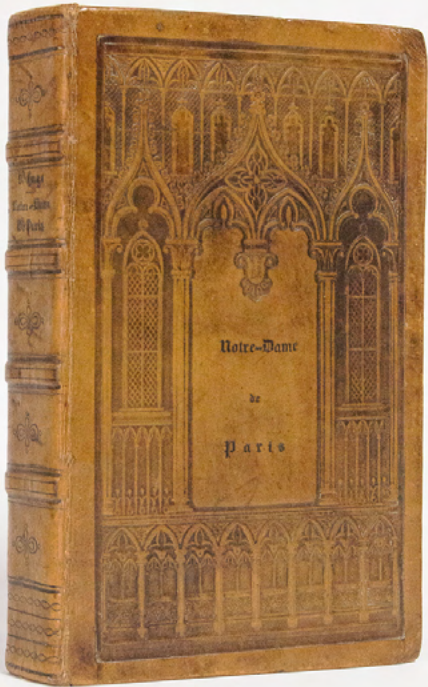


LIVRES & AUTOGRAPHES

Grand Palais 2018





LIVRES & AUTOGRAPHES

Grand Palais 2018



« J'aime les hommes,
non pour ce qui les unit
mais pour ce qui les divise,
et des cœurs, je veux surtout
connaître ce qui les ronge. »

Guillaume Apollinaire

Librairie le feu follet
EDITION-ORIGINALE.COM

OUVERT
DU LUNDI AU VENDREDI
DE 11 H À 19 H

**31 rue Henri Barbusse
75005 Paris**

**RER Port-Royal
ou Luxembourg**

Tél. : 01 56 08 08 85
Port. : 06 09 25 60 47
E-mail : contact@edition-originale.com

*Membre du Syndicat de la
Librairie Ancienne et moderne*



Domiciliation bancaire

Banque Rothschild Martin-Maurel
Agence Avenue Hoche

IBAN : FR76 1336 9000 1264 0671 0101 240
BIC : BMMMFR2A



1. APOLLINAIRE Guillaume

Lettre autographe signée à Lou

Nîmes 1914, 21,7 x 27,5 cm, 2 pages sur un feuillet

Lettre autographe signée de Guillaume Apollinaire à Lou [Louise de Coligny-Châtillon], 69 lignes à l'encre brune, datée du 17 déc[embre] 1914, sur un papier à lettre en-tête du Grand Café de Nîmes.

Traces de pliures inhérentes à la mise sous pli, deux habiles restaurations en tête et queue de la pliure centrale, un infime manque sans perte de lettre en marge droite du feuillet.

Très belle lettre de Guillaume Apollinaire à Lou, rédigée aux prémices de la Grande Guerre, dans laquelle le poète, fraîchement incorporé, mêle la guerre, la poésie et l'amour de sa muse à « la chevelure pareille à du sang répandu ».

Le 2 août 1914, l'État français donne l'ordre de mobilisation générale. Immédiatement Guillaume Apollinaire souhaite s'engager au sein des forces armées. Faute de nationalité française, le conseil de révision ajourne sa demande. Apollinaire, en proie au plus grand désarroi, accepte l'invitation de son ami Siegler-Pascal et l'accompagne à Nice. « Un jour de fin septembre [...] Apollinaire déjeunait en agréable compagnie dans la meilleure auberge de Nice, chez Boutteau. [...] Une Parisienne les avait rejoints, une petite personne piquante, volubile et rieuse, à la chevelure acajou, passée au henné, coupée court aux yeux effrontés et battus. » (Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Gallimard, 2013) Kostro est immédiatement subjugué par la prestance de Louise de Coligny et lui envoie, dès le lendemain de leur rencontre, une déclaration enflammée : « Vingt-quatre heures se sont à peine écoulées depuis cet événement que déjà l'amour m'abaisse et m'exalte tour à tour si bas et si haut que je me demande si j'ai vraiment aimé jusqu'ici. » (Lettres à Lou, 28 septembre 1914)

Le 5 décembre, Guillaume Apollinaire réussit enfin à se faire incorporer au 38^{ème} régiment d'artillerie de campagne de Nîmes. Le lendemain, contre toute attente, Lou se présente devant la caserne. Ainsi Apollinaire partagea-t-il cette première semaine de « guerre »

entre les journées d'exercices et les nuits d'amour dans un hôtel. Ce n'est que lorsque Lou quitte Nîmes le 16 décembre que commence véritablement l'une des correspondances amoureuses les plus mythiques de la littérature du XX^{ème} siècle qui se poursuivra jusqu'en 1916.

Alors qu'il vient de recevoir la première lettre de Lou, Apollinaire place immédiatement leur correspondance naissante sous l'égide de la littérature : « **[Ta lettre] est bien belle mon chéri, digne non seulement de toi mais de nous. Le Dr Robien ne se trompe point, tu écris merveilleusement.** »

Si beaucoup d'artistes et d'écrivains (Salmon, Braque, Alain-Fournier...) sont partis la fleur au fusil, aucun de ces poilus n'aura cherché comme Apollinaire à vivre cette guerre comme une expérience artistique totale mêlant avec un plaisir dionysiaque, l'amour, l'art, le fer et la mort.

Dans cette première lettre de guerre, encore très loin du front et de sa réalité sanglante, le jeune conscrit dresse pour sa bien-aimée une carte des combats éminemment graphique où les noms des nations européennes se chevauchent et les lignes de front se pénètrent comme un tableau cubiste : « **Je viens de lire les journaux italiens. [...] Anglais et Français progressent en France, les Serbes en Autriche, les Allemands ont un échec en Pologne, et un sous-marin anglais est entré aux Dardanelles où il a coulé un cuirassé Turc.** » Et, en apothéose, le poète aux origines incertaines et qui ne sera naturalisé qu'en 1916, souligne comme une promesse personnelle « **la parole de Joffre aux Alsaciens reconquis, vous êtes français pour toujours** ».

Dans son nouveau régiment d'élèves brigadiers, le poète joue encore à la guerre, préparant son rôle comme un jeune premier avec une innocence surprenante : « **ce matin j'ai fait du trot pour de bon [...] cela m'a donné mal au ventre pas plus** » ; « **à 1 heure on nous a emmenés au loin dans la campagne pour nous faire assister à du tir réel.**

C'est très émouvant. Comme à la guerre disent nos sous-officiers » ; « après 14 km à pied pendant lesquels je pensais à toi qui aime tant le footing » ; « j'ai en somme passé une bonne journée [...] j'ai vu partir des obus, j'ai appris à trotter, j'ai fait une belle promenade ». En réalité ce jeu de correspondances incongrues entre l'horreur attendue du front et l'univers bucolique de la vie civile est la marque du poète. Loin d'une candide naïveté face la tragédie, Apollinaire affûte ses armes de poète et nous offre ici les prémices de sa grande œuvre : *Calligrammes. Poèmes de la paix de la guerre*.

« Écrire en beauté » la guerre. Par le dessin calligraphique et le mariage de figures antinomiques, Apollinaire affronte l'impensable (comme le fera plus tard en peinture son ami Picasso avec *Guernica*).

Le plus emblématique de ses poèmes, «L'adieu au cavalier », offert successivement à toutes les femmes de sa vie, Lou, Marie Laurencin puis Madeleine puise d'ailleurs sa puissance tragique dans cette première expérience : « Ah Dieu ! que la guerre est jolie / Avec ses chants ses longs loisirs... »

Ces « chants » sont l'écho direct des chansons de troupiers qu'Apollinaire relate en détail à Lou dans cette lettre, mettant en page les paroles grivoises comme un de ses propres poèmes :

**« Une pucelle à l'horizon
Tontaine
Une pucelle à l'horizon
Tonton [...]
Mais ce n'était qu'une illusion
Tontaine
Mais ce n'était qu'une illusion
Tonton »**

À travers ces lettres, comme à travers ses poèmes, Apollinaire se plaît à regarder la guerre comme une œuvre d'art et à l'aimer ainsi, non pour la justifier,

mais pour en faire la pleine expérience érotique. C'est cet alcool pur qu'il offre à l'envoûtante Lou, dont la rencontre et l'amour sont nés de la guerre et qui, avide de sexe et de violence, se délecte des licences de son amant.

Dès cette première lettre de guerre, Apollinaire mêle admirablement le prosaïsme cru du soldat : **« je suis avec un groupe du peloton [...] Je crois qu'ils sont tous tantes »** et la métaphore poétique du soupirant : **« Je [...] te respire partout, ma tubéreuse de Nice, mon jasmin de Grasse, ma baie de laurier de Nîmes ».**

Mais si en 1914, le poète peut encore s'enivrer de leurs parfums, ces fleurs deviendront bientôt le symbole de l'inexorable distance qui sépare l'amante frivole du poète (bientôt) assassiné :

« Il disparut dans un tournant
Et mourut là-bas tandis qu'elle
Cueillait des fleurs en se damnant. »

Dans sa biographie du poète, Laurence Campa décrit cette relation unique entre Apollinaire et sa muse guerrière :

« Apollinaire aimait cette femme parce qu'elle était la guerre et qu'elle ne l'était pas, qu'elle était la grâce, tout ce qui restait de la grâce, et qu'elle était l'ardeur et la souffrance voluptueuses, le désir ultime, le souci de l'amour : il ne regardait pas la guerre en face, mais une muse ardente à la chevelure "pareille à du sang répandu". »

« Je t'aime, tu m'aimes, que me faut-il de plus. » Même après leur séparation en mars 1915, Apollinaire continuera à partager avec son « cher Lou » sa jouissance sensuelle et macabre de la guerre, contribuant à faire de cette correspondance une des plus puissantes œuvres épistolaires de la littérature française !

10 000

+ DE PHOTOS

2. APOLLINAIRE Guillaume & PICASSO Pablo

Alcools. Poèmes 1898 – 1913

MERCURE DE FRANCE, PARIS 1913, 11,5 x 18,5 cm, RELIÉ SOUS ÉTUI

Édition originale sur papier courant, un des exemplaires justifiés à la presse, il n'a été tiré que 23 Hollande en grands papiers.

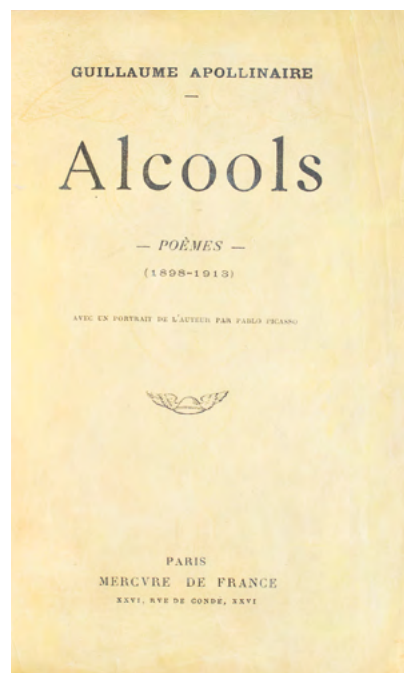
Reliure en demi maroquin vert sapin, dos lisse, doubles filets dorés en encadrement d'un listel de box gris sur les plats de vélin blanc, gardes et contreplats de papier façon bois, couvertures et dos conservés, tête dorée, étui bordé de maroquin vert et plats de papier façon bois, intérieur de feutrine vert amande, reliure signée de Desmules.

Ouvrage illustré, en frontispice, d'un portrait de Guillaume Apollinaire par Pablo Picasso.

Bel exemplaire parfaitement établi.

9 000

+ DE PHOTOS



blement. - L'adjudant qui est un homme chatouille
bien élevé, mais à cheval c'est le mot sur la discipline
m'a dit que pour la première fois que j'ai fait
le trot ce n'était pas mal. En revenant il m'a fait
penser le cheval, et qui est erubescit. A 1 heure
ou nous a emmené au bois sans la compagnie,
pour nous faire assister à du tir réel. C'est très
amusant. Comme à la guerre, disent nos officiers
qui reviennent du front. Comme à la guerre revins
l'ordinaire. Après 14 km à pied pendant lesquels
je pensais à toi qui aime tant le footing, m'as vu
au canou. En route, on charrait des charbons
et chaque fois qu'une femme était signalée au
bois, au gîte, c'est le cas de le dire

une pucelle à l'horizon
^{Tou tain}
une pucelle à l'horizon
^{Tou tain}
et quand on passait près de la femelle, si elle était
vieille on ajoutait en choeur:
~~Mais ce n'était qu'une illusion~~
^{Tou tain}
Mais ce n'était qu'une illusion
^{Tou tain}
si elle était jeune, au contraire:
ce n'était pas une illusion, etc

Je suis maintenant avec un groupe de peloton
où il n'y a que des polytechniciens et des enfants
et des yeux très riches de himes, surtout un gros type
nommé Faure de Tibens. Je dirais que ils sont
tous tantes. Je regrette mes jeunes yeux simples
de l'autre groupe et ceux premiers Masiak's es
logis, qui n'étaient certes pas meilleur type que
celui - si, mais bien meilleur visuellement
ce qui compte. Non bon adieu, l'oi en soire
partie une bonne soirée, sauf un peu mal au
ventre, le soir 8 h et dispo, je viens de prendre
un thé au cham, j'ai un petit des abus, j'ai
appris à trotter, j'ai fait une belle première

deuxième, non plus cher cher! je t'embrasse et te salue. A deux fois
de l'heure, j'ai un de ceux, non bon bon de l'autre
de l'autre, j'ai un de ceux, non bon bon de l'autre
de l'autre, j'ai un de ceux, non bon bon de l'autre

3. ARAGON Louis (ÉLUARD Paul)

Servitude et grandeur des Français

LA BIBLIOTHÈQUE FRANÇAISE, PARIS
1945, 11,5 x 18,5 CM, RELIÉ

Édition originale, un des exemplaires du service de presse.

Reliure en plein maroquin gris anthracite, dos lisse orné d'étoiles dorées surmontant le nom de l'auteur dont les lettres ne sont pas alignées et mimant une dynamique en action, éclairs foudroyants dorés sur les plats encadrant le nom de l'auteur dont les lettres sont incisées en noir et à la manière pataphysicienne, gardes et contreplats de papier marbré façonnés par Marianne Peter, couvertures et dos conservés.

Une photographie de Louis Aragon en pleine séance de dédicace a été encollée en regard de la page de faux-titre

Émouvant envoi autographe signé de Louis Aragon à Paul Éluard sur la page de faux-titre : « À Paul et Nusch pour lire en voyage bien affectueusement Louis. »

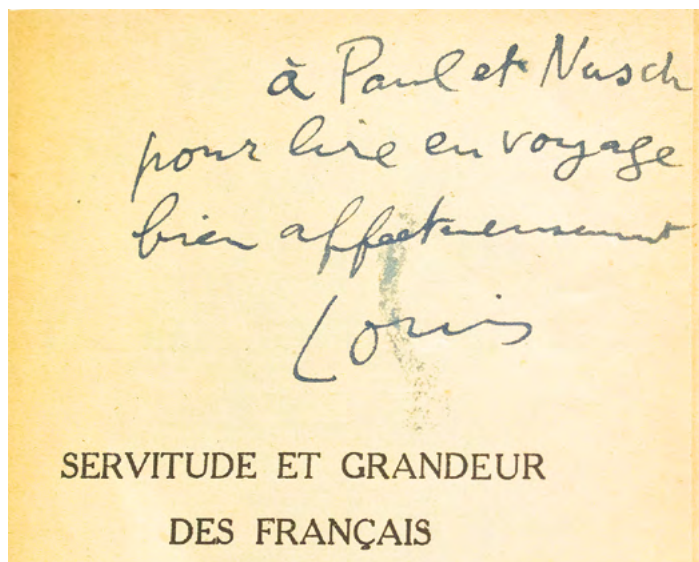
Joint, un dessin original d'Aragon à l'encre bleue signé en pied représentant Paul Éluard en buste et réalisé sur une coupure de presse repliée et encollée en fin de volume. Il s'agit du début de *Paul*, l'article d'Aragon paru à la mort d'Éluard dans *Les Lettres françaises* du 20 novembre 1952.

Précieuse dédicace sur cet ouvrage symbolique de la réconciliation des deux plus grands poètes résistants dont l'amitié sera marquée par les bouleversements politiques et artistiques du XX^{ème} siècle.

À peine âgés d'une vingtaine d'années, Aragon et Éluard n'ont encore rien publié lorsqu'ils se rencontrent en 1919 dans le Salon littéraire improvisé d'André Breton. Avec lui, ils s'enthousiasment un temps pour l'aventure dadaïste. Mais le manque de sérieux et d'enjeu politique du mouvement initié par Tzara les conduit bientôt à une rupture violente avec celui-ci pour fonder le surréalisme aux ambitions plus révolutionnaires.

L'engagement communiste d'Aragon autant que l'intransigeance idéologique d'Éluard (et, derrière lui, d'André Breton) auront pourtant raison de cette fructueuse amitié artistique. En 1932, Éluard, à la suite des prises de positions d'Aragon, publie à son encontre un pamphlet dans lequel il tire un trait qu'il veut définitif sur leur amitié. Mais la virulence du libelle ne peut voiler la profonde affection qu'il éprouve pour Aragon : « J'ai connu Aragon pendant quatorze ans, j'ai eu longtemps en lui une confiance sans réserve. [...] Aragon devient un autre et son souvenir ne peut plus s'attacher à moi. »

Ce désaveu public affectera aussi profondément que secrètement les deux écrivains.



« Je n'ai jamais rien fait de ma vie qui m'ait coûté plus cher. Rompre ainsi avec l'ami de toute ma jeunesse ne m'a pas été seulement affreux pour quelques jours. C'est une blessure que je me suis faite, et qui ne s'est jamais cicatrisée. » (Aragon in *Une préface morcelée*)

Pendant une décennie, Aragon et Éluard, dominés par leurs utopies, ne se côtoient plus mais se lancent toutefois quelques discrets hommages. Ainsi en 1936, Aragon sollicite d'Éluard un poème pour la cause républicaine espagnole qu'il fait publier dans *L'Humanité* et introduit lui-même par ces mots : « La critique s'accorde généralement à considérer Paul Éluard comme un des plus grands poètes de sa génération. Nous sommes heureux de publier ici un poème inédit d'Éluard qui flétrit les bandes de Franco. » Le feu d'une véritable amitié couve sous la cendre des idéaux.

La déflagration de 1940, révélera les vraies natures de chacun. Alors que la plupart de leurs amis « révolutionnaires » fuit le pays ou se réfugie dans un attentisme prudent, Éluard et Aragon refusent toute compromission et affûtent leurs plumes contre l'occupant.

Entrés dans la clandestinité avec *Poésie 42*, Paul et Nusch retrouvent leur ami, en avril 1943, « les fleurs à la main ». Les deux « grandes voix de la Résistance poétique » vont multiplier les publications clandestines et restaurer avec quelques autres l'« honneur des poètes ». Éluard à Paris et Aragon au sud organisent la Résistance intellectuelle, refusant de quitter la France malgré les sollicitations.

À la Libération, « Éluard, [...] après cinq ans de claustration en France, piaffait aussi du désir de voyager, de retrouver ses amis d'ailleurs ». Il part se reposer en Suisse avec Nusch et Claude Roy tandis que se tient à Paris le premier congrès légal du Parti communiste.

Ne lui tenant pas rigueur de cette désaffection qui les aurait autrefois déchirés, Aragon offre à son indéfectible ami, « **pour lire en voyage** », ce précieux témoignage de leur combat commun pour la liberté. En effet, sous l'égide de Vigny, qui un siècle auparavant, décrivait déjà la grandeur et l'abnégation dans le combat, *Servitude et grandeur des Français* rassemble plusieurs nouvelles de résistance diffusées par les célèbres éditions de « la Bibliothèque française » co-fondées sous l'oppression par Aragon, Éluard et Seghers.

Aragon et Éluard ne parleront jamais de leur dispute si ce n'est quelques mois après la disparition de Nusch qui laissa Paul anéanti, comme s'en souviendra Aragon en 1965 :

« Un jour, à l'improviste, [...] Paul survint rue de la Sourdière et avec une effrayante tranquillité nous dit, à Elsa et à moi, [...] qu'il ne pouvait décidément pas survivre, il allait se tuer, [...] Tout d'un coup, je me sentis m'emplier d'une résolution violente. [...] J'ai pris mon ami dans les bras de ma colère. [...] On sait assez qu'à l'heure où j'avais perdu tous mes amis, quinze ou seize ans plus tôt, Éluard avait signé un texte atroce contre moi. Jamais nous n'en avions parlé jusqu'à ce jour-là. Pour quoi faire ? Nous nous étions retrouvés, c'était l'essentiel. Mais alors, mais à cette minute, je le lui jetai au visage, je criais. Tu t'en vas parce que ça t'arrange, et tu me laisses avec ces mots jamais démentis, qui vont maintenant me suivre, avec d'autant plus de force que le fait de se tuer confère aux paroles des suicidés je ne sais quelle autorité grotesque... Tu t'en vas. Tu vas servir contre moi... [...] Paul était blême : Il ne disait rien. Moi, je ne m'arrêtais plus. Je lui en ai dit, je lui en ai dit. Je lui secouais l'âme. À la fin, il m'a pris la main, et il m'a dit : « Je te promets... je vais essayer... »

À la mort d'Éluard en 1952, *Les Lettres françaises* publieront le vibrant hommage d'Aragon à cet ami unique. C'est sur son exemplaire de l'article qu'Aragon croquera le portrait vivant de son ami, peut-être pour conjurer son impensable absence.

« Je ne parlerai pas de sa mort. Je ne parlerai plus jamais de sa mort. Je parle encore une fois de sa vie. J'étais venu ici pour parler de sa vie. De notre vie. De ce que je sais encore de notre vie. » (Aragon, 29 mai 1965)

Exceptionnel exemplaire réunissant les deux plus grands noms de la poésie engagée du xx^{ème} siècle.

6 000

+ DE PHOTOS

HOMMAGE

Henri MONDOR, de l'Académie française
Jean GALLIMARD, Blaise CENDRARS
René TAND, René LACOTE, Edouard PI
RETY, Michel ZERAPPA, Henri PIC
PORTE, Valentine HUGO, ARAGON
André D'ASTORG, Alice AHRWEILL
Yves FARCE, Claude

LEST

Directeur : Jacques DECO

Directeur : Claude MORGAN

Rédacteur en chef :

Jean GANDREY-RETY

37, rue de Louvre, Pa

PAU

par ARAGON

JE lisais les journaux. Le téléphone sonne. Elsa, à côté de moi, répond. Qui ? Comment ? Elle a eu cette expression que deux ou trois fois dans la vie je lui ai vue. J'ai juste le temps de penser : Qui ? Mais elle s'est reprise et dit d'un ton qui dément, rassure : « L'infirmière ? Merci. » Et raccroche. Qu'est-ce que c'était ? Paul Eluard est mort...

lu les journaux, je suis allé déjeuner, puis il m'a dit : « Tête en arrière, dit-elle que ! » et c'était tout. Le monde répète qu'il est infert. Moi comme Dominique nous allons le voir. Dominique n'a pas le voie ainsi ! Elle a fait un geste irrité des épaules : « lez-y ! » Et cette fois-ci : « Maintenant il

à Monsieur Jules Hetzel
en témoignage de l'amitié
et d'assurance
H. de Balzac

4. BALZAC Honoré de

Louis Lambert suivi de Séraphita

MAME ET DELAUNAY-VALLÉE & LEVAVASSEUR, PARIS 1830, 13 x 21,5 CM, 2 VOLUMES RELIÉS

Premières éditions définitives, en partie originales.

Reliure en demi chagrin rouge à coins, dos à quatre faux nerfs orné de caissons et filets estampés à froid, chiffre enlacé de Jules Hetzel en pied, exemplaire non rogné, reliure de l'époque.

Quelques rares rousseurs.

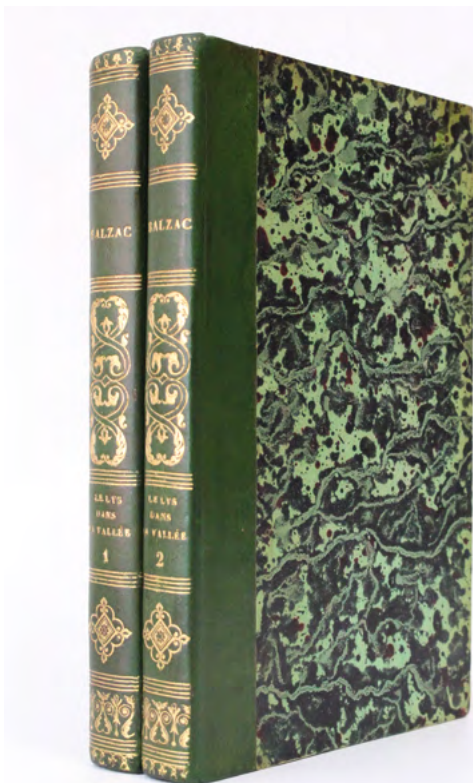
Précieux envoi autographe signé d'Honoré de Balzac à Jules Hetzel « en témoignage de l'amitié de l'auteur ».

Dans les années 1840, Balzac « collabore à un recueil collectif illustré de vignettes de Grandville *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, publié en livraisons par un nouvel éditeur, Pierre-Jules Hetzel (1814-1886), qui va devenir un ami et jouer un rôle essentiel dans l'association d'éditeurs qui publieront la Comédie humaine. [Balzac] aide également Hetzel dans la rédaction des textes signés P.-J. Stahl, pseudonyme de l'éditeur. » (Roger Pierrot, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994)

Remarquable exemplaire, portant un précieux envoi autographe, dans une charmante reliure du temps.

20 000

[+ DE PHOTOS](#)



5. BALZAC Honoré de

Le Lys dans la vallée

WERDET, PARIS 1836, 12 x 19,5 CM, 2 VOLUMES RELIÉS

Édition originale rare et très recherchée (cf. Clouzot).

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

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

Exceptionnel exemplaire établi dans une élégante reliure du temps.

10 000

[+ DE PHOTOS](#)

6. BALZAC Honoré de

Lettre autographe signée à l'une de ses muses, la Comtesse Merlin : « Vous ne connaissez que les roses de la littérature et nous avons toutes les épines. »

S. L. N. D. [CA 1843], 30,5 x 13,3 CM, UNE PAGE ET DEMIE SUR UN FEUILLET REMPLIÉ

Exceptionnelle lettre autographe signée et encore inédite d'Honoré de Balzac à la comtesse Merlin. Une page et demie rédigée à l'encre noire. Balzac écrit ici à une célèbre femme de lettres et cantatrice d'origine espagnole et cubaine, qui lui inspira plusieurs personnages de la *Comédie humaine*.

Nous tenons à remercier M. Hervé Yon, spécialiste de Balzac, grâce à qui il a été possible d'identifier la destinataire de cette lettre (à paraître dans le troisième tome de la *Pléiade* de la *Correspondance* de Balzac sous le numéro 42-175).

Maria de Las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, née à La Havane en 1788, est issue d'une famille de la haute noblesse espagnole. Elle garda de son enfance passée à Cuba un tempérament « sauvage » (Sainte-Beuve) et un charme exotique qui la rendit célèbre à la cour du roi Joseph Bonaparte à Madrid, où elle rencontra le général Merlin, commandant de la garde royale. Elle l'épousa en 1811, avant de partir à Paris où ses talents et sa position la placèrent rapidement au premier rang de la haute société parisienne. Elle tint l'un des salons les plus fréquentés de Paris, notamment par La Fayette, George Sand, Mérimée, Chateaubriand, Musset, et recevant de nombreux compositeurs, dont Chopin, Verdi, Donizetti, et Rossini. Balzac y occupa une place de choix depuis sa première visite dans les années 1830. Dans ce cercle restreint qui entoure la comtesse Merlin, on parle littérature, on joue au lansquenet et on donne de nombreux concerts, auxquels la comtesse – à la voix de soprano unique – participe souvent.

