes, pistols, powder pears, sword guards, etc.). Several elements of the antique trophies of our series (prisoners with bound fists, roman breastplates, shields and banners from the plates of Bellona and Victory), can thus be recognised on the shield of King Henry II (circa 1555), kept at the Metropolitan Museum of Art (inv. 34.85). The same borrowings are repeated on a German shield (circa 1556), in the Hermitage Museum (inv. Z.O.6166). They prove the success and rapid spread of Delaune's engravings. These are also copied by Italian workshops: the procession of the Triumph of Bacchus serves as a model for the decorations of two crystal vases, made in Milan, kept in the Munich Residenz (inv. A39) and in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (inv. 2353).

Baptiste Pellerin: a Rediscovered Designer

The popularity of Delaune's prints throughout Europe is due to the refinement of their execution (particularly in the use of black backgrounds and stippling), as much as to their richness of invention. Research has recently made it possible to attribute the design of at least eight subjects in our suite to Baptiste Pellerin (? †1575), a master illuminator from Paris. This artist, who quickly fell into anonymity after his death, enjoyed a solid notoriety during his lifetime. A prolific painter, he decorates handwritten books, draws models for goldsmiths, founders and tinsmiths. He is the designer of a substantial part of Delaune's engraved work. Its rediscovery comes after four long centuries of oblivion. Indeed, Pellerin never appears as inventor in Delaune's prints, the latter having signed them under his own first name. At that time, in France, the latin mention of the inventor was still far from being systematic. Its wilful omission is "evidence of a commercial practice agreed upon by both parties". The collaboration between the painter and the engraver seems to have begun as early as 1550-1555, and to have ended around 1573, when Delaune, worried by religious persecutions (he is a Calvinist), left the capital to settle in Strasbourg.

From Goldsmithing to Engraving: the Accidental Career of Etienne Delaune.

Delaune found Pellerin to be an excellent collaborator. But he also engraved his own compositions, made brilliant copies after Italian masters (in particular Raimondi, Luca Penni, Rosso), and after the drawings of his son Jean from the 1570s. His work, rich in more than 400 plates, certainly makes him one of the most prolific and important burinists of the sixteenth century in France. A year after his death, La Croix du Maine (1552 †1592) paid tribute to the memory of "one of the most excellent men for the burin and intaglio in all of France". Delaune's career as an engraver, however, was accidental and provoked by economic necessity. Companion-silversmith trained outside Paris, he was refused the title of master silversmith. In the mid-1540s, several Parisian archival sources reported on his illegal activities as a goldsmith. Tired of this situation, Delaune then gradually turned to ornamental printmaking. "In short, summarizes Robert-Dumesnil, Etienne Delaune is, for the French school, what the small masters Beham, Aldegrever and Binck were for the German school, goldsmiths who became, by force of circumstances, draftsmen and engravers". His printmaking production began in the years 1545-1550, and intensified from the 1560s, when the artist obtained a royal privilege. His knowledge of the metal trades explains the profound originality of Delaune, who throughout his life retained a fascination with miniature worlds.



5.

Rome, Jubilé de 1625

Rome, Jubilee of 1625

Jacques STELLA (d'après)

Lyon 1596 † 1657 Paris

Les Douze Apôtres. Vers 1625.

Ensemble de douze gravures sur bois par Paul MAUPIN (ou MAUPAIN) (vers 1553 † 1647), d'après les dessins de Jacques Stella. Belles épreuves sur vergé bleu, imprimées en noir avec rehauts de blanc, issues de la série des *Camaïeux bleus* (1623-1625). La signature manuscrite du marchand d'estampes parisien Naudet (actif entre 1763 et 1830) est apposée au dos de l'épreuve représentant Saint Paul : "à Paris Chez Naudet, M^d d'estampes au Louvre" (Lugt n°1937). Format des feuilles variant entre 280 x 180 mm et 297 x 195 mm. **Bel et rare ensemble.**

Titres des douze planches : 1. *Saint André* ; 2. *Saint Barthélémy* ; 3. *Saint Jacques le Majeur* ; 4. *Saint Jacques le Mineur* ; 5. *Saint Jean* ; 6. *Saint Judas Thaddée* ; 7. *Saint Matthias* ; 8. *Saint Paul* ; 9. *Saint Philippe* ; 10. *Saint Pierre* ; 11. *Saint Simon* ; 12. *Saint Mathieu*.

The Twelve Apostles. Circa 1625.

Set of twelve woodcuts by Paul MAUPIN (or MAUPAIN) (c. 1553 † 1647), after drawings by Jacques Stella. Fine impressions on blue laid paper, printed in black with white highlights, from the *Camaïeux* series (1623-1625). The handwritten signature of the Parisian printmaker Naudet is affixed to the back of the print depicting Saint Paul: "à Paris Chez Naudet, M^d d'estampes au Louvre" (Lugt n° 1937). Sheet dimensions : between 280 x 180 mm and 297 x 195 mm. **Fine and rare set.**

Titles of the twelve plates: 1. *St Andrew*; 2. *St Bartholomew*; 3. *St James the Greater*; 4. *St James the Minor*; 5. *St John*; 6. *St Judas Thaddeus*; 7. *St Matthias*; 8. *St Paul*; 9. *St Philip*; 10. *St Pieter*; 11. *St Simon*; 12. *St Mathew*.

Provenance :

Ancienne collection Colette Mas, Paris | Former Colette Mas collection, Paris

Bibl. :

Jacques Thuillier, *Jacques Stella* (1596-1657), Metz, Serge Domini, 2006.
Sylvain Laveissière, Léna Widerkehr, *Jacques Stella* (1596-1657), cat. exp. (Lyon, musée des Beaux-Arts, 17 nov. 2006 - 19 fév. 2007 ; Toulouse, musée des Augustins, 17 mars - 18 juin 2007), Lyon, Toulouse, Paris, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts, Somogy Ed. d'Art, 2006.

22 000 €



5



3



8



12



9



6



10



1

Ami du grand Poussin à qui l'on attribua parfois ses œuvres, Jacques Stella est longtemps demeuré négligé par l'histoire de l'art. L'artiste lyonnais fut pourtant un peintre, un graveur et un dessinateur de tout premier ordre, ainsi qu'en atteste l'importante série des *Camaïeux bleus* (plus de cent dix sujets religieux), dont nous présentons ici douze planches.

Une œuvre romaine.

Cet ensemble, exécuté pour le jubilé de 1625, constitue sans aucun doute l'œuvre graphique la plus marquante du séjour romain de Stella (v. 1622-1634). Après une formation initiale auprès de son père dans sa ville natale, le jeune artiste, comme il était d'usage en ce temps, avait parachevé son apprentissage en Italie : d'abord à Florence (v. 1617-1621), sous la protection du grand duc de Toscane et dans le cercle de Jacques Callot, puis dans la ville éternelle, dès 1622 ou 1623.

Un projet éditorial ambitieux, à plusieurs mains.

Excellent graveur lui-même (comme en témoigne son *Saint Georges*), Stella fit néanmoins appel à un autre artiste pour tailler les bois de ses *Camaïeux*. Ce vaste projet éditorial, pour lequel Antonio Tempesta signa également quatre ou cinq compositions, représentait en effet une tâche d'ampleur colossale. À Rome, rapporte André Félibien (1619 † 1695), Stella "fit plusieurs desseins qui ont été gravez [sic], les uns en bois par Paul Maupain d'Abbeville, d'autres pour des Thèses & des Devises, & d'autres pour un Bréviaire du pape Urbain VIII²⁰". L'attribution des gravures au maître d'Abbeville est confirmée de nouveau par Pierre-Jean Mariette (1694 † 1774), au siècle suivant. Le célèbre amateur d'estampes, chargé du classement des collections de Jean V, Roi de Portugal, et du Prince de Savoie, les décrit comme un "recueil de pièces gravées en bois par Paul Maupain, sur les desseins de Jacques Stella pendant son séjour à Rome²¹".

Un mystérieux collaborateur : Paul Maupain.

Que sait-on de ce collaborateur insigne ? Peu de choses. Graveur, papetier et éditeur d'estampes, sa présence est attestée à Rome dès 1591. Maupain y travailla entre autres avec Callot, Tempesta, Giovanni Maggi, Mattheus Greuter. Outre la publication régulière de portraits des cardinaux nouvellement élus, il commercialisa des vues et plans de Rome. Le nom de Maupain n'apparaît jamais sur les *Camaïeux*. Seul figure celui de Stella en tant qu'inventeur sur une soixantaine d'entre eux. La mention "stella fecit", présente sur deux planches (*Le Lavement des pieds* et *la Sybille Égyptienne*), laisse à penser que ces dernières furent, peut-être, taillées dans le bois par Stella lui-même²².

Richesse des tirages.

Destinés à une large diffusion, ces souvenirs de pèlerinage connurent plusieurs éditions et variantes. Ainsi que le détaille Mariette dans son inventaire, certains furent imprimés sur papier blanc avec lavis d'aquarelle bleue, "pour exprimer les demies teintes,

dans l'intention d'imiter des desseins", et d'autres, semblables à nos épreuves, sur papier bleu avec rehauts de gouaches "sur les jours²³", à l'imitation des gravures en clair-obscur, mais sans traits carrés, ni titres. Un bel ensemble de ces deux éditions, issu de la collection du marquis de Beringhen (1651 † 1723), est conservé à la Bibliothèque nationale de France. La Bibliothèque municipale de Lyon détient, par ailleurs, de beaux exemplaires sur papier beige bordés d'une large frise (avec instruments des martyrs²⁴), ainsi que des épreuves, vraisemblablement plus tardives, sur papier blanc et sur papier bleu, sans rehauts, textes ou bordures, et de plus faible qualité d'impression. Les légendes italiennes et françaises figurant sur les tirages beiges ou lavés de bleu semblent avoir disparu au fil des éditions, de même que les filets d'encadrement et la numérotation des planches.

Succès et originalité des Camaïeux.

Ces déclinaisons témoignent, à l'évidence, du succès rencontré par la série des *Camaïeux* dès le vivant de Stella (au point de susciter, rapidement, des copies par son contemporain Jérôme David). L'époque goûte particulièrement les gravures en couleurs sur papiers teintés, dont la mode s'est développée, depuis la Renaissance, dans les pays germaniques et la péninsule italienne. En France, plusieurs artistes expérimentent à partir des années 1630 des impressions d'eaux-fortes sur papier bleu (Abraham Bosse, François Perrier, Pierre Brebiette)²⁵. En recourant au bois plutôt qu'au cuivre, Jacques Stella fait cependant figure d'exception parmi ses compatriotes et signe, assurément, "la suite la plus importante que nous possédions d'un français à Rome en 1625²⁶" (Jacques Thuillier)

²⁰ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents [sic] peintres anciens et modernes*, tome quatrième, Amsterdam, aux dépens d'Estienne Roger, 1705, p. 271.

²¹ Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette*, et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, ouvrage publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, J. B. Dumoulin, 1858-1859, tome cinquième, p. 266.

²² La question fait encore débat parmi les spécialistes. Sur le sujet, on lira à profit la minutieuse étude de Sylvain Kespern (2017-2018), publiée en ligne : <http://www.dhistoire-et-dart.com/Stella/Stella-cat-Camayeu.html> (consulté le 31 mars 2021).

²³ Pierre-Jean Mariette, *op.cit.*, p. 266.

²⁴ Ces épreuves à larges bordures sont imprimées à l'aide de deux blocs. Signalons également : une épreuve du *Massacre des Innocents* ceinte d'une frise d'angelots, conservée au Museum of Fine Arts de Boston (inv.1996.344) et une épreuve de *Sainte Cécile* bordée de motifs de cabochons, au British Museum (inv. 1949,0406.9).

²⁵ Sur la gravure en couleurs en France au début du XVII^e siècle, voir : Vanessa Selbach, "Tailles-douces en couleurs et bois en clair-obscur. Le goût pour l'estampe en couleurs en France dans le premier tiers du XVII^e siècle", in Séverine Lepape (dir.), *Gravure en clair-obscur*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 18 oct. 2018 - 14 janv. 2019), Paris, Lienart, Louvre éditions, 2018, p. 24-31.

²⁶ Jacques Thuillier, *Jacques Stella (1596-1657)*, Metz, Serge Domini, 2006, p. 56.



11



4

A friend of the great Poussin to whom his works are sometimes attributed, Jacques Stella has long remained neglected by the history of art. The Lyon artist was, however, a painter, an engraver and a designer of the first order, as evidenced by the large Camaïeux series (more than one hundred and ten religious subjects), of which we present twelve plates.

A Roman Work

This set, executed for the jubilee of 1625, is undoubtedly the most striking graphic work of Stella's stay in Rome (c. 1622-1634). After initial training in his hometown, the young artist, as was customary at that time, completed his apprenticeship in Italy: first in Florence (c. 1617-1621), under the protection of the Grand Duke of Tuscany and in the circle of Jacques Callot, then in the Eternal City, from 1622 or 1623.

An Ambitious Editorial Project

An excellent engraver himself (as evidenced by his Saint George), Stella nevertheless called on another artist to carve the woods of his Camaïeux. This vast editorial project, for which Antonio Tempesta also signed four or five compositions, was indeed a colossal task. In Rome, reports André Félibien (1619 † 1695), Stella "made several designs which were printed, some in wood by Paul Maupain d'Abbeville, others for Theses & Devises, & others for a Breviary of Pope Urban VIII". The attribution of the woodcuts to the master of Abbeville is confirmed again by Pierre-Jean Mariette (1694 † 1774), who describes them as a "collection of woodcuts by Paul Maupain after drawings by Jacques Stella during his stay in Rome".

A Mysterious Collaborator: Paul Maupain.

Little is known about Maupain. An engraver, paper maker and print publisher, his presence in Rome is attested as early as 1591. Maupain worked there with Callot, Tempesta, Giovanni Maggi and Mattheus Greuter, among others. In addition to the regular publication of portraits of newly elected cardinals, he marketed views and maps of Rome. Maupain's name never appears on the Camaïeux. Only Stella's name appears as the inventor on about sixty of them. The mention "stella fecit", present on two plates (the Washing of the Feet and the Egyptian Sybil), suggests that they were perhaps carved in wood by Stella himself.

A Great Variety of Impressions

Intended for wide distribution, these pilgrimage souvenirs went through several editions. As Mariette details in his inventory, some were printed on white paper with blue watercolor washes, "to express the mid-tones, with the intention of imitating drawings", and others, similar to our prints, on blue paper heightened with gouache "on the days", but without border lines or titles. A fine set of these two editions, from the collection of the Marquis de Beringhen (1651 † 1723), is kept at the Bibliothèque nationale de France. The Bibliothèque municipale de Lyon also holds fine copies on tan paper bordered by a large frieze, as well as proofs, on white and blue papers, without heightening, texts or borders. The Italian and French legends appearing on the tan or blue-washed proofs seem to have disappeared over the editions, as have the framing lines and the numbering of the plates.

Success and Originality of the Camaïeux.

These variations clearly demonstrate the success encountered by the Camaïeux series during Stella's lifetime. The period was particularly fond of color prints on tinted paper, which had become fashionable since the 16th century in the Germanic countries and the Italian peninsula. In France, several artists experimented from the 1630's with etchings on blue paper (Abraham Bosse, François Perrier, Pierre Brebiette). However, by using wood rather than copper, Jacques Stella was an exception among his compatriots and signed "the most important suite we have of a Frenchman in Rome in 1625" (Jacques Thuillier).



Handwritten initials or mark in the top right corner.



6.

Les rues de Leyde au Siècle d'Or

The Streets of Leiden in the Golden Age

Harmenszoon van Rijn REMBRANDT

Leyde 1606 † 1669 Amsterdam

6.1. Figure d'un vieillard à courte barbe. Vers 1630.

Eau-forte et pointe sèche originale. Rare épreuve sur vergé mince, d'un état intermédiaire entre le 1^{er} et le 2^e état (sur 3) : avant le dédoublement de la ligne de terrain sur la gauche, mais le monogramme déjà passé, la rayure verticale blanche en bas à gauche déjà présente, et les tailles diagonales derrière le personnage absentes. Bonnes marges non équilibrées. 111 x 79 mm [142 x 104 mm]. Très légères salissures marginales. Un petit manque à l'angle supérieur droit.

Man in a Coat and Fur Cap, Leaning Against a Bank. Circa 1630.

Original etching and drypoint. A rare impression on thin laid paper. Undescribed state, between the 1st and 2nd state (of 3) : the upper outline of the bank is described by a single line ; but the vertical white strip at the lower left is already there, and the zigzag lines behind the figures are absent. Unbalanced margins. 111 x 79 mm [142 x 104 mm]. Slight marginal soiling. A small loss at the upper right corner.

Provenance :

Collection française | French collection.

Bibl. :

Bartsch n°151. White & Boon n°151. New Hollstein n°48 between I and II/III

14 000 €

6.2. Gueux à manteau déchiqueté. 1631.

Eau-forte originale. Épreuve sur vergé mince du 8^e état sur 8, le visage et la jambe droite ombrés de contre-tailles, et les deux traits verticaux échappés présents dans le bord inférieur du sujet. Petites marges. 82 x 39 mm [100 x 52 mm]. **De toute rareté.**

Beggar With a Stick, Walking to the Left. 1631.

*Original etching. Impression on thin laid paper of the 8th state of 8, the face and the right leg shaded with cross-hatching. Small margins. 82 x 39 mm [100 x 52 mm]. **Very rare.***

Provenance :

Collection française | French collection.

Bibl. :

Bartsch n°167. White & Boon, n°167. New Holstein n°108w VIII/ VIII

[voir la reproduction page suivante]

14 000 €



Sur les pas de Jacques Callot

Ces deux gravures appartiennent à l'œuvre de jeunesse de Rembrandt. Le peintre, résidant alors à Leyde où il partageait un atelier avec Jan Lievens (1607 † 1677), s'initia à l'eau-forte - sans doute auprès de son camarade - et fit l'acquisition d'estampes de Jacques Callot. S'inspirant de la série des *Gueux* (1622-1623) du célèbre maître nancéien, Rembrandt livre ici une image bouleversante de la misère humaine. Il n'eut qu'à croquer son sujet sur le vif : les rues de Leyde, en ce début de Siècle d'Or hollandais, offraient le spectacle de grands contrastes sociaux. L'opulence des boutiques de la riche cité drapière côtoyait l'indigence la plus extrême, le vagabondage et la mendicité, tous deux réprimés par les autorités municipales.

Portraits de la solitude humaine

D'autres planches de gens de rue, exécutées à la même époque, sont à rapprocher de nos sujets : citons le *Gueux assis se chauffant les mains* (B.44); le *Gueux assis sur une motte de terre* (B.50); le *Gueux à la jambe de bois* (B.49) ; le *Couple de mendiants à côté d'une butte* (B.51); *Le lépreux* (B.18). Dans toutes, Rembrandt fait preuve d'une évidente empathie à l'égard de ses modèles - au point d'ailleurs de prêter ses traits au *Gueux assis sur une motte de terre*. À l'inverse de Callot ou de Bellange, sans doute plus détachés, Rembrandt n'use d'aucun ressort grotesque ou pittoresque. La tonalité de nos deux gravures est grave, pathétique : le dessin vibrant et parfois tremblotant de sa pointe vient saisir la fragilité de ces figures. Avec son *Gueux à manteau déchiqueté*, dont la silhouette claudicante disparaît dans l'ombre, Rembrandt brosse le portrait universel de la douleur et de la solitude humaines.

In the Footsteps of Jacques Callot.

These two plates belong to Rembrandt's early work. At the time, the painter, who was living in Leiden where he shared a studio with Jan Lievens (1607 † 1677), was introduced to etching - no doubt by his friend - and acquired prints by Jacques Callot. Inspired by the series of Beggars (1622-1623) by this famous master, Rembrandt delivers a moving image of human misery. All he had to do was to sketch his subject on the spot: the streets of Leiden, at the beginning of the Dutch Golden Age, offered the spectacle of great social contrasts. The opulence stood alongside the most extreme poverty, vagrancy and begging, both repressed by the municipal authorities.

Portraits of Human Solitude.

Other pictures of street people from the same period are relevant to our subjects: Beggar Seated Warming his Hands; Beggar Seated on a Bank; Beggar With a Wooden Leg; Beggar Man and Woman behind a Bank; The Leper. In all of them, Rembrandt clearly empathises with his models - even to the point of lending his features to the Beggar Seated on a Bank. Unlike Callot or Bellange, who were undoubtedly more detached, Rembrandt does not use any grotesque motive. The tone of our two etchings is pathetic: the vibrant and sometimes trembling drawing of his point captures the fragility of these figures. With his Beggar With a Stick, whose clumsy figure half disappears into the shadows, Rembrandt delivers a universal portrait of human solitude.



Reproductions en tailles réelles



1

7.

L'estampe à Venise au XVIII^e s.

Print Publishing in Venice in the 18th c.

Gaetano Gherardo ZOMPINI

Venise 1702 † 1778 *id.*

VARIII CAPRICCI, E PAESI / INVENTATI, E DISEGNATA DAL CELEBRE / GIO. BENEDETTO CASTIGLIONE GENOVESE / TRATTI DALLA RACCOLTA / à ZANETTIANA / , INCISI ALL' ACQUA FORTE / DA GAETANO ZOMPINI, PITTORE VENETO / ORA NOVAMENTE RACCOLTI, E PUBLICATI / VENEZIA / MCCLXXXVI. [1786].

Suite complète des 12 planches, gravées à l'eau-forte d'après J. Giovanni-Benedetto CASTIGLIONE (Gênes 1616 † 1670 Mantoue), et frontispice. Belles épreuves sur vergé épais, imprimées en sanguine.

Filigrane : trois étoiles dans un écu ou Lettres "P. S.". Dimensions moyennes : 210 x 300 mm [350 x 465 mm].

Marges.

VARIII CAPRICCI, E PAESI... [1786 edition].

Complete set of 12 plates, etched after J. Giovanni-Benedetto CASTIGLIONE (Genoa 1616 † 1670 Mantua), and one title page. Fine impressions on thick laid paper, printed in sanguine color. Watermark: three stars in a shield, or letters 'P. S'. Average size of the plates: 210 x 300 mm [350 x 465 mm]. Margins.



2

Détail des planches :

1. **Chiron enseignant l'alchimie à Achille.** Bartsch n°80 III/III, avec les noms et dates supprimés.
2. **Chiron enseignant la musique à Achille.** B. n°79 III/IV, avec les initiales de Castiglione, le monogramme de Zanetti et la date, mais la dédicace effacée.
3. **Chiron enseignant la géographie à Achille.** B. n°78 III/II, la dédicace effacée.
4. **Le berger marchant avec le troupeau.** B. n°83
5. **Le voyage en Egypte.** B. n°76
6. **Un berger au printemps.** B. n°85
7. **La Résurrection de Lazare.** B. n°77
8. **Berger flânant.** B. n°81
9. **Le Berger descendant une pente.** B. n°82
10. **Noé menant les animaux à l'Arche.** B. n°75
11. **Berger au gué.** B. n°84, II/II, avec le nom de Castiglione, la date et le monogramme de Zanetti.
12. **Troupeau et bergers.** B. n°86.

Titles and references : 1. **The Centaur Chiron Teaching Alchemy to Achilles** (Bartsch 80 III/III, with names and dates deleted) ; 2. **The Centaur Chiron Teaching Music to Achilles** (B. 79 III/IV, with Castiglione's initials, Zanetti's monogram and date, but the dedication deleted) ; 3. **The Centaur Chiron Teaching Geography to Achilles** (B. 78 III/II, the dedication erased) ; 4. **The Shepherd Walking with the Flock** (B. 83) ; 5. **The Flight into Egypt.** (B. 76) ; 6. **A Shepherd in the Spring.** (B. 85) ; 7. **The Raising of Lazarus.** (B. no. 77) ; 8. **Shepherd Strolling.** (B. 81) ; 9. **The Shepherd Descending a Hill.** (B. no. 82) ; 10. **Noah Leading the Animals to the Ark.** (B. 75) ; 11. **Shepherd at the Ford.** (B. 84, II/II, with Castiglione's name, date and monogram of Zanetti) ; 12. **Herd and Shepherds.** (B. 86)

Bibl. :

Oreste Bastistella, *Della vita e delle opere di Gaetano Gherardo Zompini: pittore e incisore nervesano del secolo XVIII*, Presso Nicola Zanichelli, 1930.

G. Lorenzetti: "Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo: Anton Maria Zanetti di Girolamo", *Miscellanea di storia veneta* [cont. as Misc. Stor. Ven.-Trident.; reverts to Misc. Stor. Ven.], vol. 12, 1917.

12 000 €

Anton Maria Zanetti l'ancien : un connaisseur influent

Au début du XVIII^e siècle, l'estampe de peintre est mise à la mode par une nouvelle catégorie d'amateurs et de connaisseurs. À Venise, Anton Maria Zanetti (vers 1680 † vers 1767), correspondant régulier de Pierre-Jean Mariette et Pierre Crozat, œuvre activement à la promotion de l'eau-forte. Ce bibliophile passionné, éditeur et graveur-amateur, constitue en Italie l'une des plus belles collections d'estampes et de dessins de maîtres (Rembrandt, Parmigianino, Callot, Castiglione, etc.). Sur ses conseils, plusieurs peintres éminents de son temps, à l'instar de Giambattista Tiepolo, s'initient à l'eau-forte. C'est dire l'importance de Zanetti dans le milieu artistique vénitien, qui connaît en cette première moitié du XVIII^e siècle un nouvel âge d'or.

L'âge d'or de l'estampe vénitienne

En plus d'être l'une des plaques tournantes du marché du livre en Europe, la Sérénissime compte alors parmi les grands centres de la gravure, aux côtés de Rome, Paris, Londres et Amsterdam. Le commerce de l'estampe y fleurit principalement autour du Rialto et des Mercerie, et bénéficie de la clientèle fortunée du Grand Tour, avide de belles épreuves représentant la cité des Doges, ou de sujets plus pastoraux, comme ceux de notre album, *Varii capricci, e paesi*.

Zompini-Zanetti : une collaboration fructueuse

Celui-ci fut gravé d'après Castiglione par Zompini, un élève de Nicolò Bambini et suiveur de Sebastiano Ricci, à la demande de Zanetti, qui souhaitait par là mettre en avant les dessins de sa propre collection. Il s'agit de la seconde collaboration entre les deux hommes. En effet, au tout début des années 1750, encouragé par Zanetti, Zompini livre une première suite gravée illustrant les métiers ambulants de Venise (*Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, 1753). Ces sujets d'inspiration populaire représentant, par des tableaux sensibles et sans fard, le quotidien du peuple vénitien, connaissent un grand succès. Fort de cette première expérience, Zompini exécute trois ans plus tard la présente série de gravures, au style plus délicat et raffiné. Preuve de sa popularité, l'album des *Varii capricci, e paesi* bénéficie d'une réédition (1786) conduite par le diplomate anglais John Strange (1732 † 1799), installé à Venise depuis 1773 et qui contribua à faire connaître l'œuvre gravé de Zompini outre-Manche.



3



4



5



6



7



8

Anton Maria Zanetti : an Influential Connoisseur

At the beginning of the 18th century, the painter's print was made fashionable by a new category of amateurs and connoisseurs. In Venice, Anton Maria Zanetti (ca. 1680 † ca. 1767), a regular correspondent of Pierre-Jean Mariette and Pierre Crozat, actively promoted etching. This passionate bibliophile, publisher and engraver-amateur built up one of the most important collections of prints and drawings (Rembrandt, Parmigianino, Callot, Castiglione, etc.) in Italy. On his advice, the most eminent painters of his time, such as Giambattista Tiepolo, were introduced to etching. This shows how great his influence was in the Venetian artistic milieu, which was, at the time, experiencing a new golden age.

The Golden Age of the Venetian Print

In addition to being one of the hubs of the book market in Europe, the Serenissima was one of the great centres of printmaking at the time, alongside Rome, Paris, London and Amsterdam. The print trade was mainly concentrated around the Rialto and the Mercerie, and benefited from the wealthy clientele of the Grand Tour,

eager for beautiful prints representing the city of the Doges, or more pastoral subjects, such as those in our album, *Varii capricci, e paesi*.

Zompini-Zanetti: a Fruitful Collaboration

This set was etched after Castiglione by Zompini, a pupil of Nicolò Bambini and follower of Sebastiano Ricci, at the request of Zanetti, who wished to highlight the drawings of his own collection. This was the second collaboration between the two men. Indeed, at the very beginning of the 1750s, encouraged by Zanetti, Zompini delivered a first engraved suite illustrating the travelling trades of Venice (*Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, 1753). These subjects, representing the daily life of the Venetian people in a sensitive and unvarnished way, were a great success. Three years later, Zompini executed the present series of etchings in a more delicate and refined style. Proof of its popularity, the album of *Varii capricci, e paesi* was republished (1786) by the British diplomat John Strange (1732 † 1799), who had been living in Venice since 1773 and who helped to make Zompini's prints known in England.