À l'époque de la lettre, la comtesse prépare une nouvelle réunion musicale à laquelle Balzac s'excuse de ne pouvoir venir : « **Je vous prie d'agréer mes excuses si je ne prends pas l'excessif plaisir de la bonne musique que vous ferez aujourd'hui [...] J'ai un travail d'urgence qui ne me permet pas de sortir** ». De retour de ses voyages en Allemagne et en Russie, Balzac commence la relecture et la cor-

rection du *Colonel Chabert*, publié sous sa forme définitive en 1844. Malgré cette charge de travail, il l'interroge sur ses disponibilités : « **à quelle heure on peut venir vous faire visite, sans vous déranger [...] mes matinées sont plus libres que mes soirées qui sont comme mes nuits, prises par les travaux littéraires.** » La comtesse avait également l'habitude d'établir ses quartiers d'été à Versailles et d'y inviter quelques amoureux de la musique. Ainsi Balzac lui fait-il connaître qu'il a tenté de la rencontrer : « **à Versailles l'été dernier, mais on m'a dit que vous ne receviez personne [...] vous travaillez à un ouvrage nouveau dont j'ai entendu parler déjà par l'un de mes éditeurs qui n'a pas son pareil pour vendre (c'est-à-dire faire acheter) des livres.** » La comtesse, qui connaissait déjà un large succès littéraire, s'était en effet attelée à l'écriture de son chef-d'œuvre et troisième volet de ses mémoires – ce qui fait dire à Balzac, encore peu reconnu : « **vous ne connaissez que les roses de la littérature et nous avons toutes les épines** ». L'ouvrage, intitulé *La Havane*, marquera la naissance d'un romantisme hispano-américain qui rencontrera un franc succès, dressant un brillant – quoique controversé – portrait de la situation coloniale à Cuba. Au moment de l'éveil à une conscience nationale, *La Havane* deviendra l'un des textes fondateurs de la « créolité cubaine » qui célèbre la diversité ethnique des habitants de l'île, à laquelle fait écho la triple nationalité cubaine, espagnole et française de Maria de Las Mercedes, dont la destinée singulière inspira à Balzac deux personnages de la *Comédie Humaine*. Il fit d'elle la dédicataire et l'héroïne des *Marana* sous les traits du personnage de Juana, et la prit comme modèle pour la marquise de San-Réal, qui apparaît dans la *La Fille aux yeux d'or*, le troisième roman de la trilogie intitulée *Histoire des Treize*.

Précieux témoignage de l'amitié de Balzac à une de ses muses, ardente Havanaise au destin exceptionnel et grande figure de la haute société parisienne du milieu du siècle.

7. BATAILLE Georges

Lettre autographe signée à Denise Rollin : « Je vous écris comme un aveugle, parce qu'en me parlant comme vous le faites [...] vous me faites tomber dans une obscurité presque insupportable. »

S. D. [CA 1940], 20,9 x 26,9 CM, 2 PAGES SUR UN FEUILLET

Lettre autographe signée de Georges Bataille à Denise Rollin, 40 lignes à l'encre noire, 2 pages sur un feuillet.

La relation entre Georges Bataille et Denise Rollin a duré de l'automne 1939 à l'automne 1943 et a laissé une courte mais passionnante correspondance. La présente lettre date des débuts de leur histoire mais laisse déjà apparaître les angoisses de Bataille : « **Peut-être ai-je été trop heureux avec vous pendant quelques mois, même alors que l'angoisse ne tardait jamais beaucoup à interrompre, au moins pour un temps, un bonheur qui était presque un défi.** »

Amoureux passionné, il passe de l'exaltation au doute le plus profond et offre même à sa maîtresse une potentielle échappatoire à leur relation : « **Si vous ne pouvez plus supporter, me supporter, je vous en supplie, ne vous trompez plus : dites que c'est moi, et non une maladresse que j'aurais pu éviter, qui est facilement réparable.** » Il se propose en tant que victime sacrificielle sur l'autel de leur amour plutôt que de vivre une histoire fade et sans saveur : « **Comprenez-moi quand je vous dis que je ne voudrais pas que tout s'enlise, que je veux bien accepter la souffrance pour moi, plutôt que pour vous et moi une sorte de médiocrité infirme.** »

Plus tôt dans la lettre, c'est à l'humour qu'il a recourt pour la distraire de ses préoccupations : « **J'ose à peine vous faire rire en vous racontant que je maigris, que mes pantalons tombent quelquefois, parce que je n'ai pas encore pris l'habitude de serrer la ceinture au nouveau cran.** » Puis, il se refait suppliant : « **je vous écris comme un aveugle, parce qu'en me parlant comme vous le faites quand vous me quittez ou quand vous me téléphonez, vous me faites tomber dans une obscurité presque insupportable.** » Avant de tenter de se raisonner lui-même : « **il y a des moments où j'ai honte de douter de vous et d'avoir peur, ou encore de perdre stupidement la tête.** » Enfin, cerné par toutes ses incertitudes d'homme amoureux, Bataille tente de trouver du répit dans l'évocation de la famille qu'il a recomposée avec Denise et son fils Jean (alias Bepsy) : « **Si vous m'écrivez, dites-moi comment est Bepsy, c'est la seule chose, peut-être, que vous pouvez me dire qui ne touche plus en moi un point douloureux.** »

4 500

+ DE PHOTOS

dites que...
évites, qui est facile ment
ne voudra

8. BATAILLE Georges

Lettre autographe signée à Denise Rollin : « Je songe à toi dans cette chambre et à tout ce qui arrivera là quand nous serons de nouveau ensemble. »

PARIS S. D. [3 OU 4 JUIN 1940], 20,9 x 26,9 CM, 2 PAGES SUR UN FEUILLET

Touchante lettre autographe signée de Georges Bataille à Denise Rollin, 37 lignes à la mine de plomb, petite mouillure en haut à droite, sans atteinte au texte.

Georges Bataille tente de rassurer sa compagne Denise Rollin : « **Je t'en supplie. Il ne faut pas t'inquiéter, mais pas du tout.** » Elle est partie s'installer à Vézelay où Bataille la rejoindra bientôt. Il est resté à Paris où les bombardements ne perturbent en rien la vie des parisiens : « **Tu n'imagines point à quel point les petits dégâts qu'on voit paraissent insignifiants à côté de la place intacte qu'il y a de tous les côtés. Pendant toute l'alerte, j'ai déjeuné bien tranquille avec mon chef de service de passage à Paris (il vit au front)** » Bataille n'a pas renoncé à son emploi de bibliothécaire à la Bibliothèque nationale. Tuberculeux, il n'est pas envoyé au front et il en profitera pour rédiger plusieurs textes à cette époque tels que *Madame Edwarda* ou *Le Coupable*.

Plus loin, il évoque une visite : « **Un peu après, Henri Michaux est venu me voir** » Les deux hommes avaient participé à la revue *Mesures* et avaient en commun d'être à part de la nébuleuse surréaliste. Il se retrouve dans leurs œuvres respectives une violente indépendance et la même tension vers la spiritualité, une forme de mysticisme. Bataille avait fréquenté le séminaire dans sa jeunesse et Michaux a plaisamment dit de lui : « Il donne l'impression d'un séminariste sortant furtivement d'une pissotière. »

Après ces nouvelles presque triviales, Bataille se lance dans une analyse de ses sentiments : « **Ce que tu me dis dans ta lettre, c'est pour moi ce qui délivre, c'est comme la nudité, tout ce qui se déchire entre toi et moi. Mais, encore une fois, je ne suis jamais senti aussi près de toi.** » Il demande à sa correspondante : « **il faut me dire tout. C'est très doux que j'aie vu où tu es, que je connaisse les chemins que tu prendras, les ponts par où tu passeras.** » La sensualité n'est jamais loin du sentiment pour l'auteur : « **Dis-moi aussi quelle chambre tu as : pour que je songe à toi dans cette chambre et à tout ce qui arrivera là quand nous serons de nouveau ensemble.** »

De cette sensualité, et des sensualités passées, il reste les fruits que sont les enfants. Denise Rollin est partie à Vézelay en compagnie de son fils Jean, surnommé Betsy : « **Tu ne me dis rien de ta vie avec Betsy [...] Betsy est-il plus calme : moi aussi je l'ai entendu crier dans tes bras.** » Bataille remercie Rollin : « **Pour Sylvia je t'ai une immense reconnaissance de m'avoir aidé à changer.** » Sylvia Bataille fut la première épouse de Georges Bataille. Ils s'étaient séparés en 1934 mais ne divorceront qu'en 1946. De cette relation, pour l'auteur : « **Il ne reste que Laurence et la nécessité d'envisager les choses sans heurt** » Laurence était la fille née de ce mariage en 1930. Elle rejoindra Bataille, Rollin et Betsy en 1943 lorsque son père ira s'installer à Vézelay.

4 500

+ DE PHOTOS

il ya des moments où j'ai h

9. BAUDELAIRE Charles [sous le nom de BAUDELAIRE DUFAYÏS]

Salon de 1845

JULES LABITTE, PARIS 1845, 11,5 x 18,5 CM, RELIÉ

Édition originale très rare et très recherchée (cf. Clouzot) publiée sous le nom de Baudelaire-Dufaÿs et dont il n'a été tiré que 500 exemplaires, la plupart détruit par le poète, selon Champfleury : « Le manque de personnalité faisait tellement souffrir Baudelaire que, sans doute par crainte de certains rapports d'idées avec Heine et Stendhal, il détruisit tous les exemplaires qui restaient. » (Champfleury, *Portraits et souvenirs de jeunesse*).

Reliure postérieure à la bradel en demi percaline indigo, dos lisse, pièce de titre de maroquin rouge, plats, gardes et contreplats de papier à la cuve, coins supérieurs émoussés, fragiles couvertures conservées.

Véritable entrée en scène littéraire, cette première œuvre de Baudelaire est bien plus qu'un simple compte rendu d'exposition. Sous l'égide de Diderot et de ses célèbres *Salons*, le jeune et ambitieux auteur veut offrir

à ses contemporains un manifeste esthétique et poétique, annonçant, par substitution, son propre avènement : « M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes. »

Les thèmes de prédilection et le style singulier du poète affleurent au fil des pages tour à tour élogieuses et virulentes. Ainsi à propos de Delacroix : « À droite dans le haut, un petit bout de ciel ou de rocher – quelque chose de bleu ; – les yeux de la Madeleine sont fermés, la bouche est molle et languissante, les cheveux épars. Nul, à moins de la voir, ne peut imaginer ce que l'artiste a mis de poésie intime, mystérieuse et romantique dans cette simple tête. ». Au sujet d'Horace Vernet, la prose est plus acerbe : « Cette peinture africaine est plus froide qu'une belle journée d'hiver. – Tout y est d'une blancheur et d'une clarté désespérantes. »

Principale passion de Baudelaire et ferment de son écriture, la peinture fut naturellement le thème de cette première publication qu'il souhaitait retentissante. En prévision d'un succès dont il ne doutait pas, le jeune critique avait d'ailleurs fait imprimer sur le second plat de couverture une liste d'essais sur la peinture et les artistes prétendument « sous presse » et « pour paraître prochainement » qui ne seront jamais publiées.

L'échec de cette œuvre inaugurale, passée inaperçue, et la fadeur des critiques furent une considérable déception pour le poète. Le 30 juin 1845, à peine un mois et demi après la parution de son opuscule, Baudelaire adressait à son conseil judiciaire une lettre annonçant son suicide : « Je me tue parce que je suis inutile aux autres et dangereux à moi-même. Je me tue parce que je me crois immortel, et que j'espère. »

Avec le *Salon de 1846*, il réitérera la critique artistique. Cependant, cette fois, le second plat n'annoncera pas la parution de nouveaux discours esthétiques mais de ce qui sera désormais la principale aspiration de Baudelaire, son œuvre poétique.

Pourtant, cette passion picturale qui anime le jeune critique ne se démentira jamais et traversera l'écriture baudelairienne jusqu'aux *Curiosités esthétiques* qui achèveront la vie et l'œuvre du poète.

Précieux exemplaire, quasi exempt de rousseur, du premier livre de Baudelaire.

12 000

+ DE PHOTOS

BAUDELAIRE DUFAYÏS.

SALON DE 1845.



PARIS.

JULES LABITTE, ÉDITEUR,

3, QUAI VOLTAIRE.

1845



10. BAUDELAIRE Charles

Les Fleurs du Mal

POULET-MALASSIS ET DE BROISE, PARIS 1857, 12 x 19,5CM, RELIÉ

Édition originale imprimée sur vélin d'Angoulême, exemplaire de premier tirage bien complet des six pièces condamnées et comportant la faute « Feurs du Mal » aux pages 31 et 108 et l'erreur de pagination de la page 45 (marquée 44), très rare premier ou deuxième état de la couverture (cf. Clouzot).

Reliure en plein maroquin noir, dos à cinq nerfs orné de triples caissons estampés à froid, date dorée en queue, roulettes dorées sur les coiffes, encadrement d'un jeu de quintuples filets estampés à froid sur les plats, filet doré sur les coupes, large dentelle dorée et doubles filets dorés en encadrement des contreplats, gardes de papier à la cuve, couvertures et dos conservés, toutes tranches dorées, très élégante reliure signée de Devauchelle.

Quelques rares petites rousseurs principalement sur les deux feuillets de table.

Premier et principal recueil poétique de Baudelaire, l'ouvrage fut en partie censuré dès sa parution pour « offense à la morale publique, à la morale religieuse et aux bonnes mœurs ». Les quelque 200 exemplaires non vendus furent saisis et amputés de six poèmes. Ouvrage fondateur de la poésie moderne, *Les Fleurs du Mal* préfigure les œuvres de Lautréamont, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé.

Superbe exemplaire établi dans une parfaite reliure janséniste du XX^{ème} siècle.

30 000

+ DE PHOTOS

11. BAUDELAIRE Charles

Lettre autographe signée à sa mère : « Tu sais cependant bien que ma destinée est mauvaise. »

S. L. [PARIS] 13 [JUILLET] 1858 (MAL DATÉE « JUIN »),
13,3 x 20,6 CM, 2 PAGES SUR UN FEUILLET REMPLIÉ

Lettre autographe signée de Charles Baudelaire, rédigée au crayon de papier, adressée à sa mère. Papier en-tête à tampon sec du Grand Hôtel Voltaire, Faubourg Saint-Germain. **Adresse de Madame Aupick à Honfleur (Calvados) de la main de l'auteur ainsi que plusieurs tampons postaux en dates des 13 et 14 juillet 1858. Quelques soulignements, biffures et corrections de l'auteur.** Trace de sceau de cire avec initiales de Charles Baudelaire au crayon, probablement de la main de l'auteur. Un morceau de papier du second feuillet a été amputé, sans atteinte au texte.

Cette lettre a été publiée pour la première fois dans la *Revue de Paris* le 15 septembre 1917. Ancienne collection Armand Godoy, n° 102.

Précieux document, témoignage d'un moment décisif de la vie du poète : la réconciliation avec la désormais veuve Aupick, cette mère sacrée « qui hante le cœur et l'esprit de son fils ».

Baudelaire, victorieux, a surmonté l'obstacle que représentait l'encombrant beau-père, dont il a même souhaité la mort : il est prêt à reprendre sa place auprès de sa mère dont il s'est souvent senti délaissé. Après le décès de son mari en avril 1857, cette dernière invite son fils à venir vivre à ses côtés dans sa « maison-joujou » de Honfleur. Cette lettre nous montre un Baudelaire en proie à des sentiments complexes : déchiré entre son aspiration à un idéal fusionnel et son inexorable attraction vers le spleen.

Pour le « bas bohème » (comme l'appellent les Goncourt) harcelé par les créanciers, Honfleur et l'attention exclusive de sa mère, sont les promesses de l'accomplissement de sa destinée poétique. C'est en ces termes que le poète fait part de cet espoir à ses amis, notamment Antoine Jaquotot (d'ailleurs cité à la fin de la lettre que nous proposons) : « Je veux décidément mener cette vie de retraite que mène un de mes amis, [...] qui, par la vie commune qu'il entretient avec sa mère a trouvé un repos d'esprit suffisant pour accomplir récemment une fort belle œuvre et devenir célèbre d'un seul coup. » (20 février 1858)

« Tu vas, dans peu de jours, recevoir le commencement de mon déménagement [...]. Ce seront d'abord des livres – tu les rangeras proprement dans la chambre que tu me destines. » Avec ses livres, il confie à sa mère le soin de lui composer un univers de création idéal.

Mais en marge de ses promesses et espoirs d'une vie enfin paisible et sereine, Baudelaire laisse transparaître son attachement à sa vie de poète maudit : **« Tu sais cependant bien que ma destinée est mauvaise. »** Au-delà de ses **« nouveaux embarras d'argent »** c'est bien son œuvre qui le retient à la capitale : **« Si mon**

premier morceau à la Revue contemporaine a été retardé, c'est uniquement parce que je l'ai voulu ; j'ai voulu revoir, relire, recommencer et corriger. » Le « **premier morceau** » évo-

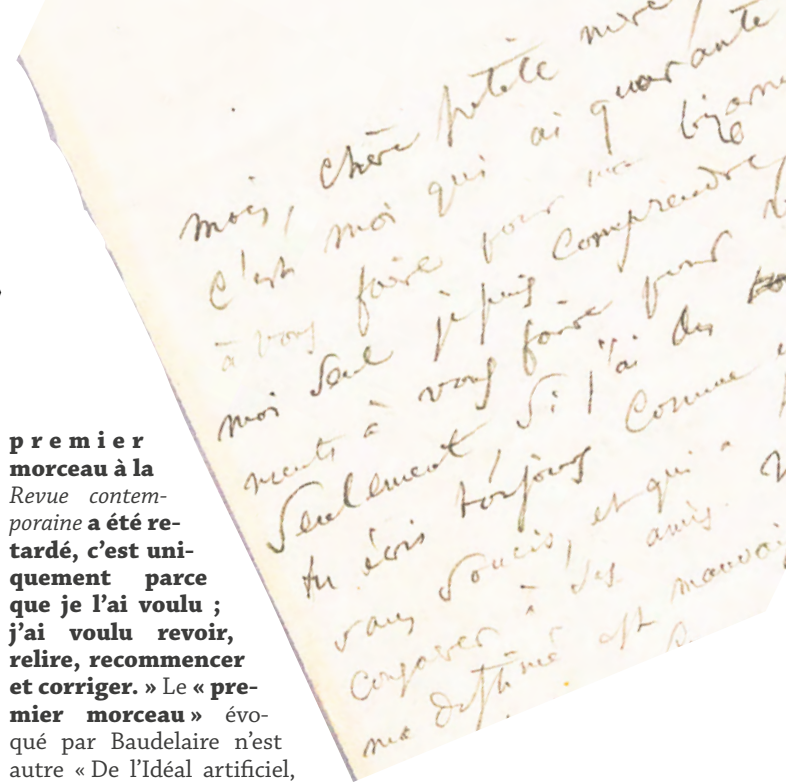
qué par Baudelaire n'est autre « De l'Idéal artificiel, le Haschisch », premier texte des *Paradis artificiels* à venir (1860), qui ne paraîtra que dans le numéro du 30 septembre 1858 de la revue. Ce passage de la lettre, montrant l'acharnement perfectionniste de Baudelaire, rappelle la complexité tentaculaire des brouillons et épreuves du poète qui, jusqu'au dernier instant (jusque sur les premiers exemplaires de ses *Fleurs du Mal*, voir notre exemplaire), n'a de cesse de le corriger méticuleusement. En dépit de ses problèmes financiers, le poète corrige et modifie sans relâche, ne pouvant alors proposer qu'un nombre d'articles très restreint. Pourtant Baudelaire croit plus que jamais à son enrichissement par l'écriture et promet : **« Cette fois-ci je m'en tirerai à moi tout seul, sans emprunter un sol. »**

Baudelaire ne quittera finalement Paris pour Honfleur qu'en janvier 1859 et n'y restera pas. Au bout de quelques semaines, il s'ennuiera de l'effervescence parisienne et surtout de Jeanne Duval qui le réclame : il quitte sa mère pour son amante et regagne sa Babylonie, inexorablement attiré par le spleen. Il n'effectuera alors plus que de brefs séjours à Honfleur jusqu'à son exil pour la Belgique, mais ces parenthèses normandes, loin des tentations de la capitale, sont des plus profitables pour le poète : « Les séjours à Honfleur durant l'hiver et au printemps correspondent à une étonnante période de fécondité et à un état physiologique relativement satisfaisant. [...] C'est le second apogée de sa vie créatrice, le premier devant être situé entre 1842 et 1846. » (Claude Pichois & Jean Ziegler, *Baudelaire*, p. 385) C'est en effet auprès de sa mère que le poète raccommode ses *Fleurs du Mal* : il rééquilibre le recueil en compensant la disparition des pièces condamnées par la composition de plusieurs « Fleurs » nouvelles. Il offre ainsi à ses lecteurs son monumental « Voyage », mais aussi « L'albatros » ou encore « La chevelure ».

À travers cette émouvante annonce d'un retour au bercail, le poète redevient pour un temps l'enfant prodigue promettant à sa **« chère petite mère »** de prodiguer son affection **« Il faut des miracles et je les ferai »** et clamant sa nécessité vitale d'exister à ses yeux : **« Seulement, admire-moi ! »**

15 000

+ DE PHOTOS



12. BAUDELAIRE Charles

Lettre autographe signée à sa mère par un Baudelaire crépusculaire : « L'état de dégoût où je suis me fait trouver toute chose encore plus mauvaise. »

S. L. [BRUXELLES] DIMANCHE MATIN 14 [AOÛT 1864], 13,4 x 20,6 CM, 3 PAGES SUR UN FEUILLET REMPLIÉ

Lettre autographe signée, en partie inédite, rédigée à l'encre noire, adressée à sa mère et datée du « dimanche matin 14 ». Quelques soulignements, biffures et corrections de l'auteur.

Ancienne collection Armand Godoy, n°188.

Baudelaire crépusculaire : « **L'état de dégoût où je suis me fait trouver toute chose encore plus mauvaise.** »

Attiré par la promesse d'une glorieuse renommée, Baudelaire se rend en Belgique en avril 1864 pour quelques conférences et l'espoir d'une rencontre fructueuse avec les éditeurs des *Misérables*, Lacroix et Verboeckhoven. Ceux-ci ne se déplaceront pas, les conférences seront un échec et Baudelaire nourrira contre la « Pauvre Belgique » une rancœur démesurée. Pourtant, malgré les multiples sollicitations de retour, le poète passera le reste de ses jours dans ce pays honni, menant une vie de bohème mélancolique. Hormis quelques courts séjours à Paris, Baudelaire ne rentrera en France que le 29 juin 1866 – terrassé par une attaque cérébrale qui le laisse hémiplégique – pour une dernière année d'agonie silencieuse en maison de santé.

Rédigée seulement quelques mois après son arrivée à Bruxelles et ses premières déceptions, cette lettre laisse transparaître tous les principes de la mystérieuse haine passionnelle qui retiendra définitivement le poète en Belgique.

Durant ses dernières années françaises, éreinté par le procès des *Fleurs du Mal*, humilié par le refus de sa candidature à l'Académie, orphelin littéraire après la faillite de Poulet-Malassis et auteur déshérité par la vente des droits de ses traductions à Michel Lévy, Baudelaire est surtout très affecté sentimentalement par la déchéance inéluctable de Jeanne Duval, son éternel amour, alors que s'est tarie sa passion pour la Présidente, dont la poétique perfection n'a pas résisté au prosaïsme de la possession physique. Aussi, le 24 avril 1864, décide-t-il de fuir ces « amours décomposés » dont il n'a su « garder la forme et l'essence divine ».

La Belgique, ce très jeune pays qui semble né d'une révolution romantique francophone contre le joug financier hollandais, s'offre fantasmatiquement aux yeux du poète comme le lieu d'une possible reconnaissance de sa propre modernité. Page vierge sur laquelle il voudrait imprimer la puissance de sa langue en affirmant son indépendance économique, le plat pays est un miroir sur lequel Baudelaire projette son puissant idéal mais qui lui renverra plus violemment encore le spleen de ses ultimes désillusions.

Publiée dans la *Revue de Paris* de novembre 1917, amputée du délicat paragraphe sur ses lavements froids, cette lettre emblématique évoque tous les travaux poétiques, littéraires, artistiques et pamphlétaires de Baudelaire : d'abord à travers la figure tutélaire et rassurante de l'éditeur des *Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis : « **Si je ne demeurais pas si loin de lui, je crois vraiment que je lui paierais une**

pension pour manger chez lui » ; puis par l'évocation concrète de la « **valeur vénale** » de ses *Curiosités esthétiques* : « **tous ces articles que j'ai si douloureusement écrits sur la peinture et la poésie** ». Baudelaire confie ensuite à sa mère les espoirs de publication de ses dernières traductions de Poe qui, à son grand dam, « **ne paraissent pas à L'Opinion, à la Vie Parisienne, au Monde illustré** ». Il conclut enfin sur ses *Lettres belges*, dont Jules Hetzel lui fait annoncer qu'après négociation avec le Figaro, « **[s]es lettres sont acceptées avec joie** ». Cependant, souligne littéralement Baudelaire, celles-ci sont « **à ne publier que quand je serai revenu en France** ».

Leitmotiv de sa correspondance belge, ce retour en France sans cesse imminent : « **Décidément, je crois que j'irai à Paris jeudi** » et sans cesse repoussé (« je retarde mon voyage à Paris jusqu'à la fin du mois », corrige-t-il, huit jours plus tard), semble exciter la férocité du poète contre ses nouveaux concitoyens auprès desquels il se plaît à répandre lui-même les pires rumeurs le concernant (espionnage, parricide, anthropophagie, pédérasie et autres activités licencieuses : « Exaspéré d'être toujours cru, j'ai répandu le bruit que j'avais tué mon père, et que *je l'avais mangé* [...] et on m'a cru ! Je nage dans le déshonneur comme un poisson dans l'eau. » – *Pauvre Belgique*, in *CŒuvres complètes*, II p. 855)

Cette tentative éminemment poétique d'explorer les profondeurs du désespoir, en s'abreuvant de haine, est peut-être plus lumineuse encore à travers le partage de ses déboires gustatifs, avec cette « **très chère mère** », unique figure nourricière qui, elle, lui offre « **plus qu'[il] n'attendai[t]** ».

Mise en regard avec certaines des plus belles pages des *Fleurs du Mal*, cette attention excessive aux misères de son palais, révèlent bien plus qu'un exercice de critique gastronomique.

Il n'est ainsi pas innocent que Baudelaire entame ses récriminations par un rejet exhaustif de toute nourriture à une notable exception : « **Tout est mauvais excepté le vin.** » L'assertion n'est évidemment pas sans faire écho à la « végétale ambrosie », élixir consacré dans tant de poèmes et surtout compagnon d'abjection qui noie le crime sublime du poète : « Nul ne peut me comprendre. Un seul / Parmi ces ivrognes stupides / Songea-t-il dans ses nuits morbides / À faire du vin un linceul ? »

« **Le pain est mauvais** ». Si le vin est l'âme incorruptible du poète, le pain, ici souligné par l'auteur, est sa chair innocente et meurtrie. « Dans le pain et le vin destinés à sa bouche / Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats », comme dans *Bénédiction*, c'est le poète-enfant qui partout « **dans l'hôtel, le restaurant, la taverne à l'anglaise** », souffre de l'impossible communion élémentaire et offre ainsi à sa mère le spectacle d'une misère plus symbolique encore.

L'homme, cependant, est toujours présent et ses désirs charnels sont tapis sous la misère de sa condition : « **La viande n'est pas mauvaise par elle-**

même. Elle devient mauvaise par la manière dont elle est cuite. » Comment, derrière le prosaïsme de ce jugement culinaire, ne pas reconnaître la plus constante des métaphores baudelairiennes, traversant l'œuvre du poète – *Une charogne, À celle qui est trop gaie, Une martyre, Femmes damnées...* – le corps féminin transfiguré par la mort ?

« Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint. »

« **Les gens qui vivent chez eux vivent moins mal** », enchaîne-t-il, mais Baudelaire ne souhaite pas le confort, et ses plaintes ne sont que l'expression de la corrélation parfaite entre sa condition physique et cet ultime expérience poétique.

Car la Belgique n'est, bien entendu, pas réellement en cause, mais ce n'est qu'à sa mère que Baudelaire peut en faire l'émouvant et rare aveu : « **Je dois dire du reste que l'état de dégoût où je suis me fait trouver toute chose encore plus mauvaise.** »

En effet, toute la violence qu'il déchaînera contre ces frères maudits n'est que l'écho d'une rancœur plus ancienne qui, en 1863, rongait son « cœur mis à nu ». Déjà, aux récriminations de sa mère découvrant les notes de son fils, Baudelaire répondait, le 5 juin : « Eh bien ! oui, ce livre tant rêvé sera un livre de rancunes. [...] Je tournerai contre la *France entière* mon réel talent d'impertinence. J'ai un besoin de vengeance comme un homme fatigué a besoin d'un bain. »

Les « **lavements froids avec laudanum** » de Belgique seront ce bain du poète fatigué qui trouvera ici l'occasion de combattre par une colère sublime, ce « **dégoût** » existentiel. Au détour d'un paragraphe – celui-là même qui fut amputé par la *Revue Française* – Baudelaire l'attribue, sans la nommer, à la syphilis : « **Ce qu'il y a d'insupportable dans ces affections d'intestins et d'estomac, c'est la faiblesse physique et la tristesse d'esprit qui en résulte.** »

L'inquiétude immédiate de Madame Aupick à la suite de ces confidences trop abruptes, incite Baudelaire à lui mentir désormais sur son réel état de santé, qui ne cessera pourtant de se dégrader. Ainsi dès la lettre suivante : « J'ai eu le plus grand tort de te parler de ma santé belge, puisque cela t'a tellement émue. [...] D'une manière générale, j'ai une excellente santé [...] Que je souffre de quelques petites infirmités [...] qu'importe ? C'est le lot commun. Quand à ce désagréablement, je te répète que j'ai vu d'autres Français pris comme moi, et ne pouvant pas s'accoutumer à ce vilain climat. [...] D'ailleurs, j'ai peu de temps à rester. »

Superbe lettre autographe du fils à sa mère révélant, à demi-mot, les raisons poétiques de son ultime exil volontaire, miroir inversé du premier périple forcé de sa jeunesse à l'archipel des Mascareignes, les deux seuls voyages de l'écrivain.

Si le jeune homme put, on ne sait comment, s'échapper de la lointaine île Bourbon, le vieux poète n'osera plus quitter la si proche Belgique et cette lettre mélancolique augure un crépuscule en Mer du Nord aussi sombre que fut lumineuse l'initiatique traversée des Mers du Sud.

25 000

+ DE PHOTOS

13. BAUDELAIRE Charles

Lettre autographe signée à sa mère : « Me voici en mesure d'accomplir tous mes plans. »

[BRUXELLES] VENDREDI 12 MAI 1865, 13,2 x 20,8 CM, 1 PAGE SUR UN FEUILLET REMPLIÉ

Lettre autographe signée de Charles Baudelaire, rédigée à l'encre, adressée à sa mère. Quelques soulignements, biffures et corrections de l'auteur.

Cette lettre a été publiée pour la première fois dans *Charles Baudelaire, Dernières lettres inédites à sa mère* en 1926.

Ancienne collection Armand Godoy n° 197.

Précieuse lettre de l'époque bruxelloise, exil volontaire du poète à la fin de sa vie.

« **Il est douteux que j'habite quelque part à Paris. Je crois que j'habiterai surtout une voiture dans laquelle je ferai, si je peux, toutes mes courses en un ou deux jours.** » Angoissé par Paris – cité des vices et des créanciers – il appréhende cette

brève visite. L'exil bruxellois est en effet synonyme d'échec pour le poète qui ne cesse, depuis son arrivée en Belgique, de repousser son retour en France. Pourtant, impatient de quitter le plat pays qu'il exècre, il raille ses autochtones : « **On est lent ici.** »

Le poète, comme jadis l'élève de dix-sept ans qui affirmait à sa mère qu'il allait se ressaisir, promet : « **Me voici en mesure d'accomplir tous mes plans. Je ne sais comment t'exprimer ma reconnaissance ; et je crois que la meilleure manière sera d'exécuter mes promesses.** » Littéralement obsédé par cette mère sacrée « qui hante [son] cœur et [son] esprit », le « **fils reconnaissant** » s'estime incapable d'atteindre sa destinée poétique sans une attention maternelle exclusive.

8 000

+ DE PHOTOS

... tout a coup, j'ai
a. l'ame douloureuse.
bien. Avance.
Sera. - t. - elle
se rejeter. - t. - il
l'ame douloureuse. Conf
D'avance. - t. - a
Sera. - t. - a
Avance. - t. - a
Graves.

Je t'embrasse
a ma belle

Charley.

14. BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de

La Folle Journée ou le Mariage de Figaro

CHEZ RUAULT, AU PALAIS-ROYAL [PARIS] 1785,
IN-8 (14 x 21,5 CM), (4) LVJ, 237 PP., RELIÉ

Véritable édition originale comportant bien toutes les caractéristiques de premier tirage avec la bonne collation de 237 pages : titre au verso blanc, liste des onze libraires diffuseurs et avis de l'éditeur au verso du faux-titre, faux-titre à la suite de la préface avec, au verso, la distribution des personnages, approbation et permis d'imprimerie au début en dates des 25 et 31 janvier 1785 aux noms de Bret et Lenoir, à la fin les deux approbations sont du 28 février 1784 par Coqueley de Chaussepierre et du 21 mars 1784 par Bret. Au bas de la dernière page : « À Paris, de l'imprimerie de Ph. D. Pierres ». Cette véritable originale parut sans gravures, cet exemplaire a donc été truffé de la suite en premier tirage (une suite plus tardive dévoilera la poitrine de Rosina dans la planche V recouverte) de Malapeau et Saint-Quentin de 5 figures, suite que l'on trouve généralement dans des éditions postérieures, notamment celle de Kehl. L'édition contient la fameuse préface de Beaumarchais. De nombreuses éditions plus courantes ont paru à la date de l'originale, elle n'en possède pas les mêmes caractéristiques.

Reliure fin XIX^{ème} en plein maroquin vert foncé signée A. Valat, qui évoque les reliures à dentelle du XVIII^{ème}. Dos à nerfs richement orné. Pièce de titre en maroquin rouge, date en queue. Grande plaque à dentelles sur les plats, suivie de plusieurs filets et roulettes d'encadrement. Large et riche frise intérieure. Tête dorée. Dos légèrement passé devenu uniformément brun. Mors très légèrement frottés. Un coin frotté. Mors supérieur en queue légèrement déformé. Petit frottement sur le plat supérieur.



Reliure réalisée directement sur la brochure non rognée, ce qui explique les dimensions inhabituelles du papier (13,5 x 20,7 cm), et que certains feuillets soient plus courts en marge externe ; les gravures, massicotées en marge externe sont plus courtes d'un centimètre. Papier légèrement teinté. Superbe exemplaire.

La pièce eut une naissance laborieuse : Beaumarchais se battit sans relâche pendant plus de trois ans pour obtenir l'autorisation gouvernementale de publication. Écrite en 1778, elle fut lue à la Comédie française en 1781, jouée en privé au château de Gennevilliers en 1783 et finalement présentée au public au théâtre de l'Odéon le 27 avril 1784.

L'œuvre est considérée, du fait de sa virulente critique des privilèges archaïques de la bourgeoisie et plus précisément de l'aristocratie, comme un signe annonciateur de la Révolution française.

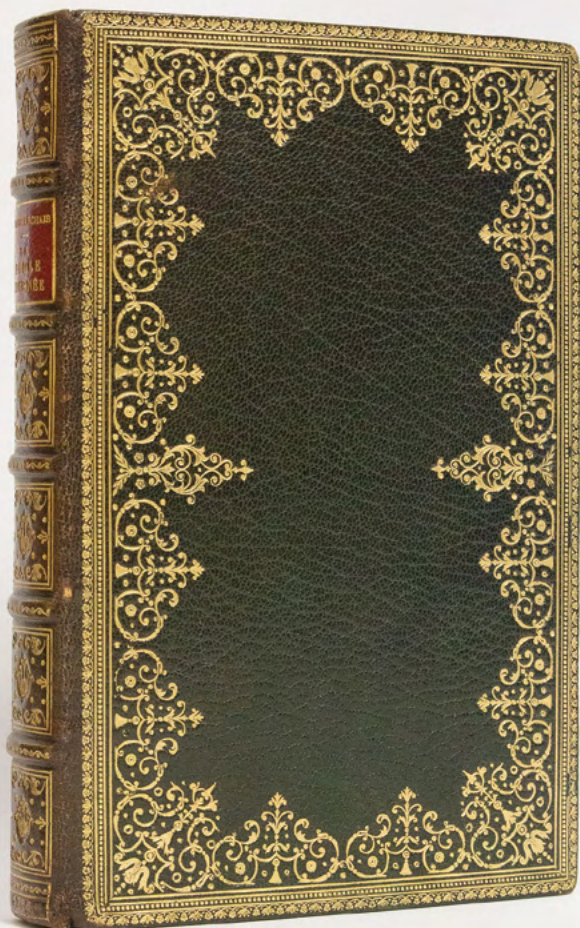
La pièce comique au rythme effréné prend des airs de drame bourgeois moliéresque et rencontra un franc succès auprès du public comme en témoignent les très nombreuses contrefaçons publiées dès sa parution. Témoin de la diffusion et de la notoriété de la pièce, Mozart en fit un opéra très rapidement, puisque sa composition se situe en 1785-1786 (*Les Noces de Figaro*).

Ex-libris G. Martinet.

Rare exemplaire, dans une reliure remarquable, de la véritable originale enrichie d'une suite en premier tirage et de cinq figures de Saint-Quentin parues ultérieurement.

3 800

+ DE PHOTOS



15. BRETON André & ÉLUARD Paul & DALI Salvador

Notes sur la poésie

GLM, PARIS 1936, 12,5 x 17 CM, BROCHÉ

Édition originale, un des 100 exemplaires numérotés sur vélin, le nôtre non justifié, seuls grands papiers après 15 Japon.

Ouvrage illustré, en frontispice, d'un dessin de Salvador Dali.

Précieux envoi autographe signé de Paul Éluard à René Char : « Exemple de mon ami René Char. Paul Éluard. »

C'est en 1929 que René Char découvre les vers de Paul Éluard ; subjugué, le jeune poète isoïois de vingt-deux ans décide de lui envoyer un exemplaire de son recueil *Arsenal* sur lequel il rédige cette dédicace : « À Paul Éluard enfin. L'Isle, 17 septembre 1929. » Son aîné lui répond avec bienveillance quelques semaines plus tard : « Cher Monsieur, n'est-il pas possible que nous nous connaissions mieux ? Ne pensez-vous pas venir à Paris ? Je serais heureux de vous dire combien j'aime vos poèmes – tout ce si beau livre. » Le jeune Char est exalté et part pour la première fois rencontrer son « frère de substitution » (Laurent Greilsamer, *René Char*, Perrin, 2012), puis prend rapidement la décision de venir s'installer à Paris auprès de ses nouveaux compagnons Aragon, Breton et Éluard et se range sous la bannière surréaliste. Éluard, abandonné par Gala qui

le quitte pour Dali, propose à Char de venir vivre dans l'appartement de la rue Becquerel. Les deux célibataires engagent bientôt Odette, une

bonne pour le moins avenante : « Char apprécie ce service stylé et s'étonne cependant de la gentillesse appuyée de cette jolie brune. Un jour, il la prend dans ses bras. La jeune beauté lui sourit, se laisse faire et se révèle experte. Le soir, René raconte son aventure à Éluard qui se fait servir le lendemain son petit déjeuner au lit et invite Odette à le rejoindre. Un trio provisoire se forme. » (*op.cit.*) Char et Éluard, devenus inséparables, partagent le goût de la fête et de la séduction frénétique et arpentent les boulevards parisiens en quête d'aventures. Ainsi, le soir du 21 mai 1930, font-ils la rencontre d'une comédienne et trapéziste sans le sou : Nusch. « Éluard décide de la ramener, tel un colis précieux, rue Becquerel. Mais il faudra toute l'amitié de Char et sa force de persuasion pour convaincre la jeune femme de rester afin de donner à Éluard le temps, tout le temps de s'éprendre. » (*op. cit.*) Char joua ainsi le rôle de médiateur et permit à Éluard de conquérir le grand amour de sa vie, décédé prématurément en 1946 d'une hémorragie cérébrale. Malgré plusieurs brouilles passagères – jamais pour les femmes mais toujours pour les idées – les deux poètes entretiendront une relation amicale et intellectuelle forte jusqu'à la fin de la vie d'Éluard. « Je suis vieux, René, par instants – à force de ne plus aimer la vie. Je vis par devoir. Mais je t'aime profondément, comme je t'ai toujours aimé : ne te choque de rien ; venant de moi, tout est pour moi affection et admiration. [...] Quelle preuve de plus peux-tu en avoir que je te dise que tu es le seul homme à qui je pourrais avouer ce grand vide que je porte en moi et devant qui je pourrais pleurer autant que j'en ai toujours envie. »

6 800

+ DE PHOTOS

Exemplaire de mon ami
René Char

Paul Éluard

G. L. M.

6. RUE HUYGHENS. 14

PARIS

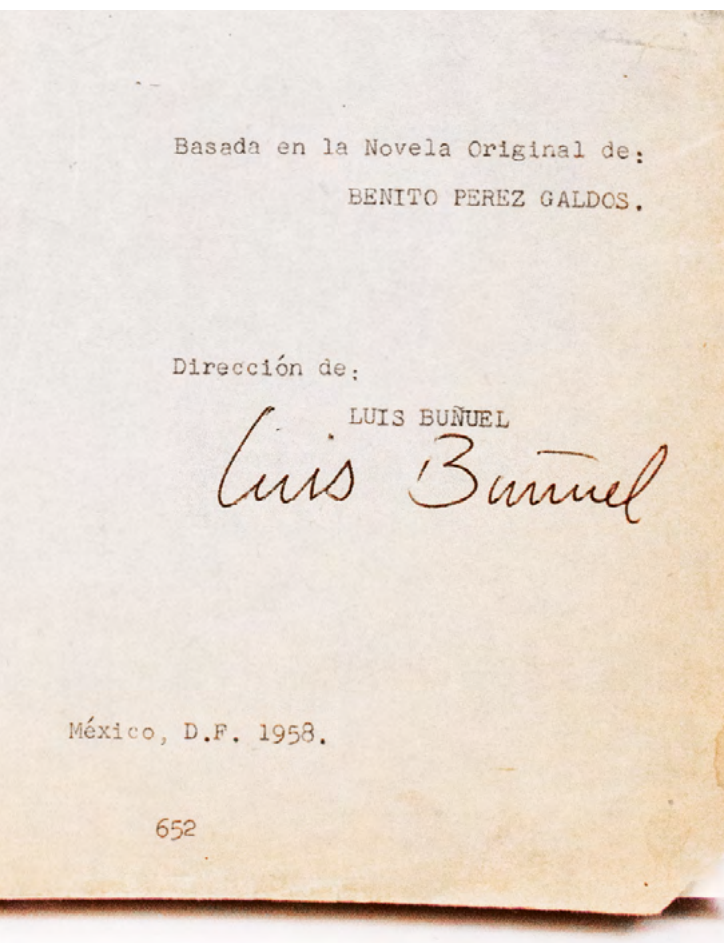
1936

16. BUÑUEL Luis

Nazarin – Tapuscrit inédit signé, exemplaire personnel de Luis Buñuel

1958, MEXICO, 21 x 32 CM, 104 FF., RELIÉ

Tapuscrit original de Luis Buñuel de 104 feuillets. **Exemplaire personnel de l'auteur avec sa signature, au stylo bille, en bas à droite de la couverture. Annotations manuscrites (calculs) du même au verso du dernier feuillet. On joint le programme distribué lors de la première américaine du film le 18 mai 1960, signé de la main de**



Luis Buñuel en bas au verso de la seconde page.

Reliure réalisée à la demande de Luis Buñuel en plein cartonnage recouvert de papier rouge, dos lisse orné de filets et du titre argentés.

Quelques très infimes frottements sur la reliure. Un petit manque angulaire sur le premier plat de couverture légèrement jauni en marge.

Adapté du roman de l'Espagnol Benito Pérez Galdós (1843-1920), *Nazarin* se déroule au Mexique en 1900, pendant le règne du dictateur Porfirio Díaz. Don Nazario, humble prêtre de village, suit les préceptes du Christ et se sacrifie pour les indigents et les proscrits. Incompris, méprisé et maltraité, il prend la fuite avec deux femmes, la criminelle Beatriz et la prostituée Andara.

Traversant la campagne mexicaine, l'humble pèlerin se confronte à la violente réalité du peuple qui pervertit son message christique.

Ainsi se faisant embaucher sur un chantier en ne réclamant pour seul salaire qu'un peu de nourriture, il provoque la colère des autres ouvriers. Plus tard, il sera tour à tour crédité de la guérison miracle d'une enfant et rejeté par une pestiférée préférant encore au seuil de la mort, le souvenir de l'amour charnel aux promesses des sacrements divins.

Don Nazario termine seul, les femmes qu'il a tenté de protéger retournant à leur vice et leur souffrance.

Le film se clôt sur une scène montrant la marche sous escorte policière du pèlerin hagard, surpris par l'aumône d'une marchande des quatre-saisons et comme assourdi par les roulements de tambours de la bande son.

En filmant la vie de cet improbable Christ inconciliable avec la réalité exécrable de notre monde, Buñuel signe l'un de ses films les plus naturalistes et impitoyables, récompensé en 1959 par le grand prix du jury du Festival de Cannes.

Luis Buñuel, admirateur des ouvrages de Benito Pérez Galdós, choisit – à l'instar de *Tristana* (1963), adapté lui aussi de l'écrivain – de transposer les lieux de l'intrigue, cette fois-ci de l'Espagne au Mexique. Freddy Buache, biographe de Buñuel note : « Il peut donner l'impression d'avoir illustré sans trahison le texte de Galdós et, pourtant, par quelques inflexions ou par l'ajout de quelques scènes qui dérivent de son invention personnelle, il en change complètement la signification générale qu'il intègre, comme toujours, dans le système de sa propre réflexion. » (Freddy Buache, *Buñuel*, Lyon, 1964)

Buñuel avait acheté les droits de *Nazarin* dès 1947 mais, faute d'avoir pu réunir assez d'argent pour réaliser immédiatement le film, il fut contraint de les revendre au producteur Manuel Barbachano Ponce. Le scénario achevé, il cherchera en vain l'acteur à la hauteur de ses exigences pour incarner le rôle-titre et c'est finalement son producteur qui lui présentera Francisco Rabal.

Le script que nous proposons est une version primitive qui diffère en plusieurs points, notamment par une scène coupée au montage, qui met en lumière le processus de sanctification du personnage, rebaptisé Nazarin dans une scène christique avec des Indiens. Cette scène 88 est une clé de lecture du scénario, volontairement supprimée par Buñuel dans le film, qui choisit l'appellation « Don Nazario » pour désigner son personnage, laissant de côté le nom qu'il conservera pourtant pour le titre du film.

De même, le script s'achève un peu plus tôt que le film, lors de la longue marche de Don Nazario et de son géolier, la scène finale de la marchande de quatre-saisons offrant un ananas au pèlerin assoiffé n'a été ajoutée.

tée qu'au moment de la réalisation. Or cette scène énigmatique s'avère une véritable réécriture symbolique de la vie de Don Nazario.

En s'achevant sur la déchéance et la marche aveugle du personnage principal, le scénario de Buñuel offre au spectateur une conclusion pathétique à la vie de ce Christ quichotesque, dont le seul miracle n'était sans doute qu'une simple coïncidence. Abandonné de tous, il marche seul, croisant seulement Beatriz qui passe à côté de lui « les yeux fermés » aux bras de son ancien et violent amant.

C'est sur cette scène que s'achève le scénario original. Conclusion nihiliste dans laquelle les tentatives de Nazarin sont réduites à néant. La marche solitaire, les yeux fermés de Beatriz et jusqu'à l'inattention du garde, soulignent, dans le scénario, l'incapacité du personnage à agir sur une réalité qui lui échappe totalement :

« Sur son visage on note une grande douleur qui le domine, calmement, sans que l'homme avec qui il marche s'en rende compte, il commence à pleurer, finalement vaincu par une anxiété infinie » (« En su rostro se nota el grand dolor que lo domina. Muy quedo sin que el hombre que va con él se dé cuenta, comienza a sollozar, vencido al fin, por una ansiedad infinita. »)

Cette angoisse fondamentale de l'Homme confronté à l'absence de Dieu, est celle du surréaliste Luis Buñuel qui marquait ainsi originellement, à l'instar

de Cervantès, la grande défaite du rêveur face à l'exécration réalité. Offrant un final pathétique à son héros, il concluait le scénario par cette marche absurde et désespérée : « Don Nazario sanglote en marchant » (« Don Nazario sollozando mientras camina. »)

En ajoutant la scène de la marchande, Buñuel transforme radicalement la symbolique du personnage qui, lui-même, marque son incompréhension devant cette offrande inattendue.

Les quelques instants de refus du don par Don Nazario sont ceux de l'hésitation de Buñuel entre la tragédie et le drame. Car en acceptant l'aumône du fruit acide qui est tout à la fois la couronne d'épine et le fiel de la Passion, Nazarin reprend son aura christique. Dès lors, sa marche devient un chemin de croix, que Buñuel signe symboliquement par une bande-son de tambours tonitruants, inspirée des souvenirs des processions chrétiennes de Calanda qui ont marqué son enfance. Il les évoque notamment dans *Mon dernier soupir* : « Je me suis servi de ces battements profonds et inoubliables dans plusieurs films, en particulier dans *l'Age d'Or* et dans *Nazarin*. »

Buñuel est ainsi passé d'une écriture primitive profondément pessimiste à une réalisation plus ambivalente qui s'achève sur un Don Nazarin sans doute fou, mais qui, échappant à la domination du réel, n'est plus « finalement vaincu par une anxiété infinie ».

10 000

+ DE PHOTOS

17. BUÑUEL Luis

Tristana – Tapuscrit inédit, exemplaire personnel de Luis Buñuel, version de 1963 refusée par la censure franquiste, avec nombreuses corrections et annotations manuscrites de Luis Buñuel, premier plat de couverture illustré d'un collage original du cinéaste rehaussé au pastel

1963, 21 x 27,5 cm, 155 ff. RONÉOTYPÉS, BROCHÉ



Tapuscrit original inédit de 155 feuillets ronéotypés. **Signature de Luis Buñuel en bas à droite du dernier feuillet. Nombreuses annotations manuscrites, au stylo à bille, de Luis Buñuel.**

Nombreux soulignements (annotations scéniques) aux crayons de couleurs.

Collage original du cinéaste sur le premier plat de couverture, réalisé à l'aide de papier journal et de pastels, présentant la mention manuscrite « Madrid 1963 ». Titre en long sur le dos et date manuscrite en queue.

Adapté du roman de l'Espagnol Benito Pérez Galdós, *Tristana* raconte l'histoire d'une orpheline toledane recueillie par son oncle qui tente de la séduire. La jeune femme s'enfuit avec son amant, le peintre Horacio, à Madrid avant de revenir chez son oncle deux ans plus tard, atteinte d'une grave tumeur à la jambe. Aigrie et amputée, elle refuse d'épouser son amant et se marie avec son oncle. Quelques jours plus tard, ce

dernier fait une crise cardiaque ; Tristana feint d'appeler le médecin pour précipiter sa mort. Si Buñuel conserve la trame narrative du roman, il l'adapte librement en transportant le lieu de l'intrigue de Madrid à Tolède et en situant l'histoire, se déroulant originellement à la fin du XIX^{ème} siècle, dans les années 1920. Il conserve néanmoins le personnage de la femme handicapée qui lui servira à montrer le processus d'étouffement spirituel qu'elle subit de la part d'une bourgeoisie non-éclairée.

Luis Buñuel transmet le scénario de *Tristana* à la censure franquiste en 1963 ; la réponse sera sans appel : après le scandale du sulfureux *Viridiana* (Palme d'or du festival de Cannes 1961) il se voit refuser la réalisation du film. Il faut dire que la grande sœur de Tristana provoqua de nombreux remous : le Vatican jugea le film « sacrilège et blasphématoire » et il fut immédiatement interdit par l'administration espagnole, qui annula rétroactivement le tournage et dénatura le film qui devint mexicain. Amer de l'échec d'un projet qu'il chérissait tant, Buñuel retourne en France pour y réaliser *Le Journal d'une femme de chambre*, adaptation du roman d'Octave Mirbeau.

Sept ans plus tard Buñuel obtiendra finalement l'autorisation de tourner *Tristana* à Tolède et achèvera ainsi sa trilogie de portraits de femmes initiée avec *Le Journal d'une femme de chambre* et *Belle de Jour*.

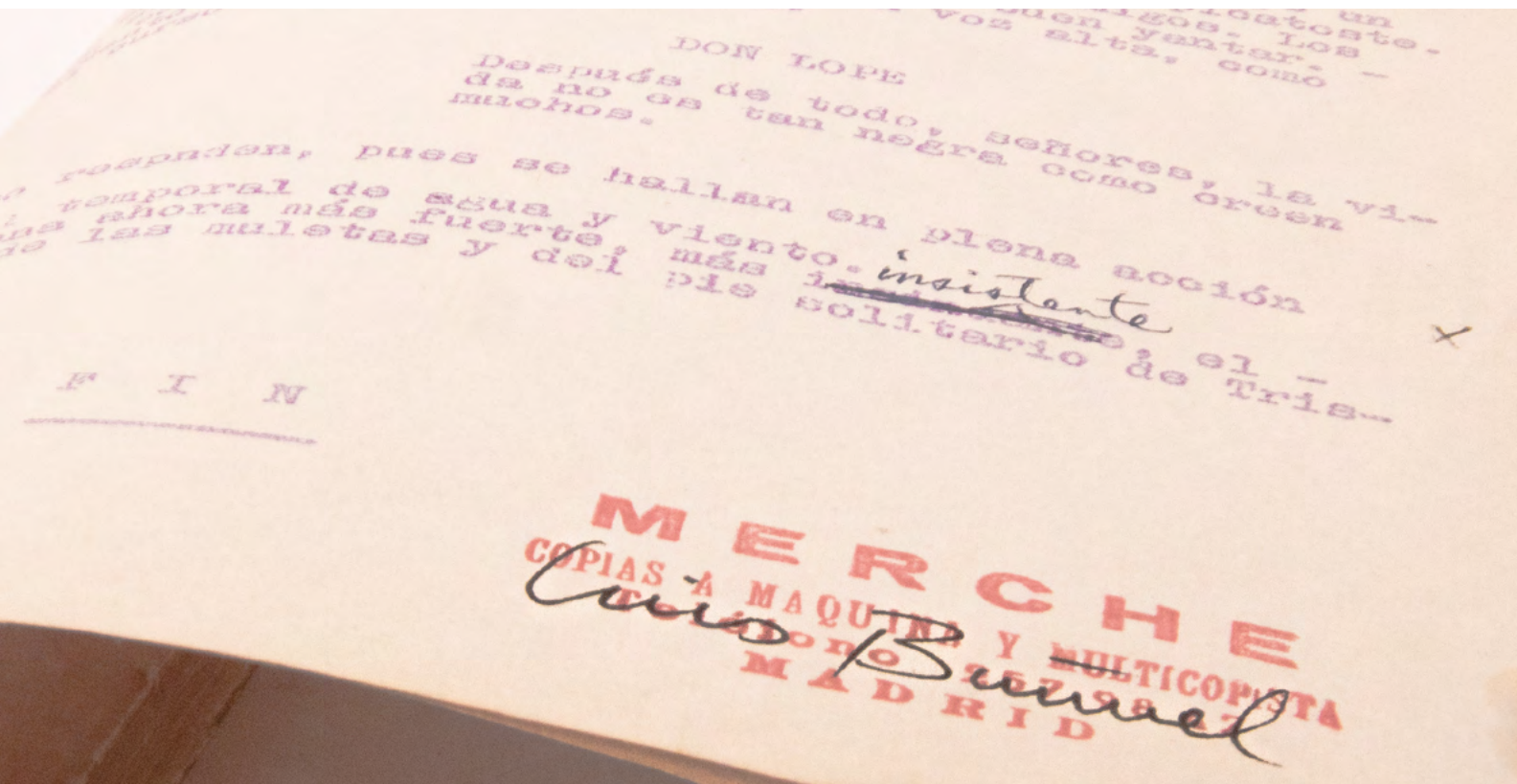
Le script que nous proposons est donc la toute première version de *Tristana* qui fut soumise en 1963 à la censure franquiste, elle présente des différences capitales avec la version définitive qui sera filmée en 1970.