9



10



11



12



8.

À l'imitation du pastel

In Imitation of Pastel

Louis-Marin BONNET

Paris 1736 ou 1743 † 1793 Saint-Mandé

Portrait de femme (Mme Deshayes?). Vers 1771.

Gravure originale en manière de pastel, d'après le tableau de François Boucher (Paris 1703 † 1770), imprimée en 3 tons (bleu, rouge et noir) au repérage. Très belle épreuve sur vergé filigrané (lettres) d'un état intermédiaire entre le 1^{er} et le 2^e état (non décrit par Héroid), avec l'inscription et l'adresse suivantes : "Gravé par Bonnet d'après le tableau de Mr Boucher qui est dans le cabinet de Mr Soufflot. A Paris, chez Bonnet, rue Gallande, Place Maubert, la porte cochère entre un Chandelier et un layetier. N°59". Revêtue de la marque de collection de Mulnier, en bas à droite (XIX^e) (Lugt n°1829e). Petites marges. 415 x 358 mm [443 x 380 mm]. Restes d'anciens montages au verso et rousseurs. **Très belle et rare impression en couleurs du XVIII^e siècle.**

Bust of a Woman (Mme. Deshayes?). Circa 1771.

Color chalk-manner etching and engraving, after François Boucher. Printed in blue, red and black inks, from three plates. A fine impression on laid paper. Watermark : Letters. Undescribed state between the 1st and 2nd state of 2, with the following inscription : "Gravé par Bonnet d'après le tableau de Mr Boucher qui est dans le cabinet de Mr Soufflot. A Paris, chez Bonnet, rue Gallande, Place Maubert, la porte cochère entre un Chandelier et un layetier. N°59". Collector's mark in the lower margin (Lugt n°1829e). Small margins. 415 x 358 mm [443 x 380 mm]. A fine and rare 18th century color impression.

Provenance :

Collection française | French collection.

Bibl. :

Héroid n°59.

Victor I. Carlson, John W. Ittmann (dir.), *Regency to Empire, French Printmaking 1715-1814*, cat. exp. (Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 10 nov. 1984 - 6 janv. 1985, Boston, Museum of Fine Arts, 6 févr. 1985 - 31 mars 1985, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 27 avr. 1985 - 23 juin 1985), Baltimore, The Baltimore Museum of Art, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 1984, n°64 (reproduit).

22 000 €

C'est dans l'atelier de Jean-Charles François (1717 † 1769), que Louis-Marin Bonnet s'initia à la manière de crayon, nouvelle technique de gravure en couleurs qu'il améliora, et à laquelle il consacra un petit traité illustré (*Le pastel en gravure, inventé et exécuté par Louis Bonnet*, 1769). Ce portrait, probablement celui de M^{lle} Jeanne-Elisabeth Victoire Deshayes, fille aînée de François Boucher, forme un pendant à sa célèbre *Tête de Flore* (1769). Il témoigne du haut degré de perfection et d'illusionnisme auxquels Bonnet porta la manière de pastel : "Les imitations de pastel de Bonnet d'après Boucher sont étonnantes de vérité. L'illusion est complète, rien n'y manque : ni le grain, ni le velouté, ni même l'impalpable poussière du pastel²⁷". (Marcel Roux)

Selon Hérold, le premier état de ce sujet est imprimé à partir de cinq planches (bleu, rouge, carmin, marron et blanc, avec du jaune et du vert ajoutés à la poupée), et porte la première adresse de Bonnet (rue Gallande), mais sans le N°59, en bas à droite. Le deuxième état décrit par Hérold, dont le Museum of Art of Cleveland conserve une épreuve (inv. Dudley P. Allen Fund 1996.6.), est tiré à partir de trois plaques, en trois couleurs, avec la nouvelle adresse de Bonnet (rue Saint-Jacques), datée de la fin de 1773, et avec le numéro. Notre version, imprimée en trois tons, mais avec la première adresse et le numéro, constitue donc un état intermédiaire. Elle est semblable à l'épreuve de l'Art Institute of Chicago (inv.1930.875.), mais toutefois plus complète (l'épreuve de Chicago est en effet coupée à la marque du cuivre).

Les difficultés techniques rencontrées par Bonnet pour imprimer la *Tête de Flore* avec huit matrices l'ont sans doute incité à réaliser ce portrait avec un nombre, plus maniable, de trois ou cinq plaques. Compte tenu de l'attention accordée à la *Tête de Flore*, le fait qu'aucune annonce n'ait été faite dans la presse pour la publication de ce *Portrait* est surprenant et laisse donc supposer que très peu d'épreuves en ont été tirées.

It was in the workshop of Jean-Charles François (1717 † 1769) that Louis-Marin Bonnet was introduced to the crayon manner, a new technique of color print that he improved, and to which he devoted a small illustrated treatise (Le pastel en gravure, inventé et exécuté par Louis Bonnet, 1769). This portrait, probably of Jeanne-Elisabeth Victoire Deshayes, François Boucher's eldest daughter, forms a pair with his famous Tête de Flore (1769). It shows the high degree of perfection and illusionism to which Bonnet brought the pastel-manner: "Bonnet's pastel imitations after Boucher are astonishingly true. The illusion is complete, nothing is missing: neither the grain, nor the velvetiness, nor even the impalpable dust of the pastel". (Marcel Roux)

According to Hérold, the first state of this subject is printed from five plates (blue, red, carmine, brown and white, with yellow and green added à la poupée), and bears Bonnet's first address, rue Gallande, but without No. 59, in the lower right-hand corner. The second state described by Hérold, of which the Museum of Art of Cleveland holds a print (inv. Dudley P. Allen Fund 1996.6.), is printed from three plates, in three colours, with Bonnet's new address (rue Saint-Jacques), dated late 1773, and with the number. Our version, printed in three tones, but with the first address and number, is thus an intermediate state. It is similar to the impression kept by the Art Institute of Chicago (inv. 1930.875.), but more complete (the Chicago version is cut at the plate mark).

The technical difficulties Bonnet encountered in printing the Tête de Flore with eight plates probably prompted him to produce this portrait with a more manageable number of three or five plates. Given the attention given to Tête de Flore, the fact that no announcement was made in the press for the publication of this Bust of a Woman is surprising and therefore suggests that very few proofs were made.

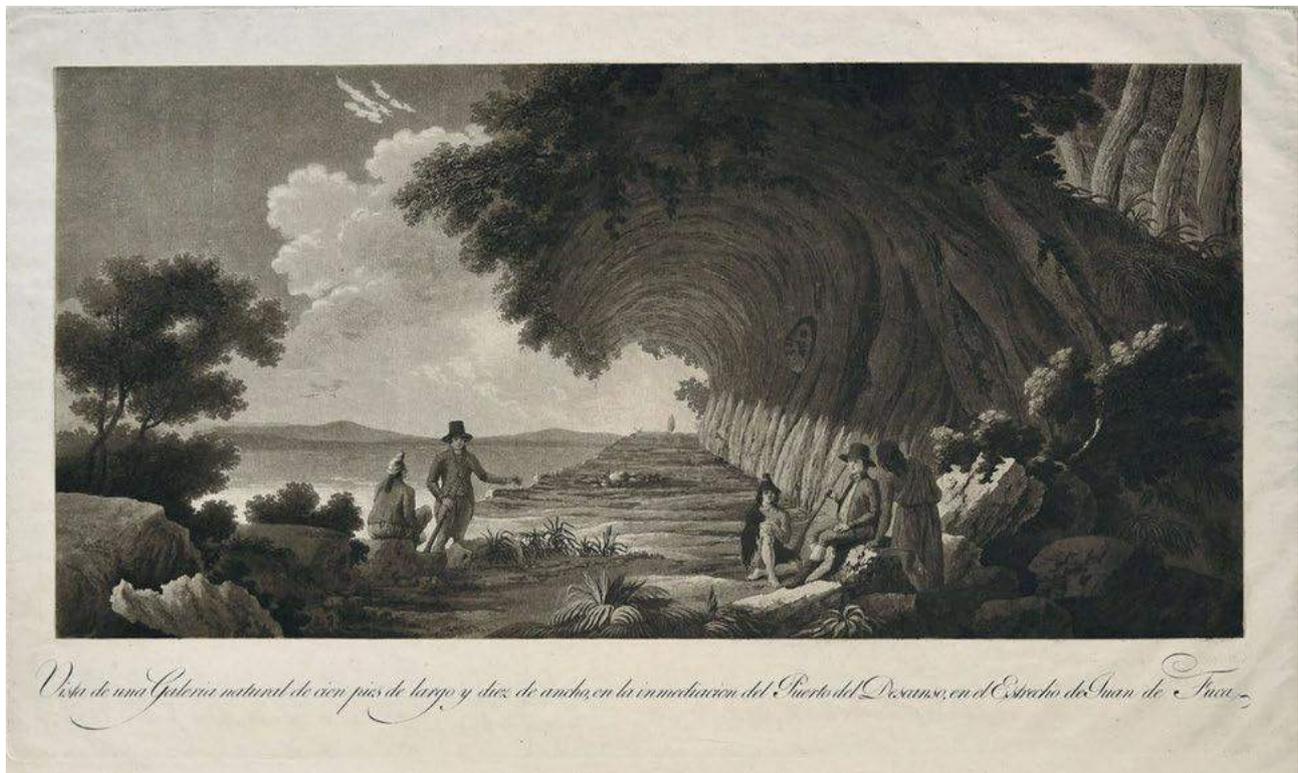
filigrane de notre épreuve



²⁷ Marcel Roux, *Inventaire du fonds français, Graveurs du XVIII^e siècle*, tome III, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1934, p. 139-140.



Gravé par Bonnet d'après le Tableau de Monsieur Boucher, qui est dans le Cabinet de Monsieur Soufflot. **MULNIER** N° 59.
A Paris, chez Bonnet, rue Gallande Place Amboise, la Petite Cochère entre un Chaudellier et un Logothier.



9. Vue de la côte Ouest américaine A View of the American West Coast

Fernando BRAMBILA

Cassano d'Adda 1763 † 1834 Madrid

Vista de una Galería natural de cien pies de largo y diez de ancho, en la inmediación del Puerto del Descanso, en el Estrecho de Juan de Fuca. [Galerie naturelle de cent pieds de long et dix pieds de large, à proximité du Puerto del Descanso, dans le Détroit de Juan de Fuca] (Madrid [?], vers 1796). Aquatinte originale. Épreuve de la première édition sur vergé filigrané "Santiago". Grandes marges. 305 x 522 mm [435 x 607 mm]. Plis de manipulation. Un pli de séchage oblique dans l'angle supérieur gauche, quelques taches claires marginales. Traces de plis longitudinaux au bord droit. **Très rare.**

[Natural gallery of one hundred feet long and ten feet wide, near the Puerto del Descanso, in the Strait of Juan de Fuca]. Circa 1796. Original aquatint. Fine impression of the first edition on watermarked laid paper "Santiago". Large margins. 305 x 522 mm [435 x 607 mm]. Handling creases. One oblique drying crease in the upper left corner, a few light marginal stains. Traces of longitudinal creases at the right edge. **Very rare.**

Provenance :

Marché européen | European market.

Bibl. :

J. Carret, E. de Diego, J. Vega, *Catálogo del Gabinete de estampas del Museo municipal de Madrid*, Estampas españolas, vol.II, n°239 bis (reproduit).

Carmen Sotos Serrano, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, Vol. 2, Real Academia de la Historia, Madrid, 1982.

15 000 €

Fernando Brambila, peintre de l'expédition Malaspina

Au printemps 1791, Fernando Brambila, jeune peintre lombard au service de la cour d'Espagne, embarque à bord de la frégate El Cortés en direction de l'Amérique, afin de rejoindre l'expédition Malaspina (1789-1794). Celle-ci doit son nom à son principal instigateur, Alessandro Malaspina (1754 † 1810), navigateur et officier de la marine espagnole. L'expédition, lancée en juillet 1789, a pour ambition de visiter toutes les possessions ibériques du Nouveau Monde et d'Asie, afin d'en dresser l'état des lieux - tant sur les plans géographique, que politique. Plusieurs scientifiques et artistes, chargés d'effectuer des cartes et relevés topographiques, participent au voyage. Brambila réalise de nombreux panoramas - dont une vue célèbre de Bueno Aires. Il livre ainsi des vues fidèles des Philippines, de Macao (Chine), de Port Jackson et Parramatta (Australie), de Lima (Pérou) et de Montevideo (Uruguay).

Des paysages recomposés en atelier, en vue d'une publication scientifique

Ses paysages peints et dessinés, encore marqués par l'art de Claude-Joseph Vernet (1714 † 1789), font l'objet d'une série d'estampes autographes, gravées dès 1795 en vue d'une publication sur l'expédition. Toutes cependant ne sont pas exécutées d'après ses propres compositions, ainsi que l'explique Carmen Sotos Serrano. Brambila ayant rejoint Malaspina tardivement, il a vraisemblablement recours, pour les lieux qu'il n'a pu visiter, aux dessins d'autres artistes. C'est le cas de notre gravure, sans doute inspirée d'une œuvre de l'autodidacte José Cardero (1766 † après 1811), réalisée lors de l'exploration de l'île de Vancouver (1792).

Disgrâce d'Alessandro Malaspina, et publication posthume

Les rapports de l'expédition vers les mers du Sud et la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord, de 1789 à 1794, furent censurés par les opposants politiques de Malaspina à la Cour d'Espagne. Ils ne seront publiés qu'en 1885, soit près d'un siècle plus tard, par Pedro de Novo y Colson, à Madrid, sous le titre suivant : *Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas descubierta y atrevida al mando de los capitanes de navío D. Alejandro Malaspina y Don José de Bustamante y Guerra desde 1789 a 1794.*

Rareté de notre épreuve

Notre aquarelle représente une "Galerie naturelle de cent pieds de long et dix pieds de large, à proximité du Puerto del Descanso, dans le Déroit de Juan de Fuca" (une frontière actuelle entre le Canada et les États-Unis, séparant la Province de Colombie-Britannique de l'État de Washington). Son sujet aurait été de nouveau gravé pour être inclus dans l'édition de 1885.

Les exemplaires de la première édition sont rares. À notre connaissance, seule la British Library en conserve une épreuve dans ses collections.

Fernando Brambila, Painter of the Malaspina Expedition

In the spring of 1791, Fernando Brambila, a young painter from Lombardy in the service of the Spanish court, embarked on the frigate El Cortés for America to join the Malaspina expedition (1789-1794). The expedition was named after its main instigator, Alessandro Malaspina (1754 † 1810), a navigator and officer in the Spanish Navy. Launched in July 1789, it aimed to visit all the Spanish possessions in the New World and Asia, in order to draw up a geographical and political inventory. Several scientists and artists took part in the voyage. Brambila produced numerous panoramas - including a famous view of Bueno Aires. He thus delivered faithful views of the Philippines, Macao (China), Port Jackson and Parramatta (Australia), Lima (Peru) and Montevideo (Uruguay).

Landscapes Reworked in Workshop

His painted and drawn landscapes, still marked by the art of Claude-Joseph Vernet (1714 † 1789), are the subject of a series of autograph prints, etched as early as 1795 for a publication on the expedition. Not all of them, however, were executed from his own compositions, as Carmen Sotos Serrano explains. As Brambila probably used drawings made by other artists for the places he was unable to visit. This is the case of our aquatint, probably inspired by a work by the self-taught José Cardero (1766 † after 1811), done during the exploration of Vancouver Island (1792).

Disgrace of Alessandro Malaspina, and Posthumous Publication

*The reports of the expedition to the South Seas and the northwest coast of North America, from 1789 to 1794, were censored by Malaspina's political opponents in the Spanish Court. They were not published until 1885, almost a century later, by Pedro de Novo y Colson, in Madrid, under the title *Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas descubierta y atrevida al mando de los capitanes de navío D. Alejandro Malaspina y Don José de Bustamante y Guerra desde 1789 a 1794.**

A Rare Impression

Our aquatint depicts a "Natural Gallery", near the Puerto del Descanso, in the Straits of Juan de Fuca' (a present-day border between Canada and the United States, separating the Province of British Columbia from the State of Washington). Its subject would have been re-etched for inclusion in the 1885 edition.

Copies of the first edition are rare. To our knowledge only the British Library has a proof in its collections.

LA LITHOGRAPHIE
fut decouverte en Baviere par Al. Senefelder
en 1796,
*Elle fut importée en France
par Ant. André en 1800.*



Dessin dans le genre Etrusque.

10.

Premiers traités lithographiques

First Published Manuals On Lithography

Deux recueils d'essais lithographiques

publiés par Godefroy ENGELMANN (1816) et par Aloys SENEFELDER (1819).

Two treatises on lithography

published by Godefroy ENGELMANN (1816) and by Aloys SENEFELDER (1819).

Provenance :

A.B.M.



ci-contre :

Aloys Senefelder (1771 † 1834)

Dessin dans le genre Etrusque

Collection de plusieurs essais en dessins et gravures (Pl. VII.)

10. 1. Godefroy ENGELMANN

Mulhouse 1788 † 1839 *id.*

RECUEIL d'Essais Lithographiques / dans les différents genres de dessin tels que manière / de Crayon, de la plume, du pinceau et du lavis / Exécutés par le Procédé de G. Engelmann / Directeur de la Société Lithographique / de / MULHOUSE. À PARIS, / Chez l'Auteur Rue Cassette N°18. [1816]. In-quarto [275 x 210 mm] broché composé de 10 pages lithographiées, sous couverture souple muette jaspée. Cachet de collection du miniaturiste et lithographe Constant-Viguié (1799 † 1840) sur la page de titre. Rousseurs, salissures et oxydation du papier sur la première page. Dernière planche légèrement oxydée. Quelques rousseurs intérieures. Bel et rare exemplaire, complet de ses 8 incunables lithographiques.

RECUEIL d'Essais Lithographiques... [1816]. Rare album in quarto format [275 x 210 mm], with 10 lithographed pages, in a soft cover. Collection stamp of the miniaturist and lithographer Constant-Viguié (1799 † 1840) on the title page. Foxing of the paper on the first page. The last plate is slightly oxidized. Some interior foxing. Nice and rare copy, complete with its 8 lithographic incunabula.

Bibl.:

Léon Lang, *Godefroy Engelmann, imprimeur lithographe : les incunables 1814-1817*, Colmar, Alsatia, [1977].
Michael Henker (dir.), *De Senefelder à Daumier : Les débuts de l'art lithographique*, cat. exp., Paris, organisée par la Maison de l'histoire bavaroise, 21 juin - 9 juill. 1988, München, Haus der Bayerischen Geschichte, 1988.

Tableau des 8 planches :

- **pl. I. Anne-Louis GIRODET-TRIOSON** (1767 † 1824). ***Si pingi melius, non potuit melior*** [Portrait de Couperin de la Couperie]. Lithographie au crayon.
- **pl. II. Horace VERNET** (1789 † 1863). ***Un Lancier***. Lithographie au crayon.
- **pl. III. Antoine-Pierre MONGIN** (1761 † 1827). ***Dragon couché sous un arbre***. Lithographie à la plume et à "la pointe sèche".
- **pl. IV. Jean Marie DARMET** (dates inconnues). ***Essai topographique***. Lithographie au pinceau.
- **pl. V. Jean-Jacques de BOISSIEU** (1736 † 1810) (d'après), et **Pierre-Narcisse GUÉRIN** (1774 † 1833) (d'après). ***Tête d'homme et Homme qui se découvre la tête***. Lithographies à la plume et au pinceau par ENGELMANN, à l'imitation du burin et de l'eau-forte.
- **pl. VI. Godefroy ENGELMANN**. ***Une fontaine***. Lithographie à l'imitation de la gravure sur bois.
- **pl. VII. Antoine-Laurent CASTELLAN** (1772 † 1838) (d'après). ***Un paysage***. Lithographie au crayon et à la plume par ENGELMANN, tirée avec pierres de teinte : "paysage [...] rehaussé de deux planches de rentrures [sic], dont l'une forme une teinte de bistre sur le premier plan, et l'autre une teinte générale sur tout le dessin avec la réserve des plus grandes lumières seulement".
- **pl. VIII. Louis LAFITTE** (1770 † 1828) (d'après). ***Un trophée***. Lithographie au crayon par ENGELMANN, tirée avec pierre de teinte et réserve des blancs "imitant un dessin de couleur rehaussé de blanc".

12 000 €

1815

RECUEIL

Essais Lithographiques

dans les différents genres de dessin tels que manière
de Crayon, de la plume, du pinceau et de Lavis

Exécutés par le Procédé



DE
Engelmann
Directeur de la Société Lithographique

DE
MILHOUSE




A PARIS
Chez l'éditeur Rue Casette N. 48
Lithographie par G. Engelmann

Tableau

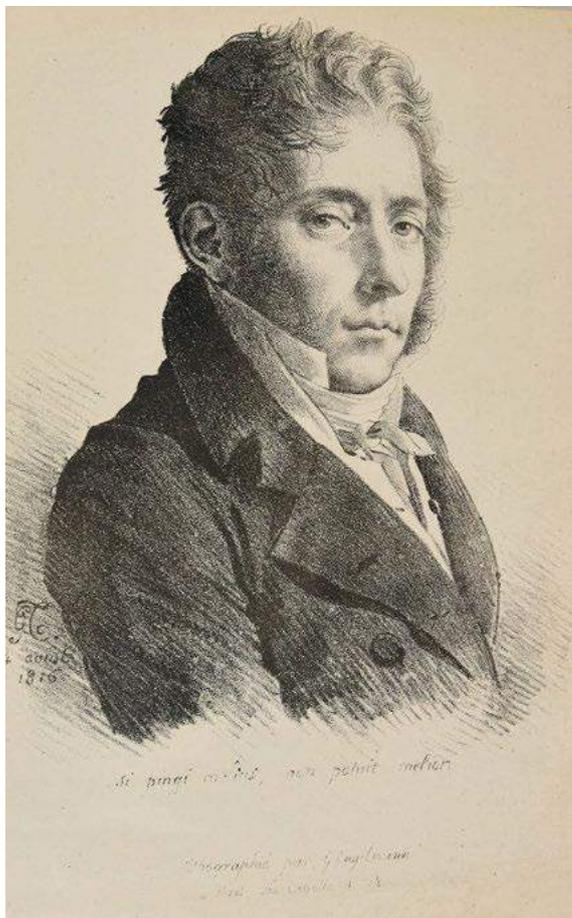
Des planches contenues dans ce recueil

Un portrait. Dessin terminé au crayon par M. Guéde
En Lavis. Crayon au crayon par M. Hoace Venet
Un Dragon couché sous un arbre. Dessin à la plume par M. Mongin.
(L'éd. en cu gravé à la pointe sèche)

Un Lavis lithographique dessiné au pinceau par Darnez
Deux têtes, l'une dessinée sur bois d'après une gravure au burin de M. Chastillon faite sur les dessins de M. Guéde, dessinée au pinceau et à la plume par G. Engelmann
Une fontaine imitant la gravure sur bois dessinée par Engelmann
Un paysage au crayon et à la plume rebaisé de deux planches de ventouse dont l'une forme une tente de tente sur le premier plan, et l'autre une tente générale sur tout le dessin avec la réserve des plus grandes lamelles seulement.

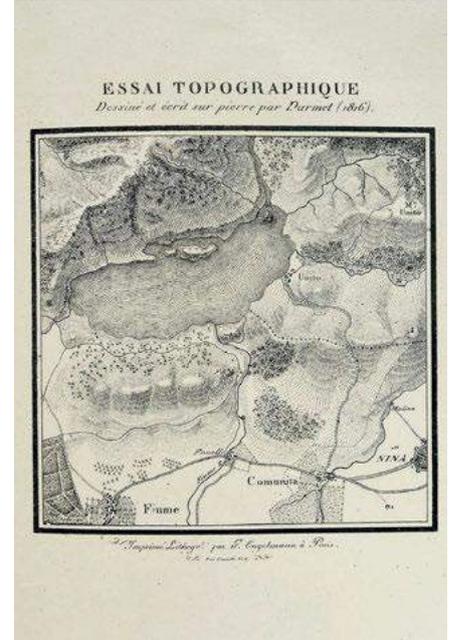
Un Crayon au crayon imitant un dessin sur papier de couleur rebaisé de blanc, dessiné par G. Engelmann, d'après Lafitte.

Édit. au papier de couleur, tiré sur le Blanc

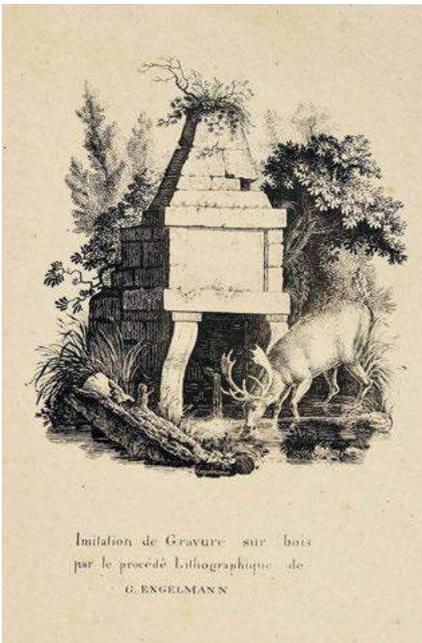




III



IV



VI



V



VII



VIII

10. 2. Aloys SENEFELDER

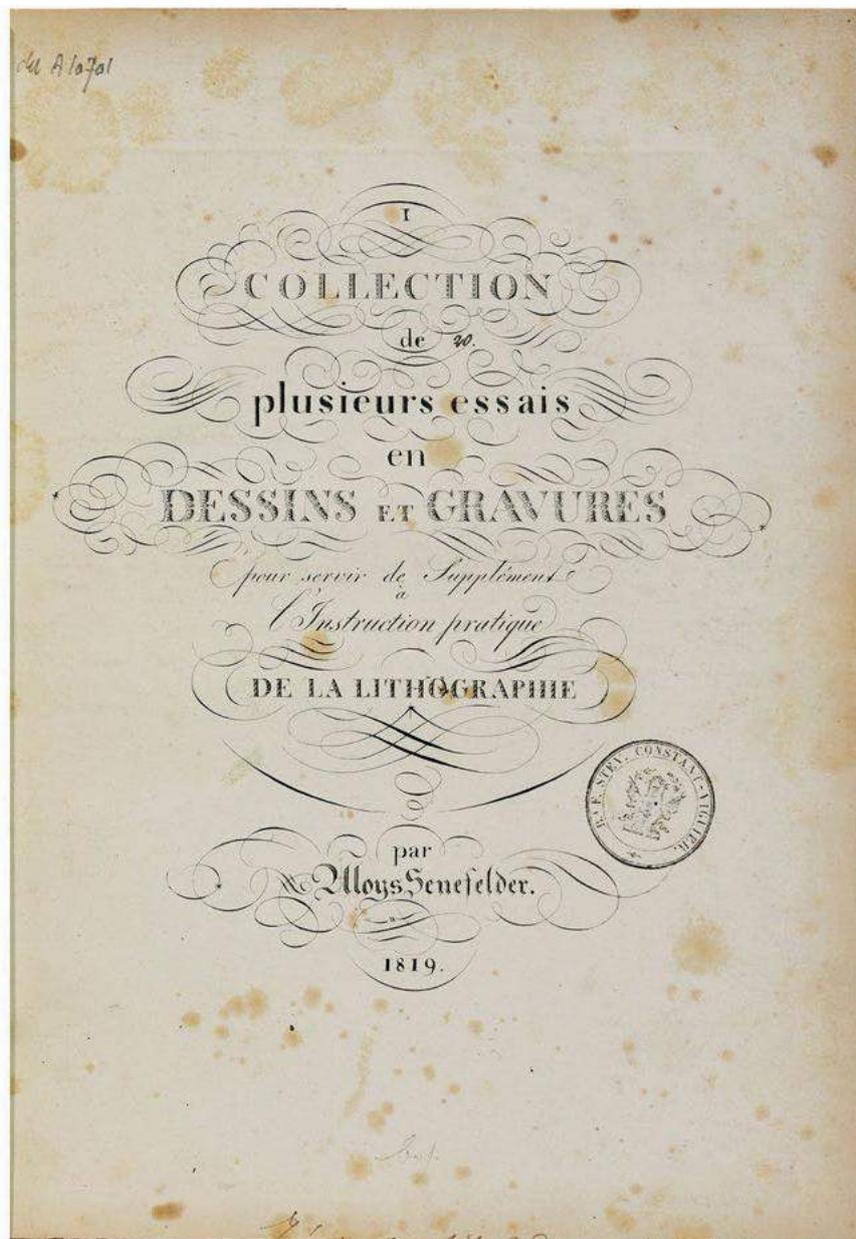
Prague 1771 † 1834 Munich

COLLECTION / de / plusieurs essais / en / DESSINS ET GRAVURES / pour servir de Supplément / à / l'Instruction pratique DE LA LITHOGRAPHIE / par Aloys Senefelder.[s. l.] 1819 [s. n.]. In-quarto [275 x 210 mm] broché de 20 pages lithographiées, sous couverture souple muette jaspée. Complet de ses planches, dont le *Génie de la lithographie* de **N. H. JACOB** (pl. IX), et deux incunables de la lithographie en couleurs (pl. VIII et XVII). Supplément à l'édition française du traité de **Senefelder**, *L'Art de la lithographie* (1819). Cachet de collection du miniaturiste et lithographe **Constant-Viguié** (1799 † 1840) sur la page de titre. Rousseurs, taches d'humidité et marque d'oxydation sur la première page. Plusieurs mouillures dans les pages intérieures.