Concernant les personnages, tout d'abord, le réalisateur a opté pour des changements conséquents. Don Lope, par exemple, a un tempérament plus radicalement anticlérical dans le script que dans la version filmée. En effet, plusieurs scènes dans lesquelles il réprimande la jeune Tristana n'apparaissent pas à l'écran : pour lui la présence des prêtres est de « mauvais augure » et il déteste voir sa nièce prier. Saturna, sa servante, explique même dans le scénario qu'on dit qu'il aurait sorti une nonne de son couvent. L'empressement sexuel du vieil homme envers sa pupille est, lui aussi, beaucoup plus marqué dans le scénario

de 1963 ; ainsi Buñuel supprime plusieurs scènes de contact physique où il embrasse cette dernière, mais aussi un dialogue capital dans lequel le vieil hédoniste – à l'instar d'un libertin sadien – explique à sa jeune protégée que le bonheur n'est pas dans le mariage et que la passion doit être vécue librement.

La condition physique de Tristana après son amputation subit elle aussi une différence de traitement : dans le script il s'agit d'une femme dépendante qui passe le plus clair de son temps dans une chaise roulante, alors qu'elle se déplace à l'aide de béquilles dans le film. Cette particularité du scénario original permet au lecteur de mieux comprendre la dégradation progressive de ce personnage vulnérable. La *Tristana* de 1963 est, malgré son ablation de la jambe, bien plus sensuelle et entreprenante que celle de 1970. Buñuel sous-entend dans le script qu'après son retour à Tolède son amant Horacio vient la visiter et qu'ils ont – à la demande de Tristana – une relation sexuelle. Le cinéaste, dans ses indications scéniques, décrit longuement l'attitude d'une femme lascive et offerte à son sigisbée. Cette scène érotique où le peintre est à la fois fasciné et repoussé par l'infirmité de Tristana a été soustraite du film : les deux amants se quittent après une brève discussion et ne se reverront jamais. Le personnage d'Horacio est d'ailleurs lui aussi bien plus complexe dans le script : dans une scène coupée à la réalisation, il avoue à un ami qu'il aime moins Tristana depuis qu'elle a perdu sa jambe et qu'il ressent pour elle du dégoût. Cela ne l'empêchera pas néanmoins de profiter des charmes rémanents de sa maîtresse. À l'instar de cette scène, Buñuel a également choisi de ne pas conserver un passage du scénario dans lequel Tristana envoûte le jardinier avant que celui-ci ne monte dans sa chambre. Dans le film, toute la lubricité de Tristana sera condensée dans une seule et unique scène : celle où elle ouvre son peignoir au balcon sous le regard ébahi de Saturno, adolescent naïf et ensorcelé par la beauté de l'héroïne.

Le mariage de Tristana et Don Lope n'occupe que quelques minutes de la version filmique et le spectateur a l'impression que c'est une union subie et surtout à l'initiative du vieil homme. Dans le scénario, Buñuel introduit un dialogue éclairant dans lequel Tristana demande explicitement à son oncle de l'épouser. Elle va même jusqu'à lui poser un ultimatum : s'il refuse



elle le laisse seul et repart avec Horacio. L'oncle, refusant tout d'abord la sommation, n'a d'autre choix que d'accepter s'il veut garder sa pupille près de lui.

Mais la particularité la plus frappante du script de 1963 est incontestablement sa fin. En effet, il se termine sur la dégustation de chocolat chaud de Don Lope et des prêtres, scène elle aussi présente dans le film. En revanche, ce dernier s'achève sur la mort du vieil oncle dans des circonstances douloureusement aggravées par l'action funeste de sa nièce : alors qu'il neige, elle ouvre la fenêtre de sa chambre pour s'assurer qu'il meure plus rapidement. Le personnage de Tristana interprété par Catherine Deneuve semble obsédé par la mort de son tuteur, comme en témoigne le cauchemar récurrent qu'elle fait et qui n'apparaît jamais dans le script : la tête coupée de Don Lope se balançant d'avant en arrière tel le battant d'une cloche.

Cette précieuse première version du scénario de *Tristana* est un témoignage précieux de la méthode de travail de Luis Buñuel qui passait beaucoup de temps à écrire son histoire – sa partie préférée de la réalisation – pour finalement apporter des modifications et suppressions significatives au moment du tournage durant lequel il n'effectuait que très peu de prises. L'exemple de *Tristana* est d'autant plus emblématique que le script original ayant été censuré, Buñuel n'eut d'autre choix que d'opérer des coupes importantes. En 1970, le résultat est un succès et Hitchcock, grand admirateur du travail de Buñuel, déclare que *Tristana* est l'un de ses films fétiches. Jean-Claude Carrière, assistant de Luis Buñuel pendant près de vingt ans relate la rencontre entre les deux maîtres, à l'occasion d'un dîner à Los Angeles en 1972 : « Quatre minutes plus tard, glissements de petits pas sur le parquet ciré. Hitchcock entrait, une main tendue et disant : "Buñuel, I'm so delighted to meet you." Interrogé quelques mois plus tôt par une télévision américaine, à la question : "Qui sont vos metteurs en scène favoris ?",

il avait répondu : "À part moi, Buñuel." [...] Hitchcock s'assit à côté de lui, presque blotti contre lui, une main posée sur son épaule, et entreprit de lui décrire plan par plan une scène de *Tristana*, qu'il savait par cœur : "Quand elle joue, au piano, et que tu panoramiques lentement vers le bas (avec un geste des deux mains), nous découvrons qu'elle n'a plus qu'une jambe, alors tu remontes lentement vers elle (toujours le geste des mains), sans couper, sans changer de plan, well, quand nous retrouvons son visage, elle n'est plus la même femme." Une leçon de cinéma en une phrase. » (Jean-Claude Carrière, *Le Réveil de Buñuel*, Paris, 2011).

VENDU

+ DE PHOTOS



18. BUÑUEL Luis

*Journal d'une
femme de
chambre –*

Scénario tapuscrit inédit, exemplaire personnel de Luis Buñuel

S. D. [CA 1964], 20,5 x 33,5 CM, 131 FF., RELIÉ

Tapuscrit original personnel de Luis Buñuel. *Le Journal d'une femme de chambre* marque le retour en France du réalisateur, ainsi que sa toute première collaboration avec Jean-Claude Carrière, qui demeurera son scénariste et proche ami jusqu'à la fin de sa carrière. **Nombreuses annotations, flèches et plans au sol d'implantation caméra de la main du réalisateur, ainsi qu'un dessin original représentant Michel Piccoli en chasseur lors de la scène de la**

dispute avec son voisin. Double signature artistique de Luis Buñuel, aux feutres jaune et marron, à la fin du scénario.

Reliure réalisée à la demande de Luis Buñuel en plein cartonnage recouvert de papier rouge, dos lisse orné de filets et du titre argentés, couverture conservée présentant un collage issu de journaux formant le titre du film. Une petite mouillure sur la tranche, sans gravité.

Adapté du roman de l'écrivain anarchisant Octave Mirbeau, le *Journal d'une femme de chambre* raconte l'histoire de Célestine (Jeanne Moreau), soubrette cynique débarquant dans une famille bourgeoise composée de personnages hauts en couleurs. Dans la maison du vice, se côtoient M. Rabour (Jean Ozenne), ancien cordonnier fétichiste, sa fille Mme Monteil (Françoise Lugagne), mégère maniaque et frigide, M. Monteil (Michel Piccoli) le mari satyriatique de celle-ci. Des domestiques viennent compléter cette galerie de portraits, notamment Marianne (Muni), servante simple d'esprit et surtout Joseph (Georges Géret), un palefrenier rustre, activiste d'extrême droite, aux tendances sadiques et racistes. Buñuel décale l'intrigue du roman de trente ans afin de conférer à son film une dimension politique lui permettant de faire un pied de nez à la société conservatrice française qui condamna, trois décennies plus tôt, son cinéma subversif.

Important tapuscrit inédit, outil de travail personnel de Luis Buñuel, montrant la complexité avec laquelle le cinéaste préparait, en amont, son tournage.

Ce script unique présente un nombre important d'annotations de la main de Luis Buñuel, notamment de très nombreuses flèches dans la marge gauche. Ces flèches, à l'instar des plans au sol d'implantation caméra esquissés en regard du texte, retranscrivent les mouvements de caméra et montrent la minutie et la rigueur avec lesquelles Luis Buñuel a anticipé la réalisation. Notre tapuscrit présente en outre un impressionnant dessin de la main de Luis Buñuel figurant un plan de la dispute entre M. Monteil et son voisin : la ressemblance entre les personnages et leurs interprètes y est frappante, notamment Michel Piccoli, et on retrouve le plan transposé à l'exactitude dans le film.

Le tapuscrit comporte également un certain nombre de scènes et dialogues que le cinéaste a barrés et qui ne seront pas tournés. C'est le cas notamment d'une partie de la mythique scène fétichiste des bot-

tines, dans laquelle le vieux Rabour demande à Célestine de marcher en exhibant ses chaussures – ladite démarche fut d'ailleurs le paramètre de recrutement de Jeanne Moreau que Buñuel avait remarqué dans Ascenseur pour l'échafaud de Louis Malle. Dans le scénario, un dialogue prévoyait que la docile servante garde le silence durant ce rituel, conférant à celui-ci une dimension sacrée : cette condition sera tout à fait érudée au tournage. De même, l'ordre d'une autre scène concernant les fantasmagiques bottines est modifié : Buñuel a sans doute entre temps réfléchi au sens de cet instant charnière et décidé de ménager un certain suspense pour son spectateur. Notons par ailleurs que même la peinture de Célestine évoluera entre le scénario et le tournage.

Le scénario fait apparaître de multiples changements de directions artistique et politique. Ainsi, sous la direction de Luis Buñuel, Jeanne Moreau métamorphose la soubrette discrète et soumise du scénario original, en une femme envoûtante, captivant le regard du spectateur. Dès le générique de début, initialement plus étendu, Buñuel fera le choix de mettre l'accent sur la toute première apparition de Célestine. Dès lors, si les plans de certaines scènes sont calculés au millimètre près dès le scénario, le plan de coupe se verra considérablement modifié. Mais le *Journal d'une femme de chambre* est également un brûlot politique dont le cinéaste engagé va façonner les effets jusqu'au dernier instant. S'il édulcore parfois certains éléments – l'anonyme Richard du film s'appelait en fait Maurras – ce n'est que pour mieux frapper les esprits en retardant l'explosion. Alors que le scénario s'achève par la courte description d'une « manifestation de droite qui s'avance dans la rue » constituée de « quelques ouvriers mais surtout des bourgeois », Buñuel ajoute au tournage un crieur de journaux qui distribue *l'Action française*. Il donne ainsi un visage politique à la violence sociale latente du film.

LES MANIFESTANTS

Vive CHIAPPE !

Joseph et sa femme , sur le pas de la porte du café, sourient . Ils ont l'air heureux .

310. Les manifestants s'éloignent dans la rue en scandant leur nouveau mot d'ordre : VIVE CHIAPPE ! VIVE CHIAPPE!...

----- F I N -----

Luis Buñuel

Cette fin cynique, en marge de l'histoire principale, révèle les véritables intentions du cinéaste qui n'échapperont pas à la critique : « *Le Journal d'une femme de chambre* est un chapitre, parmi tant d'autres, d'un réquisitoire dont l'exorde fut prononcé, voilà bientôt trente-cinq ans, avec *L'Âge d'or*. Aujourd'hui comme hier Buñuel s'en donne à cœur joie. Il n'y va pas de main morte. Il cogne dur. Et il fait mouche. [...] Buñuel évolue avec une souveraine maîtrise. Son humour cruel, sa férocité joyeuse, nous ravissent. L'audace de

certaines scènes est tempérée par le tact et l'habileté de la réalisation. Ce qui ne peut être dit ou montré est suggéré avec une désinvolture pleine d'ironie. Conduit au pas de charge le récit ne connaît ni temps mort ni transition inutile. Nous sommes au jeu de massacre et chaque coup va droit au but. » (Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 7 mars 1964)

Unique tapuscrit de Luis Buñuel révélant les multiples étapes et la minutieuse genèse de l'œuvre.

15 000

+ DE PHOTOS

19. BUÑUEL Luis

Permis de détention d'arme, émis par le Secrétariat de la Défense nationale du Mexique, pour un revolver Colt de calibre 38 spécial

SECRETARIA DE LA DEFENSA NACIONAL – REGISTRO FEDERAL DE ARMAS, MEXICO 23 FÉVRIER 1974, 11,9 x 7,9 CM, UNE CARTE PLASTIFIÉE

Permis plastifié de détention d'arme délivré par le Secrétariat de la Défense nationale du Mexique, comportant le logo du gouvernement mexicain et portant le numéro A458154. **Signature et empreinte digitale de Luis Buñuel au recto.** Au verso, spécificités techniques de l'arme concernée : revolver Colt de calibre 38 spécial, avec son numéro de matricule.

« *J'aime les armes et le tir. J'ai possédé jusqu'à soixante-cinq revolvers et fusils mais j'ai vendu la plus grande partie de ma collection en 1964, persuadé que j'allais mourir cette année-là. J'ai pratiqué le tir un peu partout, et même dans mon bureau, grâce à une boîte métallique spéciale que je place en face de moi sur les rayons de la bibliothèque. On ne doit jamais tirer dans une pièce close. J'y ai perdu une oreille à Saragosse. Ma spécialité a toujours été le tir-réflexe au revolver. On marche, on se retourne brusquement, on tire sur une silhouette – un peu comme dans les westerns.* » (Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, 1982)

Si dans son autobiographie Luis Buñuel ne consacre qu'un court alinéa à sa passion des armes à feu, celle-ci occupa pourtant une place importante dans sa vie. Cet engouement lui vint de son père, Leonardo Buñuel



García, qui fut l'agent commercial des marques Remington et Smith à La Havane à la fin du XIX^{ème} siècle. Négociant en armes en plus de son activité de quincaillier, il amassa vite une grande fortune grâce à ce marché florissant : « Son père [...] possédait un négoce d'armes. Quand le jeune Buñuel est malade, il lui prête un revolver pour le divertir. Il l'amène aussi au champ de tir, chose que fera plus tard Don Luis au Mexique avec ses fils Juan-Luis et Rafael. Il a une véritable passion pour ces objets et à l'âge de quatorze ans, il prend pour habitude de se promener avec un browning caché dans ses vêtements, pistolet qui lui sera d'ailleurs confisqué à l'école. Les séquences où des armes à feu sont représentées dans ses films sont innombrables, particulièrement pendant sa période mexicaine. » (Manuel Rodríguez Blanco, *Luis Buñuel*, 2000)

350

+ DE PHOTOS

20. BUÑUEL Luis

Agón o El canto del cisne – Scénario tapuscrit inédit, exemplaire personnel de Luis Buñuel comportant des corrections manuscrites de Jean-Claude Carrière

S. L. 1980, 21 x 29,5 CM, RELIÉ

Dernier scénario tapuscrit de Luis Buñuel, resté inédit.

Reliure en demi basane marbrée, dos à quatre fins nerfs, plats de cartonnage caramel, reliure réalisée à la demande de Luis Buñuel.

Tapuscrit original inédit du scénario de Luis Buñuel, constitué de 109 feuillets abondamment raturés et corrigés par Jean-Claude Carrière, collaborateur du cinéaste pendant près de vingt ans, et de 2 feuillets entièrement rédigés de la main du même.

Onze feuillets ont été reliés en tête, il s'agit d'extraits du texte autobiographique *Pesimismo* (1980) de Luis Buñuel.

Ce scénario, totalement inédit, a été rédigé en français ; la seule version connue est une traduction en espagnol, publiée en 1995 qui a été réalisée à partir d'une copie postérieure aux corrections et ajouts de ce tapuscrit.

Ce tapuscrit ne présente pas de page de titre. En effet, Buñuel et Carrière envisagèrent plusieurs titres : *El Canto del cisne* (Le Chant du cygne), *Haz la guerra y no el amor* (Faites la guerre pas l'amour), *Una ceremonia secreta* (Une cérémonie secrète), *Guerra si : amor, tampoco* (Guerre, oui : amour, non plus) ou encore *Una ceremonia suntuosa* (Une cérémonie somptueuse, en hommage à André Breton). Le titre final sera cependant *Agón*, comme l'explique Buñuel dans un entretien avec José de la Colina : « J'ai été en Normandie pour écrire avec Carrière le scénario d'un film dont on ne sait pas encore comment il s'appellera. Nous avons envisagé quelques titres. Par exemple, *Agón*, c'est-à-dire : l'Agonie, dont la signification originale est le combat. Le thème de notre intrigue se trouve être la bataille entre la vie et la mort, comme dans notre "Agonie" espagnole. C'est mon titre le plus court, c'est pourquoi je l'aime. Mais ce pourrait être aussi *Le Chant du cygne*, qui aurait un sens ambivalent : la fin de la civilisation occidentale et le dernier film de Luis Buñuel... » (« *Agón o El Canto del cisne según Luis Buñuel* » in *Contracampo*, n° 1, 1979)

C'est ce dernier titre qui a été choisi pour la reliure du tapuscrit que nous proposons.

Malgré les longues réflexions concernant le titre du film et l'aboutissement du tapuscrit, le projet fut tué dans l'œuf. Buñuel et Carrière avaient pour habitude de s'isoler plusieurs mois durant dans un petit hôtel de San José de Purúa (Mexique) pour achever leurs scénarios. À leur arrivée au mois d'août 1978, les chambres monacales dans lesquelles ils avaient coutume de séjourner avaient changé et, au grand dam de Buñuel, le bar n'existait plus. Dans ses souvenirs, Buñuel se plait à justifier l'abandon du projet par cette disparition : « Notre époque dévastatrice, qui détruit tout, n'épargne même pas les bars. » (Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, 1982)

C'est justement une histoire ancrée dans cette « époque dévastatrice » voire pré-apocalyptique, que déroule le scénario, dénonçant une triple complicité : science, terrorisme et information, alliance macabre selon Buñuel. Il imagine une histoire complexe, mettant en scène un groupe de terroristes internationaux se préparant à commettre un grave attentat en France.

→ Finalement, on apprend qu'une bombe atomique vient d'exploser à Jérusalem. La guerre mondiale est imminente et la mobilisation générale est décrétée. Le chef de la bande de terroristes renonce à son projet et informe les autorités du lieu exact où ils peuvent récupérer la bombe avant qu'elle n'explose : une péniche postée à côté du Louvre. Les terroristes renoncent ainsi à leur projet devenu superflu, puisque les gouvernements vont se charger eux-mêmes de la destruction du monde, sur fond d'omniprésence des médias et de l'information.

Si la trame narrative fait étrangement écho à des préoccupations actuelles, elle s'inscrit au sein de la réflexion artistique et sociétale qui traverse toute l'œuvre de Buñuel : « Je suis passionné par le terrorisme, qui

est déjà universel et pratiqué comme un sport. Il semblerait que ce soit maintenant une tentation de la part de quelqu'un qui est jeune et qui a un peu envie d'agir : c'est un dandysme de notre temps. [...] C'est une tentation très stimulée par les médias, un moyen de devenir célèbre. Quiconque est jeune et a une arme à feu ou une mitraillette, s'empare d'un avion et fait trembler quelques nations et l'attention du monde est conquise, il devient un divo. » (José de la Colina, art. cité)

Cette fascination pour le terrorisme prend son origine dans l'idéologie surréaliste qui marque les débuts artistiques de Buñuel, comme il le rappelle lui-même « On ne peut échapper aux phrases de notre jeunesse, à ce que disait Breton par exemple : "Le geste surréaliste le plus simple consiste à sortir dans la rue, revolver au poing, et à tirer au hasard dans la foule." Pour ma part, je n'oublie pas avoir écrit qu'*Un chien andalou* n'était pas autre chose qu'un appel au meurtre. » (Luis Buñuel, *op. cit.*) Jean-Claude Carrière souligne d'ailleurs, évoquant le synopsis d'*Agón*, cette composante surréaliste essentielle et omniprésente du cinéma buñuelien : « Ce n'était pas un film totalement réaliste. [...] Nous retrouvons la haine de Buñuel pour l'art officiel, le "Merde à l'art". Il affirmait qu'il était prêt à brûler tous ses films s'il le fallait, en un grand sacrifice culturel. » (Jean-Claude Carrière, *L'Esprit libre. Entretiens avec Bernard Cohn*, 2011)

Destruction de l'esthétique et esthétique de la destruction, pour Buñuel le leitmotiv dadaïste et surréaliste trouve un écho troublant dans la violence terroriste qui marque le XX^{ème} siècle.

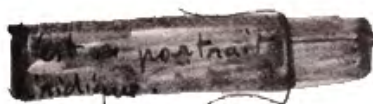
Buñuel envisage même une forme de responsabilité du surréalisme sur ce qu'il considère comme un langage moderne.

Si, avant cet ultime scénario, Buñuel n'a jamais affronté directement cette question complexe du terrorisme, il a cependant introduit dans chacun de ses films un personnage ou une situation évoquant cette forme de violence. Ainsi, dans son dernier film, *Cet obscur objet du désir* (1977), l'allusion au terrorisme est explicite, comme le souligne Manuel Rodriguez Blanco : « Dernier clin d'œil dans sa dernière séquence : le couple improbable se promène dans un passage [...] Il s'éloigne et une bombe éclate. Clin d'œil pour le passage [...] mais aussi évocation d'une obsession personnelle, le terrorisme. » (Manuel Rodriguez Blanco, *Luis Buñuel*, 2000) Tragique prémonition, une bombe bien réelle explosera le 19 octobre 1977 dans le Ridgetheatre de San Francisco qui projetait le film.

À la fois enthousiasmante démesure esthétique et insupportable menace prosaïque, le terrorisme traverse l'œuvre mais aussi la vie du cinéaste.

Ainsi, évoque-t-il dans ses mémoires, cette visite à son bureau de la rue de la Pépinière d'un jeune fasciste repent venu lui révéler, bombes à l'appui, la préparation d'un attentat d'envergure. Le cinéaste raconte comment, malgré ses avertissements aux autorités françaises et espagnoles, il ne put empêcher la concrétisation de l'attentat prévu.

Cet événement fut le début pour Buñuel d'une réflexion intense sur la complexité matricielle du terrorisme qu'il envisage comme une réappropriation du langage surréaliste perverti par la science, la politique et les médias.



A son tour elle se dirige vers la bibliothèque, y saisit un livre d'art et revient vers les invités en disant :

HOTESSE

Je me rappelle mon voyage à Tolède. Ce tableau ~~de Ribera~~ qui m'avait tellement frappé. *De ce grand peintre Espagnol, Ribera*

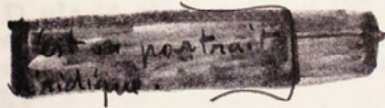
Elle veut ouvrir le livre, mais là encore les pages ne sont pas coupées. Le professeur Ray lui fait passer le coupe-papier.

HOTESSE

Merci...

En silence, sous les regards de tous, elle coupe une page. Puis elle montre la reproduction du tableau de Ribera intitulé La femme à barbe.

Nous voyons cette reproduction, tandis qu'elle dit :



HOTESSE

Regardez. Elle a une poitrine magnifique.

MONSIEUR JULIEN

Elle a probablement allaité son enfant.

MONSIEUR MARCHAL

Mais en ce qui concerne les criminelles, c'est aussi la faute de la prison, des mauvais traitements, des cheveux coupés !

HOTESSE
Qui. C'était une femme connue.
Et c'est un portrait vénédique.

À la fois négation et conséquence d'une société autodestructrice, le terrorisme, chez Buñuel, n'est pas un moyen, mais un geste destructeur en soi, dénué de tout prétexte politique ou idéologique.

Summum de l'absurde et du nihilisme, les terroristes d'Agôn sont ainsi pris de court par la société qui les prive de leur rébellion en accomplissant elle-même son Armageddon.

Car, en toile de fond de ce terrorisme entomologique fomenté par de frères criminels, Buñuel dresse le portrait d'une société qui organise sa propre destruction, aveuglée par la science et les médias : « Une chose est désormais certaine : la science est l'ennemie de l'homme. Elle flatte en nous l'instinct de toute-puissance qui conduit à notre destruction. » (Luis Buñuel, *op. cit.*)

L'omniprésence médiatique joue quant à elle un rôle catalyseur, la télévision se faisant le cynique porte-parole des gouvernements et des scientifiques. Buñuel exprime d'ailleurs cette aversion dans ses mémoires : « Je déteste la prolifération de l'information. **La lecture d'un journal est la chose la plus angoissante du monde. [...] L'information-spectacle est une honte. [...] En outre, une nouvelle chasse l'autre.** » (Luis Buñuel, *op. cit.*)

Le personnage du journaliste d'Agôn approuve ainsi les propos du premier ministre qui affirme que la situation sur terre est idéale alors que défilent sous les yeux du spectateur des images montrant la destruction de la planète (disparition de la forêt, tests sur les animaux de laboratoire, hyper-industrialisation...).

Buñuel établit un lien direct entre le progrès technologique et scientifique et le drame écologique irréversible et imminent de notre époque moderne.

Écrit en 1978, ce chant du cygne d'un réalisateur ayant traversé le siècle et les continents se révèle d'une acuité et d'une préscience étonnante sur quelques-unes des préoccupations majeures du XXI^{ème} siècle : le terrorisme, l'écologie, l'escalade technologique et les dérives des médias.

« Seul et vieux, je ne peux imaginer que la catastrophe ou le chaos. L'un ou l'autre me semble inévitable. [...] Je sais aussi que vers la fin de chaque millénaire il est d'usage d'annoncer la fin. Il me semble pourtant que le siècle tout entier conduit au malheur. Le mal a gagné la vieille et haute lutte. Les forces de destruction et de dislocation l'ont emporté. L'esprit de l'homme n'a fait aucun progrès vers la clarté. Peut-être même a-t-il régressé. Faiblesse, terreur et morbidité nous entourent. D'où surgiront les trésors de bonté et d'intelligence qui pourraient un jour nous sauver ? Même le hasard nous semble impuissant. » (Luis Buñuel, *op. cit.*)

Cette œuvre capitale, apothéose de toutes les préoccupations du cinéaste et diatribe sans appel contre une société vouée à l'apocalypse, fut paradoxalement condamnée elle-même par Buñuel à demeurer inédite.

Ainsi ce scénario au titre indéfini est bien la *Ceremonia secreta* d'un cinéaste qui, au crépuscule de sa vie, répète le geste fondateur de son œuvre cinématographique : à l'instar du *Chien andalou*, *Agôn* est une violente et absurde destruction du regard.

21. CALDER Alexander

La Fontaine au mercure. Croquis originaux

1975, 21 x 29,7 CM, 2 FEUILLETS

Deux croquis originaux réalisés au crayon par Alexander Calder. Deux mentions manuscrites en tête de chaque feuillet l'une au stylo bille d'un rédacteur non identifié (« *Mercury fountain by Calder Saché 1975 may* ») et l'autre **au crayon de la main de Calder** : « **Therese Herdek Suisse** ».

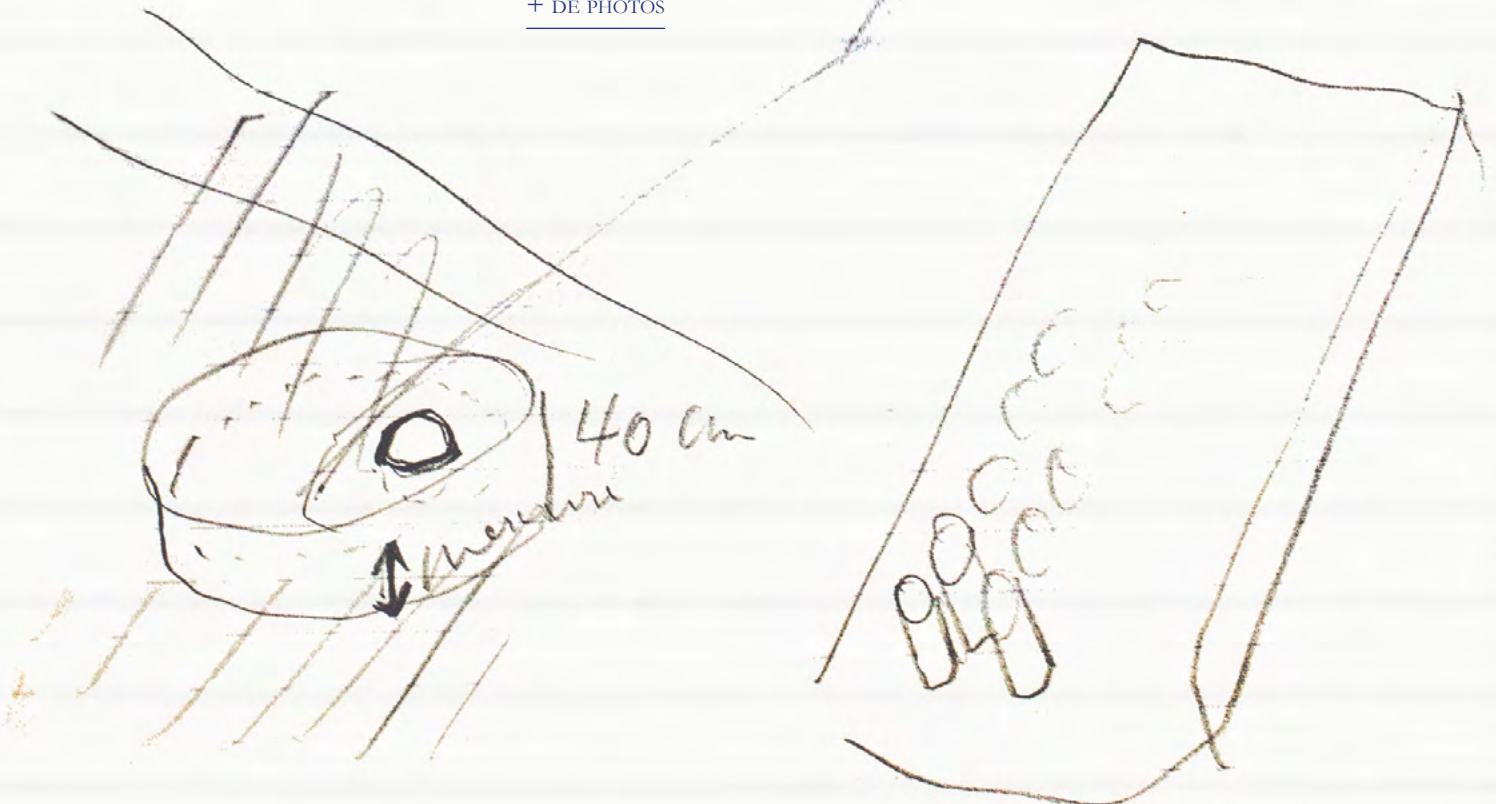
En 1937, Calder est commissionné par le gouvernement espagnol, en lutte contre l'insurrection franquiste, pour réaliser une sculpture moderne à présenter à l'exposition universelle de Paris. Il est ainsi le seul artiste non-hispanique à exposer dans le Pavillon de l'Espagne. Il imagine alors sa Fontaine de Mercure, un hommage aux mineurs d'Almadén qui résistent au siège tenu par les troupes franquistes. Les mines fournissaient alors 60 % du mercure mondial et cette sculpture se veut un acte politique fort d'opposition au fascisme. La construction de cette monumentale sculpture demanda 5 000 kilos de mercure liquide qui furent transportées des mines jusqu'à Paris. L'œuvre consiste en une fontaine perpétuelle de mercure surmontée d'un mobile à deux pendants : l'un est un cercle rouge et l'autre est constitué du nom d'« Almadén » ; au pied du bassin est inscrit « Mercure espagnol Almadén ».

Lors de l'exposition, la fontaine fut exposée aux côtés du *Guernica* de Picasso et du *Faucheur* de Miró.

Calder a offert la sculpture à la fondation Joan Miró en 1975, mû par le lien d'amitié étroit qui l'unissait au peintre. Ces deux précieux croquis ont été réalisés à l'occasion du déplacement de l'œuvre et de son installation à la fondation.

3 800

[+ DE PHOTOS](#)



22. CAMUS Albert

L'Étranger

GALLIMARD, PARIS 1942, 11,5 x 19 CM, RELIÉ

Édition originale dont il n'a pas été tiré de grand papier, un des rares exemplaires de toute première émission, ne comportant pas de mention d'édition.

Reliure en demi maroquin brun à coins, dos à cinq nerfs, date en queue, contreplats et gardes de papier marbré, couvertures et dos conservés, tête dorée, étui bordé de maroquin brun, reliure signée d'Alix.

Cette première édition de *L'Étranger* fut imprimée le 21 avril 1942 et tirée à 4 400 exemplaires et divisée en huit « éditions » fictives de 550 exemplaires. Ainsi la

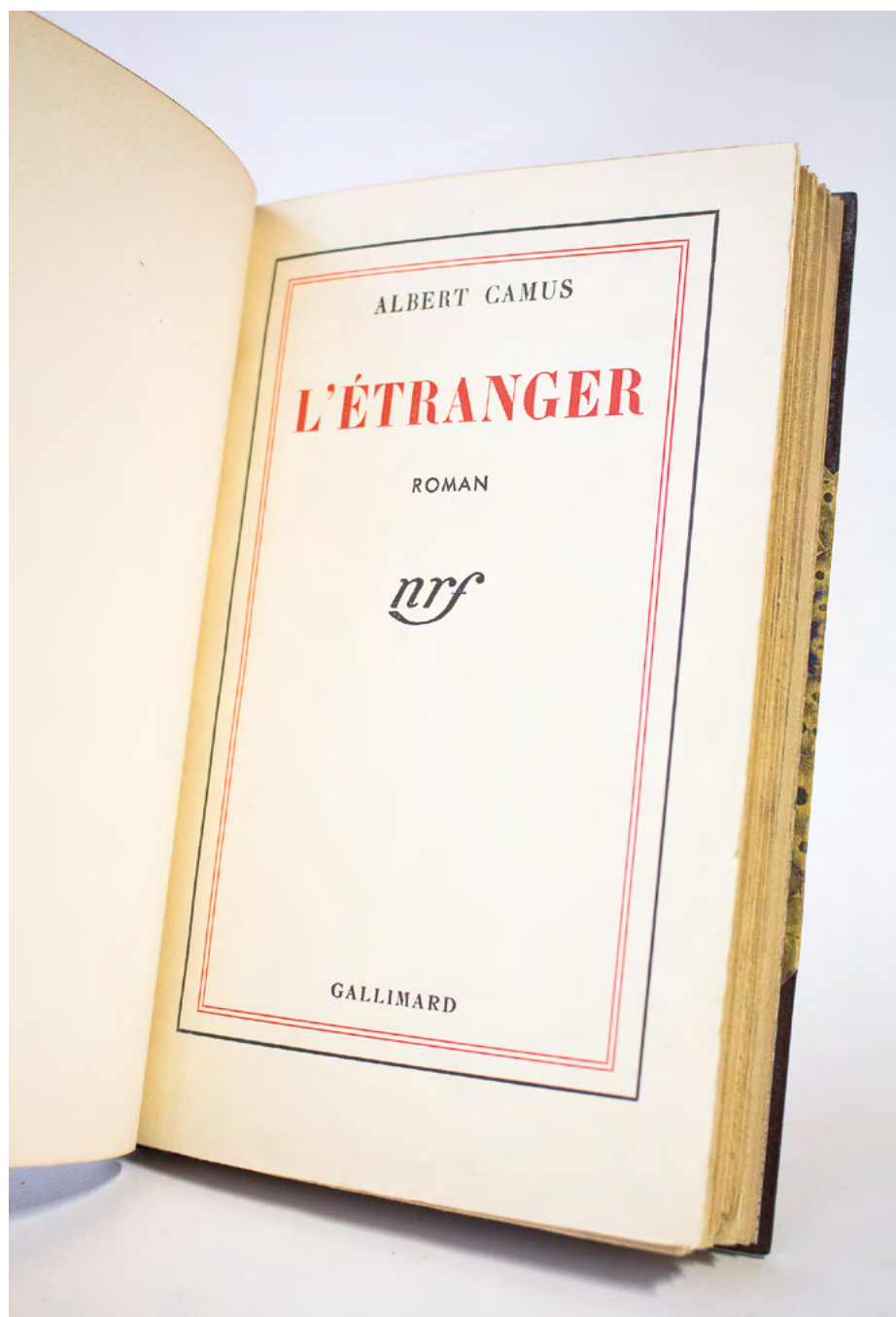
plupart des exemplaires portent sur le second plat une fausse mention de deuxième à huitième édition.

Le papier est rare en 1942 et Albert Camus étant alors un auteur inconnu, Gallimard n'imprima pas de papiers de luxe. Les exemplaires sans mention d'édition sont particulièrement recherchés.

Très bel exemplaire de première émission élégamment établi en reliure signée.

25 000

+ DE PHOTOS



23. CAMUS Albert

Lettre autographe signée à B***, proche ami de la khâgne africaine : « J'ai l'Algérie sur le cœur et elle pèse lourd. »

PARIS 18 AVRIL 1956, 13,7 x 20,9 CM, 2 PAGES ET DEMIE SUR 2 FEUILLETS

Lettre autographe inédite signée d'Albert Camus adressée à l'un de ses amis de jeunesse, rédigée à l'encre noire sur deux feuillets à en-tête de la Nrf. Plusieurs soulignements et ajouts de la main de l'expéditeur.

Quelques très infimes piqûres sans atteinte au texte, ainsi que deux traces de pliures inhérentes à la mise sous pli de la lettre.

Lettre inédite d'Albert Camus à un ami de la mémorable khâgne africaine, rédigée alors que la Guerre d'Algérie bat son plein.

Liés par une commune passion pour la littérature et l'engagement politique, les élèves et professeurs de la promotion 1932-1933, immortalisés par une célèbre photographie de classe, conservèrent des liens forts, leur vie durant, malgré les événements tragiques et l'éloignement. La lettre de Camus est une réponse à la demande de B***, devenu professeur de lettres classiques et auteur de quelques romans édités à Alger, d'intervenir en sa faveur auprès de Gallimard, pour la publication de son dernier manuscrit.

Si, vu de la capitale algérienne, Albert Camus est auréolé de ses succès littéraires, l'auteur de *L'Homme révolté* traverse en réalité ses années les plus sombres. Son analyse sans concession des idéologies et des révoltes lui valut en effet l'opprobre de toute l'intelligentsia parisienne au premier rang desquels son ancien ami, Jean-Paul Sartre. Malgré le soutien de quelques rares amis, Albert Camus fut profondément bouleversé par cette désaffection soudaine. Pendant près de cinq années, il ne publie presque rien d'autre que d'anciens écrits et quelques courts textes sur l'Algérie où il retourne quatre fois entre 1951 et 1956 pour retrouver « [non] pas le bonheur – mais plutôt une certaine tristesse ». En avril 1956, il vient juste d'achever *La Chute*, la plus sombre et la plus introspective de ses œuvres qui paraîtra un mois plus tard. L'Algérie est alors le seul flambeau de Camus, comme il l'écrit ici à B*** : « **Je n'ai jamais quitté réellement l'Algérie.** »

Durant ces cinq années, Camus projette d'organiser des réunions d'écrivains à Alger, des festivals de théâtre à Tipasa, des prix littéraires nord-africains, mais l'insurrection met un terme à tous ses projets et l'écrivain algérois, accusé de ne pouvoir choisir entre l'état colonial et l'indépendance, se retrouve à nouveau confronté au terrible manichéisme idéologique qu'il dénonçait dans *L'Homme révolté* : « **Oui, nous sommes coincés entre deux fanatismes, une fois de plus.** » La lettre de B*** est alors pour Camus tout à la fois le souvenir d'une Algérie merveilleuse des origines : « **content de te voir plongé jusqu'au cou dans la terre algérienne** », et le témoin de l'inexorable perte de sa terre natale dont il se sent « **toujours (et plus que jamais) exilé** », tandis que les candides attentes littéraires de son camarade le renvoient à sa propre écriture tarie depuis cinq ans : « **Tu pêches par excès, parfois. Mais l'exubérance se corrige, se taille comme l'arbre, tandis que la sécheresse...** »

La réponse de Camus, enthousiaste, révèle la profonde affection de l'écrivain pour cet ami d'enfance et tout ce qu'il représente : « **Eh ! Non je ne t'ai pas oublié, il s'en faut.** »

Cette lettre est l'occasion d'évoquer tous leurs amis communs du lycée Bugeaud. Ceux qu'il continue à voir : « **de temps en temps, quelques nouvelles, par Mathieu, par Belamich ou Fréminville, que je**

vois toujours, par Boyer, une fois », comme ceux qui ont disparu : « **ému [...] de trouver le souvenir de Coulombel [...] que j'aimais beaucoup** ». La figure de Philippe Coulombel, mort en service aérien à Tipasa, hantera Camus qui projettera, lui aussi, de le faire apparaître dans un roman.

Mais la personne la plus importante que Camus évoque dans cette lettre est incontestablement leur professeur commun qui fut à l'origine de leur vocation littéraire et qui reste le premier soutien de Camus : « **Grenier est toujours mon bon maître. [...] depuis vingt-cinq ans je n'ai pas cessé de sentir mon amitié pour lui.** » Cependant, en ce mois d'avril 1956, c'est avant tout l'Algérie qui domine l'esprit et l'écriture de Camus et qui transparaît à chaque ligne : « **J'aurais aimé parler avec toi de la "situation". J'ai l'Algérie sur le cœur et elle pèse lourd.** » Quelques mois plus tôt, les violentes réactions à son « Appel à la Trêve civile » du 22 janvier à Alger, contribuaient à son sentiment d'impuissance face à l'extrémisme des positions.

Camus rêvait d'une colonisation transformée en association, de la concorde des « deux peuples » d'Algérie. Mais son plaidoyer pacifique suscita d'acribes critiques et des menaces de mort qui le contraignirent à rentrer en France où, confronté à la même incompréhension, il décida de ne plus rien écrire sur l'Algérie « afin de n'ajouter ni à son malheur, ni aux bêtises qu'on écrit à ses propos ». Aussi est-ce avec une vraie incertitude qu'il conclut sa lettre à B*** par un vain espoir : « **J'espère en tout cas te voir à Alger si j'y retourne.** » Dans ce contexte, les conseils littéraires de Camus à son camarade portent la trace de la profonde remise en question de l'écrivain esseulé et désabusé : « **Le malheur est qu'en ce moment les éditeurs demandent à leurs lecteurs surtout des raisons de ne pas éditer. Une seule réserve suffit. À moins qu'il s'agisse d'un livre "commercial" ou supposé tel.** »

Cette Algérie, qu'il retrouve avec bonheur dans les livres de B*** : « **j'avais lu avec des plaisirs de complicité *Mon Bled et Broussailles*** » ; « **Et puis amusé et entraîné par le reste, les types, la verve, et la couleur** », Camus lui conseille explicitement d'en faire l'économie : « **Pourquoi ne pas attaquer un sujet moins localisé, une histoire où tous pourraient se reconnaître ? Tu as le souffle, la force.** »

Mais par-delà la politique, la littérature et les souvenirs, c'est au détour d'une phrase anodine que Camus révèle son intime crainte – mêlée de désir – d'une autre vie dont l'écriture serait absente : « **Il y faudrait le temps aussi, je le sais. Un métier, une famille, c'est quelque chose, et qui suffit à remplir une vie.** » Cette vie, ce sera celle du personnage principal de son ultime roman inachevé : *Le Premier Homme*.

Profondément touché par cette amicale réminiscence de sa jeunesse, le futur prix Nobel de Littérature conclut sa lettre par un modeste et éminemment sincère : « **Merci de m'avoir écrit.** »

Très belle lettre inédite dans laquelle se mêlent les deux grandes et intemporelles obsessions camusiennes : l'écriture et l'Algérie.

8 000

+ DE PHOTOS

Le malheur est qu'en ce moment les
éditeurs demandent à leurs lecteurs
surtout des raisons de ne pas éditer.
Une seule réserve suffit. A moins
qu'il s'agisse d'un livre "commercial"
on suppose tel. J'ai lu par ma part
les deux volumes de nouvelles, emu
d'abord de trouver le souvenir de
Coulombel qui a fait sa licence
de philosophie avec moi et que j'aimais
beaucoup. Et puis amuse et entraîne
par le reste, les types, la verve, et
la couleur. Tu pêches par excès, parfois
mais l'exubérance se corrige, de
taille comme l'arbre, tandis que le
sècheresse... Pourquoi ne pas attaquer
un sujet moins localité, une histoire
où tous pourraient se reconnaître? Il
as le souffle, la force. Il y faudrait
le temps au xx, je le sais. Un métier,
une famille, c'est quelque chose, et
qui suffit à remplir une vie.

gromer est toujours mon
bon maître. Voici son adresse:
6 rue du Colonel Cardelot,
Boulogne-sur-Mer - Je te fais envoyer
les deux derniers livres, si tu le

24. CÉLINE Louis-Ferdinand

Voyage au bout de la nuit

DENOËL & STEELE, PARIS 1932, 12 x 19 CM, BROCHÉ SOUS ÉTUI

Édition originale, un des 100 exemplaires numérotés sur alfa, le nôtre un des quelques exemplaires nominatifs hors commerce, celui-ci imprimé spécialement pour Jean Ballard, seuls grands papiers Arches également.

Précieux envoi autographe signé de Louis-Ferdinand Céline à Jean Ballard, directeur des Cahiers du Sud qui publia les

bonnes feuilles du *Voyage* juste avant sa parution, et l'un des plus longs comptes-rendus consacrés au roman.

Rares furent ceux qui reconnurent immédiatement l'importance de ce premier roman. Céline proposa pourtant son manuscrit à Gallimard, Bossart, Figuière et bien sûr Denoël qui fut le seul à manifester un réel enthousiasme. Il n'en tira cependant que 2 000 exemplaires et sollicita diverses revues pour en publier les bonnes feuilles, dont les *Cahiers du Sud*, *Europe* et *Monde* quelques jours avant la parution. Les exemplaires nominatifs du tirage de tête sur Arches ou sur alfa, réservés à quelques proches de l'auteur, sont encore plus recherchés que les 110 grands papiers mis dans le commerce. Non numérotés pour la plupart, ils n'ont à ce jour pas été exactement dénombrés. On ne peut donc citer à ce jour que ceux de R. Beckers, M. Dorian, J. Ajalbert, L. Daudet, L. et M. Descaves (sur Arches), R.-L. Doyon, L. Hennique, G. Picard, Rosny jeune, C. Dullin et V. Moremans, R. Gallier et J. Ballard. Ces exemplaires ne contiennent pas le cahier d'annonces de l'éditeur in fine.

Notre exemplaire est présenté dans un coffret signé de Julie Nadot reproduisant la couverture originale de l'ouvrage.

Bel et rare exemplaire.

35 000

+ DE PHOTOS

25. CÉLINE Louis-Ferdinand

Qu'on S'Explique. Postface au Voyage au bout de la nuit

À LA LAMPE D'ALADDIN (« BAHUT DES AROMATES »), LIÈGE 1933, 9,5 x 13,5 CM, BROCHÉ

Édition originale tirée à 36 exemplaires ornée en frontispice d'un portrait de l'auteur, un des 5 exemplaires numérotés sur Hollande, seuls grands papiers avec 1 Japon. Ce tirage a paru sous couverture spéciale sur vergé orange. **Joliment imprimé, cet objet bibliophilique rarissime est particulièrement précieux pour sa complémentarité avec l'édition originale du *Voyage au bout de la nuit*.** L'exemplaire que nous proposons, non coupé, est dans un remarquable état de fraîcheur.

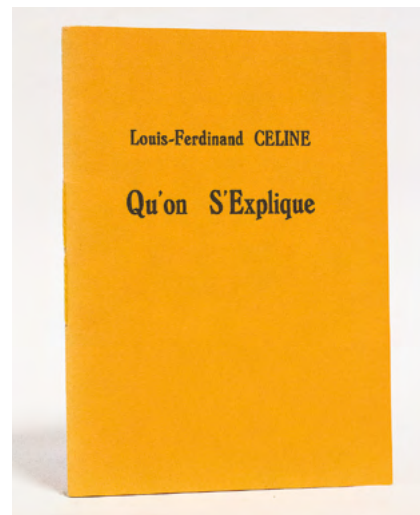
« **Le tout c'est qu'on s'explique dans la vie** » Céline publie pour la première fois son texte le 16 mars 1933 en première page de l'hebdomadaire *Candide*, parce qu'il souhaite être édité dans le journal « le plus lu ». Avec ses centaines de milliers de lecteurs, *Candide* répond à son attente. Céline, piqué au vif par un article d'Émile Zavie paru quelques jours plus tôt dans *l'Intransigeant* dans lequel l'auteur relate le témoignage d'un garde forestier mutilant ses livres des passages qui ne lui plaisent pas, donne libre cours à son esprit ironique et mordant. Il égratigne le rôle sacré du critique littéraire, s'expliquant sur « le genre Cé-

line », sa façon d'écrire et ses procédés littéraires. Avec cet article, qui sonne comme un manifeste, Céline entend également clore les polémiques liées à la parution de son *Voyage*, dont le tirage atteint rapidement les cent mille exemplaires. Robert Denoël, séduit par le ton de l'« explication » rebaptise l'article « postface » et fait éditer une plaquette, en août 1933, pour fêter la cent quatre-vingtième édition du *Voyage au bout de la nuit*, dans laquelle se trouvent également insérés des extraits de presse élogieux de Georges Bernanos, Léon Daudet, Elie Faure, Edmond Jaloux...



Le « Bahut des Aromates » Pierre Aelberts a fondé les éditions À la lampe d'Aladdin en 1926, où il publie, en tirage limité, sur beau papier et dans des compositions typographiques de belle qualité, des éditions originales de Max Jacob, André Gide, Paul Morand... Il s'adresse à un public de bibliophiles exigeants et lettrés, et décide de créer, en 1933, une collection au tirage très confidentiel (36 exemplaires), dont les titres sont presque tous épuisés à leur parution : le « Bahut des Aromates », qui se termine en 1937. Le titre fait référence à la réalisation, par un maître ébéniste, d'un meuble en bois précieux destiné à contenir les quatorze volumes de la collection en tirage de tête, à 6 exemplaires, qui comprend des éditions originales de Paul Claudel, L.-F. Céline, André Malraux, Jean Giraudoux, Valéry Larbaud, Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Colette, Saint-John Perse, Paul Valéry, Émile Verhaeren. Seuls deux meubles ont pu être réalisés, et l'on ne rencontre pratiquement jamais de volumes brochés sur grand papier.

Fervent admirateur de Céline, Pierre Aelberts s'empresse de publier l'incisif *Qu'on s'explique*, « première et dernière » explication par l'auteur de son « bouquin exceptionnel » dans sa collection du « Bahut des Aromates ». Numéro 2 de la série, le titre a très vite fait



l'objet de spéculations et de recherches passionnées. Le tirage sur Hollande est d'une rareté proverbiale, et le terme introuvable n'a rien d'excessif pour qualifier cette séduisante publication, complément indispensable du *Voyage au bout de la nuit*.

3 800

+ DE PHOTOS

26. CÉLINE Louis-Ferdinand

Lettre autographe signée à son ami lyonnais Charles Deshayes :
« L'Affaire Céline me paraît le meilleur comme l'Affaire Dreyfus... »

KORSOR (DANEMARK) 12 NOVEMBRE [1949], 21 x 34 CM, DEUX PAGES SUR UN FEUILLET

Lettre autographe signée de Louis-Ferdinand Céline à Charles Deshayes datée du 12 novembre [1949] et rédigée depuis son exil danois de Korsor. Lettre de deux pages, de 25 lignes à l'encre bleue, enveloppe jointe.

Traces de pliures centrales inhérentes à la mise sous pli.

Charles Deshayes était un jeune journaliste lyonnais qui s'était proposé de prendre la défense de Céline. Il se lia rapidement d'amitié avec l'écrivain, alors abandonné de tous. Leur précieuse correspondance

est riche d'informations sur les péripéties céliniennes d'après-guerre et son propre regard sur les années passées.

Louis-Ferdinand Céline débute sa lettre en proie aux doutes et aux avanies : « **C'est un coup bien moche. Que tenter ? Moi-même je n'arrive plus à m'éviter nulle part. J'ai des plaintes en contre-façon au cul. C'est tout. Tous ces gens ont peur au fond. Ils ne l'avoueront jamais. Qu'espérer ?** »

Tandis que Deshayes qui œuvre activement à la réhabilitation de l'écrivain lui soumet son mémoire en défense, Céline lui promet « **(très peut-être) un possible (?) éditeur Valby** » et des contacts parisiens : « **J'écris à ce sujet à mon bon ami le Dr Becart.** »

Mais ce n'est que pour adoucir sa véritable intervention que l'écrivain très directif et cinglant glisse en fin de lettre : « **J'ai changé votre titre. Par l'amour de Dieu laissez la nuit tranquille ! Et surtout le bout ! C'est un cauchemar.** »

Avec une formidable, mais coutumière, indécence, il lui impose un autre titre violemment provocateur : « **L'Affaire Céline me paraît le meilleur comme l'Affaire Dreyfus.** »

Céline changera finalement d'avis tandis que, ironie de l'Histoire, sous le titre *L'Affaire Céline, l'histoire d'un cadavre*, le Comité d'action de la Résistance publiera en 1952 les documents à charge contre le sulfureux écrivain.

2 500

+ DE PHOTOS



Souvenir de la Campagne de Chine.

27. COULLAUD Henry

Souvenir de la campagne de Chine
14 août 1900 - 18 septembre 1901 - Album photographique

14 AOÛT 1900 - 18 SEPTEMBRE 1901, ALBUM : 24 X 19 CM, PHOTOGRAPHIES : FORMATS DIVERS, 1 ALBUM RELIÉ

Exceptionnel album regroupant au total 57 photographies originales en tirages albuminés et argentiques d'époque. Ces photographies ont été réalisées entre 1900 et 1901 par le médecin militaire Henry Coullaud (1872-1954).

Reliure de l'époque en demi percaline bleue à coins, dos lisse muet, plats de papier fleuri, une étiquette rouge présentant des idéogrammes chinois a été contrecollée sur le premier plat.

La calligraphie chinoise sur cette étiquette, comme l'explique le Professeur Denis Coullaud, figure le patronyme du médecin : « À Kou-Lou, la main merveilleuse qui rend le printemps. Ainsi pouvait-on traduire une inscription chinoise dont les caractères se détachaient en noir sur le fond cramoisi d'une étroite banderole verticale. Cela s'appelait un "paï-pien". Par une belle matinée de printemps de l'année 1900, ce présent fut apporté en grande pompe, précédé par une musique nasillardes d'une clarinette, qu'accompagnait le son grêle d'une petite flûte, et que rythmait un tambourin. La famille Wang, dont le patriarche avait été opéré avec succès de la cataracte, remerciait ainsi le médecin-major Coullaud. Les Chinois avaient traduit son nom par approximation phonétique, en traçant les deux caractères "kou" et "lou". » (in Pr. Denis Coullaud, *La Main merveilleuse qui rend le printemps*, 1992)

Chaque cliché a été annoté (lieu et légende) par le photographe qui a également rédigé une dédicace au verso de la page de titre du premier album : « À ma sœur, Souvenir affectueux de son frère Henry, Bordeaux le 25 octobre 1901. »

Jeune médecin militaire lassé de la vie de garnison en métropole et rêvant d'aventure, Henry Coullaud demanda au Ministère de partir pour

la Campagne de Chine. Sa requête acceptée, il embarqua le 19 août 1900 sur l'Alexandre III au sein du 1^{er} bataillon du Régiment d'infanterie de marche.

Le début de l'album contient des photographies de l'équipage de

l'Alexandre III. Plusieurs clichés représentent ensuite les escales effectuées par l'équipage : Port-Saïd, Djibouti, Singapour et enfin la rade de Ta-Kou atteinte quarante-deux jours après le départ de Marseille. Cette première partie, concernant la traversée à proprement parler, se constitue essentiellement de photographies portuaires et de plusieurs clichés représentant la population djiboutienne. C'est un témoignage précieux concernant le début du développement de la ville alors chef-lieu de la Côte française des Somalis.