COLLECTION / de / plusieurs essais / en / DESSINS ET GRAVURES... 1819 [s. n.]. Rare album in quarto format [275 x 210 mm], with 20 lithographed pages, in a soft cover. Complete album, including the *Genius of lithography* by N. H. JACOB (pl. IX), and two incunabula of colour lithography (pl. VIII and XVII). Supplement to the French edition of Senefelder's treatise, *L'Art de la lithographie* (1819). Collection stamp of the miniaturist and lithographer Constant-Viguié (1799 † 1840) on the title page. Foxing on the first page. Several wet spots in the inner pages.

Bibl. :

Michael Henker (dir.), *De Senefelder à Daumier : Les débuts de l'art lithographique*, cat. exp., Paris, organisée par la Maison de l'histoire bavaroise, 21 juin - 9 juill. 1988, München, Haus der Bayerischen Geschichte, 1988.



Détail des planches :

- **pl. I. Page de titre.**
- **pl. II. Marie Electrine STUNTZ** (1797 † 1847) (d'après). [**Vierge à l'Enfant**]. "Dessin à la plume pointillé". Lithographie par **Aloys SENEFELDER**.
- **pl. III. Clemens SENEFELDER** (1788 † 1833). [**Landeck in Tirol**]. "Dessin à la plume".
- **pl. IV. Vive le Roi ! Vive la France !** Partition musicale. Lithographie à la plume.
- **pl. V. Albrecht DÜRER** (1471 † 1528) (d'après). Lithographie à la plume par **SENEFELDER**, d'après des "dessins à la plume exécutés en 1515 par Albert Dürer pour le livre de prière de l'Archiduc de Bavière". En 1808, un premier fac-similé de ces dessins marginaux de Dürer, réalisé par Johann Nepomuk Strixner (1782 † 1855), avait été édité par Senefelder.
- **pl. VI. John THURSTON** (1774 † 1822) (d'après). [**Seed Sown**]. "Taille de bois transportée sur pierre". Report lithographique d'une vignette gravée sur bois par **Henry HOLE** (dates inconnues), publiée dans *The Religious Emblems* (Londres, Bensley, Ackermann, 1809, pl. 7.)
- **pl. VII. Dessin dans le genre Etrusque**²⁸. Report lithographique d'une gravure au burin.
- **pl. VIII. Psaume I du Livre des Psaumes** : "Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum et in via peccatorum non stetit et in cathedra pestilentiae non sedit". Lithographie à la plume et au pinceau, imprimée en trois couleurs (noir, bleu et rouge). Fac-similé de la première initiale du Psautier de Mayence (1457-1459), un des premiers incunables en couleurs de l'histoire de l'imprimerie.
- **pl. IX. Nicolas-Henri JACOB** (1782 † 1871). **Le Génie de la Lithographie**. 1816. Lithographie au crayon.
- **pl. X. Servatori Civium [Portrait de Louis XVI]**. "Gravure en taille-douce transportée sur pierre". Report lithographique imprimé avec pierre de teinte.
- **pl. XI. Jacques CALLOT** (1592 † 1635) (d'après). **Trois sujets - dont pl. 12 de la Petite Passion** - réunis sur une même page, gravés sur pierre "à l'eau-forte" par **Ant. FALGER** (dates inconnues).
- **pl. XII. Marie Electrine STUNTZ. [Sainte Cécile]**. Lithographie au crayon.
- **pl. XIII. [Paysage fluvial]**. "Gravure à l'eau forte sur pierre".
- **pl. XIV. Nicolas-Henri JACOB. [Tête d'Amazone]**. "Dessin sur papier et transporté sur pierre". Autographie.
- **pl. XV. [Différents spécimens d'écriture, transposés sur pierre]**.
- **pl. XVI. [Échantillons de résultats pouvant être obtenus par différents procédés lithographiques, avec exemple de repentir]**. "Scala de plusieurs genres lithographiques de l'interjection et de l'aqua-tinta : 1) Par interjection en relief, 2) Par interjection et creusé par l'eau-forte, 3) Par un tampon et creusé, 4) Par le Crayon et creusé".
- **pl. XVII. [Ruines d'une église gothique]**. "Dessin à plusieurs planches". Lithographie à la plume et au lavis, imprimée en camaïeu.
- **pl. XVIII. [Un groupe de cinq Albanais]**. "Gravure à la pointe".
- **pl. XIX. Ant. FALGER** (dates inconnues). [**Quatre sujets sur une même planche**]. "Plusieurs Essais lithographiques gravés au burin".
- **pl. XX. [Presse à main]**. Lithographie à la plume.

12 000 €

²⁸ "La gravure dans le goût étrusque (planche VII) est aussi le transport direct d'une gravure en taille-douce. Vous pouvez vous en convaincre en examinant avec attention le fond noir qui entoure la figure, où j'ai remarqué que l'intensité du noir était formée, non par un lavis, mais par le rapprochement de lignes verticales et horizontales fortement prononcées par le burin sur la planche de cuivre. L'impression lithographique les a reproduites, mais il faut regarder de bien près pour s'en apercevoir. C'est là, je crois, la preuve incontestable que c'est bien un décalque". (Louis-Henri Brévière, cité in J. J. Delalande, "Examen d'une brochure intitulée : Note sur les premiers essais de la Typolithographie, et de la Chalcolithographie, en forme de rapport", *Bulletin de la Société libre d'émulation de Rouen*, Rouen, Baudry, 1837, 1^{er} trimestre, p. 46-47.)



En France, les débuts de la lithographie sont le fruit du labeur de quelques hommes, passionnés d'art et de technique : Friedrich André, Vivant Denon, Charles de Lasteyrie, Godefroy Engelmann et Aloys Senefelder. Les trois derniers occupent une place de choix par leurs publications théoriques et pratiques, dont nous présentons ici deux rares spécimens richement illustrés : le *Recueil d'Essais Lithographiques* d'Engelmann (1816), et la *Collection de plusieurs essais en dessins et gravures*, supplément de l'important traité sur *L'Art de la lithographie*, de Senefelder (1819).

Deux recueils promotionnels

Ces parutions consacrent plusieurs années de recherches et présentent un vaste panel des possibilités offertes par la lithographie. La sélection des planches, réunies dans un but promotionnel, met en avant les qualités plastiques de ce nouveau procédé - la profondeur veloutée et le moelleux de son crayon - ainsi que ses applications proprement commerciales, dans des domaines aussi variés que : la cartographie, l'édition musicale, la reproduction fidèle d'éléments manuscrits, peints ou dessinés, permettant de diffuser, à des fins didactiques, les collections d'art muséales.

Recherches et audaces techniques

Plusieurs planches témoignent des expériences atypiques menées par Engelmann et Senefelder. Afin de rapprocher la lithographie des techniques de taille-douce traditionnelles, ces derniers n'hésitent pas à soumettre la pierre calcaire aux attaques de l'eau-forte, du burin ou de la pointe sèche, obtenant ainsi des gravures en creux sur pierre. L'accent est également mis sur la lithographie en couleurs, avec le recours à des papiers teintés, et la surimpression de plusieurs matrices.

Des travaux récompensés

Ces tours de force techniques font la fierté et la renommée de leurs inventeurs. Engelmann, dès 1814, reçoit pour ses tirages en couleurs les remerciements de la Société d'Encouragement pour l'industrie nationale. Deux ans plus tard, l'imprimeur mulhousien, désormais installé dans la capitale, les fait figurer ostensiblement sur la couverture de ses *Essais*. En 1819, la même Société décerne à Senefelder, résidant depuis un an à Paris, une médaille d'or pour son traité sur *L'Art de la lithographie*²⁹, qui précède de peu la publication de son supplément. La réception critique de ces travaux pionniers est donc excellente - quoique restreinte à un public de spécialistes. Les applications nombreuses de la lithographie et, surtout, ses fortes capacités mimétiques, conquièrent les amateurs éclairés.

Les fac-similés lithographiques : une nouvelle expérience esthétique

À une époque où la photographie n'existe encore qu'à l'état de recherche embryonnaire, on imagine sans peine le pouvoir de fascination exercé par les fac-similés et les habiles reports des deux imprimeurs. L'illusionnisme de ces planches qu'on appellerait, sans doute improprement, des reproductions - les toutes premières de l'histoire de l'art - procure de nouvelles expériences esthétiques aux amateurs, en leur permettant notamment d'avoir accès à des œuvres muséales.

L'enthousiasme de Goethe à la réception de l'album de *Dessins à la main de sujets chrétiens et mythologiques d'Albrecht Dürer*, dessiné par Strixner et publié en 1808 par Senefelder, est célèbre : "M'eût-on offert les ducats nécessaires pour recouvrir entièrement les planches lithographiques, cet argent ne m'aurait pas procuré autant de plaisir que ces œuvres-là³⁰", confia-t-il au président de l'Académie des Sciences de Bavière. Senefelder ne manque pas, dans sa *Collection d'essais* de 1819, de faire figurer de nouveau une copie de dessins de Dürer, exécutée cette fois-ci par ses soins. Engelmann, de son côté, reçoit aussi de vibrants éloges pour ses lithographies d'après les loges de Raphaël³¹ (qu'il n'inclut toutefois pas dans ses *Essais*).

Une technique promise à un riche avenir

Le choix des sujets privilégié par l'imprimeur munichois, puisé dans l'antiquité et l'œuvre des grands maîtres, tend à l'évidence à anoblir une technique qui n'a pas encore obtenu, dans le domaine des beaux-arts, de reconnaissance véritable, et qui se trouve, pour l'heure, toujours assignée à la catégorie des "Arts économiques³²". Les compositions originales présentes dans nos deux recueils n'en prennent que plus de valeur, et laissent présager tout le potentiel artistique de la lithographie. C'est le cas notamment des planches de Nicolas-Henri Jacob, dont le grain suave vient adoucir l'épure néoclassique (Senefelder, pl. IX). Le crayon lithographique, imitant les effets du dessin à la pierre noire, se prête également à merveille au vibrant portrait de Girodet (Engelmann, pl. I).

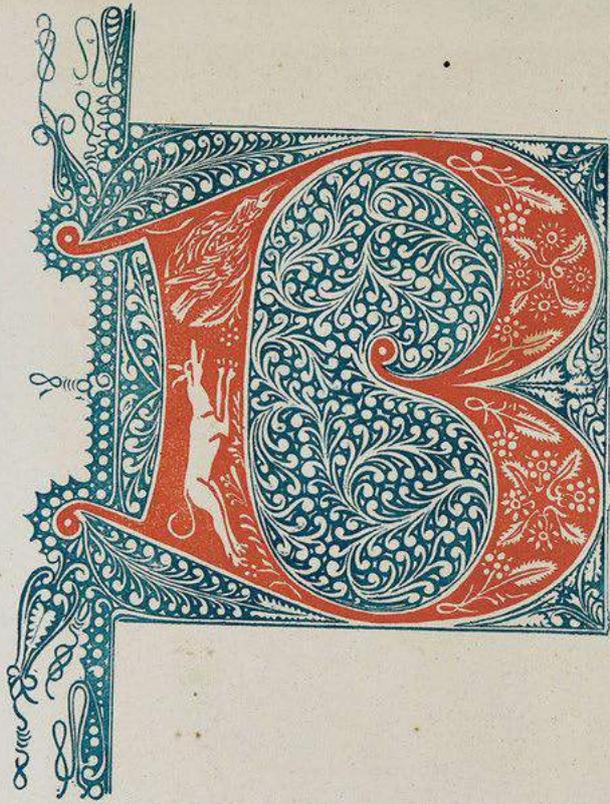
²⁹ *Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'industrie nationale*, dix-huitième année, Paris, Imprimerie de Madame Huzard, 1819, p. 243.

³⁰ Goethe, cité in Michael Henker, Karlheinz Scherr, Elmar Stolpe, *De Senefelder à Daumier : les débuts de l'art lithographique*, cat. exp. (Paris, Haus der Bayerischen Geschichte, 21 juin - 9 juill. 1988), Munich, Haus der Bayerischen Geschichte, 1988, p. 36.

³¹ Rapport du comte de Lasteyrie, en décembre 1815, pour la Société d'Encouragement. *Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'industrie nationale*, quatorzième année, Paris, Imprimerie de Madame Huzard, p. 295.

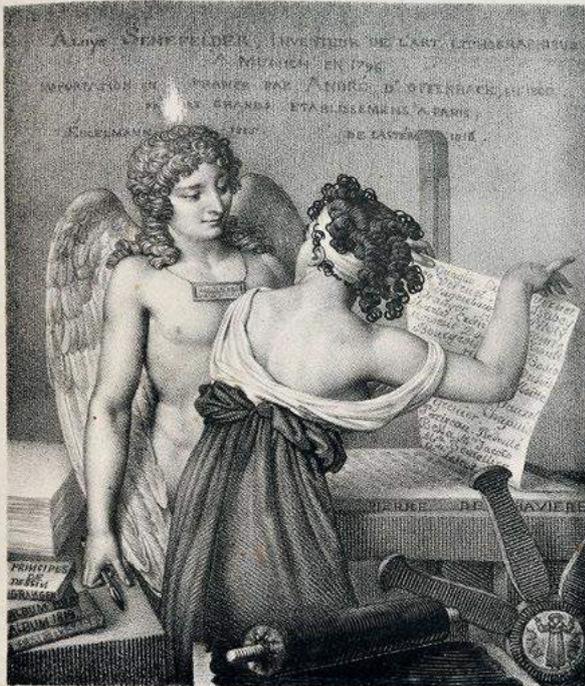
³² C'est sous cette catégorie qu'est intégrée le rapport de Charles de Lasteyrie adressé à la Société d'encouragement, au sujet des lithographies d'Engelmann (Ibid, p. 290.)

VIII.



Eatus vir qui non
 abiit in consilio impiorum
 et in via peccatorum non
 stetit: et in cathedra pesti-
 lentie non sedit. **S**ed
 in lege domini voluntas

IX.



XII. Gravé par M. de S.A.R. le Prince de Rohan

X.



Gravé en taille douce, transporté sur pierre.

XI.



Sic Deus dilexit mundum.



gros à l'eau forte.



XII



E. Storaux del. et fecit.

Dessein au Crayon.



Gravure à l'eau forte sur pierre.

XIV.



Dessin sur papier et transporté sur pierre.

XV.

Transport. 1. d'une epreuve fraiche.

C'est de Dieu que nous vient cet Art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux,
Et par des traits divers de figures tracées,
Donner de la couleur et du ton aux pensées.

2. d'un ancien livre.

Prefatio quottidiana.
Er omnia secula seculorū.
D omīnus vobiscū. Sur
sum corda. Gratias agam^{us} do
mino deo nostro. Vere dignuz
et iustū est equū et salutare. Nos
tibi semper et vbiqz gratias age
re: domine sancte pater omīpo
tens eterne deus: per christum
dominū nostrū.

3. d'une ecriture à l'encre chimique.

*La lithographie à peine sortie du berceau offre déjà
des résultats remarquables. De plus en plus secondée
par le Génie des beaux-Arts, elle produira, tout porte
à le croire, des choses étonnantes, et méritera un des premiers
rangs parmi les plus ingénieuses inventions modernes.*

XVI.

*Scala de plusieurs genres lithographiques,
de l'interjection et de l'aqua tinta.*

I. Par interjection en relief.

*Avant la
correction.*

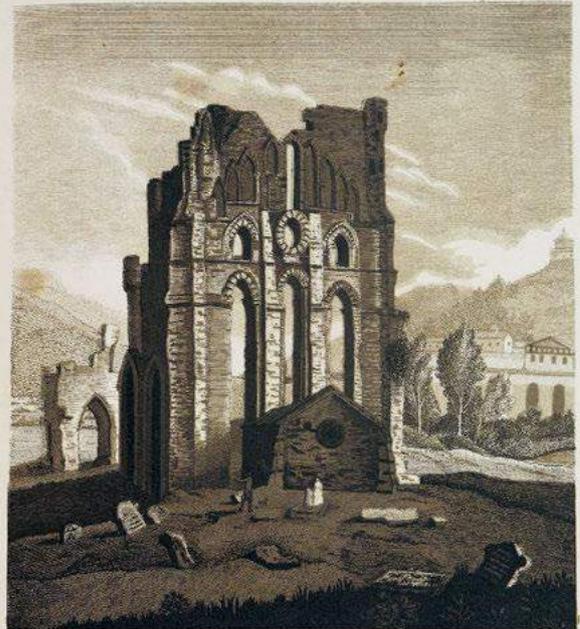
*Après la
correction.*

II. Par interjection et creusé par l'eau forte.

III. Par un Tampon et creusé.

IV. Par le Crayon et creusé.

XVII.



Dessin à plusieurs planches.

In France, the beginnings of lithography are the fruit of the labours of a few men, passionate about art and technique: Friedrich André, Vivant Denon, Charles de Lasteyrie, Godefroy Engelmann and Aloys Senefelder. The last three occupy a special place through their theoretical and practical publications, of which we present here two rare and richly illustrated specimens: Engelmann's *Recueil d'Essais Lithographiques* (1816), and Senefelder's *Collection de plusieurs essais en dessins et gravures*, a supplement to his important treatise on the Art of Lithography (1819).

Two Promotional Albums

These publications represent several years of research and present a wide range of possibilities offered by lithography. The selection of plates, brought together for promotional and didactic purposes, highlights the plastic qualities of this new process - the depth and softness of its pencil - as well as its commercial applications.

Technical Research

Several plates bear witness to the atypical experiments conducted by Engelmann and Senefelder. In order to bring lithography closer to traditional intaglio techniques, they did not hesitate to subject limestone to the attacks of etching, burin or drypoint, thus obtaining stone engravings. Emphasis is also placed on colour lithography, with the use of tinted papers and the overprinting of several matrices.

Awarded Works

These technical feats of strength made their inventors proud and famous. In 1814, Engelmann received thanks for his colour prints from the *Société d'Encouragement pour l'industrie nationale*. Two years later, the Mulhouse printer, now settled in the capital, had them prominently displayed on the cover of his *Essais*. In 1819, the same Society awarded Senefelder, who had been living in Paris for a year, a gold medal for his treatise on the art of lithography, which shortly preceded the publication of his supplement. The critical reception of these pioneering works was therefore excellent - although restricted to a specialist audience. The numerous applications of lithography and, above all, its strong mimetic capabilities, won over enlightened amateurs.

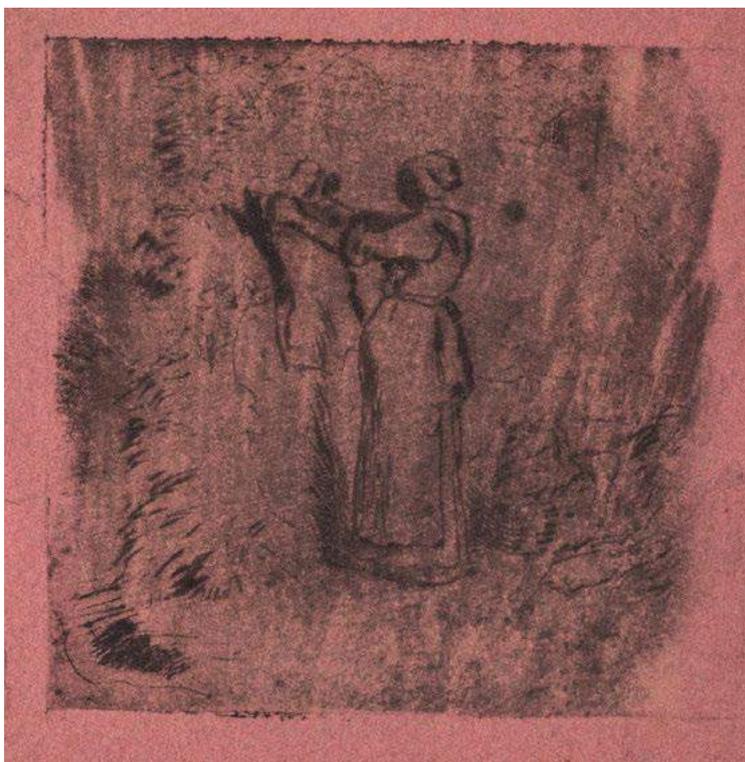
A New Aesthetic Experience

At a time when photography was still in its infancy, it is easy to imagine the power of fascination exerted by the facsimiles and the skillful transfers of the two printers. The illusionism of these plates, which we would no doubt improperly call reproductions - the very first in the history of art - provided new aesthetic experiences for amateurs, in particular by giving them access to museum works.

Goethe's enthusiasm on receiving the album of Hand Drawings of Christian and Mythological Subjects by Albrecht Dürer, drawn by Strixner and published in 1808 by Senefelder, is famous: "Had I been offered the ducats necessary to cover the lithographic plates completely, this money would not have given me as much pleasure as these works", he confided to the President of the Bavarian Academy of Sciences. Senefelder did not fail to include a copy of Dürer's drawings in his 1819 manual, this time drawn with his own hand. Engelmann, for his part, also received high praise for his lithographs after Raphael's lodges (which he did not include in his *Essais*, however).

The Beginning of Lithography as an Art Form

The choice of subjects favoured by the German printer, drawn from antiquity and the work of the great masters, clearly tends to ennoble a technique that has not yet obtained any real recognition in the field of fine art and that is, for the time being, still assigned to the category of "economic arts". The original compositions in our two manuals are all the more valuable for this reason, and suggest the full artistic potential of lithography. This is particularly true of the plates by Nicolas-Henri Jacob, whose smooth, texture softens the neo-classical aesthetics (Senefelder, pl. IX). The lithographic pencil, imitating a black chalk drawing, also brings life to the vivid portrait of Couperin de la Couperie by Girodet (Engelmann, pl. I).



Reproduction en taille réelle

11.

Premier jet d'eau-forte

First Etching

Jean-François MILLET
Gréville-Hague 1814 † 1875 Barbizon

La Femme étendant du linge (motif faisant partie de la planche dite "aux trois sujets").

Vers 1847-1850. Eau-forte et pointe sèche originale. Rare épreuve sur papier rose, du principal motif de la planche, avant de nombreuses zébrures de roulette. Petites marges non équilibrées. 92 x 95 mm [107 x 136 mm].

Épreuve montée sur vélin mince. Une petite épidermure sur la robe, au niveau de la poitrine. Bords latéraux imparfaitement encrés.

De toute rareté : de la *Planche aux trois sujets*, Delteil ne signale que dix épreuves sur vieux vergé (une conservée à l'Institut National d'Histoire de l'Art), et une sur japon. L'Art Institute of Chicago, ainsi que la Yale University Art Gallery, conservent chacun une épreuve du premier sujet, aux dimensions légèrement différentes de la nôtre (respectivement : 98 x 89 mm et 92 x 100 mm).

Un des tout premiers essais d'eau-forte de l'artiste

Peasant Resting (part of the "three subjects" plate). Circa 1847-1850.

Original etching and drypoint. Rare impression on pink paper, of the main motif of the plate, before numerous roulette scratches. Small margins, not balanced. 92 x 95 mm [107 x 136 mm]. Impression mounted on thin wove paper. A small scratch on the chest of the woman. Side edges imperfectly inked.

Very rare: Of the three-subjects plate, Delteil reports only ten copies on old laid paper (one held at the Institut National d'Histoire de l'Art), and one on japon paper. The Art Institute of Chicago and the Yale University Art Gallery each hold a proof of the first subject, slightly different in size from ours (98 x 89 mm and 92 x 100 respectively mm).

One of the artist's earliest etchings.

Provenance :

A.B.M.

Bibl. :

Delteil, Melot, n°2

Alfred Lebrun, "Catalogue de l'œuvre gravé de J. F. Millet", in Alfred Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, A. Quantin, 1881, p. 369-388.

Alfred Lebrun, Frederick Keppel, *Alfred Lebrun's Catalogue of the Etchings, Lithographs, and Woodcuts Done by Jean François Millet*, New York, Frederick Keppel & Co., Inc., 1887.

8 500 €

Millet n'a laissé qu'un petit nombre d'eaux-fortes (vingt et une au total selon Alfred Lebrun). Cette planche très rare, selon Béraldi et Delteil, et dont le cuivre servit également à graver *Le petit pêcheur au repos* (B.3) et le *Croquis d'un paysan assis, appuyé sur le bras gauche* (B.7), fait partie de ses toutes premières eaux-fortes. L'impression en est encore expérimentale et pour le moins rudimentaire, Millet n'ayant alors à sa disposition ni encre adaptée, ni presse. Le jeune artiste, comme le souligne Alfred Lebrun, la tira lui-même, "avec de la couleur plutôt qu'avec de l'encre d'imprimerie"³³. Frederick Keppel précise en outre que Millet, à cette époque, avait pour habitude d'imprimer son épreuve à la main, directement contre la plaque, en la frottant avec le dos d'une cuillère³⁴. Ce procédé manuel, imparfait, rend chaque tirage complètement unique. De surcroît, Millet ne semble jamais avoir utilisé le même papier, ou la même couleur d'impression : si notre épreuve est tirée en noir sur un papier rose assez soutenu, celle de Yale est imprimée d'un ton bistre tirant sur l'orange, sur papier grisâtre, et celle de Chicago, imparfaitement encrée sur sa partie droite, en noir sur vélin ivoire. L'hétérogénéité de ces épreuves prouve, de toute évidence, leur caractère d'essai, et en rehausse l'intérêt.

Millet left only a small number of etchings (twenty-one in total according to Alfred Lebrun). This very rare plate, according to Béraldi and Delteil, whose copperplate was also used to etch The Little Fisherman at Rest (B.3) and the Sketch of a Seated Peasant Leaning on his Left Arm (B.7), is one of his very first etchings.

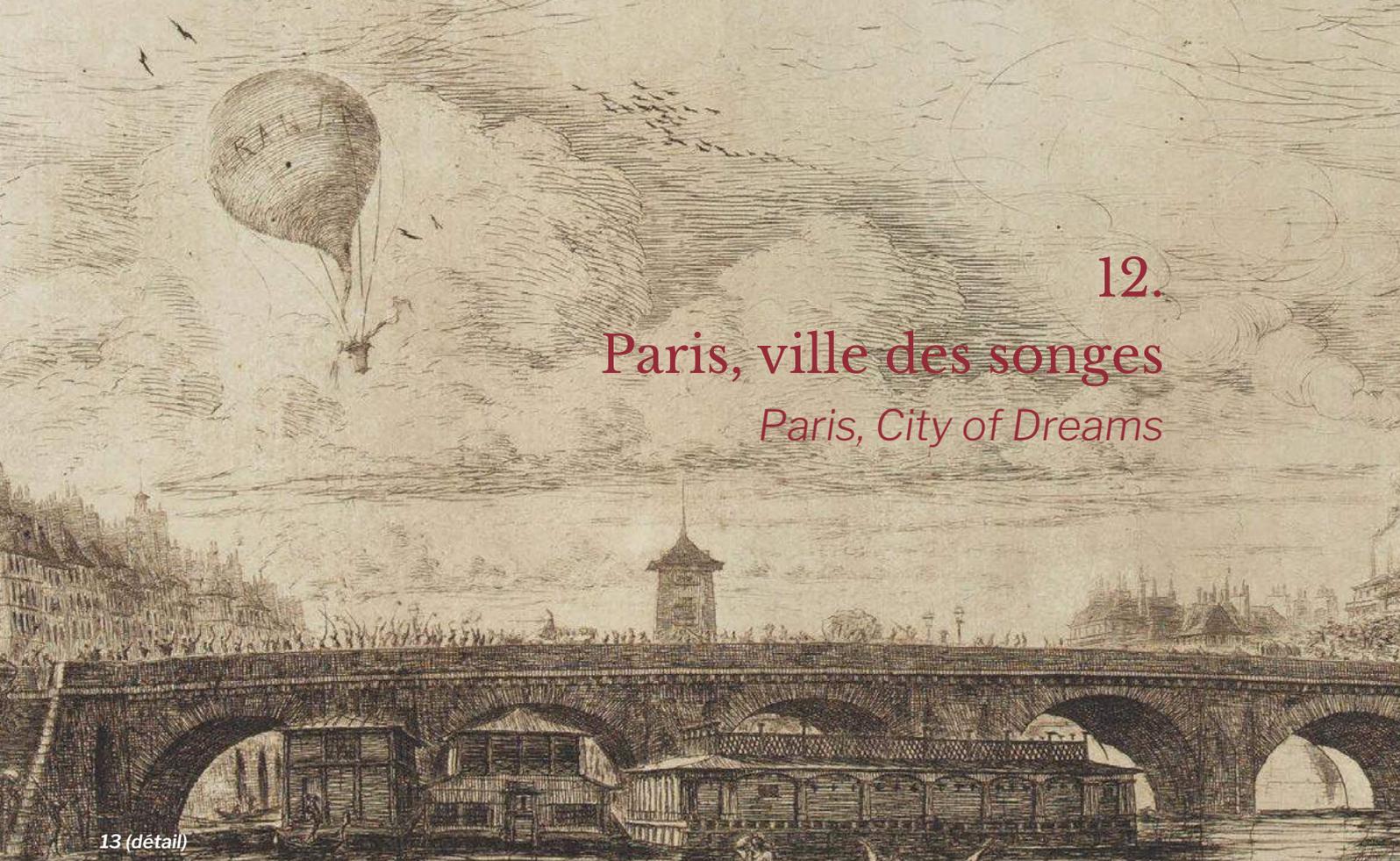
The printing was still experimental and rudimentary to say the least, as Millet had neither suitable ink nor a press at his disposal. The young artist, as Alfred Lebrun points out, printed it himself, "with some dark color from his palette".