Une seconde partie concerne les différentes villes chinoises dans lesquelles le docteur Coullaud a exercé : Tong-Kou, Tien-Tsin, Pao-Ting-Fou, Ting-Tchéou (Tin-Tjô), Cheng-Feng, Sou-Kiao, Si-Gnan-Shien et Tai-To. Ses clichés, d'un réalisme brut, nous offrent un vaste panorama de la vie en Chine, à la fois des relations sino-françaises mais aussi de la vie urbaine et rurale des autochtones. On y voit notamment les activités officielles de la délégation française : visites pittoresques, représentations artistiques organisées (théâtre, parade d'acrobates ou encore orchestre chinois surplombé de drapeaux français à l'occasion du 14 juillet), revues militaires et photographies officielles mêlant hauts dignitaires chinois et gradés français, etc. Quelques clichés dépeignent d'ailleurs l'impartialité de la machine judiciaire en pleine révolte des Boxers : police chinoise en uniforme archaïque, têtes d'insurgés exposées dans des cages sur la place publique, mais aussi quintuple exécution capitale.

Le photographe amateur fait également la part belle aux monuments historiques, réalisant des vues de villes, pagodes, tours, portes et autres murailles. Mais ce qui semble fasciner par-dessus tout le jeune médecin, c'est la vie de la rue. On notera plusieurs clichés montrant des femmes aux minuscules pieds bandés, quelques années avant l'interdiction de cette mutilation érotique millénaire. Coullaud immortalise également la vie quotidienne des petites gens, à travers des scènes champêtres et des petits métiers (barbiers, lessiveuses...), mais aussi celles des notables et même des mandarins aux poses solennelles.

À travers cet album unique, important témoignage à valeur ethnologique, le major Henry Coullaud nous offre une vue d'ensemble de la vie chinoise au tournant du xx^{ème} siècle.

2 800

+ DE PHOTOS



14 Août 1900 ~ 18 Septembre 1901

28. COULLAUD Henry

La Vie chinoise aux champs et au village (Photographies prises pendant la Campagne de Chine Pi-tchi-li. Septembre 1900 - Juillet 1901) - Album photographique

14 AOÛT 1900 - 18 SEPTEMBRE 1901, ALBUM : 24 x 19 CM, PHOTOGRAPHIES : 9,5 x 5,8 CM, 1 ALBUM RELIÉ

Exceptionnel album regroupant au total 62 photographies originales en tirage argentinique d'époque. Ces photographies ont été réalisées entre 1900 et 1901 par le médecin militaire Henry Coullaud (1872-1954).

Reliure de l'époque en demi percaline rouge à coins, dos lisse muet, plats de papier fleuri, une étiquette rouge présentant des idéogrammes chinois a été contrecollée sur le premier plat de l'album.

Chaque cliché a été annoté (lieu et légende) par le photographe qui a également inscrit un titre, à la plume, sur la première page de l'album : « La Vie chinoise aux champs et au village (Photographies prises pendant la Campagne de Chine Pi-tchi-li - Sept. 1900 - Juillet 1901) ».

Les photographies contenues dans cet album ont été prises dans les différentes villes chinoises dans lesquelles le docteur Coullaud a exercé : Tong-Kou, Tien-Tsin, Pao-Ting-Fou, Ting-Tchéou (Tin-Tjò), Cheng-Feng, Cheng-Ting-Fou, Tai-Téou, Si-Gnan-Shien, Sou-Kiao.

Le début de l'album contient quelques clichés de pagodes, temples et murailles. Sont également représentés les notables ainsi que plusieurs mandarins posant aux côtés d'officiers français. Certains clichés retranscrivent d'ailleurs l'ambiance particulière qui règne en pleine ré-

volte des Boxers : les officiers jetant des sapèques au peuple à l'occasion du 14 juillet ou encore la poignante photographie d'exécution capitale de brigands visages contre terre. Mais ce qui fascine surtout notre jeune photographe amateur, c'est la vie des autochtones, par les villes et les champs. De médecin itinér-

rant, il devient un véritable ethnologue, immortalisant les scènes champêtres qu'il légende avec humour : « Ramasseur de crottins (faut de l'engrais !) » ou encore « Groupe d'enfants (la Chine qui pousse) ». Il profite de la saison des moissons pour capturer des images des différentes étapes agricoles : semeurs, glaneuses, moissonneurs défile sous ses yeux ; le médecin assiste au séchage de la récolte, au battage des épis et même à la réalisation de la farine. La vie sur le fleuve est également un thème cher à Henry Coullaud qui fixe les peuples au fil de l'eau : pêcheurs aux cormorans, baigneurs, bateliers et lavandières. La figure du major resurgit de temps à autre, en bon reporter il ne manque pas de photographier les jonques de guerre chinoises et bien sûr les convois fluviaux français. L'établissement de son infirmerie itinérante dans différentes villes chinoises lui donne l'opportunité de côtoyer les populations urbaines. Ses clichés sont le témoignage précieux de tous les petits métiers de l'époque : porteur de sapèques (fameuses pièces percées chinoises), porteur d'eau, barbiers, courrier, cordonnier, marchand de légumes... Coullaud photographie surtout les figures de la rue ; de l'équilibriste entouré de son public au musicien aveugle, il immortalise également des opiomanes aux visages hagards et décharnés. Proche des populations, il entre même dans leur cercle intime et saisit l'occasion de prendre de superbes clichés, notamment de femmes tartares et chinoises aux minuscules pieds bandés, quelques années avant l'interdiction de cette mutilation érotique millénaire. Témoin d'un enterrement traditionnel chinois, il réalise un petit documentaire constitué de sept photographies dépeignant ainsi les différentes étapes rituelles.

À travers cet album unique, important témoignage à valeur ethnologique, le major Henry Coullaud nous offre une vue de la vie du petit peuple chinois au tournant du XX^{ème} siècle.

3 500

+ DE PHOTOS



29. [DE GAULLE Charles]

Photographie originale dédiée de Charles de Gaulle à Emilien Amaury

S. L. 18 JUIN 1956, 19 x 26 CM, UNE PHOTOGRAPHIE ENCADRÉE

Photographie originale représentant Charles de Gaulle avec, à ses côtés, le patron de presse et fondateur du *Parisien libéré*, Émilien Amaury.

Précieux envoi autographe daté du 18 juin 1956 signé de Charles de Gaulle à Émilien Amaury.

Émilien Amaury (1909-1977) anime dès 1941 le « groupe de la rue de Lille », cellule clandestine abritée dans les locaux de l'Office de publicité générale et luttant contre la propagande et l'occupant. Émilien Amaury, grâce à sa position officielle avantageuse, met ses imprimeries au service de différents mouvements de résistance alors que l'heure est au rationnement du papier. Le groupe diffuse alors largement sur le territoire la presse clandestine résistante de toutes tendances confondues (*Résistance, L'Humanité, Courrier du Témoignage chrétien*, etc.). C'est également lui qui imprime de faux documents pour la Résistance mais surtout les appels du Général de Gaulle.

Cette photographie est mentionnée par Guy Vade-pied dans sa biographie consacrée à Émilien Amaury : « Le 29 septembre 1954, la presse

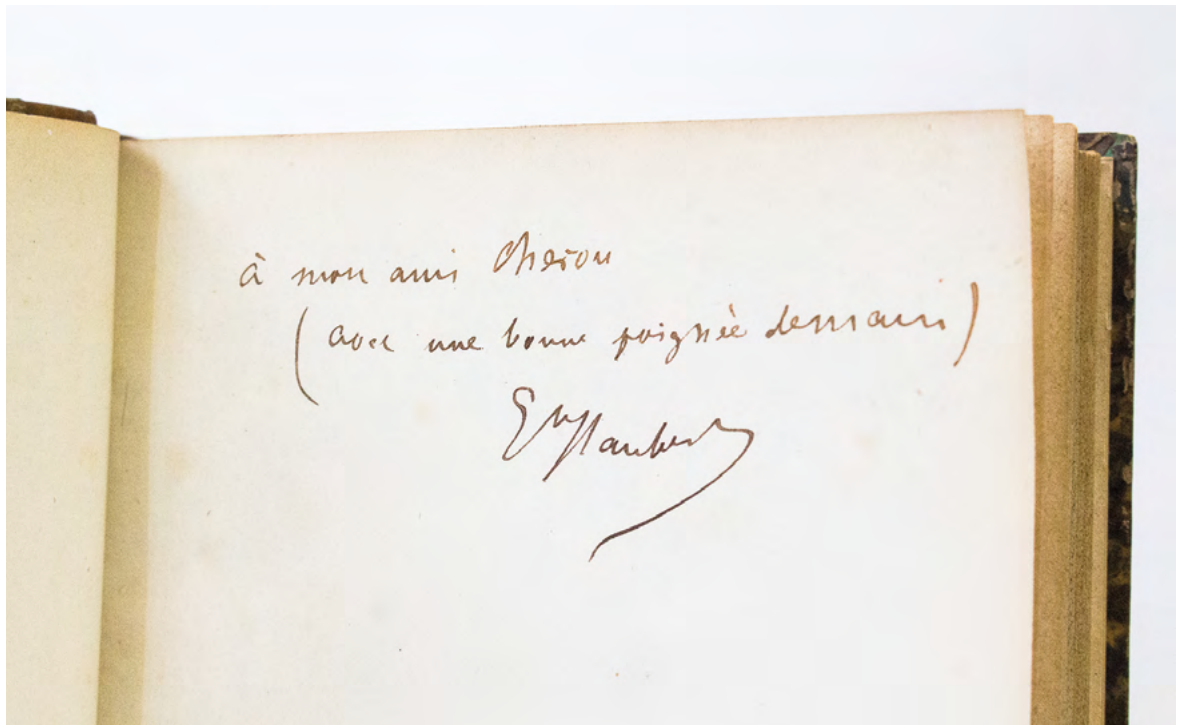
d'Amaury annonce la publication des *Mémoires de Guerre* du Général. Deux jours plus tard, Émilien est reçu par de Gaulle à la Boisserie, accompagné en grand secret par son ami André Régner [...]. Un photographe est convié à l'entrevue. La photo d'Émilien Amaury, près du grand homme dans le jardin de la propriété, est reproduite en pleine page sur la une de *Carrefour* avant d'être sélectivement offerte à quelques amis. Une faveur exceptionnelle ! » (*Émilien Amaury. La véritable histoire d'un patron de presse du XX^{ème} siècle*, le Cherche Midi, 2009)

À la mort d'Amaury, en janvier 1977, le *Parisien* publie en une la photographie dédiée que nous proposons accompagnée d'une tribune explicative : « C'était sa photo préférée. Prise à la Boisserie, au côté du Général de Gaulle durant cette "traversée du désert" qui fut, sans doute, la période la plus difficile de la vie du Libérateur de la France, et, à coup sûr, la plus solitaire. Elle illustre aux yeux du président Amaury que l'on voit ici à droite, la qualité qu'il appréciait par-dessus tout : la fidélité. Une fidélité qui n'impliquait aucun aveuglement, aucun renoncement aux principes d'honneur, de liberté et de respect de l'homme auxquels il avait adhéré d'enthousiasme, dès sa jeunesse, au côté d'un autre Français qui marqua son époque : Marc Sengier, mais une fidélité sans concession. Comme le Général de Gaulle, et à son image, le président Amaury fut l'homme des tempêtes. »

2 500

+ DE PHOTOS





30. FLAUBERT Gustave

L'Éducation sentimentale

MICHEL LÉVY FRÈRES, PARIS 1870, 14,5 x 23,5 CM, 2 VOLUMES RELIÉS

Édition originale en premier état.

Reliures en demi basane havane, dos à quatre nerfs serties de filets dorés, pièces de titre de basane noire, plats de papier marbré, gardes et contreplats de papier à la cuve, tranches mouchetées, reliures de l'époque.

Quelques rousseurs en début et fin des volumes, une restauration en pied du premier plat du second volume.

Précieux envoi autographe signé de Gustave Flaubert : « À mon ami Chéron (avec une bonne poignée demain [sic]) G. Flaubert. ».

Avocat et journaliste français, Alexandre Guyard de Saint-Chéron fut saint-simonien, ardent partisan du Comte de Chambord et créateur de la *Lettre parisienne*, véritable organe de presse du parti légitimiste.

Précieux exemplaire enrichi d'un rare envoi autographe signé de Gustave Flaubert.

15 000

[+ DE PHOTOS](#)

31. FLAUBERT Gustave

Lettre autographe signée de Gustave Flaubert à Léon Cladel

PARIS 9 MAI 1877, 13,5 x 20,5 CM, 2 PAGES SUR UN FEUILLET REMPLIÉ

Lettre autographe signée de Gustave Flaubert adressée à Léon Cladel. Enveloppe jointe. Quelques soulignement et corrections manuscrites de l'auteur. Minuscules taches d'eau. Trois petites restaurations à l'aide d'adhésif sur la seconde page ainsi que deux traces de pliures inhérentes à la mise sous pli du courrier.

Amusante lettre dans laquelle Gustave Flaubert, dont la renommée littéraire n'est plus à faire, apporte son soutien à son ami Léon Cladel qui peine à faire publier l'un de ses ouvrages.

Le « maître » – c'est ainsi que Léon Cladel nomme son confrère – démarre cette lettre avec enthousiasme :

« **J'ai commencé votre bouquin hier à 11 heures il était lu, ce matin à 9 !** ». Le « **bouquin** » dont il est ici question est *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* que Flaubert avait accepté de relire pour son ami le 30 avril ; il en avait d'ailleurs réclamé le manuscrit déposé chez l'éditeur Georges Charpentier à ce dernier : « Cladel m'a écrit pr me dire qu'il désirait que je lusse (pardon du subjonctif) le roman en feuilles qui est chez vous. Donc envoyez-le-moi, ou apportez-le-moi. » (Lettre du 3 mai 1877). Léon Cladel, très proche de Gustave Flaubert, semble lui avoir fait part des craintes de l'éditeur Édouard Dentu quant à la publication de son ouvrage : « **Et d'abord il faut que Dentu soit fou, pr avoir peur de l'im le publier.** » En familier aguerri de l'im-

pitoyable monde de l'édition, Flaubert se place en professionnel et déclare : « **Rien n'y est répréhensible soit comme politique, soit comme morale. Ce qu'il vous a dit est un prétexte ?** » Cette question de la répréhension morale n'est pas sans faire écho au célèbre procès intenté à l'auteur de Madame Bovary. Tel un critique littéraire dithyrambique, Flaubert complimente son confrère : « **Je trouve votre livre, un vrai livre. C'est très bien fait, très soigné, très mâle. & je m'y connais mon bon.** » Lecteur scrupuleux, il se permet néanmoins quelques remarques sur le manuscrit de Cladel (« **J'ai deux ou trois petites critiques à vous faire (des niaiseries) – ou plutôt des avis à vous soumettre.** ») avant de se raviser : « **Qqfois, il y a des prétentions à l'archaïsme et à la naïveté. C'est l'excès du bien.** » L'attitude de Flaubert est ici quasi paternelle et en tout cas bienveillante : conscient des capacités de son ami il souhaite l'encourager et voir la publication de son ouvrage aboutir : « **Mais encore une fois, soyez content & dormez sur vos deux oreilles – ou plutôt ne dormez pas – et faites souvent des œuvres pareilles.** »

L'écrivain bienveillant évoque également dans cette missive un autre éditeur, Georges Charpentier : « **Quant à Charpentier (auquel je remettrai vos feuilles vendredi – jour où je dîne chez lui) je vais lui chauffer le coco violemment, & en toute**

conscience, sans exagération & sans menterie. » Charpentier qui édite Flaubert depuis 1874 est devenu un proche ami de l'écrivain avec lequel il entretient une riche correspondance. En ce mois de mai 1877, il vient juste de publier *Trois contes* qui fut pour Cladel l'occasion d'une émouvante célébration de son maître *ès Lettres* : « *Où diable avez-vous pris ce rutilant pinceau dont vous brossez vos toiles, les petites comme les grandes, et cette sobriété que certains latins vous envieraient ? Être à la fois Chateaubriand et Stendhal, et de plus Flaubert* ». Cette admiration est réciproque et Flaubert éprouve pour ce « véritable artiste » une estime non feinte : « **La fin est simplement sublime ! – & du plus gd effet.** » Il réitérera, quelques semaines plus tard ses compliments : « C'est travaillé, ciselé, creusé. L'observation, chez vous, n'enlève rien à la poésie; au contraire, elle la fait ressortir. » En effet, Cladel s'affirmera comme le véritable héritier du style flaubertien, bien plus que Zola qui lui reprochera justement de « travaille[r] sa prose avec acharnement » et de « s'efforce[r] de rendre parfaite chaque phrase qu'il écrit ».

C'est finalement Édouard Dentu qui publiera le manuscrit de *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* ; Cladel en offrira d'ailleurs un exemplaire enrichi d'un bel envoi autographe à son estimé ami : « À mon cher maître Gustave Flaubert, 7 mai 1878. Léon Cladel. »

4 500

+ DE PHOTOS



32. GARY Romain

Frère Océan : Pour Sganarelle – La Danse de Gengis Cohn – La Tête coupable

GALLIMARD, PARIS 1965-1968,
14,5 x 21,5 CM, 3 VOLUMES BROCHÉS

Édition originale, respectivement un des 27 (pour le premier volume) et des 23 (pour les deux suivants) exemplaires numérotés sur Hollande, tirage de tête pour chacun des volumes.

Une très légère éraflure en tête du premier plat du premier volume.



Rarissime et bel ensemble formant la trilogie complète intitulée *Frère Océan*.

15 000

+ DE PHOTOS

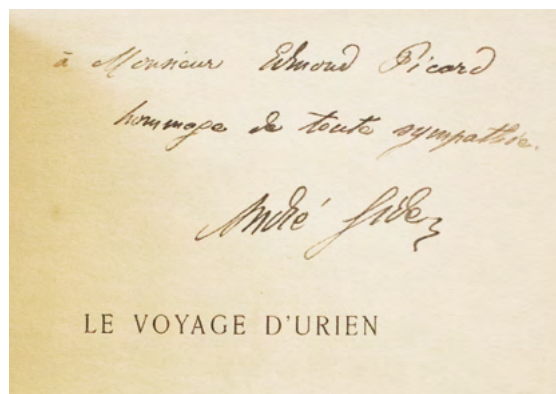
33. GIDE André & DENIS Maurice

Le Voyage d'Urien

LIBRAIRIE DE L'ART INDÉPENDANT,
PARIS 1893, 20 x 20 CM, RELIÉ

Édition originale achevée d'imprimée le 25 mai 1893 sur les presses de Paul Schmidt, typographe et de Edw. Ancourt, lithographe et tirée à 300 exemplaires numérotés sur vergé crème plus quelques exemplaires sur Chine et Japon.

Reliure en plein maroquin brun, dos à cinq nerfs, date en queue, contreplats doublés de maroquin roux à encadrement d'un filet doré, gardes de soie brunes, double filet sur les coupes, roulettes dorées sur les coiffes, couvertures et dos conservés, toutes tranches dorées, étui bordé de maroquin brun, reliure signée de Gruel. Quelques rares rousseurs.



Ouvrage conçu et réalisé en collaboration avec Maurice Denis qui l'illustra de 31 lithographies originales tirées en deux tons, sur fond tantôt ocre, tantôt vert pâle. Le Nabi est parvenu à se libérer de toute servitude descriptive pour mieux investir le texte en créateur.

Précieux envoi autographe signé d'André Gide à Edouard Picard à l'encre sur la page de faux-titre.

Le Voyage d'Urien est un des grands livres illustrés dans la tradition du livre de peintre inaugurée par Édouard Manet, Charles Cros et Stéphane Mallarmé en 1874-1875. La collaboration entre le peintre et l'auteur fut des plus étroites. « Ce livre est la trace la plus accentuée du symbolisme, la ratification par les Nabis du principe du livre de dialogue » (Yves Peyré). Ce voyage du Rien est une odyssée ironique, écrite « en réaction contre l'école naturaliste » où quelques jeunes gens en quête de « glorieuses destinées » s'embarquent pour un périple allégorique qui débouche dans les déserts glacés de la stérilité.


Très bel exemplaire parfaitement établi par Gruel.

Naville, *Bibliographie des écrits d'André Gide*, n° VI.- Chapon, *Le Peintre et le Livre*, 1870-1970, pp. 38-41. Peyré, *Peinture et poésie, le Dialogue par le livre*, 1874-2000, n° 4 et pp. 105-106. *The Artist and the Book*, 1860-1960, Boston, n° 76.

15 000

+ DE PHOTOS





34. GUEVARA Ernesto, dit le CHE

El Socialismo y el Hombre en Cuba

EDICIONES R, LA HABANA 1965, 12,5 x 19,5 CM, AGRAFÉ

Édition originale.

Très rare signature
manuscrite d'Ernesto
« Che » Guevara sur la
page de faux-titre.

Iconographie.

Notre exemplaire com-
porte quelques inévitables
décharges de rouille en
début et fin de l'ouvrage,
à l'endroit où sont placées
les agrafes retenant les
feuilles.

Provenance : biblio-
thèque de Jean Leymarie.

4 000

+ DE PHOTOS

EL SOCIALISMO Y EL HOMBRE EN CUBA

che

COMANDANTE ERNESTO CHE GUEVARA



35. HOLBEIN Hans

Biblia utriusque Testamenti juxta vulgatam translationem et eam, quam haberi potuit, emendatissimam : additis rerum praecipuis in locis iconibus. Interpretatio nominum Hebraicorum. Index Epistolarum & Evangeliorum totius anni. Index rerum & sententiarum utiusque testamenti

HUGUES DE LA PORTE (MERCHIOR ET GASPARD TRECHSEL), LYON 1538, IN-FOLIO (23 x 32,7 cm), (4 f.) 569 pp. (45 p.) – SIG : *₄-A-Z₈ A-M₈ N₆ AA-BB₈ CC₆ (MAL CHIFFR. CC₄), RELIÉ

Édition princeps de la Bible de Holbein.

Rare édition d'après le texte de la Bible de Robert Estienne de 1528, elle fut interdite par l'Inquisition et mise à l'index par Rome. Texte sur deux colonnes, exemplaire grand de marges. Marque des imprimeurs sur la page de titre et au colophon. **L'ouvrage, en premier tirage, est illustré de 95 figures** (8,5 x 6 cm), dont la suite des 86 vignettes d'après les dessins d'Hans Holbein le Jeune (1497 ?-1543), gravées par le virtuose Hans Lützelburger (1495-1526).

Reliure du XVIII^{ème} en pleine basane brune, dos à six nerfs, toutes tranches jaspées de rouge. Coiffe de queue un peu frottée présentant un petit manque, coins frottés et légèrement émoussés. Quelques mouillures sans gravité.

Nombreux soulignements ainsi que des annotations marginales de l'époque, certaines ont été un peu rognées au moment de la reliure.

Entre 1528 et 1532, alors que les gravures bibliques rencontrent un grand succès, les frères Trechsel commandent à Hans Holbein, alors installé à Bâle, une nouvelle série d'illustrations. Cette édition de la Bible est achevée en 1538 ; la même année les frères Trechsel éditent également les *Icones*, suite se constituant des bois seuls de la Bible de Holbein. Longtemps débattue par les bibliographes, l'antériorité de la publication de la Bible a été mise en évidence par Jean Vial qui conforte la thèse de son confrère Henri Baudrier : les figures sont bien apparues pour la première fois dans l'édition que nous proposons. Largement contrefaites, ces vignettes inédites repasseront sous presses en 1539 à Paris ainsi qu'à Anvers en 1540.

La grande expressivité des illustrations est traduite avec talent par le graveur Hans Lützelburger, qui employa des blocs de buis, plus denses et permettant donc une gravure plus détaillée que le bois de poirier, et grava l'ensemble de ses petits tableaux au trait et sans contretaille. Les vignettes, dont la taille ne permet habituellement pas un travail très détaillé, sont des prouesses de détail et de perspective. On y retrouve le talent de portraitiste de Holbein qui, chassé par la Réforme et recommandé par Érasme à Thomas More, sera un temps peintre officiel de la Cour d'Angleterre. En effet, à l'époque de la publication de la Bible des frères Trechsel, il voyageait à travers l'Europe afin de faire le portrait des princesses candidates au mariage avec Henri VIII.

« Les compositions des figures de la Bible sont un chef-d'œuvre du plus haut style. Les expressions des figures sont justes et offrent un mélange de simplicité, d'énergie et de naïveté qui caractérisent Holbein. » (Ambroise Firmin-Didot, *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, 1863)

Bel exemplaire de l'un des chefs-d'œuvre de la gravure sur bois de la Renaissance.

Provenance : ex-libris manuscrit sur le titre de Nicolas Tournier (ou Tournier), conseiller du roi et président de l'élection d'Amboise, daté de 1741. De la bibliothèque du baron Paul Harth (Cat. II, 1985, n° 14).

25 000

+ DE PHOTOS

36. HUGO Victor

Notre-Dame de Paris

EUGÈNE RENDUEL, PARIS 1836, 13 x 21,5 CM, RELIÉ

Première édition illustrée en tout premier tirage et en un seul volume ; il y aura en effet un tirage en trois volumes, plus courant et légèrement plus tardif. Un titre frontispice et 10 hors-texte sur acier imprimés sur Chine appliqué de Johannot, Boulanger, Raffet, Rogier & Rouargue gravés par Finden, Staines... Elle est bien imprimée dans une typographie aérée à grandes marges, et proche de l'originale parue en 1831. La planche « De l'utilité des fenêtres » est manquante comme dans presque tous les exemplaires de toute première émission selon Clouzot. Cette planche n'était en effet pas prête lors de l'impression, et les premiers volumes, surtout en reliure d'éditeur, ont été vendus ainsi ; certains volumes présentent la planche insérée plus tardivement et imprimée sur vélin.

Reliure d'éditeur à la cathédrale en plein veau brun glacé d'époque. Dos à nerfs orné de petits fers à froid, de filets et roulettes à froid. Titre à froid en

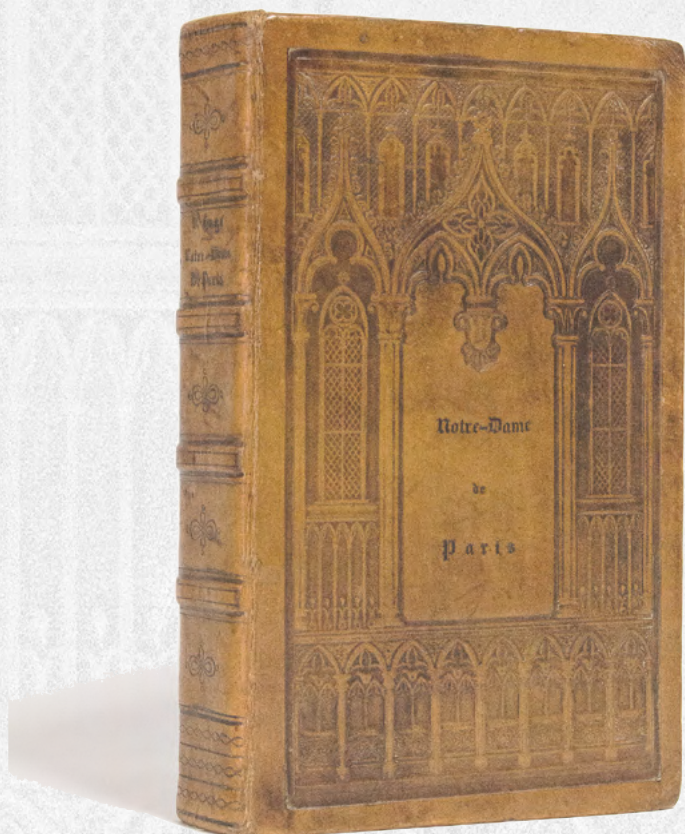
gothiques. Plats frappés à froid d'une grande plaque à la cathédrale, titre à froid en gothiques sur le plat supérieur, dans le cartouche. Tranches dorées. Frise intérieure. Papier de garde orange glacé. Les feuillets de certaines gravures légèrement ressortis. Une trace de mouillure en coin droit supérieur du frontispice, de la page de titre, et des feuillets suivants, allant s'estompant. Rousseurs éparses, essentiellement dans les marges, davantage en début d'ouvrage.

Très rare reliure d'éditeur qui n'est pas citée par Clouzot, lequel ne cite que celles réalisées par Boutigny, en plein maroquin rocaille. Nous avons rencontré cette reliure à trois reprises (y compris cet exemplaire), notamment chez un collectionneur qui la possède encore (la fameuse planche étant également manquante dans cet exemplaire), c'est pourquoi nous affirmons qu'il s'agit d'une reliure d'éditeur, bien qu'on n'en trouve pas trace dans les bibliographies. On ne saurait tomber sur trois reliures strictement identiques d'un texte (jusqu'au papier glacé orange des gardes) sans que ce soit à cette époque une intention bien définie de l'éditeur. Et on comprend facilement qu'une reliure aussi spectaculaire donne toute sa mesure à un texte de cette importance.

Bel et précieux exemplaire de la première édition illustrée en reliure à la cathédrale de l'éditeur.

3 000

[+ DE PHOTOS](#)



37. HUGO Victor

Lettre autographe inédite signée de Victor Hugo adressée à Pierre Véron : « Je fais quelquefois un rêve. »

HAUTEVILLE HOUSE 26 MARS [1866], 12,5 x 20,2 CM,
2 PAGES SUR UN FEUILLET REMPLI

thèmes hugoliens : « **Ma maison est sombre, c'est vrai, et ressemble un peu à la nuit** » ; « **nous causerions, vous, moi, tous vos amis, tous les miens, et je vous présenterais mon vieil océan** » ; « **ma cuisinière bretonne rapporte quelquefois [...] des monstres marins** »...

« **Je fais quelquefois un rêve.** » Avec cet incipit, Victor Hugo crée un monde onirique dans lequel il « **f[ait] de Hauteville House un grand dortoir** » où « **les ténèbres** » de son exil se peuplent de « **chimères** » et de « **monstres marins** » qu'il invite son lecteur à déguster avec lui, le temps d'un « **songe, un peu mêlé d'espérance** ».

Mais malgré ce souffle allégorique, le poète ne dissimule pas sa nostalgie de la capitale : « **Pourquoi ne me feriez-vous pas cette joie et n'apporteriez-vous pas Paris dans ma solitude ? Comme vous y seriez les bienvenus !** »

Ayant pourtant refusé de remettre les pieds en France, Hugo livre ses doutes à ce nouveau compagnon d'armes : « **telles sont les illusions que je me fais** » ; « **le cœur de l'absent s'épanouirait, cela me ferait l'effet d'une rentrée dans la patrie, et je serais un moment heureux** » ; « **que de remerciements je vous dois, tantôt pour une page, tantôt pour un mot, toujours et partout !** »

Tirillé entre l'effervescence culturelle parisienne et la féconde quiétude guernesiaise, Victor Hugo esquisse dans cette lettre un merveilleux portrait de son île, à l'image des marines qu'il se plaît à peindre. L'allusion au « rocher » n'est pas sans rappeler la série de photographies de l'écrivain sur le rocher des Proscrits à son arrivée à Jersey 1852, réalisée par son fils Charles. Le rocher qui était alors synonyme de rébellion, devient dans cette lettre le symbole de son isolement.

Mais la plus belle et importante image que peint Victor Hugo à son correspondant, est sans doute celle de son « **vieil océan** », ami fidèle du poète, qu'il ne se lasse pas de contempler du haut du lock-out qu'il a



Lettre autographe inédite signée de Victor Hugo adressée à Pierre Véron, rédacteur en chef du Charivari. Adresse manuscrite du destinataire, timbre et plusieurs cachets postaux au verso de la seconde page.

Plusieurs soulignements et corrections de la main de Victor Hugo. Un petit trou portant très légèrement atteinte à une lettre, dû au décachetage du courrier, ainsi que quelques traces de pliures sans gravité.

Importante lettre inédite, lyrique et politique, dans laquelle l'homme océan en proie à la solitude de son rocher guernesiais témoigne son affinité avec les artistes et journalistes républicains du Charivari.

Exilé à la suite du coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte du 2 décembre 1851, Victor Hugo est successivement chassé de Belgique et de Jersey. Il accoste finalement à Guernesey, dans les îles Anglo-Normandes et, grâce aux titanesques ventes des *Contemplations*, acquiert Hauteville House en 1856.

En ce mois de mars 1866, Adèle est partie vivre à Bruxelles avec leurs deux fils. Hugo, qui a refusé l'amnistie générale des prisonniers politiques signée par Napoléon III en 1859, a décidé de demeurer seul sur « [son] rocher », il y restera une quinzaine d'années.

C'est depuis cette « demeure haute, poétique et qui ressemble à [son] esprit » comme la décrivait Baudelaire que Victor Hugo écrit cette lettre au journaliste Pierre Véron, nouveau rédacteur en chef du *Charivari*, journal républicain satirique qui prend, sous son impulsion, une tournure plus engagée.

Restée inédite, cette lettre n'est peut-être jamais parvenue à son destinataire, comme le soupçonnera Victor Hugo dans une seconde missive adressée au même quelques semaines plus tard. En effet, le courrier du poète était étroitement surveillé. La teneur éminemment politique de cette missive adressée à « **l'étrincelante légion d'esprits du Charivari** » n'échappa sans doute pas aux censeurs qui purent ainsi déceler dans les envolées lyriques du poète, une habile invitation à la sédition : « **la nuit ne fait pas peur aux étoiles** » ; « **si ces chimères pouvaient devenir une réalité** » ; « **vous dire tout ce que je ne vous écris pas** » et, peut-être, cette étrange annonce du (ou des) temps à venir : « **Voici avril, voici mai, notre printemps est admirable** »...

Pourtant cette invitation à « **s'envoler par-dessus la mer jusqu'à [s]on rocher** » est avant tout un émouvant témoignage de la solitude du poète qui offre à son correspondant deux superbes pages de prose poétique où affleurent les grands

aménagé face à la mer. Il est pour lui non seulement une source d'inspiration romanesque – c'est à Guernesey qu'il compose *Les Travailleurs de la mer*, vaste fresque dépeignant les habitants de l'île – mais aussi picturale : il y peint de nombreuses marines, rendant hommage à cet élément qu'il affectionne tant. L'océan est aussi et surtout le miroir du poète, il symbolise le flux et le reflux de la pensée humaine. Victor Hugo avait d'ailleurs inventé le terme d'« homme océan », quelques années plus tôt à l'occasion du jubilé de William Shakespeare, désignant toute une série de génies qui ont fait l'histoire de l'humanité. L'océan ne serait-il pas le double du poète, élément à sa mesure qui symboliserait son ampleur et son polymorphisme ?

Ces années difficiles, loin de la France seront paradoxalement les plus fécondes de la carrière d'Hugo : c'est à Guernesey qu'il produira nombre de ses œuvres capitales notamment *Les Châtiments* (1853), *Les Contemplations* (1856), *La Légende des siècles* (1859) ou encore *Les Misérables* (1862).

Fidèle à ses engagements politiques et probablement conscient de la fertilité que lui procure Guernesey, il refusera une seconde fois l'amnistie en 1869 : « Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là ! ».

6 800

+ DE PHOTOS

38. HUGO Victor

Quatorze discours

LA LIBRAIRIE NOUVELLE, PARIS 1851, 16,5 x 25 CM, BROCHÉ SOUS CHEMISE-ÉTOILE

Édition en partie originale qui reprend les discours les plus célèbres, dont certains, mémorables, prononcés à la tribune de l'Assemblée nationale législative, le discours sur la révision et le plaidoyer prononcé au procès de son fils, le 11 juin 1851, devant la cour d'assises de la Seine, défendant l'inviolabilité de la vie humaine ; fausse mention de huitième édition.

Bien complet du rare portrait de l'auteur par Masson tiré sur Chine, en frontispice.

Quelques rares rousseurs.

Précieux envoi autographe signé de Victor Hugo à Juliette Drouet : « À mon pauvre doux ange aimé. V. »

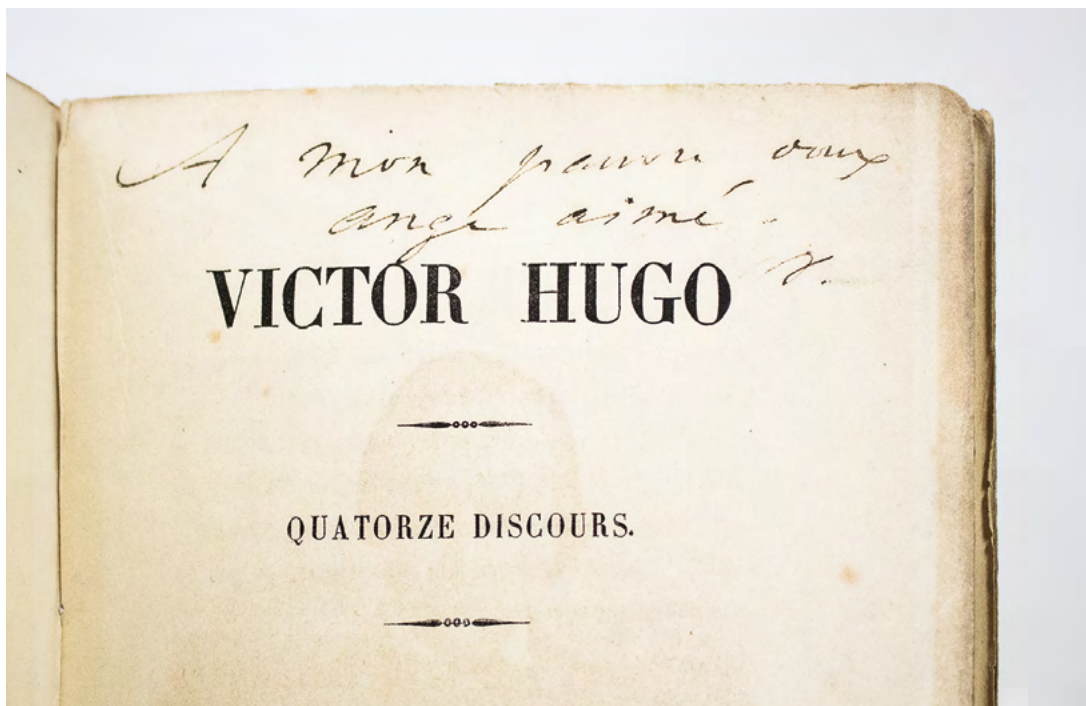
Précieux exemplaire de la muse et maîtresse de Victor Hugo. Cette dédicace pleine de compassion et de regret est une réponse de Hugo à la tragédie que vit Juliette cette année-là, alors qu'elle vient de découvrir qu'Hugo la trompe depuis sept ans avec Léonie Biard, qui, en juin 1851, envoie à Juliette les lettres que Victor lui a adressées. Hugo prêterait serment de fidélité éternelle à Juliette en juillet et lui dédicacerait en août ce plaidoyer pour une justice plus clémentine.

À l'automne, Juliette exigera qu'Hugo rencontre Madame Biard pour lui signifier leur rupture, entrevue dont elle dirigera chaque détail du protocole, et auquel Hugo se soumit.

Provenance : bibliothèques Pierre Duché (1972, n° 75) et Philippe Zoummeroff (2001, n° 71).

15 000

+ DE PHOTOS



premier exemplaire

Aux pieds de ma dame

RUY BLAS

39. HUGO Victor

Ruy Blas. Drame en 5 actes, en vers

MICHEL LÉVY FRÈRES, PARIS 1872, 12 X 19 CM, RELIÉ

Nouvelle édition, en partie originale car augmentée de la préface intitulée « À la France de 1872 » éditée à l'occasion de la reprise de la pièce, à l'Odéon, le 19 février 1872.

Reliure en demi-chagrin brun, dos à cinq nerfs, couvertures conservées.

Exceptionnel envoi autographe de Victor Hugo à sa maîtresse Juliette Drouet : « premier exemplaire aux pieds de ma dame ».

Depuis sa création jusqu'à sa consécration tardive, l'histoire de *Ruy Blas* est intimement mêlée à celle de Juliette Drouet.

Recluse chez elle durant toute l'écriture de la pièce, Juliette en fut la première lectrice, le 12 août 1838 (Hugo en acheva l'écriture le 11). Immédiatement, elle tombe amoureuse de ce drame romantique dont Hugo lui promet le rôle-titre au côté de Frédérick Lemaître : « Quel miracle que ta pièce, mon pauvre bien-aimé, et que tu es bon de me l'avoir fait admirer la première ! Jamais je n'avais rien entendu de si magnifique. Je n'en excepte même pas tes autres chefs-d'œuvre. C'est une richesse, une magnificence, un éblouissement [...] Oh mon beau soleil, vous m'avez aveuglée pour longtemps. »

Rapidement, Juliette connaît la pièce par cœur, certains vers évoquant farouchement la relation du poète et de la comédienne :

« Madame, sous vos pieds, dans l'ombre, un
[homme est là
Qui vous aime, perdu dans la nuit qui le voile ;
Qui souffre, ver de terre amoureux d'une étoile ;
Qui pour vous donnera son âme, s'il le faut ;
Et qui se meurt en bas quand vous brillez en
[haut » (Acte II, scène 2)

Le 15 août, Hugo lui confirme le rôle de Doña Maria de Neubourg. Juliette ne pouvait espérer une plus belle preuve d'amour : « Je vois de la gloire, du bonheur, de l'amour et de l'adoration, tout cela dans des dimensions gigantesques et impossibles... »

Malheureusement, loin de présager la gloire espérée, cette nouvelle marquera le début de la guerre ouverte d'Adèle, qui jusque-là était peu intervenue dans la relation adultérine de son mari. À la fin de l'été, Adèle écrit au directeur du théâtre : « Je vois le succès de la pièce compromis [...] car le rôle de la Reine a été donné à une personne qui a été un élément du tapage fait à Marie Tudor. [...] L'opinion [...] est défavorable [...] au talent de Mlle Juliette. [...] Cette dame passe pour avoir des relations avec mon mari. – Tout en étant personnellement convaincue que ce bruit est dénué entièrement de fondement, [...] le résultat est le même. [...] j'ai quelque espoir que vous [...] donnerez le rôle à une autre personne. » Ce sera l'amante de Frédérick Lemaître qui en héritera.

Juliette ne cache pas son désarroi : « Je porte en moi le deuil d'un beau et admirable rôle qui est mort pour moi à tout jamais. [...] J'ai un chagrin plus grand que tu ne peux l'imaginer. » Et, même si *Ruy Blas* ne rencontre pas le succès escompté, sa passion pour la pièce reste intacte : « J'ai versé tout mon sang pour vous, pour votre pièce. »

Le 5 décembre 1867, alors que l'Odéon projette une reprise de la pièce, Napoléon III la fait interdire car « il ne faut pas que le scandale d'*Hernani* se renouvelle ». Juliette est plus affectée encore qu'Hugo par cette injustice, comme en témoigne son abondante correspondance. Ses lettres sur le sujet sont réunies dans l'ouvrage de Paul Souchon *Autour de Ruy Blas. Lettres inédites de Juliette Drouet à Victor Hugo*, Albin Michel, 1939.

Pendant des années, elle milite pour sa réhabilitation et, lorsqu'en 1872 *Ruy Blas* est enfin accueilli à l'Odéon, elle assiste et commente chaque étape de cette résurrection.

Ainsi au sortir de la première lecture de Hugo aux comédiens, le 2 janvier 1872 : « Victoire, mon grand bien-aimé ! Émotion profonde et enthousiaste de tout ton auditoire. [...] *Ruy Blas* depuis le premier mot jusqu'au dernier est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Je suis sortie de là éblouie, ravie, t'aimant, t'admirant et t'adorant comme le premier jour où je t'ai entendu. C'était autour de moi, tout à l'heure chez toi, à qui était le plus transporté et le plus ému de l'auteur et de la pièce. Je suis honteuse de te le dire si mal, mais je cède au besoin de mon cœur tout plein de ton génie et de mon amour. Te voilà, mon adoré, je me hâte de baiser tes ailes et tes pieds. »

Avec Sarah Bernhardt dans le rôle de la reine, la pièce est un triomphe qui ira croissant au fil des représentations. Le lendemain de la première, Juliette

commente cette consécration attendue depuis plus de trente ans : « Tu vois, mon bien-aimé, que je t'avais dit la vérité sur le prodigieux et formidable enthousiasme de tous les spectateurs hier. Jamais tu n'[en] as eu et n'en pourras avoir de plus grand. C'était un délire général qui allait crescendo à chaque vers. Ta sublime poésie subjuguait toutes les âmes et on sentait des effluves d'adoration sortant de tous les cœurs. Les tonnerres d'applaudissements étaient si continus et si forts qu'il jaillissait des étincelles électriques de toutes les mains. [...] Quant à moi, je sens dans ce mois béni un renouveau d'amour et il me semble que tous mes doux souvenirs reflourissent et parfument mon âme de bonheur. Et je voudrais déposer à tes pieds un bouquet divin. »

C'est Victor Hugo qui finalement dépose « **aux pieds de [s]a dame** » ce chef-d'œuvre du romantisme en témoignage de leur amour mythique.

20 000

+ DE PHOTOS

premier exemplaire
à vous, ma dame
V.

40. HUGO Victor

La Pitié suprême

CALMANN LÉVY, PARIS 1879, 15 x 24 CM, RELIÉ

Édition originale.

Reliure en demi chagrin bleu nuit à coins, dos à quatre nerfs sertis de pointillés dorés orné de doubles caissons dorés agrémentés d'arabesques latérales et d'étoiles dorées, date et mention « ex. de J. Drouet » dorées en pied, plats de papier marbré, gardes et contreplats de papier à la cuve, couvertures et dos conservés (restaurations marginales sur les plats), tête dorée, ex-libris Pierre Duché encollé sur une garde, élégante reliure signée de René Aussourd.

Exceptionnel envoi autographe signé de Victor Hugo à Juliette Drouet, le grand amour de sa vie : « Premier exemplaire à vous, ma dame. V. »

Composé en 1857, ce long poème philosophique sur la Révolution était originellement destiné à conclure la *Légende des siècles*. Victor Hugo le publie finalement en 1879 à l'occasion de sa prise de position en faveur des communards.

Plaidoyer pour l'abolition de la peine de mort, *La Pitié suprême* illustre l'une des premières et plus ferventes luttes politiques de Hugo, qu'il mène encore à l'aube de ses 80 ans : « Si mon nom signifie quelque

chose en ces années fatales où nous sommes, il signifie Amnistie. » (Lettre aux citoyens de Lyon, 1873)

Confrontant Hugo et Machiavel, J. C. Fizaine souligne la rigueur intellectuelle du poète au service d'un humanisme érigé en principe universel : « Machiavel s'adresse à ceux qui veulent devenir princes. Hugo s'adresse pour commencer aux peuples, qui ont subi la tyrannie : c'est *La Pitié suprême*, qui définit ce qui doit rester immuablement sacré, la vie humaine, sans que la haine, le ressentiment, le souvenir des souffrances passées autorisent à transgresser cet interdit, sous peine de ne pouvoir fonder aucun régime politique et de retomber en-deçà de la civilisation. » (*Victor Hugo penseur de la laïcité - Le clerc, le prêtre et le citoyen*)

C'est auprès de Juliette Drouet qu'il mène ce dernier combat. Publié en février 1879, peu après leur installation avenue d'Eylau, *La Pitié suprême* semble un écho politique à la nouvelle légitimité conquise par les deux vieux amants après cinquante ans d'amours coupables. L'ultime combat de Hugo en faveur de l'amnistie et le pardon résonne dans sa vie affective à l'instar du poème qu'il composera à la mort de Juliette en 1883 :

« Sur ma tombe, on mettra, comme
[une grande gloire,
Le souvenir profond, adoré, combattu,
D'un amour qui fut faute et qui devint
[vertu... »

Très bel exemplaire parfaitement établi et d'une extraordinaire provenance, la plus désirable que l'on puisse souhaiter.

20 000

+ DE PHOTOS

41. HUGO Victor

Religions et Religion

CALMANN LÉVY, PARIS 1880, 15,5 x 24 CM, RELIÉ

Édition originale.

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

Quelques petites rousseurs principalement en début et fin de volume.

Précieux envoi autographe signé de Victor Hugo à Juliette Drouet, le grand amour de sa vie : « À vous, ma dame. Humble hommage. V. »

L'exemplaire provient de la bibliothèque de Pierre Duché. Ce dernier avait acheté en bloc la bibliothèque de Juliette Drouet et avait confié les volumes à René Aussourd pour les faire relier de manière uniforme avec l'inscription permettant leur identification en queue.

Ex-libris encollés sur un contreplat et une garde.

C'est à la fin de l'année 1878, soit après plus de quarante ans de relation, que Victor Hugo et son amante emménagent enfin ensemble avenue d'Eylau,

dans le petit hôtel où le poète finira sa vie. « À partir de ce moment, on peut dire que la vie de Juliette ne fut plus guère qu'une tristesse ininterrompue, une servitude de toutes les heures. Elle souffre elle-même d'un cancer à l'estomac, elle sait qu'elle est condamnée, condamnée à mourir de faim ! » (Louis Guimbaud, *Victor Hugo et Juliette Drouet*, Paris, 1927) Malgré ses souffrances et sa grande faiblesse physique, elle tient toujours avec fidélité le rôle de garde-malade de son « Toto ». C'est d'ailleurs à cette époque que Bastien Lepage peint d'elle un portrait d'un réalisme frappant : « De son visage de déesse, sérieux et calme, la maladie impitoyable a fait une pauvre figure humaine, tirée et creusée, sillonnée de rides dont chacune semble conter quelque douleur. » (*op. cit.*)

Religions et religion paraît deux ans avant la disparition de Juliette ; il s'agit de l'un des derniers ouvrages qu'Hugo dédicace humblement au grand et dévoué amour de sa vie. Hugo rendra d'ailleurs hommage au dévouement sans faille de sa compagne en lui offrant une photographie sur laquelle il inscrit : « Cinquante ans, c'est le plus beau mariage. ».

Exemplaire de la plus intime provenance.

18 000

+ DE PHOTOS

À vous, ma dame.

Humble hommage

V.



42. LA FONTAINE Jean de

Fables choisies [ou] Choix de fables de La Fontaine illustrées par un groupe des meilleurs artistes de Tokio, sous la direction de P. Barboutau

IMPRIMERIE DE TSOUKIDJI-TOKIO [TÔKYÔ TSUKIJI KAPPAN SEIZÔSHO] POUR E. FLAMMARION,
TOKYO 1894, 19,5 x 24,5 CM, 2 TOMES RELIÉS EN 1 VOLUME

Édition originale de ce célèbre ouvrage illustré de 28 estampes hors-texte en couleurs en double-page par Kajita Hanko, Kano Tomonobu, Okakura Shusui, Kawanabe Kyosui et Eda Mahiko, ainsi que de nombreuses vignettes en noir dans le texte. Un des 350 exemplaires sur papier *hôscho*, le nôtre non numéroté.

Reliure japonisante de l'époque en plein chagrin maroquiné, dos lisse illustré d'encadrements de bambou, de lanternes, d'un papillon et d'une grue dorés, premier plat orné d'une grande plaque de cuir gaufré en couleurs et rehaussée à l'or représentant un faisau au milieu d'une profusion végétale, tête dorée. Toutes les pages ont été montées sur onglets.

Mors du plat supérieur fendu en tête sur trois centimètres, quelques frottements. Quelques déchirures marginales sans manques, inhérentes au type de papier japonais, d'une grande finesse et imprimé uniquement au recto.

« Imprimée sur papier de *hôscho*, une espèce du *kôzo*, cette curieuse édition en deux volumes des *Fables choisies* de La Fontaine appartient à un genre de "livres sur papier crépon" (*chirimen-bon*) publiés à Tokyo entre 1885 et le début du XX^{ème} siècle à l'intention d'une clientèle occidentale sur place, mais aussi et surtout pour l'exportation. C'est en collaborant avec des Européens et des Américains que plusieurs éditeurs japonais ont produit ces livres illustrés de gravures sur bois qui parurent en une dizaine de langues occidentales, notamment en anglais, allemand et français. Parmi ces publications, nombreux étaient les livres de contes populaires du Japon. Le papier de *hôscho* était le meilleur pour l'impression polychrome. Le procédé du "papier crépon" (*chirimen-gami*) fut employé dans l'estampe dès le début du XIX^{ème} siècle. Le brochage utilisé ici est désigné sous le nom de *yamato-toji*. Il découle du brochage d'origine chinoise dit *fukuro-toji*, mais en diffère par les deux nœuds qui apparaissent sur la couverture. » (BNF)

3 000

+ DE PHOTOS

43. LAUTRÉAMONT Isidore Ducasse, Comte de

Les Chants de Maldoror

CHEZ TOUS LES LIBRAIRES, PARIS & BRUXELLES 1874, 12 x 19 CM, RELIÉ SOUS ÉTUI

Édition originale rare, avec la couverture et le titre à la date de 1874.

Reliure en plein maroquin noir, dos à cinq nerfs orné de septuples caissons à froid, date dorée en queue, roulettes dorées sur les coiffes, encadrement de dodécuples filets à froid sur les plats, gardes et contreplats de papier à la cuve, encadrement d'une large dentelle dorée sur les contreplats, filets dorés sur les coupes, couvertures et dos conservés, toutes tranches dorées, étui bordé de maroquin noir, plats de papier marbré, superbe reliure signée de Semet & Plumelle.

Imprimée en 1869 par Lacroix, cette édition ne fut pas mise dans le commerce par crainte de la censure. Seule une dizaine d'exemplaires furent brochés et remis à l'auteur (cinq ont été recensés à ce jour). En 1874, Jean-Baptiste Rozez, autre libraire-éditeur

belge, récupère le stock et publie l'ouvrage avec une couverture et une page de titre de relais à la date 1874, et sans mention d'éditeur.

C'est dans sa librairie que les poètes de la Jeune Belgique découvrirent les premiers ce texte.

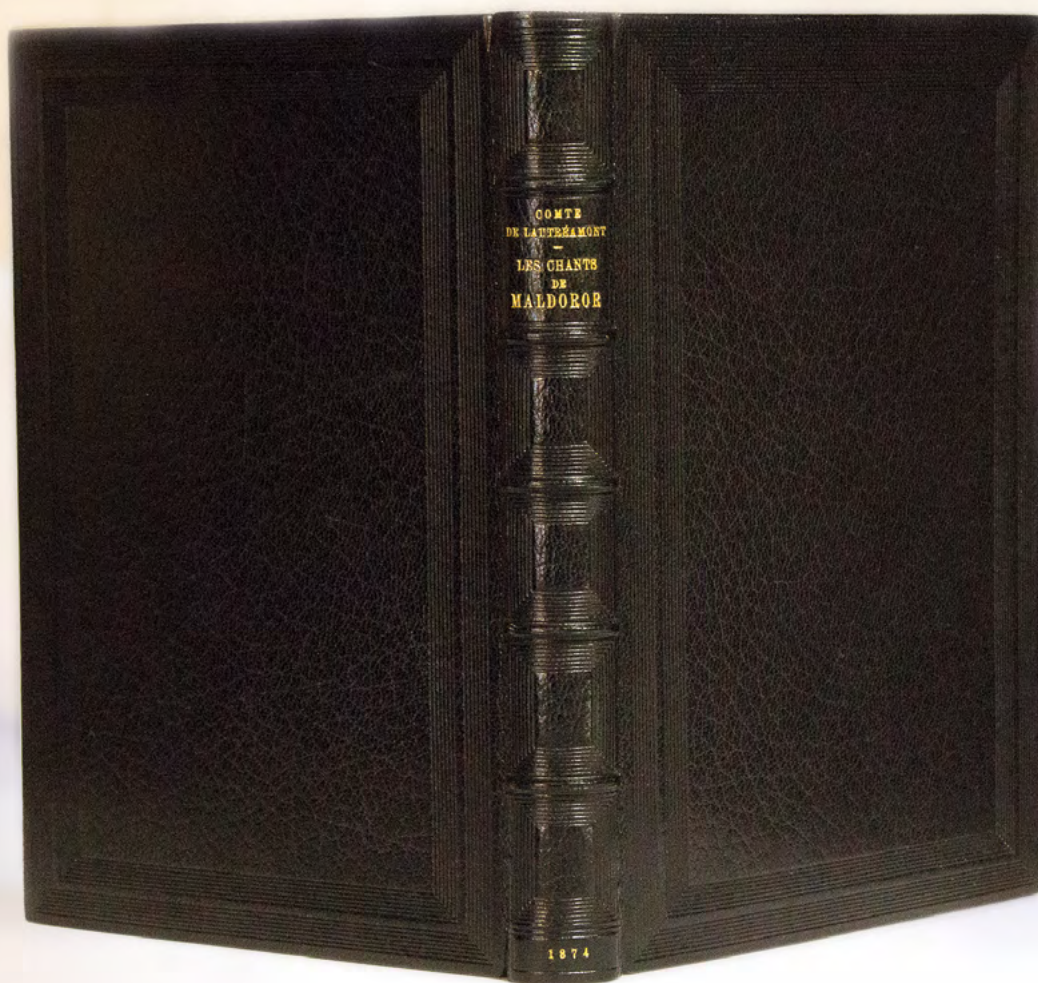
Littérature du vertige à la limite du soutenable, de l'outrance adolescente, d'une noirceur totale, *Les Chants de Maldoror*, ou l'épopée d'une figure du mal errant dans le monde, devint célèbre grâce aux surréalistes qui en firent un véritable manifeste esthétique.