Frederick Keppel also points out that Millet, at that time, used to print his plates "by rubbing the paper with the rounded back of a spoon". This imperfect manual process makes each print completely unique. Moreover, Millet never seems to have used the same paper, or the same printing colour: while our proof is printed in black on a fairly deep pink paper, the Yale impression is printed in a bistre tone tending towards orange, on greyish paper, and the Chicago proof, imperfectly inked on its right-hand side, in black on ivory wove paper.

The heterogeneity of these prints clearly proves their trial character, and enhances their interest.

³³ Alfred Lebrun, "Catalogue de l'œuvre gravé de J. F. Millet", in Alfred Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, A. Quantin, 1881, p. 370.

³⁴ "For many years, it was his custom to give a proof of every plate he made to his friend Sensier. Such proofs he often printed himself. His method of printing was very primitive. Having neither press nor ink, he would fill the plate with some dark color from his palette; then he would fold his sheet of paper about the plate and take off the impression by rubbing the paper with the rounded back of a spoon. (Frederick Keppel, *introduction à Alfred Lebrun's Catalogue of the Etchings, Lithographs, and Woodcuts Done by Jean François Millet*, New York, Frederick Keppel & Co., Inc., 1887, p. 10.)



13 (détail)

12. Paris, ville des songes *Paris, City of Dreams*

12. 1. Charles MERYON

Paris 1821 † 1868 Saint-Maurice

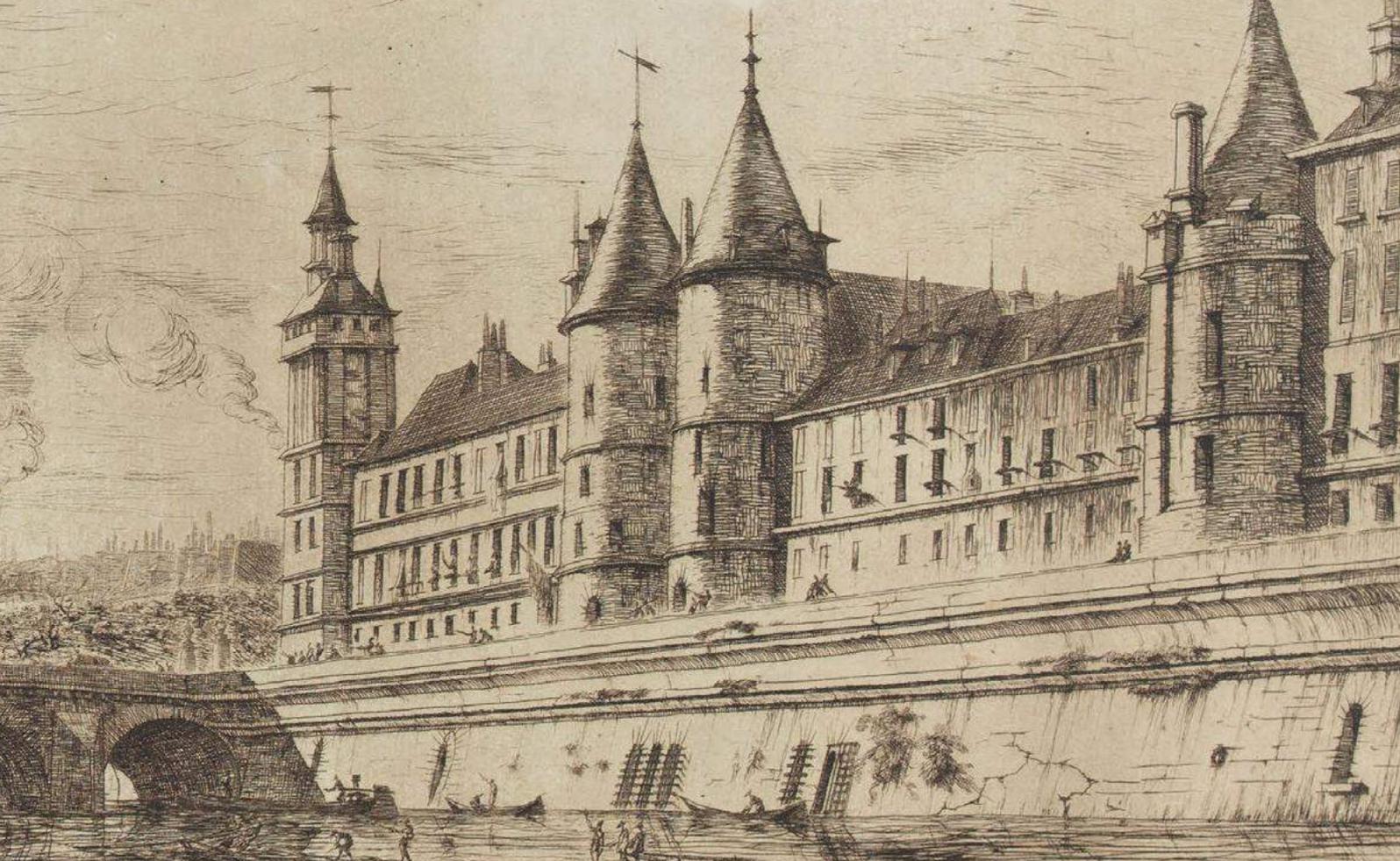
Eaux-fortes sur Paris. Vers 1850-1854.

Eaux-fortes et pointes sèches originales. Grand album in-folio [515 x 335 mm] sous chemise cartonnée à rabats, et couverture de livraison d'origine, comprenant 15 sujets (sur 22), montés sur onglets et reliés (à l'exception du titre) dans l'ordre suivant :

1. **Titre des Eaux-fortes sur Paris** (Delteil n°17, état unique ; Schneiderman n°22, I/II). Deux épreuves : la première collée sur le plat supérieur du cartonnage, la seconde imprimée sur la couverture, laissée libre.
2. **Armes symboliques de la ville de Paris** 1854. (D.21, III/III, S.36 IV/V)
3. **Tourelle de la rue de la Tixéranderie** 1852. (D.29, II/III ; S.24, II ou III/V)
4. **Le Petit pont** (D. 24, IV/VII ; S.20, V/IX)
5. **La Tour de l'horloge** (D.28, V/VIII ; S.23, V/IX, après retrait de la fine ligne horizontale en pied)
6. **Saint-Etienne-du-Mont** (D.30, IV/VIII ; S.24, IV/VIII)
7. **La galerie Notre-Dame** (D.26, III/V ; S.29, IV/VI)
8. **Le stryge** (D. 23, V/VIII ; S.27, VI/X)
9. **L'arche du pont Notre-Dame** (D.25, III/ VII ; S.28, III/VII)
10. **L'abside de Notre-Dame de Paris** (D.38, IV/VIII ; S.45, IV/IX)
11. **Tombeau de Molière (au Père-Lachaise)** (D.40, II/II ; S. 34A II/II)
12. **La morgue** (D.36, IV/VII. ; S.42, IV/VII)
13. **Le Pont-au-Change** (D.34, V/XI ; S.40, V/XI)
14. **Le Pont-Neuf** (D.33, VII/IX ; S.30, VII/X, les vers effacés, mais encore visibles sous la date)
15. **La Pompe Notre-Dame** (D.31, VI/IX ; S.26, VII/X)

³⁵ Delteil spécifie que les couvertures furent imprimées tour à tour sur papier gris, bleu et vert. James D. Burke ajoute que certaines furent également tirées sur un papier brun. (Voir : James D. Burke et al., Charles Meryon, Prints & Drawings, cat. d'exp. (Toledo museum of art, Toledo, Ohio, 29 sept.-27 oct.1974, Yale university art gallery, New Haven, Connecticut, 21 Nov. 1974- 19 Janv. 1975, St. Louis art museum, St. Louis, Missouri, 14 fév. - 6 avr. 1975),New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, 1974, p. 29.)

³⁶ *Ibid.*



Très belles épreuves imprimées en brun bistré sur vergé Hudelist (le titre de la couverture tiré quant à lui sur un vélin brun³⁵), à toutes marges. Cartonnage empoussiéré, avec de nombreux accrocs et salissures, le dos et le mors fragilisés, les coins frottés (et sans entoilage). Couverture défraîchie, empoussiérée et accidentée (plusieurs plis verticaux, de courtes déchirures en pied et en tête, un manque à l'angle inférieur droit). Intérieur très frais (à l'exception de la première page de la couverture muette, légèrement empoussiérée).

Rare ensemble : "la rareté des impressions de la page de titre, des vers et des pièces incidentes, laisse à penser que les éditions complètes [des Eaux-fortes sur Paris] sont extrêmement rares. En effet, il se peut que la suite complète n'ait été une réalité que dans l'imagination de l'artiste, un stratagème par lequel il espérait distribuer et vendre son œuvre³⁶". (James D. Burke)

Etchings of Paris. 1850-1854.

Original etchings and drypoints. Large folio album [515 x 335 mm] in a cardboard folder with its original cover, comprising 14 plates (out of 22), in the following order :

1. Title page; 2. Coat-of-Arms Symbolizing the City of Paris; 3. House with a Turret, rue de la Tixéranderie; 4. Le Petit Pont; 5. The Clock Tower; 6. Church-of-St Etienne-du Mont; 7. The Gallery of Notre-Dame; 8. The Vampire; 9. An arch of Pont Notre-Dame; 10. The apse of Notre-Dame; 11. Molière's Tomb, Père-Lachaise Cemetery; 12. The Mortuary; 13. Pont-au-change; 14. Pont-Neuf; 15. Pompe Notre-Dame.

Very fine impressions printed in brown ink on Hudelist laid paper (the title printed on brown wove paper). Full margins. Dusty and damaged cover (several vertical creases, short tears, missing lower right corner). Inside pages are in very good condition.

Rare set : "From the rarity of the impressions of the title page, verses and incidental pieces, one might conclude that complete published editions are extremely scarce. Indeed, it may be that the complete suite was a reality only in the artist's imagination, a scheme by which he hoped to distribute and sell his work" (James D. Burke)

Provenance :
A.B.M.

55 000 €

Les gravures de Meryon demeurent l'un des plus beaux et fascinants hommages rendus au vieux Paris. Au milieu du XIX^e siècle, la ville lumière devient un sujet artistique et littéraire à part entière, relevant d'un genre nouveau que Baudelaire, dans son pénétrant Salon de 1859, appelle le "paysage des grandes villes". Dans ce dernier, commente-t-il, s'exprime "le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie"³⁷. Ces mots rencontrent un écho singulier dans les œuvres de notre aquafortiste, bien connues et admirées du poète.

"Le vieux Paris n'est plus..."

Le Paris de Meryon, comme celui du Cygne de Baudelaire, trouve sa nourriture dans la mélancolie. Gravées à l'aube des grands bouleversements haussmanniens, ses eaux-fortes témoignent d'un monde en passe de disparaître : le *Petit-Pont*, la *Pompe Notre-Dame*, le *Pont-au-change*, la *Tourelle de la rue de la Tixéranderie*, furent démolis peu après avoir été fixés dans le cuivre par l'artiste. Fasciné par les métamorphoses de la vieille cité, Meryon dessina souvent, au cours de sa carrière, le Paris disparu : il copia notamment à l'eau-forte des compositions des XVII^e et XVIII^e siècles - la *Passerelle du Pont-au-change*, après l'incendie de 1621, d'après Stefano Della Bella ; *Le pont-au-change*, vers 1784, d'après Jean Nicolle, pour ne citer que ces exemples. La série des *Eaux-fortes sur Paris* lui fut inspirée par une planche de l'artiste hollandais Reinier Nooms (vers 1623 † 1667), *Le Pavillon de Mademoiselle*, ainsi qu'il le raconte en 1863 :

"Cette première pièce a eu sur moi une notable influence ; feuilletant un jour un carton d'eaux-fortes chez le marchand Vignères, elle me tomba sous la main et fixa immédiatement mon attention [...] ; je m'en saisis immédiatement avec l'intention de la reproduire pour la mieux goûter ; et dès ce moment je conçus même ce projet que je méditais vaguement, d'entreprendre une suite de vues de Paris de mon choix"³⁸.

Architecture et "visions"

Aux graveurs du XVII^e siècle qu'il chérit tant, Meryon doit un métier net, sans emphase, et pourtant relevé d'une ineffable poésie. Ses paysages parisiens, d'un faire si méticuleux, exaltent la beauté austère des vieilles pierres, sculptées de francs et lumineux contrastes. L'être humain y est accessoire. Seules comptent l'architecture et ses parts d'ombres. Le réalisme le plus scrupuleux³⁹ y côtoie des visions chimériques aux accents hugoliens : la *Galerie Notre-Dame* et son clair-obscur sépulcral, la sensualité mortifère du *Stryge*, vampire de pierre dominant la cité, semblent tout droit sortis du roman *Notre-Dame de Paris* (1831-1832). Meryon, comme Victor Hugo, admire l'édifice gothique et en accroît la puissance monumentale. Dans *L'abside de Notre-Dame* et dans *Le Petit-Pont*, la vieille cathédrale dresse au-dessus des immeubles sa fantastique masse, donnant à ces tableaux urbains la solennité d'un drame.

L'artiste, on le sait, retravailla compulsivement ses cuivres avant de les biffer. Au gré de son génie inquiet, il y dissémina des détails fantaisistes et dramatiques : créatures ailées, ballons tourbillonnants, nuées ténébreuses de corbeaux, dignes d'un poème d'Edgar Poe, ou d'un film d'Alfred Hitchcock. "Le souffle de l'immensité traverse l'œuvre de M. Meryon, confiait Hugo à Philippe Burty, et fait de ses eaux-fortes plus que des tableaux – des visions"⁴⁰. Au Paris monotone des avenues rectilignes, promu par le Second Empire, l'artiste oppose un Paris médiéval, tortueux mais grandiose, propice aux "visions" et à l'imagination, cette "reine des facultés"⁴¹ chère à Baudelaire et aux romantiques.

Réception critique et succès commercial

Les hantises de Meryon, interné à deux reprises pour "délire mélancolique"⁴², furent bien réelles. Elles alimentèrent, dès son vivant, le mythe de l'artiste maudit, laissant planer sur son œuvre une ombre tragique, soulignée à l'envi par ses premiers biographes. À l'appui de ce portrait, ceux-ci insistent sur le manque de reconnaissance dont pâtit Meryon auprès des instances officielles du monde de l'art. Certes, comme l'écrivent Gustave Geffroy et Loÿs Delteil, Les Eaux-fortes sur Paris ne reçurent aucune récompense au Salon, dont le jury alla même jusqu'à refuser la *Galerie Notre-Dame* en 1853. De même, elles furent ignorées par la chalcographie du Louvre, ce qui affecta profondément l'artiste et le priva d'une source appréciable de revenus. Les louanges, pourtant, ne manquèrent point. Elles émanèrent des plus grandes plumes : Hugo, Baudelaire, Philippe Burty, Henri Beraldi, Léon Godard. Quant au succès commercial, il fut semble-t-il au rendez-vous. Bien vite, certaines planches devinrent introuvables et s'arrachèrent à prix d'or. Baudelaire le faisait remarquer dès 1862, dans un article publié à l'occasion de la fondation de la Société des Aquafortistes :

"M. Méryon [...] donnera prochainement des œuvres nouvelles. M. Cadart possède encore quelques-unes des anciennes. Elles se font rares ; car, dans une crise de mauvaise humeur, bien légitime d'ailleurs, M. Méryon a récemment détruit les planches de son album Paris. Et tout de suite, à peu de distance, deux fois de suite, la collection Méryon se vendait en vente publique quatre et cinq fois plus cher que sa valeur primitive"⁴³.

La reconnaissance vint également d'Angleterre où, dès 1868, année du décès de Meryon, paraissait un premier texte de référence sur l'artiste, suivi, la décennie suivante, de la publication de catalogues (dont un consacré à ses vues de Paris⁴⁴), d'expositions et de prestigieuses ventes publiques.

Celui qui fut, aux yeux de Walter Benjamin, "le portraitiste le plus impressionnant de la ville de Paris"⁴⁵, a livré à la postérité des images de la capitale devenues mythiques, par leur parfum de nostalgie,







10

autant que par leur acuité visionnaire. Témoin impuissant des démolitions instiguées par le préfet de la Seine, Meryon fit œuvre de mémoire : certaines planches, on le devine, furent gravées dans l'urgence, pour conjurer la destruction et l'oubli. Sans nul doute, le graveur contribua, aux côtés des photographes Charles Nègre et Henri Le Secq, à faire naître la notion même de "vieux Paris". Mais ses vues topographiques, d'une étrange pureté minérale, ne revêtent pas seulement une importance patrimoniale. Elles sont aussi et surtout de puissants réceptacles à songes. Baudelaire ne s'y

trompait pas, lui qui conçut un temps le projet d'en tirer des "réveries philosophiques"⁴⁶. Les premiers vers du poème "Les Sept Vieillards" formeraient une épigraphe idéale aux *Eaux-fortes sur Paris* :

**"Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le
passant ! / Les mystères partout coulent
comme des sèves / Dans les canaux étroits
du colosse puissant"⁴⁷.**

³⁷ Charles Baudelaire, "Salon de 1859", *Écrits sur l'Art*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 425.

³⁸ Charles Meryon, "Mes observations sur l'article de la *Gazette des Beaux-Arts*", 1863. Cité in Loÿs Delteil, *Charles Meryon - Le peintre-graveur illustré*, tome 2, Paris, chez l'auteur, 1907, n. p.

³⁹ Dans ses dessins préparatoires, Meryon usa notamment d'une *camera obscura*.

⁴⁰ Victor Hugo, lettre à Philippe Burty (1863), cité in Loÿs Delteil, *op. cit.*, n. p.

⁴¹ Charles Baudelaire, "Salon de 1859", *op. cit.*, p. 366.

⁴² Lors de son premier internement à la maison de santé de Charenton, le 12 mai 1858, le certificat médical indique : "Délire mélancolique". (Voir : Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, Paris, Flouy, 1926, p. 114.)

⁴³ Charles Baudelaire, "Peintres et aquafortistes", *op. cit.*, p. 466.

⁴⁴ Frederick Wedmore, *Meryon and Meryon's Paris: With a Descriptive Catalogue of the Artist's Work*, 1879.

⁴⁵ Walter Benjamin, lettre 274 à Werner Kraft, le 30 Janvier 1936.

Walter Benjamin, *Correspondance*, éditée par Gershom G. Scholem et Theodor W. Adorno, traduite par Guy Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, tome 2, p. 200.

⁴⁶ Ce projet fut hélas vite avorté, Meryon se montrant particulièrement capricieux, ainsi que le rapporte Baudelaire dans une lettre à l'éditeur Poulet-Malassis, le 16 février 1860 : "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 [sic] intervient, qui n'entend pas les choses ainsi : Il faut dire : à droite, on voit ceci ; à droite, on voit cela. Il faut chercher des notes dans les vieux bouquins. [...] M. Méryon [sic] parle, les yeux au plafond, et sans écouter aucune observation". (Charles Baudelaire, cité in Rémi Labrusse, "Baudelaire et Meryon", *L'Année Baudelaire*, 1995, Vol. 1, p. 131.)

⁴⁷ Charles Baudelaire, "Les Sept Vieillards", in "Tableaux Parisiens", *Les Fleurs du mal*, troisième édition, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 261.



13



5

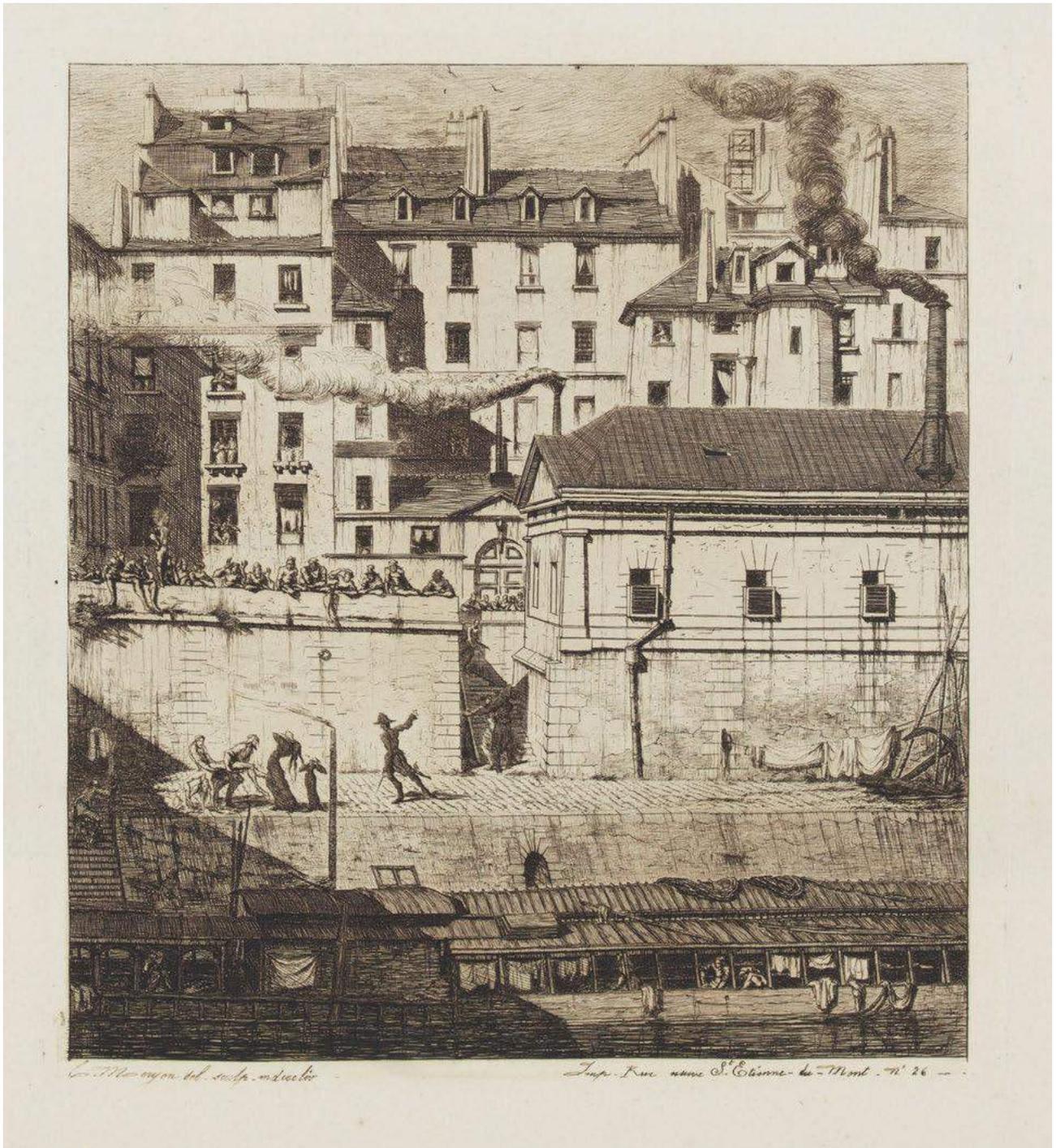


6



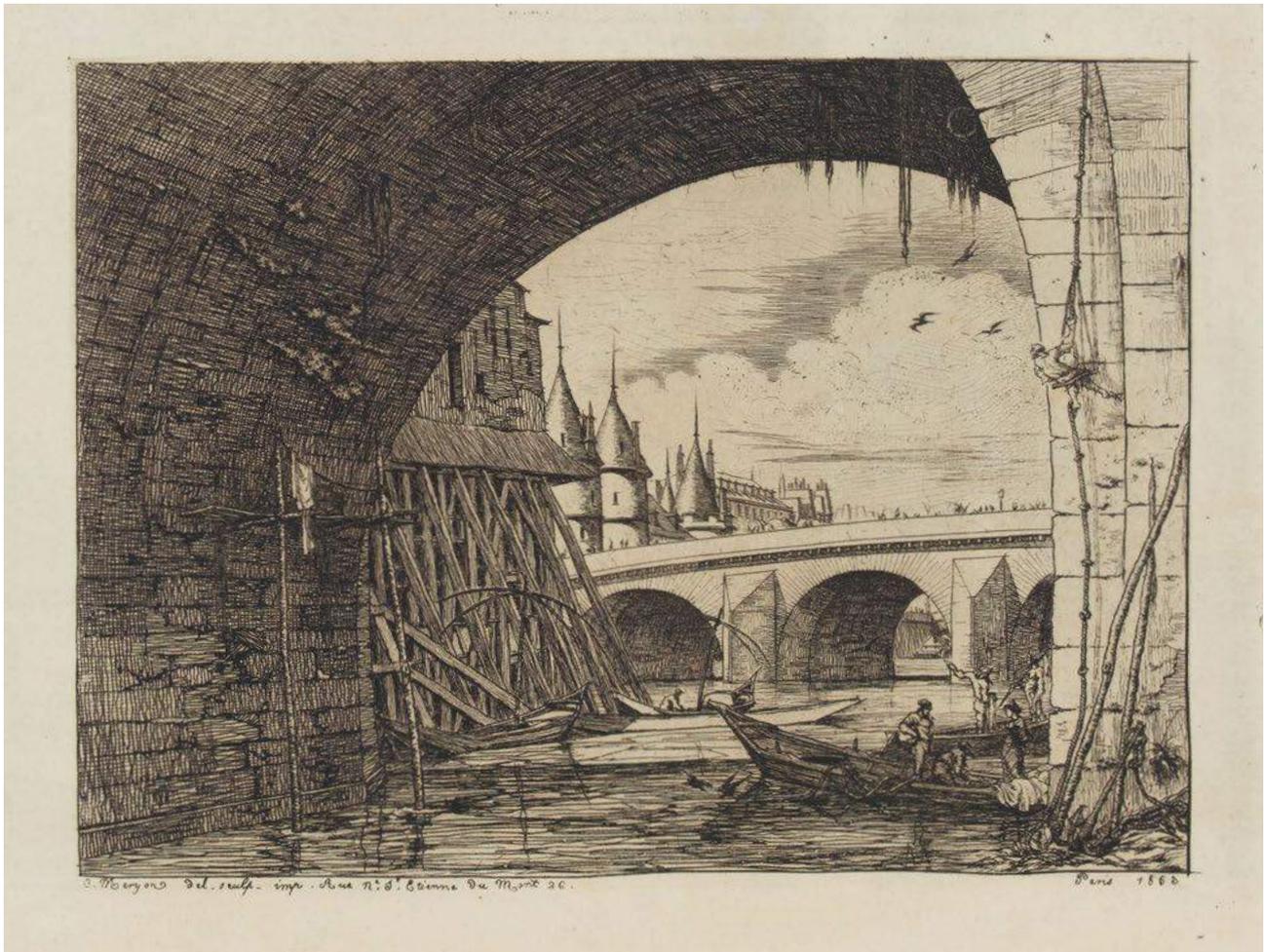
C. Mengoni del. sculp. 1855.

Imp. - Rue N° 32 Liégeois - du - Mort. 16



12

“ Le souffle de l’Immensité traverse l’œuvre de M. Meryon et fait de ses eaux-fortes plus que des tableaux - des visions.” *Victor Hugo*



9

"Old Paris is no more..."

Meryon's Paris, like that of Baudelaire's Swan, finds its nourishment in melancholy. Etched at the dawn of the great Haussmannian upheavals, his prints bear witness to a world on the verge of disappearing: the Petit-Pont, the Pompe Notre-Dame, the Pont-au-change, the Tourelle de la rue de la Tixéranderie, were demolished shortly after they were set in copper by the artist. Fascinated by the metamorphoses of the old city, Meryon often drew the vanished Paris during his career: he copied etchings of compositions from the 17th and 18th centuries - the Passerelle du Pont-au-change, after the fire of 1621, after Stefano Della Bella; Le Pont-au-change, around 1784, after Jean Nicolle, to name but a few. The series of etchings on Paris was inspired by a plate by the Dutch artist Reinier Nooms (ca. 1623 † 1667), Le Pavillon de Mademoiselle, as he recounted in 1863:

"This first piece had a notable influence on me; leafing through a box of etchings at the Vignères dealer's one day, it fell into my hands and immediately caught my attention [...]; I immediately seized it with the intention of reproducing it in order to taste it better; and from that moment I even conceived this project that I was vaguely meditating on, to undertake a suite of views of Paris of my choice".

Architecture and "Visions"

To the 17th century etchers whom he cherished so much, Meryon owes a clean, un-emphatic craft, yet full of poetry. His Parisian landscapes, so meticulously done, exalt the austere beauty of old stones, sculpted with frank contrasts. The human being is secondary. Only the architecture and its shadows matter. The most scrupulous realism is mixed with chimerical and Hugolian visions: the Galerie Notre-Dame and its chiaroscuro, the mortifying sensuality of the Vampire, seem to come straight out of the novel Notre-Dame de Paris (1831-1832). Meryon, like Victor Hugo, admires the Gothic edifice and increases its monumental power. In L'abside de Notre-Dame and in Le Petit-Pont, the old cathedral rises above the buildings with its fantastic mass, giving these urban pictures a dramatic solemnity.

Meryon compulsively reworked his plates before cancelling them. He gradually scattered fanciful and dramatic details: winged creatures, whirling balloons, dark clouds of crows, worthy of an Edgar Poe poem or an Alfred Hitchcock film. "The breath of Immensity passes through all his work," wrote Hugo, "and makes his etchings more than pictures - visions". To the monotonous Paris of rectilinear avenues, promoted by the Second Empire, the artist opposes a medieval Paris, tortuous but grandiose, favourable to "visions" and imagination, that "queen of faculties" dear to Baudelaire and the Romantics.

Critical Reception and Commercial Success

The hauntings of Meryon, twice interned for "melancholic delirium", were very real. From the time he was alive, they fed the myth of the cursed artist, casting a tragic shadow over his work, which was emphasised over and over again by his first biographers. In support of this portrait, they insist on the lack of recognition Meryon received from the official authorities. Certainly, as Gustave Geffroy and Loÿs Delteil write, *Les Eaux-fortes sur Paris* received no award at the Salon, whose jury even went so far as to refuse the Galerie Notre-Dame in 1853. Similarly, they were ignored by the Louvre's chalcography, which deeply affected the artist and deprived him of an appreciable source of income. There was no lack of praise, however. They came from the greatest writers: Hugo, Baudelaire, Philippe Burty, Henri Beraldi, Léon Godard. As for the commercial success, it seemed to be there. Very quickly, certain plates became unobtainable and were snapped up at a high price. Baudelaire pointed this out as early as 1862, in an article published on the occasion of the founding of the *Société des Aquafortistes*:

"M. Méryon [...] will soon give new works. M. Cadart still has some of the old ones. They are becoming rare; for, in a fit of bad temper, quite legitimate in fact, Mr. Méryon recently destroyed the plates of his album *Paris*. And immediately, at a short distance, twice in a row, the Méryon collection was sold at public auction for four and five times its original value.

Recognition also came from England where, in 1868, the year of Meryon's death, the first reference text on the artist was published, followed in the next decade by the publication of catalogues (including one devoted to his views of Paris), exhibitions and prestigious public sales.

The artist who was, in the eyes of Walter Benjamin, "the most impressive portraitist of the city of Paris", delivered to posterity images of the capital that have become mythical, by their nostalgic fragrance as much as by their visionary acuity. As a powerless witness to the demolitions instigated by the Prefect of the Seine, Meryon did his part to preserve the memory: some of the plates were etched in a hurry, to ward off destruction and oblivion. There is no doubt that the etcher contributed, alongside Charles Nègre and Henri Le Secq, to the very notion of "old Paris". But his topographical views, with their strange mineral purity, are not only of historical importance. They are also and above all powerful receptacles for dreams. Baudelaire was not mistaken, who at one point conceived the project of drawing "philosophical musings" from them. The first lines of his poem, *The Seven Old Men*, would form an ideal epigraph to the *Eaux-fortes sur Paris*:

**"Teeming, swarming city, city full of dreams,
/ Where specters in broad day accost the
passer-by! / Everywhere mysteries flow like
the sap in a tree / Through the narrow canals
of the mighty giant."**



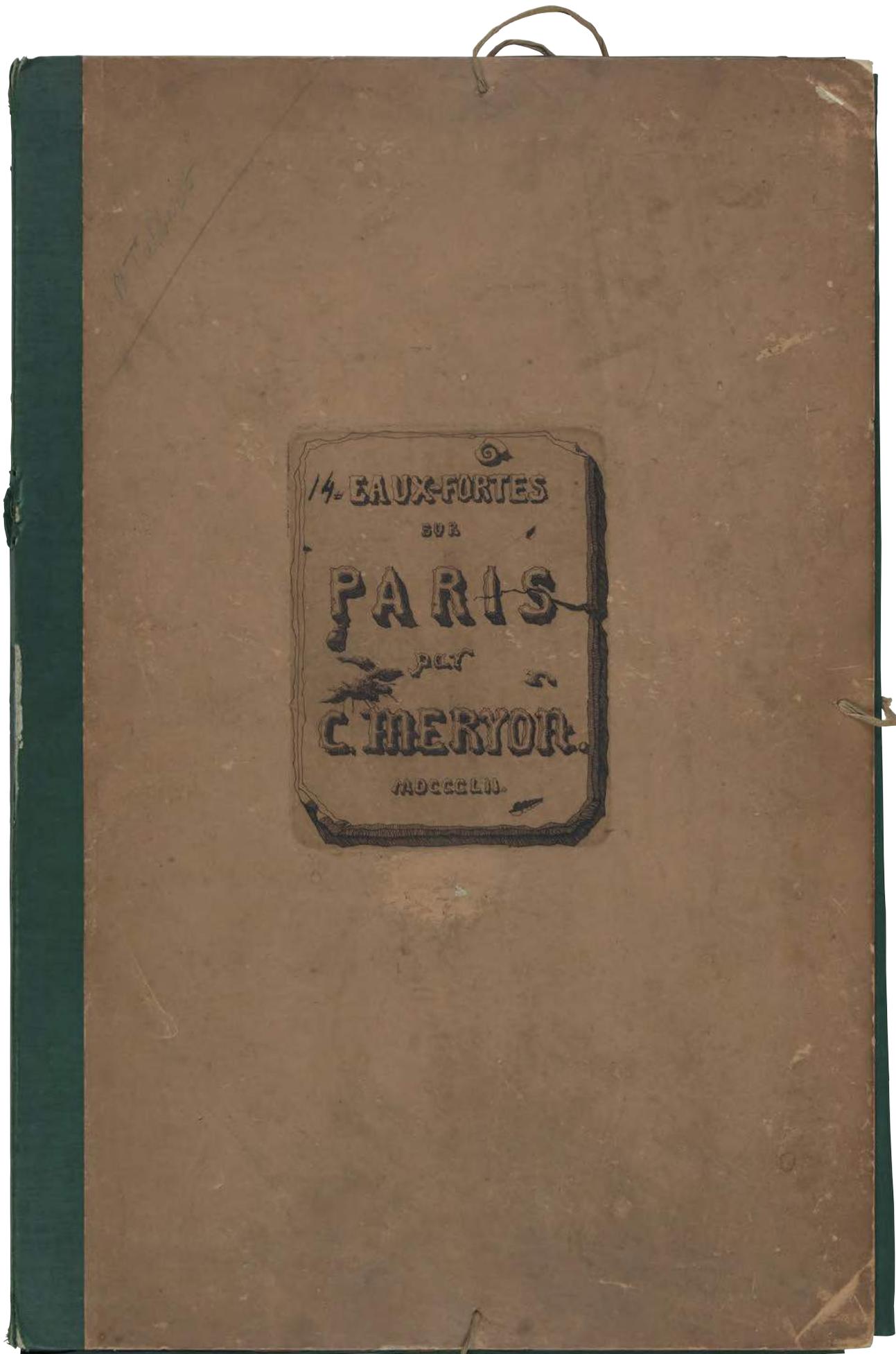




15

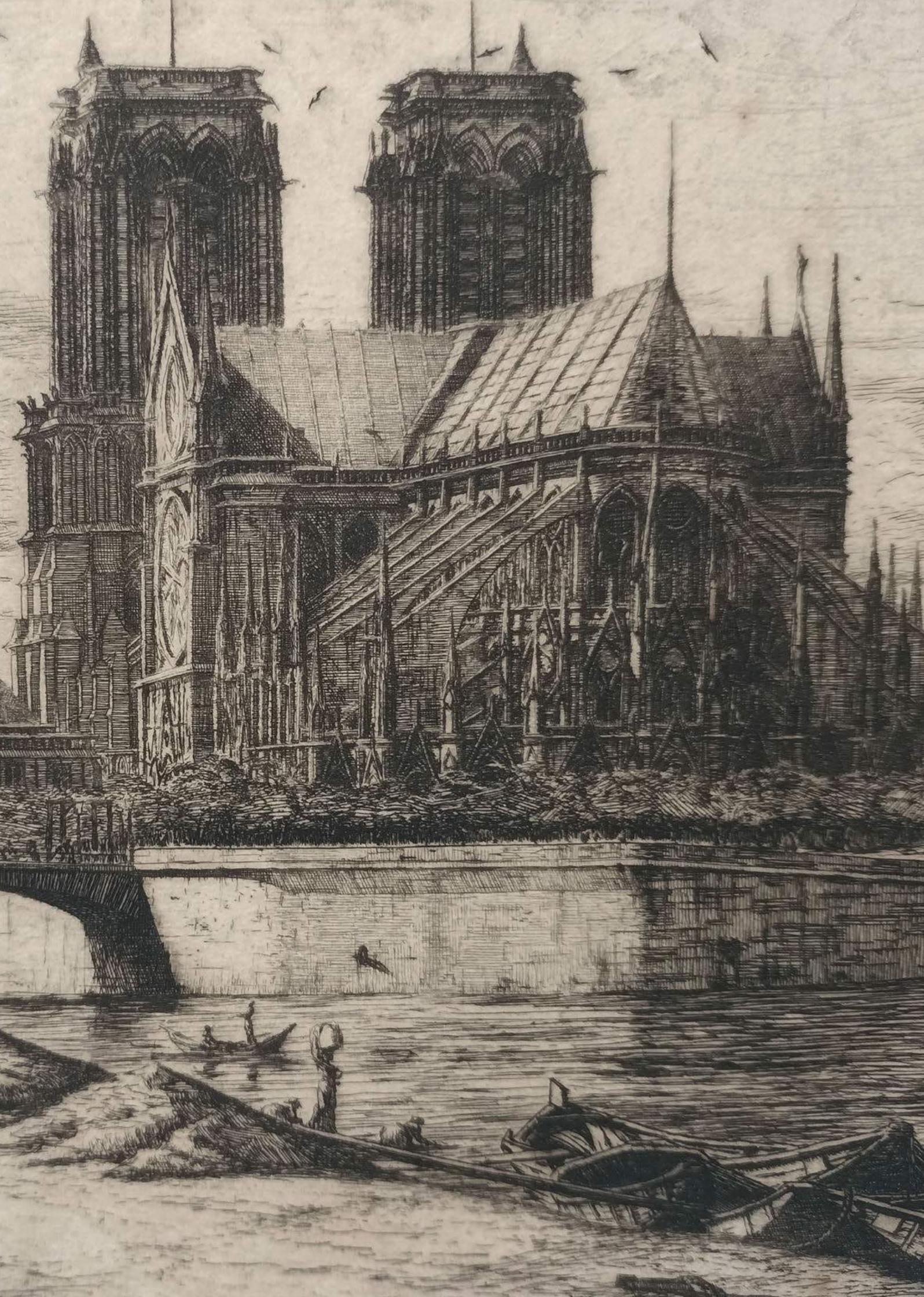


14



1700/1800

14. EAUX-FORTES
 SUR
PARIS
 par
C. MERYON.
 MDCCCLII.



12. 2. Charles MERYON

Paris 1821 † 1868 Saint-Maurice

L'Abside de Notre-Dame de Paris. 1854.

Eau-forte originale. Très belle épreuve du 4^e état sur 8 (selon Delteil), ou sur 9 (selon Shneiderman), les fonds bien visibles, imprimée avec retroussage sur vergé. Belles marges. 165 x 300 mm [240 x 386 mm]. Feuille légèrement insolée. Marque du coup de planche fragilisée en pied, et renforcée au revers. Une longue déchirure horizontale en pied, sans atteinte au sujet, restaurée au dos. Une très courte déchirure dans l'angle supérieur gauche. Trois petites piqûres marginales. Trois infimes points blancs en surface (au niveau du pont, et dans l'ombre portée du cheval de droite).

The Apse of Notre-Dame, Paris. 1854.

Original etching. A very fine impression on laid paper, of the 4th state of 8 (according to Delteil), or of 9 (according to Shneiderman), the backgrounds clearly visible. Good margins. 165 x 300 mm [240 x 386 mm]. Slightly sunned leaf. Platemark weakened at the bottom. A long horizontal tear at the bottom, restored on the back. A very short tear in the upper left corner. Three small marginal punctures. Three tiny white spots on the surface (at the level of the bridge, and in the shadow of the right horse).

Provenance :

Marché parisien | Parisian market.

Bibl. :

Delteil n° 38 IV/VIII. Schneiderman n° 45 IV/IX.

11 000 €

Un leitmotiv

L'Abside de Notre-Dame est l'une des pièces maîtresses de la série des *Eaux-fortes sur Paris*. Quelques années après la gravure du *Petit-Pont*, Meryon représente une nouvelle fois l'architecture familière de la vieille cathédrale. En 1853, le chantier de restauration de l'édifice, conduit par Viollet le Duc et Lassus, vient de redémarrer après trois ans d'interruption. Meryon choisit d'en décrire la façade orientale, sous un jour crépusculaire. Dominant les berges de la Seine et les quais, la lourde masse du chevet gothique semble inébranlable. Rien n'en vient troubler la solitude ancestrale, sinon le ramage des corbeaux. La présence humaine, réduite à l'anecdote, renforce par contraste la pesanteur monumentale de cette silhouette basse et trapue, qui inspira à Victor Hugo et Gérard de Nerval de magnifiques œuvres littéraires et poétiques.

La "plus belle planche" de Meryon

Cette planche, à l'atmosphère puissamment dramatique, jouit dès le vivant de l'artiste d'une excellente réception critique. Dans un long essai publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1863, Philippe Burty commente, admiratif : "Cette vue de Notre-Dame, antérieure à tous les secours que peut prêter aujourd'hui aux dessinateurs la photographie, est d'un aspect magistral. L'église de Notre-Dame semble d'ailleurs avoir exercé une grande attraction sur l'esprit rêveur de l'artiste. Elle avait dicté à un poète un des beaux livres de notre génération, elle a inspiré à Meryon sa plus belle planche⁴⁸". Delteil, en 1907, ne tarit pas non plus d'éloges : "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 prisée par rapport à son aimable aspect et pour l'harmonie de toutes ses parties⁴⁹".

A Leitmotiv

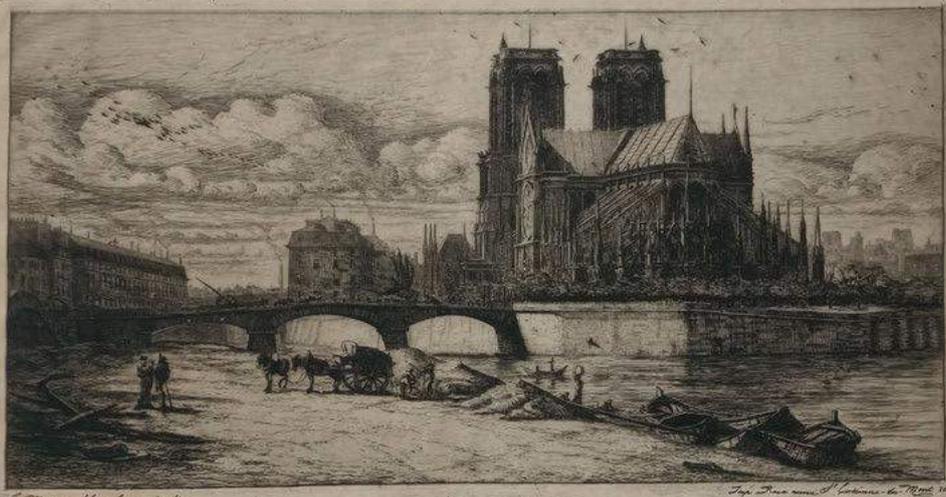
The Apse of Notre-Dame is one of the highlights of the series of etchings on Paris. A few years after the engraving of the *Petit-Pont*, Meryon once again depicts the familiar architecture of the old cathedral. In 1853, the restoration of the building, led by Viollet le Duc and Lassus, had just started again after a three-year interruption. Meryon chose to describe the eastern façade in a twilight light. Dominating the banks of the Seine and the quays, the heavy mass of the Gothic apse seems unshakeable. Nothing disturbs its ancestral solitude, except the crows' rambling. The discreet human presence reinforces the monumental weight of this low silhouette, which inspired Victor Hugo and Gérard de Nerval.

Meryon's "most beautiful etching"

This plate, with its dramatic atmosphere, enjoyed an excellent critical reception during the artist's lifetime. In a long essay published in the Gazette des Beaux-Arts in 1863, Philippe Burty commented admiringly: "This view of Notre-Dame, which predates all the help that photography can give to draughtsmen today, is of a masterly aspect. The church of Notre-Dame seems to have exerted a great attraction on the artist's dreamy mind. It had dictated to a poet one of the beautiful books of our generation, it inspired to Meryon his most beautiful plate." Delteil, in 1907, was equally effusive in his praise: "Of Meryon's etchings, The Apse of Notre-Dame, or simply The Apse, for those familiar with Meryon's work, is the most famous in the world of prints amateurs, in America as well as in England and France. This piece is prized for its pleasing appearance and for the harmony of all its parts."

⁴⁸ Philippe Burty, "L'œuvre de M. Charles Meryon : Eaux-fortes sur Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1863.

⁴⁹ Loys Delteil, *op. cit.*, n. p.



L. Mayer del. sculp. et lith.

Paris. Chez M. L. Bachevalier. No. 11. Rue de la Harpe.



13.1

Degas graveur

Degas As an Etcher

Edgar DEGAS

Paris 1834 † 1917 *id.*

Mademoiselle Nathalie Wolkonska, 2^e planche. Vers 1860-1861.

Eau-forte originale. Rarissime épreuve sur vélin ivoire avec teinte de fond, du 1^{er} état sur 2, avant les travaux de l'arrière-plan. Revêtue au dos du cachet d'atelier de l'artiste (Lugt n°657). Toutes marges. 122 x 88 mm [358 x 256 mm]. L'encre du cachet de succession est également visible au recto, dans l'angle inférieur gauche.

D'insigne rareté. Delteil ne mentionne que trois épreuves de cet état, dont une actuellement conservée au Clark Art Institute (inv. 1962.29, ancienne collection Alexis Rouart), et deux autres passées aux enchères lors des ventes d'atelier de novembre 1918 (V^e vacation, lots n°25 et 26).

Mademoiselle Nathalie Wolkonska, Second Plate. Circa 1860-1861.

Original etching. Extremely rare impression on ivory wove paper, of the 1st state out of 2, before the background rework. Artist's studio red stamp on the back (Lugt n°657). Full margins. 122 x 88 mm [358 x 256 mm]. The ink of the stamp is also visible on the front, in the lower left corner.

Of great rarity. Delteil mentions only three prints of this state. One of which is in the Clark Art Institute (inv. 1962.29, former Alexis Rouart collection). Two others were auctioned at the Degas studio sale in november 1918 (lots 25 and 26).

Provenance :

Succession Degas (notre épreuve ne fit pas partie de la vente de l'atelier Degas des 22 et 23 novembre 1918).
Our print was not included in the 1918 Degas studio sale.

Bibl. :

Delteil n°8. Adhémar et Cachin n° 15. Reed et Shapiro n° 12.

Prix sur demande | P. O. R.



Gravure en taille réelle

De Nathalie Wolkonska, on sait fort peu de choses : elle fut, semble-t-il, une parente éloignée de l'artiste. Elle pose ici vers l'âge de dix ans, les cheveux soigneusement retenus par un filet, selon la mode du temps. Sa mine attentive, presque solennelle, évoque irrésistiblement les portraits daguerréotypés, ainsi que les cartes de visite mises à la mode par Eugène Disderi (1819 † 1889) à partir de 1854. L'attrait de Degas pour la chambre noire est bien connu : se pourrait-il que le peintre ait eu recours, pour graver sa planche, à un portrait photographique ? C'est en tout cas ce que suggèrent le format réduit du sujet, ainsi que le cadrage à mi-corps du modèle. L'aspect légèrement satiné du vélin rappelle également, ainsi que le soulignent Sue Welsh Reed et Barbara Stern Shapiro, la surface argentée d'une plaque de daguerréotype.

Rares sont les portraits d'enfants dans l'œuvre gravé de Degas : seulement trois, si l'on compte la première version de cette planche, et le charmant portrait de l'*Infante Marguerite*, également daté vers 1860, que Degas copia au Louvre d'après Velasquez. Les deux sujets sont d'ailleurs assez proches : une même gravité imprègne la figure pouponne de l'Infante d'Espagne, dont les traits semblent pouvoir se superposer à ceux de la jeune Nathalie Wolkonska. La tendresse évidente émanant de notre petit portrait, gravé d'une pointe légère et caressante, rappelle également ceux de Goya, autre maître espagnol admiré de Degas.

Very little is known about Nathalie Wolkonska: she was apparently a distant relative of the artist. She poses around the age of ten, her hair carefully held back by a net, according to the fashion of the time. Her attentive, almost solemn expression irresistibly evokes the daguerreotyped portraits and cartes-de-visite fashioned by Eugène Disderi (1819 † 1889) from 1854 onwards. Degas's attraction to the darkroom is well known: could it be that the painter had recourse to a photographic portrait to etch his plate? The small size of the subject, the formal pose and the mid-body framing of the sitter suggest this. As Sue Welsh Reed and Barbara Stern Shapiro point out, the "pearly reflective" appearance of the wove paper also "evokes the silvered surface of a daguerreotype plate".

There are few portraits of children in Degas's etched work: only three, if we count the first version of this plate, and the charming portrait of the Infante Marguerite, also dated around 1860, which Degas copied in the Louvre from Velasquez. The two subjects are, moreover, quite similar: the same gravity permeates the infant figure of the Infanta of Spain, whose features seem to be superimposed on those of the young Wolkonska. The obvious tenderness emanating from our little portrait, drawn with a light touch, also recalls those of Goya, another Spanish master admired by Degas.



13.2

Degas photographe

Degas As a Photographer

Edgar DEGAS

Paris 1834 † 1917 *id.*

Portrait de Ludovic Halévy. Vers 1895-1896.

Photographie originale. Tirage d'époque au gélatino-bromure d'argent. 82 x 74 mm.

D'insigne rareté. Une seule autre épreuve connue (Los Angeles, The Jean-Paul Getty Museum, inv. 86.XM.690.3).

Le tirage du J. P. Getty Museum, plus large de quelques millimètres sur la gauche (81 x 78 mm), laisse deviner le début d'un guéridon. Il semble, en revanche, rogné au côté droit par rapport à notre épreuve (le vase est moins visible) et légèrement plus court en hauteur.

Une autre variante de ce portrait existe (réf. : Malcom Daniel n°14) : elle présente un cadrage légèrement décalé sur la droite, et Halévy y détourne son regard de l'objectif. Une épreuve de cette variante est passée en vente chez Christie's le 6 octobre 1998 (lot n°81) ; une seconde est conservée au Clark Institute of Art (inv. 1998.43).

Portrait of Ludovic Halévy. About 1895-1896.

Photograph. Original silver gelatine print. 82 x 74 mm.

Of great rarity. Only one other known print (Los Angeles, The Jean-Paul Getty Museum, inv. 86.XM.690.3).

The J. P. Getty Museum copy, which is a few millimetres wider on the left (81 x 78 mm), shows the beginning of a pedestal table. It appears, however, to be cropped on the right side compared to our photograph (the vase is less visible) and slightly shorter in height.

Another variant of this portrait exists (ref: Malcolm Daniel no. 14): it is framed slightly to the right, and Halévy looks away from the lens. A copy of this variant was sold at Christie's on 6 October 1998 (lot no. 81); a second one is in the Clark Institute of Art (inv. 1998.43).

Provenance :

A.B.M.

Bibl. :

Antoine Terrasse, *Degas et la photographie*, Paris, Denoël, 1983 (non décrit).

Malcolm Daniel, "Catalogue raisonné des photographies de Degas, et recensement des épreuves connues", in collectif, *Edgar Degas, photographe*, cat. exp. (Paris, Bibliothèque nationale de France, 27 mai - 22 août 1999), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, n°13, p. 129. (reproduit).

25 000 €



Taille réelle de la photographie

Au début des années 1890, Degas s'abandonne peu à peu à sa passion pour la chambre noire, délaissant pour un temps crayons et pinceaux. Il photographie notamment des membres de la famille Halévy dans une douzaine de clichés intimistes : "Vers 1890, époque où il a photographié Ludovic et Louis Halévy, il dînait chez eux deux ou trois fois par semaine – Degas était le plus heureux lorsque ses modèles étaient confortablement inertes, immobilisés, non par l'étau du vieux daguerréotype démodé, mais par les coussins amplement rembourrés du fauteuil ou lorsqu'ils s'étaient "assoupis" au cours du "terrible quart d'heure" de pose qu'ils devaient soutenir. [...] [Degas] n'a photographié personne qu'il ne connût très bien, quoique ceci puisse être une affirmation erronée, fondée sur les seules photos qui aient survécu de nos jours⁵⁰". Ami proche de Degas dont il partageait la passion pour l'opéra, l'écrivain et librettiste Ludovic Halévy (1834-1908), co-auteur du livret de *Carmen* (1875) de George Bizet, apparaît également dans plusieurs estampes et dessins de l'artiste consacrés aux coulisses de l'univers scénique (dont un important pastel de 1879, conservé au musée d'Orsay).

At the beginning of the 1890s, Degas gradually gave in to his passion for the darkroom. In particular, he photographed members of the Halévy family in a dozen intimate shots: "Around 1890, when he photographed Ludovic and Louis Halévy, he uses to dine at their home twice or three times a week - Degas was happiest when his models were comfortably inert, immobilised, not by the vice of the old-fashioned daguerreotype, but by the amply upholstered cushions of the armchair, or when they had "dozed off" during the "terrible quarter of an hour" of posing they had to endure. ...] [Degas] photographed no one he did not know very well, though this may be an erroneous assertion, based on the only photographs that have survived today. "A close friend of Degas, whose passion for opera he shared, the writer and librettist Ludovic Halévy (1834-1908), co-author of the libretto of George Bizet's Carmen (1875), also appears in several of the artist's prints and drawings devoted to opera and ballet (including an important 1879 pastel in the Musée d'Orsay).

⁵⁰ Eugenia Parry Janis, "Le théâtre photographique de Degas", in Collectif, *Degas, le modelé et l'espace*, Paris, Marais-Guillaud Éditions, 1984, p. 470.



14.

Degas modèle

Degas As a Model

Michel MANZI (d'après)
Naples 1849 † 1915 Boulouris-sur-mer

Portrait d'Edgar Degas et Edgar Degas en pied, sur une même feuille. [1886-1912].

Photogravures d'après les eaux-fortes de Michel Manzi. Épreuve d'essai à deux plaques, imprimée en noir sur vélin fort. Toutes marges, non ébarbées en pied. Respectivement : 160 x 113 et 283 x 130 mm [390 x 314 mm]. Petites rousseurs et une courte déchirure en marge supérieure. **Très rare.**

Portrait of Edgar Degas and Full-length Portrait of Edgar Degas, on the same sheet. [1886-1912].

Photogravures after etchings by Michel Manzi. A two-plate trial impression, printed in black on heavy wove paper. Full margins, untrimmed at the bottom. Respectively: 160 x 113 mm and 283 x 130 mm [390 x 314 mm]. Minor foxing and a short tear in the upper margin. **Very rare.**

Provenance :

Fonds Goupil.

Bibl. :

Sabine du Vigneau (dir.), *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec...Portraits inédits par Michel Manzi*, cat. d'exp. (Bordeaux, Musée Goupil, 30 mai - 30 août 1997, Albi, musée Toulouse-Lautrec, 4 oct. - 7 déc. 1997), Paris, Somogy, Musée Goupil, Conservatoire de l'image industrielle, 1997, p. 79 - 83 (reproduits).

4 000 €

Manzi, directeur de Goupil & C^{ie}

En 1881, Michel Manzi, fils d'un orfèvre napolitain, vint s'installer à Paris. Cet ingénieur et graveur, fêru d'art et de procédés d'impression photomécanique, avait quitté l'armée italienne pour offrir ses talents à la célèbre maison d'édition Goupil & C^{ie}, dont il allait prendre, dès 1884, la direction des ateliers. Très vite, le jeune italien fréquenta les milieux artistiques et littéraires de la capitale. Il se lia d'amitié avec Edmond de Goncourt, Toulouse-Lautrec, Carrière, Bartholomé, Boldini, Degas.

Degas modèle

De ce dernier, Manzi a laissé une dizaine de portraits et savoureux pastiches (*Degas en danseuse* ; *Edgar Degas et des danseuses*). A l'exception d'une petite aquarelle, le peintre impressionniste y paraît invariablement de profil : tous ces portraits, sans doute, procèdent d'un seul et même croquis initial⁵¹. Datés vers 1886, nos deux sujets gravés, très proches l'un de l'autre, semblent également s'inspirer d'une pointe sèche plus ancienne de Marcellin Desboutin (1876), [voir illustration ci-après], montrant l'artiste debout, en manteau et haut de forme, les mains campées sur les hanches.

Les caprices d'un maître

Le plus petit portrait, en buste, fut initialement tiré en couleurs, et à fort peu d'exemplaires, si l'on en croit Edmond de Goncourt. Le 1^{er} juillet 1891, celui-ci note dans son *Journal*, admiratif : "Aujourd'hui, Manzi, le maître d'œuvre des impressions Boussod et Valadon, est venu voir mes impressions japonaises. Il m'a apporté une petite merveille, une impression en couleurs qu'il a faite du profil de Degas au chapeau noir – une impression tirée à six exemplaires". Cette eau-forte, poursuit l'écrivain, excita l'irritabilité du peintre qui demanda à Manzi "de lui confier la planche pour retoucher le dessin du nez, qu'il ne trouvait pas juste". Et de conclure sur une note humoristique : "oncques depuis, Manzi n'a pu ravoier la planche⁵²".

détail du portrait d'Edgar Degas
en buste et en taille réelle

Tirage en photogravures

Privé du cuivre original, demeuré en la possession de Degas, Manzi obtint, à partir d'une épreuve en couleurs, une matrice photogravée grâce à laquelle il put tirer de nouveaux exemplaires en noir, d'une remarquable acuité et fidélité de rendu. Il fit de même pour le second portrait du peintre en pied. Ces épreuves semblent avoir été effectuées sur le tard : à Bordeaux, le musée Goupil détient une photogravure du Portrait de Degas en buste (inv. 94.I.2.1416), ainsi qu'une eau-forte originale d'*Edgar Degas en pied* (inv. 96.I.2.293), portant la date du 20 juin 1912.

Une épreuve rare, réservée à un cercle intime

Nulle part nous n'avons retrouvé trace d'une impression à deux plaques, similaire à celle que nous présentons. Il s'agit là, sans doute, d'une épreuve d'essai, tirée elle aussi vers 1912 et réservée à Manzi lui-même, ou à son entourage : "Sachant que Manzi aime offrir à ses proches des épreuves de ses gravures [...], tout conduit à penser qu'il imprime en 1912 un ensemble consacré à Degas et destiné à un cercle restreint d'amis⁵³." (Sabine de Vigneau)



⁵¹ Ainsi que le suggère le Metropolitan Museum de New York, qui possède une des rares épreuves de cette eau-forte (inv. 2019.262).

⁵² Edmond de Goncourt, cité in Sabine de Vigneau (dir.), *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec... Portraits inédits par Michel Manzi*, cat. d'exp. (Bordeaux, Musée Goupil, 30 mai - 30 août 1997, Albi, musée Toulouse-Lautrec, 4 oct. - 7 déc. 1997), Paris, Somogy, Musée Goupil, Conservatoire de l'image industrielle, 1997, p. 83.

⁵³ Sabine de Vigneau, *Ibid.*

Manzi, Director of Goupil & Cie

In 1881, Michel Manzi, the son of a Neapolitan goldsmith, moved to Paris. This engineer and engraver, keen on art and photomechanical printing processes, had left the Italian army to offer his talents to the famous publishing house Goupil & Cie, whose workshops he was to manage from 1884. Very quickly, the young Italian frequented the artistic and literary circles of the capital. He became friends with Edmond de Goncourt, Toulouse-Lautrec, Carrière, Bartholomé, Boldini and Degas.

Degas As a Model

Manzi left a dozen portraits of the latter and some tasty pastiches (Degas as a Dancer; Edgar Degas and Dancers). With the exception of one small watercolour, the impressionist painter is invariably seen in profile: all these portraits, no doubt, derive from one and the same initial sketch. Dated around 1886, our two engraved subjects, very close to each other, also seem to be inspired by an earlier drypoint by Marcellin Desboutin (1876), showing the artist standing in a coat and top hat, his hands on his hips.

The Whims of a Master

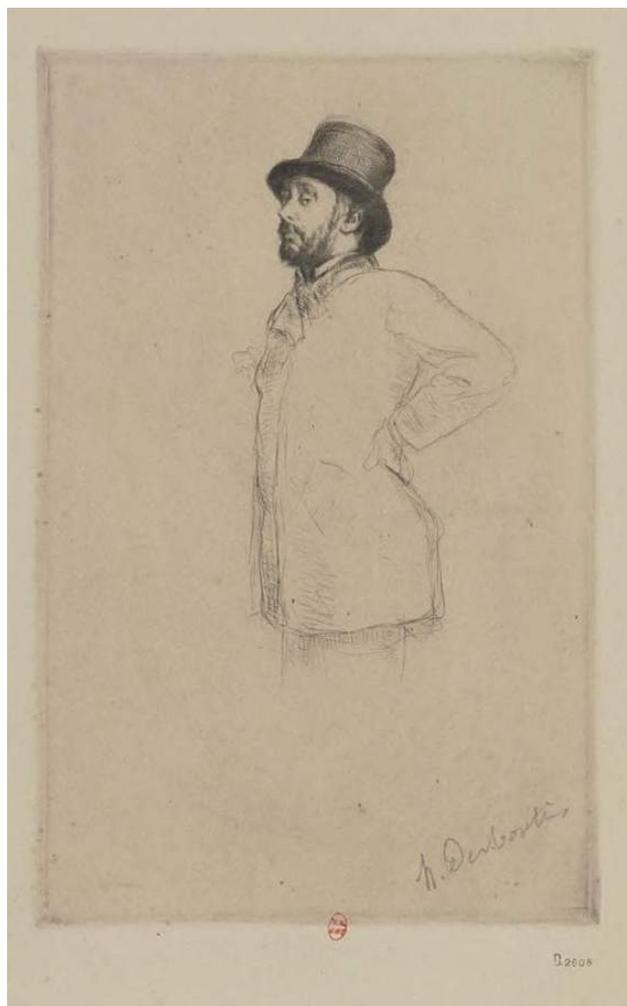
The smallest portrait, in bust form, was initially printed in colour, and in very few copies, according to Edmond de Goncourt. In July 1891, he wrote in his Diary, admiringly: "Today, Manzi, the master of the Boussois and Valadon prints, came to see my Japanese prints. He brought me a little marvel, a colour print he made of Degas' profile in a black hat - six copies of which were printed. This etching, the writer continues, aroused the irritability of the painter, who asked Manzi "to entrust him with the plate in order to retouch the drawing of the nose, which he did not find correct". And he concludes on a humorous note: "Since then, Manzi has never been able to get the plate back".

Photoprints

Deprived of the original copper, which remained in Degas's possession, Manzi obtained a photo-engraved plate from a colour print, thanks to which he was able to print new copies in black, with a remarkable acuity and fidelity of rendering. He did the same for the second full-length portrait of the painter. These impressions seem to have been made at a later date: in Bordeaux, the Musée Goupil holds a photogravure of the Portrait of Degas in bust form (inv. 94.I.2.1416), as well as an original etching of Edgar Degas in full-length form (inv. 96.I.2.293), bearing the date 20 June 1912.

A Rare Proof, Reserved for an Intimate Circle

Nowhere have we found evidence of a two-plate print, similar to the one presented here. This is probably a trial proof, also made around 1912 and reserved for Manzi himself or his entourage: "Knowing that Manzi liked to give his close friends proofs of his engravings [...], everything leads us to believe that in 1912 he printed a set devoted to Degas and intended for a restricted circle of friends." (Sabine de Vigneau)



**Marcellin Desboutin (1823 †1902).
[Degas au chapeau]. 1876.**

Pointe sèche. 225 x 144 mm. Paris, BnF, département Estampes et photographie, FOL-EF-415 (I, 1).

Les VOYAGEURS DE NOTRE SIÈCLE

PAR
G. MEISSAS

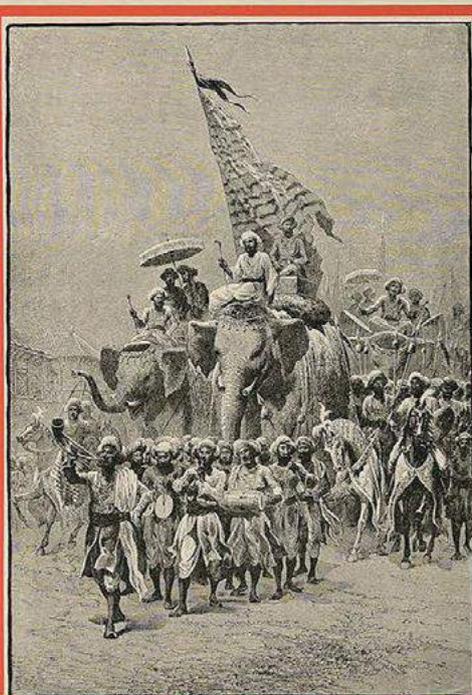
UN
Magnifique Volume
in-4°, contenant

207
Dessins
gravés sur bois

43

PORTRAITS
de Voyageurs

et
43 Cartes



UN
Magnifique Volume
in-4°, contenant

207
Dessins
gravés sur bois

43

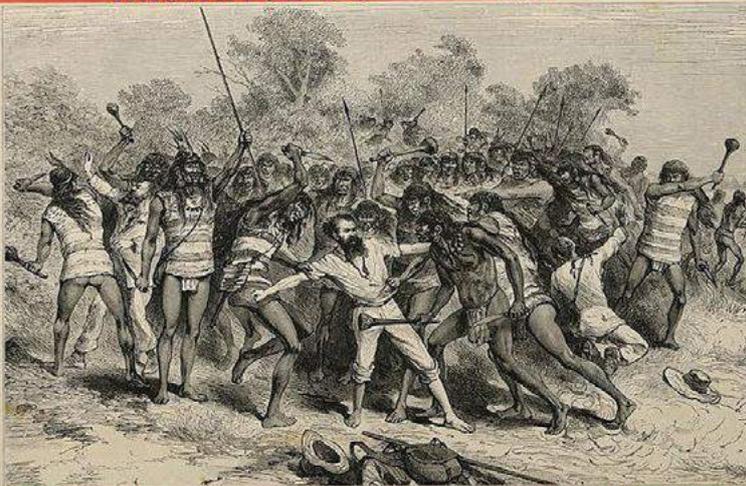
PORTRAITS
de Voyageurs

et
43 Cartes

HACHETTE & C^{IE} 79, BOULEVARD S^T-GERMAIN
PARIS

PRIX
Cartonné :
Avec Fers
spéciaux
Dorure en tête
Tranches
ébarbées

25
francs



PRIX
Cartonné :
Avec Fers
spéciaux
Dorure en tête
Tranches
ébarbées

25
francs

EN VENTE ICI

Cette affiche ne peut être opposée qu'à l'éditeur.

Motteroz. — Imp. réunies G. — Paris.

15.

Le roman-feuilleton s'affiche

Posters and placards

Affiches et affichettes de librairie. 1884-1889.

Bel ensemble d'affiches d'intérieur assurant la promotion de revues pédagogiques et romans pour la jeunesse ("Bibliothèque Rose Illustrée"; "Bibliothèque des merveilles"...), de littérature de voyage (*Le Tour du Monde. Nouveau Journal de Voyages...*), de travaux historiques (V. Duruy), archéologiques (J. Dieulafoy) et géographiques (E. Reclus). Très belles et fraîches épreuves sur vélin imprimées en deux tons, enrichies de nombreuses illustrations. Création typographique et impression par Jean-Claude Motteroz, à Paris. Ensemble comprenant 8 affichettes au format [370 x 285 mm], et 25 affiches au format [577 x 470 mm], dont 10 épreuves non coupées, réunissant deux réclames distinctes sur une même feuille. Annotations au crayon au dos de certaines épreuves. Rousseurs claires éparses, plis de manipulation et léger empoussiérage. Petites déchirures marginales sur certaines épreuves.

Bookstore posters and placards. 1884-1889.

Beautiful set of interior posters promoting educational magazines and novels for young people ("Bibliothèque Rose Illustrée"; "Bibliothèque des merveilles"...), travel literature (*Le Tour du Monde. Nouveau Journal de Voyages...*), historical works (V. Duruy), archaeological works (J. Dieulafoy) and geographical works (E. Reclus). Very beautiful and fresh impression on wove paper printed in two tones, enriched with numerous illustrations. Typographic design and printing by Jean-Claude Motteroz, in Paris. Set comprising 8 small posters [370 x 285 mm], and 25 larger posters [577 x 470 mm], including 10 uncut impressions, combining two separate advertisements on one sheet. Annotations in pencil on the back of some of the prints. Light foxing, handling creases and light dusting. Small marginal tears on some prints.

Provenance :

Marché parisien | Parisian market.

18 000 €



Scannez ce QR code pour visualiser toutes les images.

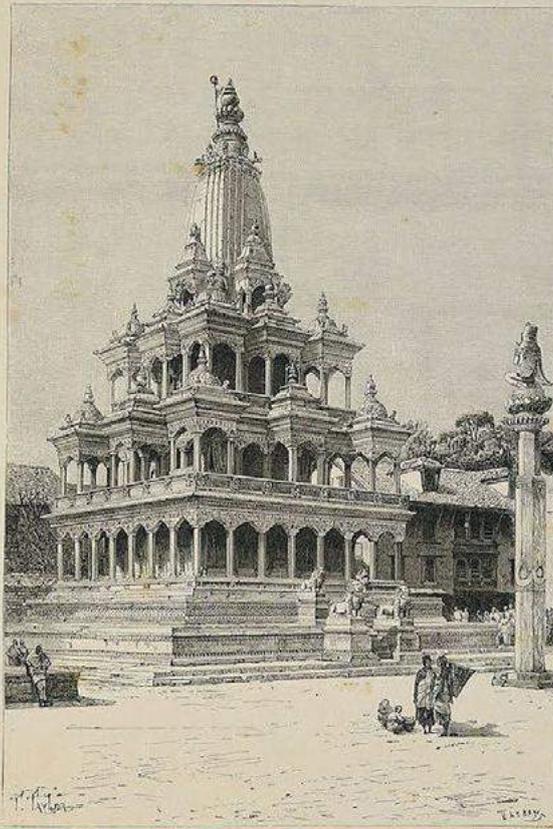
Le

Tour du Monde

NOUVEAU
Journal de Voyages

Publié sous la Direction de

M. ED. CHARTON



ANNÉE
1886

PRIX
DE
CHAQUE ANNÉE

Brochée
En 1 ou 2 Volumes

25 FR.

LA RELIURE SE PAYE EN SUS
En 1 Volume

6 FR.

En 2 Volumes

10 FR.

ANNÉE
1886

PRIX
DE
CHAQUE ANNÉE

Brochée
En 1 ou 2 Volumes

25 FR.

LA RELIURE SE PAYE EN SUS
En 1 Volume

6 FR.

En 2 Volumes

10 FR.

27 ANNÉES SONT EN VENTE



26
VOLUMES

360
VOYAGES

15,000
GRAVURES

470
Cartes ou Plans



En Vente Ici

Naissance et développement de l'affiche de librairie

Située à mi-chemin entre les placards typographiques et les affiches en couleurs de la fin du XIX^e siècle, l'affiche de librairie constitue un jalon important de l'histoire de l'affiche illustrée. Née vers 1830, elle doit son développement à l'essor de la lithographie, du livre illustré et d'une presse populaire à grand tirage, où fleurissent les romans-feuilletons. Cette intense production littéraire que Sainte-Beuve, dès 1839, qualifiait "d'industrielle"⁵⁴, fait la part belle aux romans d'aventures, aux livres d'histoire, aux ouvrages de vulgarisation scientifique, à la littérature enfantine. Souvent concurrentes, ces publications sont l'objet de vastes campagnes publicitaires dont notre ensemble d'affiches offre un précieux aperçu.

Jean-Claude Motteroz (Romanèche 1830 † 1909 Paris) : un maître typographe oublié

Celles-ci sont l'œuvre d'un typographe célèbre en son temps, Jean-Claude Motteroz, associé puis directeur, à partir de 1897, des Imprimeries-Réunies à Paris. Auteur d'un *Essai sur les gravures chimiques en relief* (1871), cet ancien employé de Gauthier-Villars et d'Isidore Lisieux s'établit à son compte dès 1874. Motteroz apporte de nombreuses innovations et libertés dans les imprimés publicitaires. Nos affiches portent indéniablement sa marque : leurs titres fantaisistes, où s'amalgament différentes familles de caractères, s'imposent efficacement au regard. Cette typographie baroque, imprimée sur fond vermillon, forme un brillant écrin aux illustrations photogravées en noir et blanc.

Birth and Development of the Bookshop Poster

Situated halfway between the typographic posters and the colour posters of the late 19th century, the bookshop poster is an important milestone in the history of the illustrated poster. Born around 1830, it owes its development to the rise of lithography, illustrated books and a popular press with a large circulation, where serial novels flourished. This intense literary production, which Sainte-Beuve described as "industrial" as early as 1839, gave pride of place to adventure novels, history books, popular scientific works and children's literature. Often competing with each other, these publications were the subject of vast advertising campaigns, of which our set of posters offers a valuable insight.

Jean-Claude Motteroz (Romanèche 1830 † 1909 Paris): a Forgotten Master Typographer

These are the work of a typographer who was famous in his time, Jean-Claude Motteroz, a partner and then director of the Imprimeries-Réunies in Paris from 1897. Author of a Treatise on chemical relief engravings (1871), this former employee of Gauthier-Villars and Isidore Lisieux set up his own business in 1874. Motteroz brought many innovations and liberties to advertising prints. Our posters undeniably bear his mark: their fanciful titles, in which different families of typefaces are mixed together, stand out effectively to the eye. This baroque typography, printed on a vermillion background, forms a brilliant setting for the black and white photo-engraved illustrations.

HISTOIRE DE L'ART DANS L'ANTIQUITÉ

G. Perrot &
Ch. Chipiez



EN VENTE ICI

Niche d'intérieur. Molleroy. Imp. réunies, C. Paris.

TOME V

PHRYGIE-LYDIE

et

CARIE-LYCIE

PERSE

Un magnifique Volume in-8° jésus
contenant

8 PLANCHES EN NOIR

et

2 PLANCHES EN COULEURS

tirées à part

et

400 GRAVURES INTERCALÉES
dans le texte

Prix du Volume :

30 || **37**

Francs

Francs

BROCHÉ

RELIÉ

Détail des affiches de petit format :

1. Victor Duruy, **Histoire des grecs**, tome III.
2. Elisée Reclus, **Nouvelle géographie universelle. La Terre et les Hommes**, tome XV.
3. Elisée Reclus, **Nouvelle géographie universelle. La Terre et les Hommes**, tome XII.
4. Eugène Müntz, **Raphaël : sa vie, son œuvre et son temps**.
5. Georges Perrot & Charles Chipiez, **Histoire de l'art dans l'Antiquité**, tome V.
6. **Mon journal**, recueil mensuel pour les enfants de 5 à 10 ans, publié sous la direction de Pauline Kergomard et de Charles Defodon, 8^e année, 1888-1889.
7. "Bibliothèque des merveilles", publiée sous la direction de Ed. Charton. Année 1890 : Capus, **le Toits du monde** ; Guignet, **Les couleurs** ; Mellion, **le Désert** ; Vuillaume, **Le Bronze**.
8. "Nouvelle collection in-8, à l'usage de la jeunesse". Première série : Zénaïde Fleuriot, **Cœur Muet** - Manzoni, **les Fiancés**.

Détail des affiches de grand format :

9. Jane Dieulafoy, **La Perse, la Chaldée et la Susiane**
10. Jane Dieulafoy, **A Suse. Journal des fouilles**
11. Charles Grad, **L'Alsace**
12. Camille Lemonnier, **La Belgique**
13. Lorédan Larchey, **Les Cahiers du Capitaine Coignet**
14. Gaston Meissas, **Les Grands Voyageurs de notre Siècle**
15. Onésime Reclus, **Nos colonies**
16. Onésime Reclus, **En France**
- 17 à 20. **Le Tour du Monde. Nouveau Journal de Voyages**, publié sous la direction de M. Ed. Charton : 4 affiches, pour les années 1886, 1887, 1888, et 1889.
- 21 à 24. **Le Journal de la Jeunesse. Nouveau Recueil Hebdomadaire illustré** : 4 affiches, pour les années 1886, 1887, 1888, et 1889.

Le Journal de la

JEUNESSE

1888

seize

ANNÉES

sont en vente

8,500

GRAVURES

Nouveau Recueil Hebdomadaire illustré

1888

seize

ANNÉES

sont en vente

8,500

GRAVURES



Prix de chaque Année

2 Volumes

Brochés

20

francs

Cartonnés

26

francs



Cette affiche ne peut être apposée qu'à Poitiers.



Motivooz. — Imprimeries réunies C. — Paris.

EN VENTE ICI

Dix épreuves non coupées, réunissant deux réclames distinctes sur une même feuille de grand format :

25. “Nouvelles Collection à l’usage de la Jeunesse” : Maxime du Camp, **La Vertu en France**
“Nouvelles Collection à l’usage de la Jeunesse” : Louis Rousselet, **Nos grandes écoles.**
26. Élisée Reclus, **Nouvelles Géographie Universelle. La Terre et les Hommes**, tome XIV.
Hachette & C^{ie} | “Bibliothèque Rose Illustrée pour les Enfants et les Adolescents” :
Berthier, **La petite Chailloux** - Cazin, **Le petit Chevrier** - De Ségur, **Thérèse à
Saint-Domingue** - Pitray, **Robin des Bois** - Stolz, **L’Embarras du Choix.**
27. “Bibliothèque des Merveilles”, publiée sous la direction de M. E. Charton. Année 1887 :
Meunier, **Les sources** - Hennebert, **Les Merveilles de L’Artillerie** - Jacottet, **Les grands
fleuves** - Demoulin, **Les Paquebots Transatlantiques.** | “Bibliothèque Rose Illustrée pour
les Enfants et les Adolescents” : Cazin, **Perlette** - Gouraud, **Minette** - De Ségur, **Comme
les grands** - Martignat, **La petite fille du vieux Thémis** - Mayne-Reid, **Les Naufragés
de la Calypso.**
28. G.Perrot & Ch. Chipiez, **Histoire de l’art dans l’Antiquité**, tome IV | Charles Dickens,
Nicolas Nickleby
29. “Bibliothèque Rose Illustrée, pour les Enfants et les Adolescents”, Hachette & Cie :
Carpentier, **Pierre le Tors** - Cazin, **Les Saltimbanques** - Fath, **Bernard, la gloire de son
village** - Fleuriot, **Parisiens et Montagnards** - Gouraud, **Quand je serai grande.** |
“Nouvelles Collection à l’usage de la Jeunesse” : Girardin, **Second Violon** - Colomb,
Danielle - Nanteuil, **Capitaine** - De Witt, **Un Patriote.**
30. Élisée Reclus, **Nouvelles Géographie Universelle. La Terre et les Hommes**, tome XIII |
Victor Duruy, **Histoire des grecs**, tome II.
31. “Bibliothèque Rose Illustrée, pour les Enfants et les Adolescents” : Carpentier, **La Dame
bleue** - De Ségur, **Les protégés d’Isabelle** - Colomb, **Souffre-douleur** - Marcel, **L’oncle
Philibert** | “Nouvelles Collection à l’usage de la Jeunesse”, deuxième série : Girardin,
Le Commis de M. Bouvat - L’auteur de la “Neuvaine de Colette”, **Tout Droit** - Nanteuil,
L’Épave Mystérieuse Colomb, **Mon Oncle d’Amérique.**
32. Lorédan Larchet, **Les Cahiers du Capitaine Coignet** | “Bibliothèque des merveilles”,
publiée sous la direction de M. Ed. Charton. Année 1888 : Fonvielle, **Le Pétrole** - Maindron,
Les Papillons - Ménant, **Ninive et Babylone** - Portal & Graffigny, **Les Merveilles de
l’Horlogerie.**
33. “Nouvelle Collection à l’usage de la Jeunesse”, Hachette & Cie. Nouvelles Publications
Format in-8° : Colomb, **Les Révoltes de Sylvie** - Dillaye, **La Filleule de Saint Louis** -
Fleuriot, **Les Premières pages** - Girardin, **Le Fils Valansé** - P. de Nanteuil, **Le Général
du Maine.** | “Bibliothèque des Merveilles”, publiée sous la direction de M. E. Charton,
Hachette & Cie. Année 1889 : Augé, **Les Spectacles antiques** - Bouchot, **Jacques Callot** -
Fonvielle, **Le Pôle Sud** - Perez, **Les Abeilles.**
34. Victor Duruy, **Histoire des grecs**, tome I | “Nouvelle Collection à l’usage de la Jeunesse”.
Nouvelles publications format in-8 : Blandy, **Rouzétou** - Chéron de La Bruyère, **La Tante
Derbier** - Fleuriot, **Le Clan des têtes chaudes** - Colomb, **Jean l’innocent** - Girardin,
Le Capitaine Bassinoire - Giron, **Les trois rois mages.**

⁵⁴ Sainte-Beuve, “De la Littérature industrielle”, Revue des Deux Mondes, période initiale, tome 19, 1839, pp. 675-691.



à l'am. Toulouse-Lautrec

Dédicace d'Armand Séguin pour Toulouse-Lautrec

16.

De la collection Toulouse-Lautrec

From the Toulouse-Lautrec Collection

Armand SÉGUIN

Paris 1869 † 1903 Châteauneuf-du-Faou

Nu, les mains derrière la tête (vertical et horizontal). 1892.

Deux gravures originales à l'eau-forte et à l'aquatinte, imprimées sur une même feuille. Épreuve sur vergé crème Arches de l'état définitif, avec les traits d'eau-forte ajoutés sur l'aquatinte, dans le sujet vertical. **Exceptionnel exemplaire, dédié "à l'ami Lautrec"** et signé au crayon par l'artiste. Toutes marges. Respectivement : 161 x 63 mm et 81 x 104 mm. [219 x 307 mm]. Rousseurs claires éparses. Une épreuve similaire à la nôtre, dédiée "à l'ami Chaudet / A. Seguin 93", est conservée au Musée d'Art d'Indianapolis (inv.1998.217).

Nude with Hands behind her Head (vertical and horizontal). 1892.

Original etching and open bite aquatint (left hand image). Original etching and aquatint (right hand image). Fine impression on laid paper from the final state. Signed in pencil and dedicated to Toulouse-Lautrec : "à l'ami Lautrec". Full margins. Dimensions: 161 x 63 mm and 81 x 104 mm. [219 x 307 mm]. Minor foxing. The Indianapolis Museum of Art holds a similar impression, dedicated to Chaudet (inv.1998.217).

Provenance :

Marché parisien | Parisian market.
Collection Henri de Toulouse-Lautrec

Bibl. :

Field, Strauss et Wagstaff, n°76 (II/II).

Caroline Boyle-Turner, Samuel Josefowitz, *The Prints of Pont-Aven School, Gauguin and his circle in Brittany*, cat. exp. (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, 6 sept. 18 oct.1986 ; Washington D.C., The Phillips Collection, 22 nov.1986 - 8 janv.1987), Washington D. C., Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1986, n°S.2a et S.2b (reproduit).

22 000 €



Reproduction en taille réelle

Recherches graphiques

Ces deux nus, que Séguin imprima également sur des feuilles séparées, sont le fruit d'une intense période de création. Durant l'hiver 1891-1892, le jeune peintre grave fiévreusement à l'eau-forte : "je n'ai jamais été aussi emballé avec l'eau-forte, du soir au matin et du matin au soir", confie-t-il, le 26 décembre 1891, à son ami Eric Forbes-Robertson. Exécutés en Bretagne à l'été 1892, nos sujets présentent de grands écarts techniques, preuves des recherches et expériences poursuivies sans relâche par l'artiste. La morsure profonde des traits d'eau-forte du sujet vertical, son grain épais, contrastent de manière saisissante avec l'aquatinte légère, raffinée, du sujet horizontal, aux cernes nets et modelés délicats. La facture assagie de ce dernier n'est pas sans évoquer le travail d'Henri Delavallée (1862-1943), avec qui Séguin séjourna à Pont-Aven. Le nu de gauche, quant à lui, âpre et presque brutal, donne le sentiment d'un véritable lâcher prise. Contrairement à l'usage, l'artiste coucha d'abord ses aplats d'aquatinte, avant d'y graver ses traits d'eau-forte.

Influence de Toulouse-Lautrec

Séguin, faute de moyens, imprimait lui-même ses plaques. Il en tirait un nombre assez restreint d'exemplaires, s'en servant à l'occasion de monnaie d'échange. Il en dédicaça à ses pairs : notamment à Georges Chaudet, Henri-Gabriel Ibels, Toulouse-Lautrec. Séguin fait la connaissance de ce dernier au tout début des années 1890, peut-être par l'entremise d'Emile Bernard, rencontré en 1892 à Pont-Aven. Durant cette période, les contours ondulants de ses figures gravées et dessinées dénotent encore une nette influence du maître d'Albi, dont il reprend avec talent les thématiques des cafés, et les personnages aux expressions grimaçantes (*Femme assise avec un chapeau à Plume ; En chemin de fer ; Homme au Chapeau*, 1891-1892). Sans doute doit-il à son aîné le caractère décomplexé et frontal de ses deux nus.



Reproduction en taille réelle

Graphic Research

These two nudes, which Séguin also printed on separate sheets, are the result of an intense period of creation. During the winter of 1891-1892, the young painter etched feverishly: "I have never been so excited about etching, from evening to morning and from morning to evening", he confided to his friend Eric Forbes-Robertson on 26 December 1891. Executed in Brittany in the summer of 1892, our subjects show great technical differences, proof of the research and experiments relentlessly pursued by the artist. The deep bite of the etching lines of the vertical subject, its thick grain, contrasts strikingly with the light, refined aquatint of the horizontal subject, with its clear rings and delicate modelling. The latter's subdued style is reminiscent of the work of Henri Delavallée (1862-1943), with whom Séguin stayed at Pont-Aven. The nude on the left, on the other hand, is harsh and almost brutal, giving the feeling of a real letting go. Contrary to the usual practice, the artist first laid down his aquatint, before etching his lines.

Influence of Toulouse-Lautrec

Due to a lack of money, Séguin printed his plates himself. He used to print a fairly small number of copies, occasionally using them as a bargaining chip. He dedicated them to his peers: in particular to Georges Chaudet, Henri-Gabriel Ibels, Toulouse-Lautrec. Séguin met Toulouse-Lautrec in the early 1890s, perhaps through Emile Bernard, whom he had met in 1892 in Pont-Aven. During this period, his drawings and prints still show a clear influence of the Albi master, whose themes of cafés and characters with grimacing expressions he takes up with talent.



17. Art Nouveau

Pierre ROCHE (Pierre Henry Ferdinand Massignon, dit), Paris 1855 † 1922 *id.*
et **Alexandre BIGOT**, Mer 1862 † 1927 Paris

[Tête de jeune fille, les yeux clos, cheveux dénoués]. Vers 1897.

Porte-bouquet à anses en grès émaillé. H. 19,4 cm. l. 13,6 cm. P. 12,7 cm. Diam. de la base : 7,7 cm. Signé "P. ROCHE" sous la base et "A^{de} / ...ot".

Un exemplaire semblable à coulures bleues, cosigné avec le céramiste Emile Decoeur, est passé en vente aux enchères à Paris le 25/06/2012 (Millon, n°82). Il est également à rapprocher d'un porte-bouquet à tête de femme (vers 1904), de Pierre Roche et Alexandre Bigot, de dimensions à peu près semblables, conservé au Musée des Art décoratifs (inv. 27967).

En janvier 1898, un modèle de notre vase fut exposé à Paris au Salon des cent, aux côtés d'œuvres de Grasset, Mucha, Valadon et Toulouse-Lautrec : "M. Pierre Roche est représenté par des gypsographies d'une délicate coloration, deux assiettes et une petite tête-vase exécutée en grès par Bigot". (*La plume*, janvier 1898, p. 157.)

[Head of a young girl, her Eyes Closed, and Hair Untied]. About 1897.

Enamelled stoneware vase with handles. H. 19,4 cm. W. 13,6 cm. D. 12,7 cm. Diameter of the base: 7.7 cm. Signed "P. ROCHE" under the base and "A^{de} / ...ot".

A similar example with blue castings, co-signed with the ceramist Emile Decoeur, was sold at auction in Paris on 25/06/2012 (Millon, n°82). It can also be compared to a bouquet holder with a woman's head (circa 1904), by Pierre Roche and Alexandre Bigot, of approximately the same dimensions, kept at the Musée des Art décoratifs (inv. 27967).

In January 1898, a model of our vase was exhibited in Paris at the Salon des cent, alongside works by Grasset, Mucha, Valadon and Toulouse-Lautrec: "M. Pierre Roche is represented by gypsographs of a delicate colouring, two plates and a small head-vase in stoneware by Bigot". (*La plume*, January 1898, p. 157).



Provenance :

Marché rouennais | Rouen Market.

Bibl.:

Hélène Bédague, *Alexandre Bigot, chimiste & céramiste*, Paris, Editions Louvre Victoire, 2016, p. 149.

Alastair Duncan, *The Paris Salons 1895-1914*, Volume IV, Ceramics & Glass, p. 52.

16 000 €

L'œuvre de Pierre Roche est protéiforme. Sa pratique décloisonnée des différentes disciplines des arts décoratifs (sculpture, céramique, médaille, gravure) en fait l'un des acteurs les plus originaux de l'Art Nouveau en France. Notre vase, réalisé en association avec Alexandre Bigot, est caractéristique de la production céramique de l'artiste, marquée par sa pratique de la sculpture. Les lignes fluides de cette figure aux cheveux dénoués évoquent la sensualité des œuvres de Rodin, dont Pierre Roche fut l'élève. La coloration subtile de la couverte porte par ailleurs la marque du talent virtuose d'Alexandre Bigot, en qui Pierre Roche trouva, dès 1895, un collaborateur d'élection. Figure fondamentale de la céramique Art Nouveau, ce docteur en chimie, proche de Samuel Bing, parvint notamment à créer des émaux aux tonalités comparables aux gemmes naturelles.

Pierre Roche's art is protean. His decompartmentalized practice of the different disciplines of the decorative arts (sculpture, ceramics, medals, engraving), makes him one of the most original actors of Art Nouveau in France. Our vase, made in association with Alexandre Bigot, is characteristic of the artist's ceramic production, marked by his practice of sculpture. The flowing lines of this figure with loose hair evoke the sensuality of the works of Rodin, of which Pierre Roche was a student. The subtle colouring of the glaze also bears the mark of the talented Alexandre Bigot, in whom Pierre Roche found an ideal collaborator in 1895. A key figure in Art Nouveau ceramics, this doctor of chemistry, who was close to Samuel Bing, succeeded in creating enamels with tones comparable to natural gems.



18.1

Après-guerre

Post-War

Pablo PICASSO (d'après)

Malaga 1881 † 1973 Mougins

Tête de femme au chapeau (portrait de Dora Maar). 1956.

Affiche originale pour la Galerie Beyeler (Bâle, Suisse), réalisée à l'occasion de l'exposition *Maîtres de l'Art Moderne* (15 août - 15 octobre 1956). Lithographie en couleurs. Mise sur pierre par Henri Deschamps (chromiste attiré de Picasso, Braque, Villon), d'après la peinture du même nom de Picasso (1939). Très belle épreuve sur vélin d'Arches, signée dans la planche, avant toute lettre. Antérieure au tirage en affiche à 500 épreuves. Imprimée à Paris chez Mourlot. Toutes marges. 640 x 552 mm [788 x 546 mm]. Feuille très légèrement jaunie. Petits trous d'épingle aux angles. Une très courte déchirure marginale en pied. Plis de manipulation. Petites salissures marginales.

Head of a Woman With a Hat. (Portrait of Dora Maar). 1956.

Original poster for the Galerie Beyeler (Basel, Switzerland), produced for the exhibition Maîtres de l'Art Moderne (Masters of Modern Art) (15 August - 15 October 1956). Lithograph in colours by Henri Deschamps, after the painting of the same name by Picasso (1939). Very nice impression on Arches wove paper, signed in the plate, before any letter. Prior to the poster edition of 500. Printed in Paris by Mourlot. Full margins. 640 x 552 mm [788 x 546 mm]. Sheet slightly yellowed. Small pinholes at the corners. A very short marginal tear at the bottom. Handling creases. Minor marginal soiling.

Provenance :

Marché parisien | Parisian Market

Bibl. :

Czwiklitzer, n°105. Miguel Orozco, n°194.

18 000 €



Dora Maar, muse de Picasso

Un jour d'hiver 1935, Paul Eluard présente Dora Maar (1907 † 1997) à Picasso. La jeune femme, photographe en vue et amie des surréalistes, devient bientôt la muse du peintre. Pendant près d'une décennie, elle sera sa compagne et lui inspirera, entre 1938 et 1939, une abondante série de portraits la figurant invariablement assise, coiffée d'un chapeau, les yeux parfois baignés de larmes. L'artiste s'est expliqué sur cette représentation dramatique : "Pour moi, c'est une femme qui pleure. Pendant des années je l'ai peinte en formes torturées, non par sadisme ou par plaisir. Je ne pouvais que donner la vision qui s'imposait à moi. C'était la réalité profonde de Dora⁵⁵".

Ernst Beyeler - Picasso : une relation privilégiée

La peinture de ce portrait, aux couleurs délicatement acidulées, fait partie des œuvres phares exposées par Ernst Beyeler (1921 † 2010) dans sa galerie Bâloise, durant l'été 1956. Le jeune marchand suisse, ancien libraire nouvellement converti au commerce d'estampes et de peintures, organise de 1955 à 1958 une série d'expositions estivales, extrêmement prisées, intitulées *Maîtres de l'Art Moderne*. Pour chaque édition, une affiche originale en lithographie est exécutée d'après Picasso par les artisans de l'atelier Murlot, sous le contrôle attentif du peintre. Beyeler parvient, dès la fin des années 1950, à nouer une relation privilégiée avec ce dernier. L'artiste espagnol lui ouvre notamment les portes de son atelier, lui laissant, faveur insigne, la liberté de choisir les œuvres qu'il souhaite acquérir.

Dora Maar, Picasso's Muse

One winter day in 1935, Paul Eluard introduced Dora Maar (1907 † 1997) to Picasso. The young woman, a prominent photographer and friend of the Surrealists, soon became the painter's muse. For almost a decade, she was his companion and inspired him, between 1938 and 1939, to produce a large series of portraits of her, seated and wearing a hat, her eyes sometimes bathed in tears. The artist explained this dramatic representation: "For me, it is a woman who cries. For years I have painted her in tortured forms, not for sadism or pleasure. I could only give the vision that was imposed on me. It was the deep reality of Dora".

Ernst Beyeler - Picasso: a Special Relationship

*The painting which served as a model for this lithograph was one of the key works exhibited by Ernst Beyeler (1921 † 2010) in his Basel gallery in the summer of 1956. The young Swiss dealer, a former bookseller who had recently converted to the print and painting trade, organised a series of highly successful summer exhibitions entitled *Maîtres de l'Art Moderne* ("Masters of Modern Art") from 1955 to 1958. For each edition, an original poster in lithography was produced after Picasso by the craftsmen of the Murlot workshop, under the painter's careful supervision. From the end of the 1950s, Beyeler succeeded in establishing a special relationship with Picasso. In particular, the Spanish artist opened the doors of his studio to Beyeler, leaving him the freedom to choose the works he wished to acquire.*

⁵⁵ Françoise Gilot, *Lake Carlton, Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, rééd. 1973, p. 114.



18.2

Picasso engagé

Picasso's Political Commitment

Pablo PICASSO (d'après)
Malaga 1881 † 1973 Mougins

Clown (Carnaval). 1961.

Lithographie imprimée en couleurs par Mourlot. Signée et datée « 20.1.61 » dans la planche. Belle épreuve sur vélin d'Arches, numérotée 91/200 et contresignée au crayon par l'artiste. Toutes marges. [653 x 520 mm]. Trace d'ancien montage sur le bord de la feuille au verso.

Clown (Carnival). 1961.

Lithograph printed in colours by Mourlot. Signed and dated in the subject " 20.1.61 ". Nice impression on Arches wove paper, numbered 91/200 and countersigned in pencil by the artist. Full margins. [653 x 520 mm].

Provenance :

Marché parisien | Parisian Market

Bibl. :

Miguel Orozco, n°363

15 000 €

Depuis la Guerre d'Espagne, Picasso a constamment adossé sa pratique artistique à son engagement politique contre les fascismes. Si son tableau *Guernica* en est la manifestation la plus notoire, d'autres œuvres, plus modestes, témoignent de son ancrage politique à gauche : notamment ses contributions régulières à la presse communiste hexagonale, qui se poursuivirent bien après-guerre.

Notre estampe fut réalisée pour la Une du *Patriote* du 14 février 1961, à l'occasion du carnaval de Nice. Né dans la clandestinité vers 1944, *Le Patriote* était un organe du Front National de la Résistance, rattaché par la suite au Parti Communiste Français dont Picasso devint membre à la Libération. Le peintre livra, chaque année à partir de 1951, une illustration festive pour la couverture de ce quotidien régional, auquel il apporta par ailleurs un généreux et fidèle soutien financier.

*Since the Spanish Civil War, Picasso has constantly linked his artistic practice to his political commitment against fascism. While his painting *Guernica* is the most notorious manifestation of this, other, more modest works testify to his political anchorage to the left: in particular his regular contributions to the French communist press, which continued after the war.*

*Our print was made for the front page of *Le Patriote* (February 1961), on the occasion of the Nice carnival. Born around 1944, *Le Patriote* was an organ of the National Resistance Front, later attached to the French Communist Party, of which Picasso became a member at the Liberation. Every year from 1951, the painter provided a festive illustration for the cover of this regional daily newspaper, to which he also gave generous and faithful financial support.*

¢ LIFE



cover design by marshall cappel



Mel Ramos (1935 † 2018), **Tiger Girl**, 1964

19.

Pop Art & Poésie

Pop Art & Poetry

WALASSE TING

Shanghai 1929 † 2010 New York

1 Cent Life. Bern, E.W. Kornfeld et Sam Francis, 1964.

Album in-folio [410 x 290 mm] en feuilles, sous chemise cartonnée, jaquette et étui en toile de l'éditeur. 61 poèmes de Walasse TING, accompagnés de 62 lithographies originales de : Alan **DAVIE** (2 doubles pl., dont couverture intérieure), Alfred **JENSEN** (3 pl., dont 1 double), Sam **FRANCIS** (6 pl., dont 1 double), Walasse **TING** (6 pl., dont 3 doubles), James **ROSENQUIST** (1 pl. double), Pierre **ALECHINSKY** (5 pl., dont 2 doubles), Kimber **SMITH** (6 pl.), Alfred **LESLIE** (2 pl.), Antonio **SAURA** (1 pl. double), **KIKI. O.K.** [Kiki KOGELNIK] (1 pl. double), Asger **JORN** (2 pl. doubles), Robert **INDIANA** (2 pl. dont 1 double), Jean-Paul **RIOPELLE** (2 pl. doubles), Karel **APPEL** (5 pl., dont 2 doubles), Tom **WESSELMANN** (2 pl. doubles), Bram **VAN VELDE** (1 pl. double), Joan **MITCHELL** (1 pl. double), Allan **KAPROW** (1 pl. double), Andy **WARHOL** (1 pl. double), Robert **RAUSCHENBERG** (1 pl. double), K.R.H **SONDERBORG** (1 pl. double), Roy **LICHTENSTEIN** (1 pl. double), Oyvind **FAHLSTROM** (1 pl. double), **REINHOULD** (1 pl. double), Claes **OLDENBURG** (2 pl. doubles), Jim **DINE** (1 pl. double), Mel **RAMOS** (2 pl. dont 1 double), Enrico **BAJ** (2 pl.). Très belles et fraîches épreuves en couleurs sur vélin, imprimées à Paris par Maurice Beaudet (lithographie) et Georges Girard (typographie). Conception de la jaquette par Machteld Appel, couverture par Roy Lichtenstein et Pierre Alechinsky.

Album signé, daté et justifié au pinceau sur le colophon : "Exemplaire H.C. / Walasse Ting/ 22/6 1964. Paris".

Exceptionnel exemplaire hors-commerce assorti, au dos de la toute première planche, d'un dessin original à l'encre de chine de Walasse Ting, signé et daté du 1^{er} juillet 1964.

Petites salissures, traces de frottement et insolation sur l'emboîtement. Quelques déchirures sur la jaquette. De légères salissures marginales sur les premiers cahiers. Quelques coins écornés. Intérieur très frais par ailleurs.

1 Cent Life. Bern, E.W. Kornfeld and Sam Francis, 1964.

*Folio album [410 x 290 mm], laid into a silk screened cloth binding, slip-cased, as issued. Album comprising 61 poems by Walasse TING, and 62 original lithographs by : Alan **DAVIE** (2), Alfred **JENSEN** (3), Sam **FRANCIS** (6), Walasse **TING** (6), James **ROSENQUIST** (1), Pierre **ALECHINSKY** (5), Kimber **SMITH** (6), Alfred **LESLIE** (2), Antonio **SAURA** (1), **KIKI. O.K.** [Kiki KOGELNIK] (1), Asger **JORN** (2), Robert **INDIANA** (2), Jean-Paul **RIOPELLE** (2), Karel **APPEL** (5), Tom **WESSELMANN** (2), Bram **VAN VELDE** (1), Joan **MITCHELL** (1), Allan **KAPROW** (1), Andy **WARHOL** (1), Robert **RAUSCHENBERG** (1), K.R.H **SONDERBORG** (1), Roy **LICHTENSTEIN** (1), Oyvind **FAHLSTROM** (1), **REINHOULD** (1), Claes **OLDENBURG** (2), Jim **DINE** (1), Mel **RAMOS** (2), Enrico **BAJ** (2). Fine impressions on wove paper, printed in Paris by Maurice Beaudet (lithography) and Georges Girard (typography). Dust jacket design by Machteld Appel, front cover by Roy Lichtenstein and back cover by Pierre Alechinsky.*

Album signed and dated on the colophon : "Exemplaire H.C. / Walasse Ting/ 22/6 1964. Paris".

A pristine copy with an original ink drawing by Walasse TING, signed and dated July 1, 1964.

Minor soiling. Some tears on the dust jacket. Slight marginal soiling on the first pages. Otherwise in very good condition.

Provenance :

Marché parisien | Parisian Market

Bibl. :

Eric Lefebvre, Mael Bellec (dir.), *Walasse Ting : le Voleur de fleurs*, cat. exp. (Paris, musée Cernuschi, 6 oct. 2016 - 26 févr. 2017), Paris, Paris Musées, Musée Cernuschi, 2017.

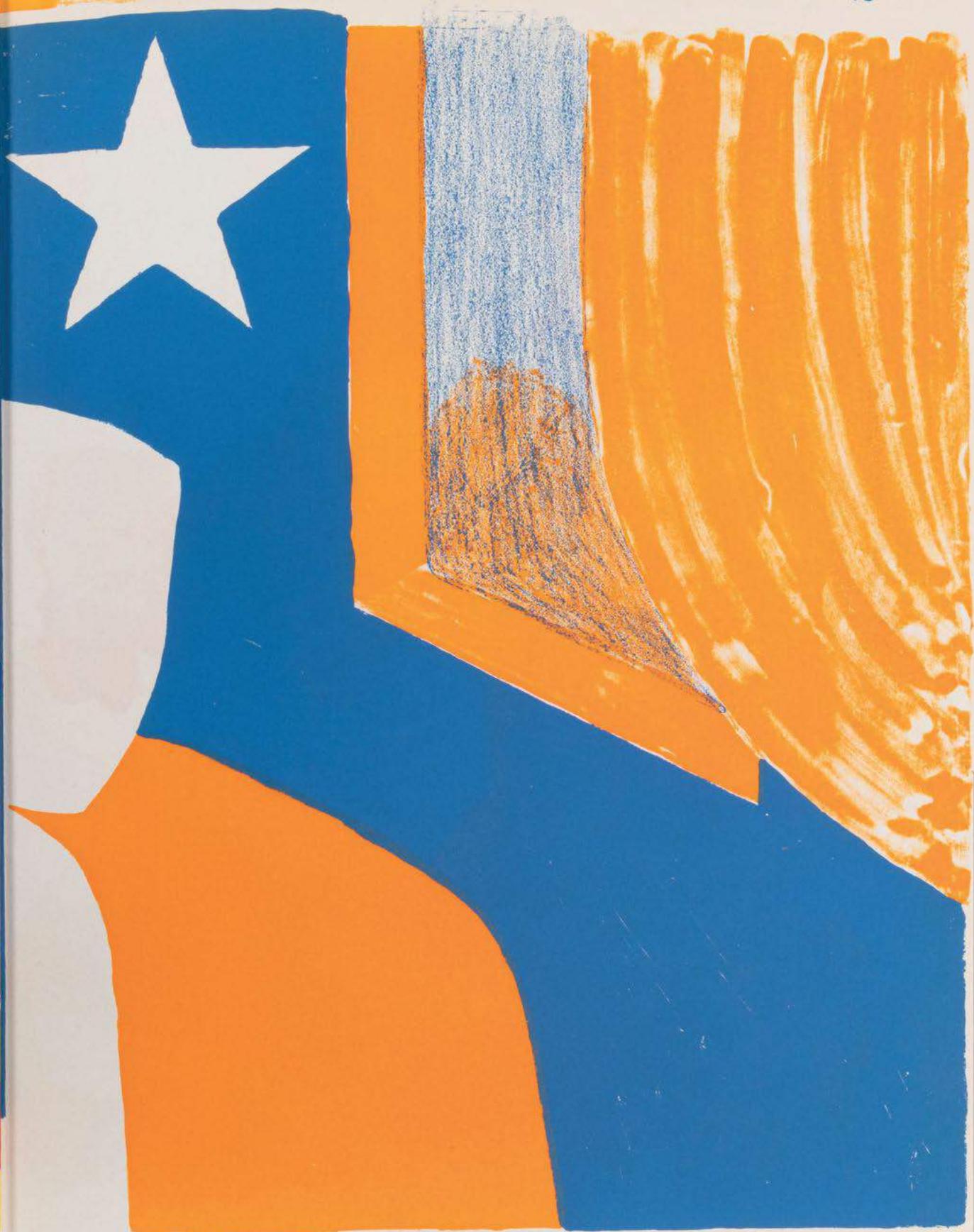
Danielle N. Kramer, "One cent Life", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 2008, vol. 34, n°2.

22 000 €



STOMACH SUNK IN WHISKY
PEE INSIDE PANTS

Tom Wesselmann (1931 † 2004), *Stomach Sunk in Whisky*, 1964



I SAW A LITTLE STAR
WHERE IS MY BABY TONIGHT

Une œuvre internationale

One Cent Life est le chef-d'œuvre de Ding Xiongquan, ami proche de Zao Wou-Ki, plus connu sous le nom de Walasse Ting. Dans ce livre pionnier richement illustré, le peintre et poète chinois réunit les contributions de 28 artistes américains et européens, venus d'horizons esthétiques différents : les signatures déjà consacrées de Robert Rauschenberg, Sam Francis, Bram Van Velde ou Pierre Alechinsky, côtoient les figures émergentes du pop art américain : Andy Warhol, Jime Dine, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Roy Lichtenstein.

L'album de Walasse Ting est à l'image de son parcours artistique et de ses rencontres : venu à Paris en 1952, ce natif de Shanghai y croise le chemin des membres fondateurs du groupe CoBrA - Alechinsky, Appel, Jorn. Quatre ans plus tard, installé désormais à New York, il fait la connaissance de Wesselmann, Oldenburg et Francis (ce dernier financera l'achat des dix-sept tonnes de papier nécessaires à l'impression de l'album).

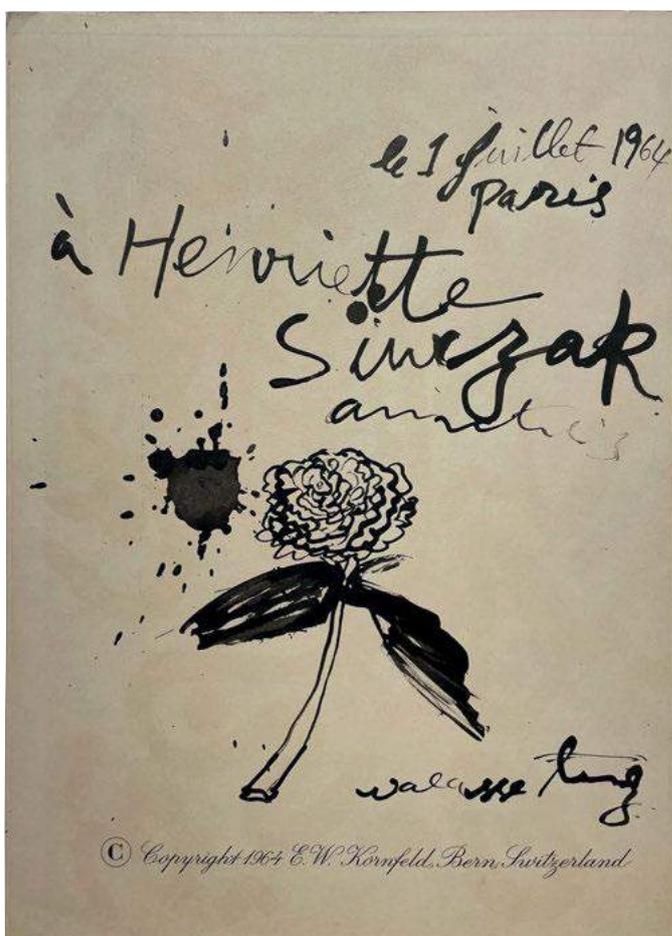
Un chantier d'avant-garde

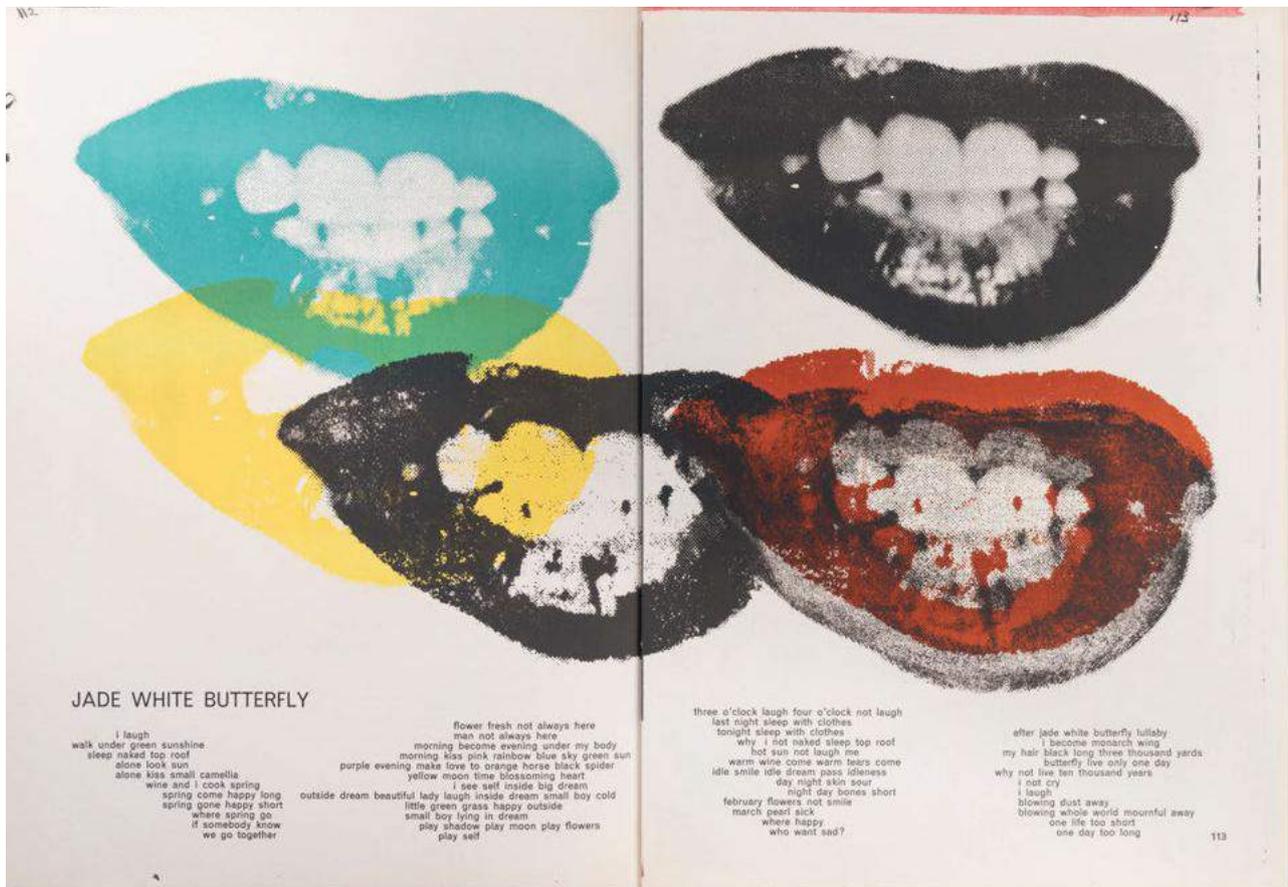
Le chantier de *One Cent Life* débute dès 1961. Cette année-là, Walasse Ting en compose fiévreusement les textes :

"J'ai écrit 61 poèmes en 61, dans une pièce étroite et sombre comme un cercueil ; à l'intérieur, seulement du salami, du whisky, des photographies sexy prises à Times Square. Ni Bible, ni livre de cuisine, ni annuaire téléphonique, ni chéquier. Deux doigts dactylographiant, parlant du Monde et de l'immonde, de Toi et Moi, de l'Œuf et du Globe⁵⁶".

L'âpre poésie de Walasse Ting, teintée d'érotisme, s'entrelace avec bonheur aux lithographies de ses pairs. Celles-ci forment un panorama riche et contrasté, où jaillissent à la fois la gestuelle vigoureuse des tenants de l'expressionnisme abstrait et du mouvement CoBrA (Francis, Jorn), et les aplats sensuels de l'esthétique pop (Mel Ramos, Robert Indiana, Wesselmann). Au cours de l'élaboration de cet ouvrage, et au contact de Warhol, Dine et Oldenburg, Lichtenstein livre par ailleurs ses premières estampes pop, *Girl et Spray Can*, composées patiemment au rythme "d'un point par heure⁵⁷", ainsi que le rapporte, non sans humour, le peintre chinois.

L'entreprise éditoriale de Walasse Ting se trouve ainsi aux avant-gardes de l'art de son temps. Son vaste panel d'artistes, la qualité de ses œuvres, de nature parfois expérimentale, la rendent comparable à celle qu'André Marty mena, à la fin du XIX^e siècle, avec la publication de *l'Estampe originale*.





Andy Warhol (1928 † 1987), *Marilyn Monroe, I love your kiss forever forever*, 1964

An International Venture, from Shanghai to New York

One Cent Life is the masterpiece of Ding Xiongquan, a close friend of Zao Wou-Ki, better known as Walasse Ting. In this richly illustrated pioneering book, the Chinese painter and poet brings together the contributions of 28 American and European artists from different aesthetic backgrounds: the signatures of Robert Rauschenberg, Sam Francis, Bram Van Velde or Pierre Alechinsky, rub shoulders with the emerging figures of American Pop Art: Andy Warhol, Jime Dine, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Roy Lichtenstein.

Walasse Ting's album reflects his artistic career: in 1952, this Shanghai native came to Paris where he crossed paths with the founding members of the CoBrA group - Alechinsky, Appel and Jorn. Four years later, now living in New York, he met Wesselmann, Oldenburg and Francis (the latter provided funding to purchase of the seventeen tons of paper needed to print the album).

A Forward-thinking Publishing

The project began in 1961. That year, Walasse Ting feverishly composed the texts: "I wrote 61 poems in '61

in a small room like black coffin, inside room [sic] only salami, whiskey, sexy photographs from Times Square. No Bible, no cookbook, no telephone book, no checkbook. Short Two fingers typing, talking about World & garbage, You and I, Egg and Earth."

Wallace Ting's erotic poetry armoniously melds the lithographs of his peers. These form a rich panorama, where the explosive energy of of Abstract Expressio-nism (Francis, Mitchell), contrasts with the sensual, unmixed colours of the Pop aesthetic (Mel Ramos, Robert Indiana, Wesselmann). While working on the project with Warhol, Dine and Oldenburg, Lichtenstein delivered his first Pop Art prints, Girl and Spray Can, patiently made at the rate of "one dot per hour", as the Chinese painter reported with humour.

Walasse Ting's publishing undertaking is thus at the forefront of the art of his time. Its vast panel of artists and the quality of its works remind us of the publication of the Estampe originale, which André Marty achieved at the end of the 19th century.

⁵⁶ Walasse Ting, cité in Danielle N. Kramer, "One Cent Life", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 2008, vol. 34, n°2, p. 56. (Notre traduction).

⁵⁷ Walasse Ting, "Near 1 ¢ Life", *ARTnews*, mai 1966, p. 67.



AROUND THE U.S.A.

IN 1959 A.D.
 MILLIONS AND MILLIONS OF OLD LADIES
 GO TO STOCK MARKET BUY FIRECRACKS
 TO CASINO ENJOY MOONLIGHT
 TO TOILET ROOM WATCH TELEVISION

118

TO HOTEL WATCH MAN'S BUTTOCKS
 TO CEMETERY TO GIVE TIPS
 TO NIGHT CLUB BUY ARTIFICIAL FLOWERS
 TO MUSEUM BUY COPIES SECOND HAND
 TO JUNK STORE BUY SOULS



LADIES HOLD YOUR OWN BREASTS
 DON'T TOUCH MAN'S BUTTOCKS
 YOUR STOMACHS CANNOT COMPARE WITH OCEAN
 YOUR EYES CANNOT COMPARE WITH SUN
 MY DEAR OLD LADIES
 PLEASE MARRY PAPER HUSBANDS

PUT PERFUME IN YOUR BODIES
 LET ALL BLOOD GO OUT
 YOU WILL NEVER BE ANGRY CRYING MAD
 IT IS GREAT TO LIVE
 WITH ARTIFICIAL FLOWERS
 KLEENEX
 TOYS



© 1911 by the artist

© 1911 by the artist

Portrait of a woman

Charles Demuth 1911

20.

Art social

Social Art

Antonio BERNI

Rosario, Argentine 1905 † 1981 Buenos Aires, Argentine

20. 1. Ramona dans le cabaret. 1964.

Xylographie et collage original. Belle épreuve sur vélin fort, signée au crayon, titrée, datée et numérotée 20 /25. Planche issue de la série *Ramona Montiel y sus amigos* ("Ramona et ses amis"). Une déchirure marginale en pied. Bonnes marges. [970 x 590 mm]. Montée sous cadre.

Original xylography and collage. Nice impression on strong wove paper, signed in pencil, titled, dated and numbered 20/25. Plate from the series Ramona Montiel y sus amigos ("Ramona and her friends"). A marginal tear at the bottom. Good margins. [970 x 590 mm]. Framed.

12 000 €

20. 2. Ramona va aux taureaux. 1965.

Xylographie et collage original. Belle épreuve sur vélin fort, signée au crayon, titrée, datée et numérotée 20 /25. Planche issue de la série *Ramona Montiel y sus amigos* ("Ramona et ses amis"). Bonnes marges. [970 x 590 mm]. Montée sous cadre.

Original xylography and collage. Nice impression on strong wove paper, signed in pencil, titled, dated and numbered 20/25. Plate from the series Ramona Montiel y sus amigos ("Ramona and her friends"). Good margins. [970 x 590 mm]. Framed.

12 000 €

Provenance des deux estampes :

Marché parisien | Parisian market

Bibl. :

Michel Troche, Gérald Gassiot-Talabot, Alexander Arribas, Nissim Marshall, Louis Aragon, *Antonio Berni*, cat. exp. (Musée d'art moderne de la ville de Paris, 23 nov. 1971-10 janv. 1972), Paris, G. Fall, 1971.

Antonio Berni est l'un des artistes argentins les plus importants de la seconde moitié du XX^e siècle. Son œuvre aux accents surréalistes, récompensé à la Biennale de Venise en 1962, est indissociable de son engagement politique et social. À la fin des années 1950, inquiet de la crise économique que traverse son pays et du sort réservé aux classes les plus démunies, Berni invente deux personnages d'inspiration populaire, auxquels il consacrera de grands cycles de collages, gravures et photomontages : "Juanito Laguna", fils d'ouvrier et enfant des bidonvilles de Buenos Aires, et "Ramona Montiel", ancienne couturière portègne devenue prostituée, et sujet des deux gravures que nous présentons.

Les xylographies monumentales de l'artiste - pour lesquelles il remporte le premier prix de gravure et de dessin à la biennale vénitienne - sont marquantes à plus d'un titre. D'effets puissamment décoratifs, elles incorporent à l'impression du bois de savants collages et empreintes d'objets glanés aux puces, ou dans les poubelles des faubourgs de la capitale argentine. Le réemploi direct de ces rebuts industriels - cordes, bijoux, morceaux de tissus, etc - dont Berni sature intentionnellement ses compositions, permet de donner corps à sa critique socio-politique.

Antonio Berni is one of the most important Argentine artists of the second half of the 20th century. His work, with its surrealist overtones, was awarded at the Venice Biennale in 1962 and is inseparable from his political and social commitment. At the end of the 1950s, worried about the economic crisis in his country and the fate of the poorest classes, Berni invented two popular characters, to whom he devoted large cycles of collages, prints and photomontages: "Juanito Laguna", the son of a worker and child of the Buenos Aires shantytowns, and "Ramona Montiel", a former seamstress from Buenos Aires who had become a prostitute and is the subject of the two engravings we are presenting.

The artist's monumental xylographs - for which he won first prize for print and drawing at the Venetian biennial - are striking in more ways than one. Powerfully decorative in effect, they incorporate into the woodblock print clever collages and imprints of objects gleaned from flea markets or the garbage bins of the Argentinean capital. The direct reuse of these industrial scraps - ropes, jewellery, pieces of fabric, etc. - with which Berni intentionally saturates his compositions, gives substance to his socio-political critique.



© 1965 Remon van der Meer

A Remon 65



21.

Une figure de la gravure contemporaine

A Contemporary Etcher

Érik DESMAZIÈRES

Né à Rabat en 1948. Vit et travaille à Paris.

Autoportrait. 1976.

Eau-forte originale. Très belle épreuve en brun bistré, imprimée à bords perdus sur vélin d'Arches. Signée, datée et numérotée au crayon 21/30. Tirage total à 40 épreuves, imprimées par Bruno Krief à Paris. Feuille non ébarbée. 382 x 283 mm. Très bel état.

L'un des deux seuls autoportraits de l'artiste gravés à ce jour.

Self-portrait. 1976.

Original etching. A very nice impression in brown ink, printed on Arches wove paper. Signed, dated and numbered in pencil 21/30. Total edition of 40, printed by Bruno Krief in Paris. Untrimmed sheet. 382 x 283 mm. Very good condition.

One of only two etched self-portraits of the artist.

Provenance :

Marché parisien | Parisian Market

Bibl. :

Fitch 1972-1981, n°20.

6 000 €



22.

Haute Couture

High Fashion

René GRUAU (Renato Zavagli-Ricciardelli delle Caminate, dit)

Rimini 1909 † 2004 Rome

[Élégante au chapeau avec un nœud jaune]. Vers 1984-1988.

Gouache originale sur fond d'offset (*Le Chapeau*, 1984), sans doute préparatoire à une lithographie (demeurée inédite). Épreuve sur vélin fort, monogrammée dans la planche. L'artiste apporte plusieurs modifications substantielles au sujet original : ajout d'un nœud papillon jaune sur le chapeau, d'une rose et d'un collier de perles. Il modifie également la forme des boucles d'oreille du modèle, et renforce les tons noirs du chapeau, en tête du sujet. Toutes marges. [760 x 595 mm]. Épidermures et grattages dus aux travaux de modifications. Quelques plis de manipulation. Annotations au crayon au dos.

[Elegant Woman With a Hat]. Circa 1984-1988.

Original gouache on offset background (*Le Chapeau*, 1984), probably preparatory to a lithograph (which has remained unpublished). Impression on heavy wove paper, monogrammed in the plate. The artist made several substantial changes to the original subject: he added a yellow bow tie to the hat, a rose and a pearl necklace. He also altered the shape of the model's earrings, and reinforced the black tones of the hat at the top of the subject. Full margins. [760 x 595 mm]. Some handling creases. Annotations in pencil on the back.

Provenance :

Marché parisien | Parisian market

Succession de la famille Gruau | Succession of the Gruau family

16 000 €

Un dessinateur autodidacte

L'œuvre de René Gruau est indissociable du monde des cabarets et des maisons de haute couture françaises, dont le dessinateur fut, pendant plus d'un demi-siècle, l'illustrateur emblématique. Autodidacte précoce, c'est à l'âge de 15 ans que ce franco-italien publie, dans les pages d'un magazine milanais, ses premiers croquis de mode. Ses débuts très prometteurs l'amènent bientôt à Paris, capitale du luxe et de la mode.

L'illustrateur fétiche de Christian Dior

À 19 ans, le voici déjà illustrateur pour la revue de chapeaux *Marianne*, et pour le *Figaro illustré* où, à l'automne 1930, il fait la connaissance du jeune Christian Dior. La rencontre est décisive : après guerre, dès 1947, le couturier fait appel aux talents de Gruau pour ses campagnes publicitaires. C'est le début d'une collaboration fructueuse qui ne se démentira plus jusqu'au milieu des années 1980.

Le créateur de silhouettes iconiques du luxe français

Amoureux de son métier, Gruau continua, jusqu'à la fin de sa carrière, à privilégier le dessin, à une époque où la photographie l'avait désormais supplanté. La grâce sensuelle de ses silhouettes mondaines, l'épure de son style, aux contours sveltes et contrastes francs, ont durablement marqué la mode féminine, et donné au chic parisien un rayonnement international.

A Self-taught Cartoonist.

René Gruau's work is inseparable from the world of cabarets and French haute couture houses, of which he was the emblematic illustrator for over half a century. A precocious self-taught artist, it was at the age of 15 that this Franco-Italian published his first fashion sketches in the pages of a Milanese magazine. His very promising beginnings soon led him to Paris, the capital of luxury and fashion.

Christian Dior's Favourite Illustrator.

At the age of 19, he was already an illustrator for the hat magazine *Marianne*, and for the *Figaro Illustré* where, in the autumn of 1930, he met the young Christian Dior. The meeting was decisive: after the war, from 1947, the fashion designer called on Gruau's talents for his advertising campaigns. This was the beginning of a fruitful collaboration that would continue until the mid-1980s.

The Creator of Iconic Silhouettes of French luxury.

In love with his craft, Gruau continued to favour drawing until the end of his career, at a time when photography had supplanted it. The sensual grace of his worldly silhouettes and the purity of his style, with its slender contours and clear contrasts, had a lasting impact on women's fashion and gave Parisian chic an international reputation.



23.

Back in the U.S.S.R.

Robert RAUSCHENBERG

Port Arthur, Texas, États-Unis 1925 † 2008 Captiva, Floride, États-Unis

Samarkand Stitches IV (RR88 – 161). 1988.

Sérigraphie originale, imprimée sur patchwork en soie. Variante unique d'une série de 78 suspensions murales sérigraphiées, éditée par Gemini G.E.L., à Los Angeles. Numérotée à la main au revers, sur le label d'identification de l'éditeur. Signature et date brodées en bas à gauche. 154 x 104 cm. Montée sous cadre.

Samarkand Stitches IV (RR88 – 161). 1988.

Original silkscreen print, printed on silk patchwork. Unique variant of a series of 78 screen-printed wall hangings, published by Gemini G.E.L., Los Angeles. Hand-numbered on the reverse, on the publisher's identification label. Signature and date embroidered lower left. 154 x 104 cm. Framed.

Provenance :

Marché parisien | Parisian market

Collection privée, Baléares | Private collection, Balearic Islands.

Bibl. :

Gilbert Perlein, Susan Davidson, David White, *Robert Rauschenberg on and off the wall: œuvres des années 80 et 90*, cat. exp. (Nice, MAMAC, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 24 juin 2005-8 janv. 2006, La Spezia, CAMEC, Centro arte moderna e contemporanea, 28 janv.-30 avr. 2006), Nice, Nice musées, 2005, p. 12.

Pamela Kachurin, "The Roci Road to Peace: Robert Rauschenberg, Perestroika, and the End of the Cold War", *Journal of Cold War Studies*, Winter 2002, Vol. 4, No. 1 (Winter 2002), p. 27- 43.

38 000 €

ROCI : le « Grand Tour » de Rauschenberg (1984-1991)

La série *Samarkand* fut présentée à Moscou en 1989, à l'occasion de l'exposition **ROCI USSR**. Cet événement constitue l'un des temps forts d'une vaste opération artistique interculturelle, lancée dès 1984 par Rauschenberg et financée par lui : ROCI (Rauschenberg Overseas Culture Interchange). Convaincu que l'art peut œuvrer pour le bonheur de l'humanité et porter un message de paix, l'artiste sillonna, pendant sept années, onze pays différents : le Mexique, le Chili, le Vénézuéla, la Chine, le Tibet, le Japon, Cuba, l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques, l'Allemagne de l'Est et la Malaisie. Ce "Grand Tour", que Rauschenberg documenta par de nombreuses photographies, et durant lequel il multiplia les collaborations artistiques, culmina en 1991 avec une rétrospective à la National Gallery of Art, à Washington.

Samarcande, une ville Ouzbèke sur la route de la soie

En 1988, dans le cadre de la préparation de son exposition moscovite, Rauschenberg arpenta plusieurs villes d'Union Soviétique, dont Samarcande, en Ouzbékistan. Située sur l'ancienne route de la soie, celle-ci inspira à l'artiste une grande suite de suspensions murales sérigraphiées, dont l'aspect composite s'inscrit dans la lignée de ses *Combine paintings*. Rauschenberg y intégra des morceaux d'étoffes bigarrées, glanées sur les marchés locaux d'Ouzbékistan. Cousus bout à bout, ces tissus, choisis pour leur richesse de textures et de couleurs, servirent de fond aux clichés photographiques de l'artiste.

Rauschenberg, premier artiste américain à exposer en Union Soviétique.

Inaugurée à la galerie Tretyakov en février 1989, soit sept mois avant la chute du mur de Berlin, l'exposition **ROCI USSR** reçut un accueil enthousiaste de part et d'autre de l'Atlantique. Elle fut perçue comme un **symbole fort de "liberté"** (Leonid Bazhanov) et de réconciliation entre la Russie et les Etats-Unis, entérinant la fin de la Guerre froide. Première rétrospective d'un artiste américain en Union Soviétique, elle fut célébrée par le poète Yevgeny Yevtushenko comme une véritable **"perestroïka spirituelle"**. Le cinéaste et critique d'art Amei Wallach n'hésita pas, quant à lui, à qualifier l'événement de "révolutionnaire".

ROCI: Rauschenberg's "Grand Tour" (1984-1991).

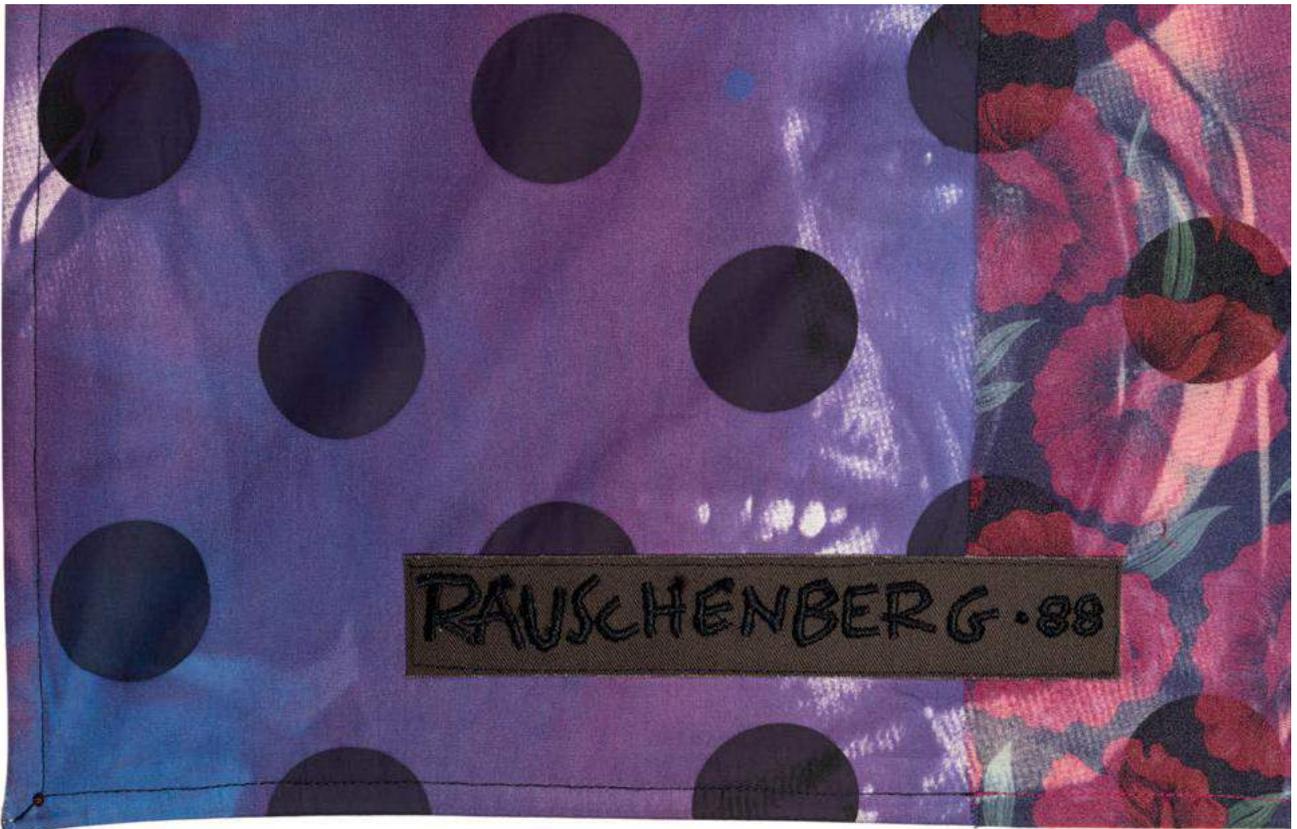
The *Samarkand* series was presented in Moscow in 1989, on the occasion of the **ROCI USSR** exhibition. This event was one of the highlights of a vast intercultural artistic operation launched in 1984 by Rauschenberg and financed by him: ROCI (Rauschenberg Overseas Culture Interchange). Convinced that art can work for the happiness of humanity and carry a message of peace, the artist travelled for seven years through eleven different countries: Mexico, Chile, Venezuela, China, Tibet, Japan, Cuba, the Union of Soviet Socialist Republics, East Germany and Malaysia. This "Grand Tour", which Rauschenberg documented in numerous photographs and during which he made numerous artistic collaborations, culminated in a retrospective exhibition at the National Gallery of Art in Washington in 1991.

Samarkand, an Uzbek City on the Silk Road.

In 1988, in preparation for his Moscow exhibition, Rauschenberg surveyed several cities in the Soviet Union, including Samarkand in Uzbekistan. Located on the ancient Silk Road, Samarkand inspired the artist to create a large series of screen-printed wall hangings, the composite aspect of which is in line with his *Combine paintings*. Rauschenberg integrated pieces of colourful fabric gleaned from local markets in Uzbekistan. Sewn end to end, these fabrics, chosen for their richness of texture and colour, served as a background for the artist's photographic images.

The First Exhibition of an American Artist in the Soviet Union.

Opened at the Tretyakov Gallery in February 1989, seven months before the fall of the Berlin Wall, the **ROCI USSR** exhibition was enthusiastically received on both sides of the Atlantic. It was perceived as a **strong symbol of "freedom"** (Leonid Bazhanov) and reconciliation between Russia and the United States, confirming the end of the Cold War. The first retrospective of an American artist in the Soviet Union, it was celebrated by the poet Yevgeny Yevtushenko as a true **"spiritual perestroïka"**. The filmmaker and art critic Amei Wallach did not hesitate to describe the event as "revolutionary".



détail avec signature et date brodées

L'authenticité des estampes est absolument garantie.

Les mesures sont exprimées en millimètres,
la première pour la hauteur, la seconde pour la largeur.
La feuille est mesurée dans son ensemble pour les bois et les lithographies.
Les marges sont données entre crochets.

CONDITIONS DE VENTE

Au comptant. Les prix sont nets et établis en euros.
Les expéditions sont faites à compte ferme, après réception du règlement.
L'emballage est gratuit, les frais de port et d'assurance
sont à la charge du destinataire.
Paiement par carte bancaire, virement ou chèque accepté.

TERMS OF SELL

Firms orders only. Prices are in euros and include standard packing,
but not shipping or insurance costs.
Items will be shipped on receipt of payment.
Payment by Visa, Master Card or wire transfer accepted.

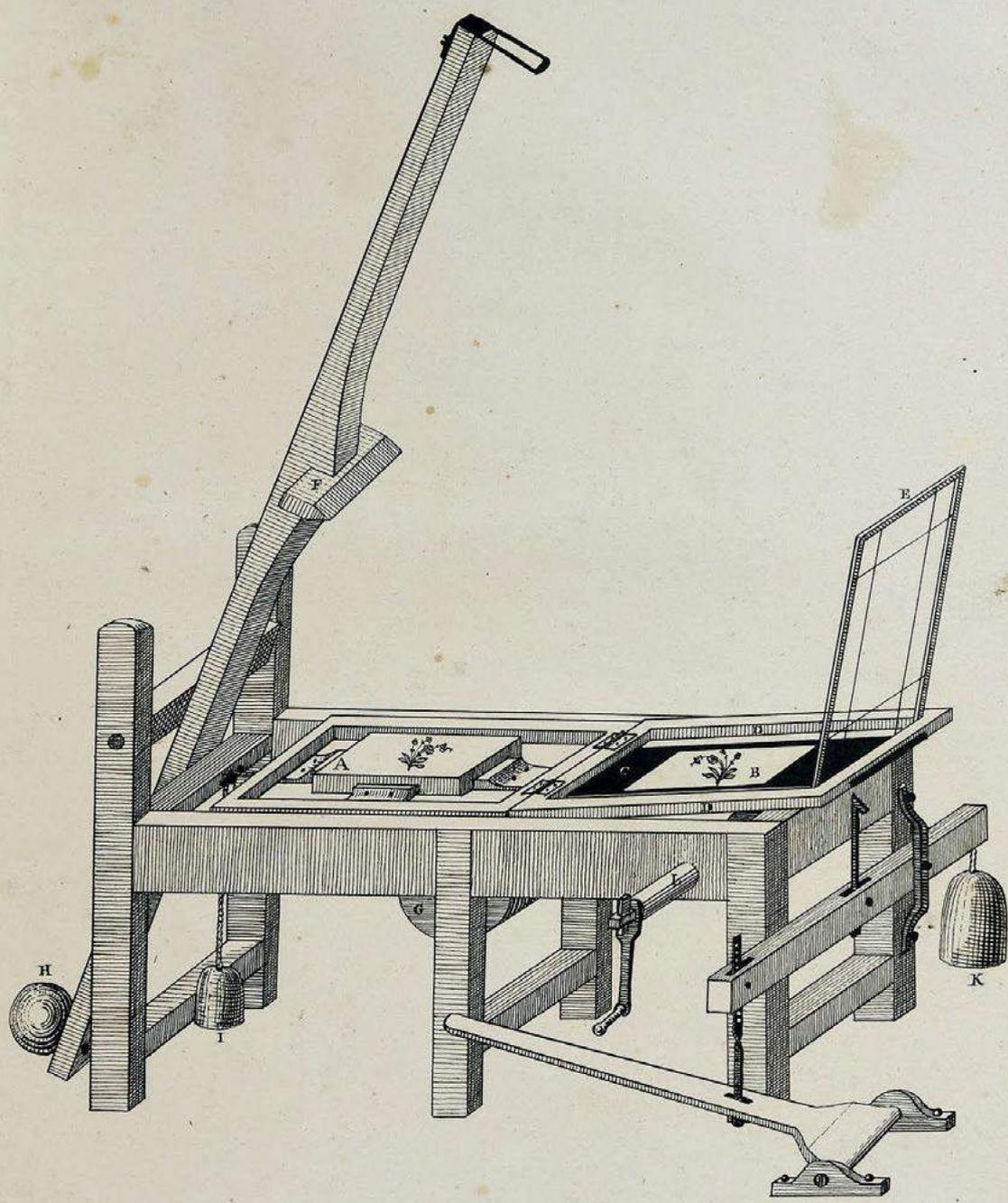
L'intégralité du catalogue est présentée sur notre site internet :

www.estampesmartinez.com

Toutes les œuvres sont visibles au 15 rue de l'Échaudé, Paris 6^e.



20



Presse à rouleaux. P. 127

*J. le cylindre de 1/2 pied de diamètre entre deux presses
pour les impressions de papier*

Aloys Senefelder, (1771 † 1834), [Presse à main], Collection de plusieurs essais en dessins et gravures (Pl. XX.), cat. n°10.2.