Provenance : bibliothèque de François Ragazzoni avec son ex-libris encollé sur une garde.

Magnifique exemplaire parfaitement établi en plein maroquin signé de Semet & Plumelle et avec ses couvertures.

10 000

+ DE PHOTOS



44. LAVOISIER Antoine Laurent

Traité élémentaire de chimie, présenté dans un ordre nouveau et d'après les découvertes modernes

CHEZ CUCHET, À PARIS 1789, IN-8 (12,5 x 20 CM),
XLIV, 322 PP. ET VIIJ, 326 PP., 2 VOLUMES RELIÉS

Rare édition originale de première émission (on n'en connaît que quelques exemplaires). Le texte de cette première édition est strictement le même que celui de la seconde émission, mais elle se différencie par quelques détails : dans la seconde émission, la pagination est continue entre les deux tomes alors qu'on a affaire à deux paginations spécifiques pour la première ; enfin les pages de titres sont différentes, avec un fleuron pour la seconde et aucun pour la première ; sous la date, dans la seconde émission, on lit : « Sous le privilège de l'Académie des Sciences & de la Société Royale de Médecine », il n'y a rien dans la première ; enfin les sous-titres ne sont pas les mêmes, pour la première, on lit : « Nouvelle édition, à laquelle on a joint la nomenclature ancienne & moderne, pour servir à l'intelligence des auteurs, etc. » Dans la seconde : « Par M. Lavoisier, de l'Académie des Sciences, de la Société Royale de médecine, etc. »

Édition illustrée de 9 planches dépliantes, contenant de multiples figures d'instruments, et un tableau, dessinées et gravées par Marie-Anne Pierrette Paulze, épouse du chimiste.

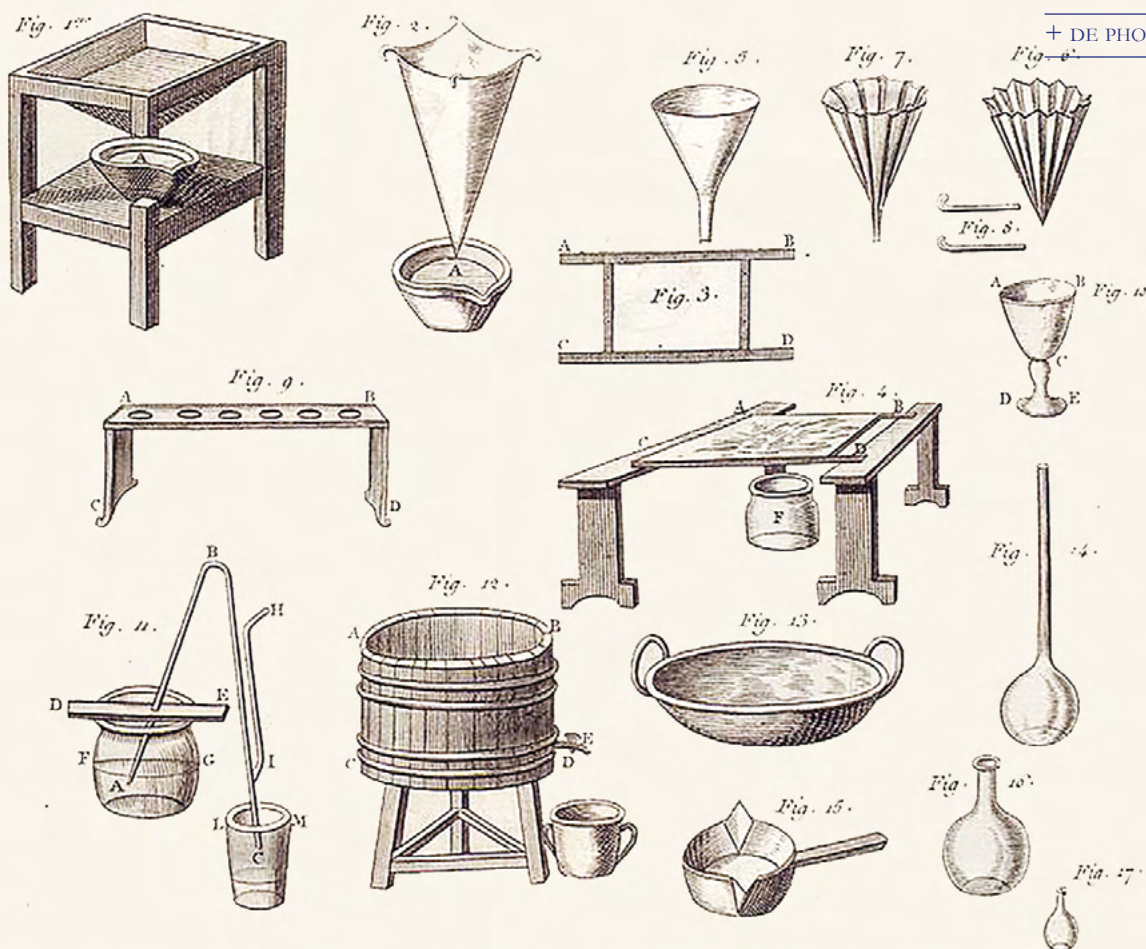
Reliure en pleine basane mouchetée brune d'époque. Dos lisses ornés. Pièces de titre de basane beige et de toison de basane tabac. Quelques très habiles restaurations de reliure.

Acteur important de la naissance de la chimie moderne, Lavoisier met en application dans cet ouvrage les avancées théoriques publiées dans la *Méthode de nomenclature chimique* parue en 1787 (édition publiée sous le patronage de Guyton de Morveau). Lavoisier radicalise sa position et se sépare définitivement de la théorie phlogistique, il étend ses principes théoriques à l'ensemble de la chimie, rédigeant ainsi le premier manuel moderne de chimie en présentant une vision uniforme et cohérente de ses nouvelles découvertes. Certains historiens des sciences considèrent le livre comme l'équivalent de ce que Newton fit pour la physique. In-fine au tome II, les tables à l'usage des chimistes, un Extrait des registres de l'Académie des sciences, un autre de l'Académie de médecine.

Précieuse édition originale de l'acte fondateur de la chimie moderne.

4 000

+ DE PHOTOS



45. LYRE Nicolas de

Moralia super totam Bibliam

PAUL BUTZBACH, MANTOUE

29 AVRIL 1481, IN-FOLIO (19 x 27 CM),

[280] FF. – SIG A₁₀ B₆ C₄ D-2₈ A-J₈ K₆ L₁₂ RELIÉ

Première édition italienne des célèbres commentaires moraux du franciscain Nicolas de Lyre (1270-1349), troisième édition de cet ouvrage. La première a paru à Cologne en 1478. Le texte, en latin, utilisé pour cette édition est celui revu par Ludovico della Torre (?-1365) qui ajouta la table alphabétique en fin de volume, il la fit précéder de son *Epistola pro operis emendatione et pro ipsius Tabula miro artificio ordinata*, datée de décembre 1480 et adressée à Francesco Raimondo du couvent San Apollonio près de Brescia.

L'œuvre de Nicolas de Lyre est fondée sur l'exégèse morale de la Bible. Ses travaux ont été particulièrement remarquables en Allemagne où ils auront le plus de répercussions, influençant les thèses de Martin Luther. Bien que dans son prologue au *Moralia super totam Bibliam* le franciscain affirme s'appuyer sur tous les niveaux de lecture employés alors (allégorique, littéraire, moral et mystique), ce sont ses interprétations littérales et allégoriques qui feront sa postérité. Versé dans l'hébreu, il s'appuie sur les textes judaïques aux sources de l'Ancien Testament, renouvelant ainsi les thèmes et les pratiques de l'exégèse chrétienne qui serviront de modèle à Martin Luther et à la Réforme. Cette inspiration valut au théologien protestant un épigramme de Julius Pflug en 1508 : *Si Lyra non cantasset, Lutherus non saltasset* (« **Si la Lyre n'avait pas joué, Luther n'aurait pas dansé** »).

Une mention manuscrite d'un ancien propriétaire, Don Octavio Feragnus Casalmaiorensis, datée du 4 février 1598 à Crémone, et précisant le prix du livre (« 2 lira 5 solidi ») ainsi que celui de la reliure (« 1 lira 10 solidi »).

Très belle impression de Paul Butzbach, imprimeur à Mantoue, en gothique bâtarde sur 54 lignes réparties en deux colonnes. **La grande lettrine enluminée, en tête du prologue, se déploie sur toute la hauteur de la page et sur une colonne de largeur en des motifs floraux délicats.** Caractéristique de la tradition de l'Italie du Nord, cette lettrine est d'une grande finesse : l'artiste lui a donné de l'épaisseur en la rehaussant de petites touches claires ou plus foncées, appliquées à l'aide de pinceaux à deux ou trois poils. Le fond doré de la lettrine, l'utilisation de la couleur pourpre et la palette de couleurs franches sont des spécificités directement issues de la tradition de l'enluminure byzantine qui perdura en Italie davantage que dans le reste de l'Europe. Les autres lettrines sont alternativement rubriquées en bleu ou rouge.

Reliure en vélin rigide à petits rabats, réemployant une page d'épître dédicatoire calligraphiée en rouge, ornée d'un triple encadrement bleu et rouge, contre-plats doublés du vélin d'un graduel du 15^e siècle mettant en musique un texte provenant de l'évangile de Matthieu, portées en rouge, paroles et neumes en noir, deux lettrines ornées de motifs végétaux en bleu, rouge, or et rehaussées de blanc, trois plus petites lettrines en rouge et bleu. Sur la tranche inférieure, il a été peint « Nicol. de Lyr. S. tot. Bibliam ».



Deux galeries de vers ne portant pas atteinte au texte, l'une d'elle a été restaurée aux premiers feuillets.

Dernier ouvrage imprimé par l'Allemand Paul Butzbach (ca 1447-1495) qui a débuté sa carrière dans sa région natale de Mayence avant d'émigrer en Italie à Vérone où il se spécialisa en ouvrages de grammaire. Pour des raisons inconnues, il déménagea à Mantoue où il ouvrit une presse sur laquelle il imprima 18 ouvrages de domaines très différents (théologie, philosophie, exégèse et droit). Il diversifia alors ses activités en s'engageant dans le commerce de livres : des actes notariés de l'époque le décrivent en tant qu'imprimeur mais également *merchator librorum*, il s'associa même à un confrère vénitien pour développer son réseau de distribution. Fort de son succès, il s'introduisit à la cour de Frédéric II de Mantoue dont il sut s'approprier les traditions esthétiques.

Bel incunable délicatement enluminé, témoignage d'une période charnière entre Moyen Âge et Renaissance, entre stylisation de la forme et représentation plus proche de la réalité.

12 000

+ DE PHOTOS

46. MAUPASSANT Guy de

Déclaration passionnée à la comtesse Potocka « Je ne dis pas que je vous ai aimé – je dis que j'ai été atteint, comme d'autres, par votre pouvoir. »

PARIS 11 MARS 1889, 10 x 15,5 CM, 7 PAGES SUR DEUX FEUILLETS REMPLIÉS

Exceptionnelle lettre autographe signée de Guy de Maupassant, 123 lignes à l'encre noire sur deux feuillets. Jointe, une enveloppe à l'adresse de la comtesse au 14 bis rue Chateaubriand.

Cette remarquable missive, probablement inédite, résume les années d'attente et de souffrance amoureuse de Maupassant passées aux côtés de la comtesse Potocka. L'écrivain s'expose enfin dans une ultime et amère lettre d'aveux et dévoile les combats intérieurs acharnés auxquels il s'est livré depuis sa rencontre avec cet être au charme irrésistible.

Cette déclaration, longuement repoussée par Maupassant qui se contentait jusqu'alors de civilités et de quelques discrets épanchements dans sa correspondance, trahit les violents sentiments de l'écrivain envers la comtesse Potocka. L'écrivain séducteur resté célibataire pour ses nombreuses conquêtes féminines ploie cette fois sous la domination de son amie ; ces lignes douloureuses et libératrices sont donc le témoignage unique et sublime d'une immédiate passion que l'écrivain avait dissimulée depuis leur rencontre dans le salon de la comtesse, et qu'il confesse enfin : « **Aucune femme ne m'a plu dès l'abord, comme vous.** »

Emmanuela Pignatelli di Cergharia fut l'épouse du très riche comte polonais Nicolas Potocki, qui lui laissait une grande liberté. Son salon parisien avenue Friedland fut dès 1882 l'extravagant rendez-vous d'une élite d'écrivains, hommes du monde, et de lettrés, et recevait chaque vendredi un aréopage de prétendants « morts d'amour », ironiquement appelés « Macchabées ». Égérie de Guerlain qui crée pour elle un parfum intitulé *Shore's caprice* et des écrivains du Tout-Paris, elle inspira en premier lieu Maupassant, qui donne ses traits à Christiane Andermatt dans *Mont-Oriol*, et à Michèle de Burne dans *Notre cœur*. Leur splendide correspondance s'étend sur plusieurs années jusqu'à l'internement de Maupassant. À la date de l'écriture de cette lettre, le 11 mars 1889, la comtesse tenait encore salon chez sa mère rue de Chateaubriand. Maupassant est un fidèle de ses soirées depuis de nombreuses années comme le fera remarquer Proust dans une chronique du *Figaro* de 1904 : « Maupassant allait tous les jours chez elle » ; il fut même ironiquement élevé au rang de « secrétaire perpétuel du Conseil permanent du Club des Macchabées ».

La confession furieuse de Maupassant débute sur un ton éminemment dramatique (« **je vais ici vous faire un aveu que je suis peut-être le seul homme capable de vous faire** »). Il s'agit avant tout pour Maupassant de se démarquer d'une foule de prétendants dans la même position que lui, auxquels la comtesse réserve un égal traitement : une « **influence dominatrice** » insupportable pour l'esprit libre de l'écrivain, qui se targue d'être « **méfiant, très dissimulé, très observateur et très maître**

de [lui] ». Averti dès le début du cruel manège qu'elle menait dans son cénacle de soupirants, il lui déclare : « **On m'avait dit de vous beaucoup de mal [...] Je me suis d'autant plus méfié, d'autant plus roidi que je subissais terriblement votre charme.** » L'écrivain se livre à une amère confession et s'avoue vaincu devant le charme manipulateur de la comtesse.

La question de l'honnêteté semble un *leitmotiv* cher à Maupassant tout au long de la lettre. La comtesse et lui évoluent dans les sphères mondaines (l'écrivain organise de nombreux dîners à Paris et en province), et leur relation a dès son commencement mêlé amour et amitié, dans un subliminal jeu de séduction. La comtesse semble donc douter de la sincérité de son ami « **Vous prétendez que vous ne me comprenez pas, vous pensez que j'ai toujours eu vis-à-vis de vous l'attitude d'un finaud** » ; il lui rétorque : « **Si vous dites encore que je ne suis pas franc c'est que la tour Eiffel n'est pas en fer** ». Cette mention du monument rappelle la véhémence de l'opposition de Maupassant à l'érection de la tour Eiffel (inaugurée le 30 mars de la même année), contre laquelle il signa une pétition. Maupassant dévoile à travers ces lignes la duplicité de leur relation et les nombreux préjugés de la comtesse, qui refusait de reconnaître les signes d'un amour naissant : « **Ne croyez pas qu'on soit amoureux comme on est irascible ou doux ! Non. On le devient, suivant sa nature. Vous avez toujours nié cette absolue vérité.** »

À sa passion dévorante qu'il nourrit pour la comtesse Potocka, Maupassant oppose sa raison et son « **égoïsme** » : « **En Auvergne j'ai failli être amoureux de vous. Je l'ai même été. Mais j'ai vaincu cela [...] j'ai la faculté de me dominer par le raisonnement poussé à l'extrême puissance. Après de véritables défaites intérieures je finissais toujours par me reprendre à vous.** » L'âme cartésienne de l'écrivain se livre à un véritable combat contre l'ardeur de ses sentiments, mais le style de cette lettre hors du commun trahit ses tourments. Les phrases abruptes et les éruptions de son amour déraisonnable se distinguent absolument de la correspondance amicale qu'échangeait Maupassant avec la comtesse, et donnent à la lettre une importance capitale à leur liaison. Elles constituent le point culminant d'une passion qu'il a choisi de rejeter avant de s'y abandonner plus avant – il termine sa lettre sur cette sombre et superbe sentence : « **On peut s'arrêter sur les pentes si on a le vertige et si on retourne à temps ; mais si on se met à courir en descendant, c'est fini. J'ai eu le vertige et j'ai eu peur.** »

Sublime témoignage de la grande passion de Maupassant pour la fascinante comtesse Potocka, qui tint sous son charme le Paris littéraire et mondain de la fin du siècle.

10 000

+ DE PHOTOS



la Comtesse Potocka
rue Chateaubriand
Paris

J'ai eu le vertige et
j'ai eu peur.

Maintenant, madames,
soyez sûre qu'il n'y
a personne autour de
vous dont le cœur vous
ait aimé, autant que
à moi.

Mary-Maupréant

10, Rue
Je n'ai dit ni des choses
rares. Je vous
des choses toutes
si vraies que vous
ne pouvez que vous
me comprendrez pas, et
vous vis à vis de vous l'attitude
d'un finaud. Je ne vous
dans quel but ? Je ne vous
ai jamais fait la cour.
Je ne vous ai jamais aimé
demandé ; ne m'ai jamais
cherché à obtenir de vous
la plus légère faveur. Je
ne vous ai jamais fait

47. MAUPASSANT Guy de

Notre cœur

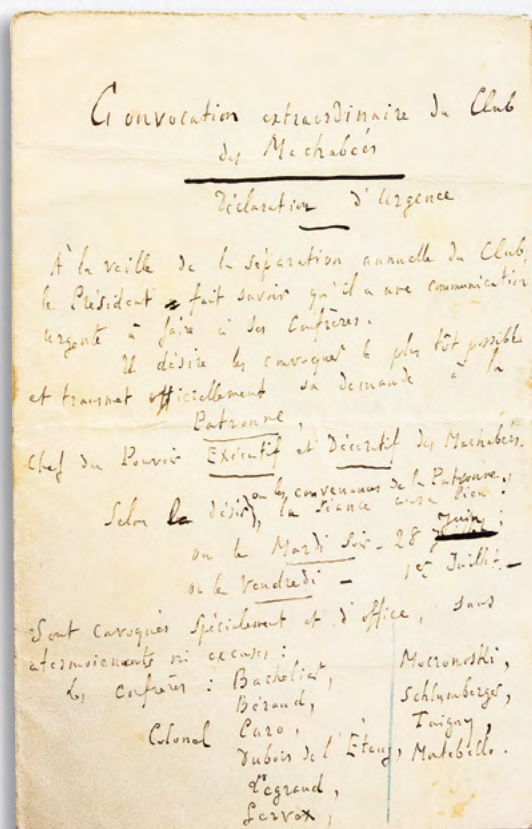
PAUL OLLENDORFF, PARIS 1890, 13 x 19 CM, BROCHÉ

Édition originale, un des 150 exemplaires numérotés sur Hollande, seuls grands papiers après 5 Japon.

Très bel exemplaire, tel que paru, enrichi d'une importante pièce autographe d'Elme-Marie Caro, 1 page à l'encre brune sur un feuillet double, non daté [1887 ?].

Dernier roman de Maupassant, *Notre Cœur* est également l'un des plus autobiographiques. Fortement inspiré des célèbres « Salons » littéraires et artistiques tenus par des femmes du monde, que fréquentait Maupassant, le roman confronte un homme de lettres à l'une de ces maîtresses femmes du Paris de la fin du XIX^{ème}. Ainsi décrit-il Michèle de Burne comme « un être raffiné, de sensibilité indéfinie, d'âme inquiète, agitée, irrésolue, qui semblait avoir passé déjà par tous les narcotiques dont on apaise et dont on affole les nerfs ».

À travers cette femme moderne, libérée mais oppressante, qui ne trouve de plaisir amoureux que dans la réduction en esclave de son amant, Maupassant établit en creux le portrait de la comtesse Potocka dont il est un des plus fervents « Macchabées » ou « morts d'amour », selon les règles du jeu littéraire instaurées dans son célèbre Salon.



Notre exemplaire est enrichi d'une précieuse « Convocation extraordinaire du Club des Macchabées », amusante pièce autographe rédigée par le philosophe Elme-Marie Caro.

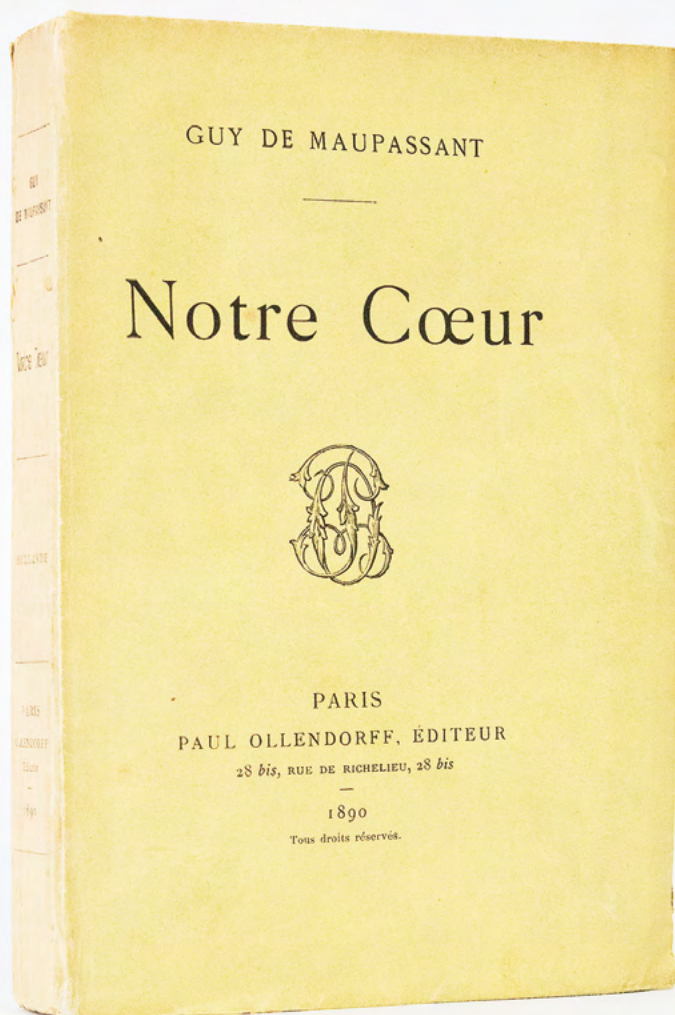
La comtesse Potocka y est désignée en ces termes : « **la Patronne, chef du Pouvoir Exécutif et Décoratif des Macchabées** » et la liste des « **convoqués spécialement et d'office, sans atermoiements ni excuses** » réunit quelques habitués du Salon de la comtesse : Clovis Bachelier, Adrien de Montebello, Olivier Taigny et Dubois y représentent l'administration, Jean Béraud et Henri Gervex le monde artistique, Georges Legrand, Elme-Marie Caro, Gustave Schlumberger les Lettres. Le « **Président** » de cette société n'est autre que Coquelin aîné de la Comédie française.

Maupassant, bien qu'il n'apparaisse pas sur cette invitation tenait cependant un rôle majeur au sein de ce Salon puisqu'il était le « Secrétaire perpétuel du Conseil permanent du Club des Macchabées ».

Précieux témoignage de cette fascinante comtesse qui inspira Maupassant mais également Marcel Proust pour sa duchesse de Guermantes et Aimé Guerlain qui créa pour elle son parfum *Shore's caprice*.

3 000

+ DE PHOTOS



48. (MÉDICIS Laurent de) BIENATO Aurelio & MÉDICIS Pierre II de

Oratio in funere Laurentii de Medicis habita enrichi d'une lettre autographe signée de Pierre II de Médicis adressée à Dionigi Pucci

PHILIPPUS DE MANTEGATIIS, MILAN S. D. [APRÈS LE 8 AVRIL 1492] ET S. D. [1493], OUVRAGE : 20,8 x 13,8 CM, LETTRE : 22 x 30 CM, (8F.) – SIG : A₈, UN VOLUME RELIÉ ET 1 PAGE ET QUELQUES LIGNES SUR UN FEUILLET REMPLI

Édition originale de l'oraison funèbre de Laurent de Médicis prononcée par Aurelio Bienato, évêque de Martorano (Catanzaro, Calabre), le 16 avril 1492 en l'église de Santa Maria la Nuova à Florence, huit jours après la mort du prince. Cette oraison est suivie d'un court poème de huit vers. **Il s'agit de l'unique oraison funèbre de Laurent le Magnifique à avoir été imprimée.** (John McManamon, *Funeral oratory and the cultural ideals of Italian humanism*, 1989)

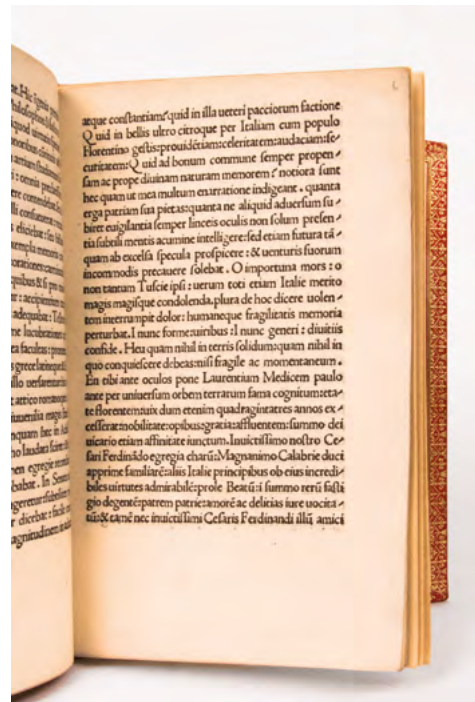
Reliure postérieure du XIX^{ème} siècle en plein maroquin rouge, dos lisse encadré d'un filet doré et serti de trois poinçons dorés, titre en long, plats encadrés d'un filet doré, large dentelle et doubles filets dorés en encadrement des contreplats.

Plusieurs accolades et annotations manuscrites du temps.

Ex-libris du Prince Piero Ginori Conti (1865-1939), homme d'affaire et politique italien, encollé sur le premier contreplat. Ex-libris et timbre à sec de la bibliothèque de Gianni de Marco.

Prenant le contrepied des habituelles louanges laudatives, Aurelio Bienato présente Laurent le Magnifique comme un prince moderne, modèle de l'Europe, à la fois mécène des Arts et des Lettres et garant de la paix en Italie. Les visées de son texte sont avant tout politiques : il y souligne et loue les récents liens diplomatiques établis entre Florence et Naples, qui permirent à Laurent de Médicis d'asseoir son pouvoir sur la cité florentine.

L'ouvrage est accompagné d'une lettre autographe signée de Pierre II de Médicis, fils de Laurent le Magnifique, adressée à Dionigi Pucci, diplomate et



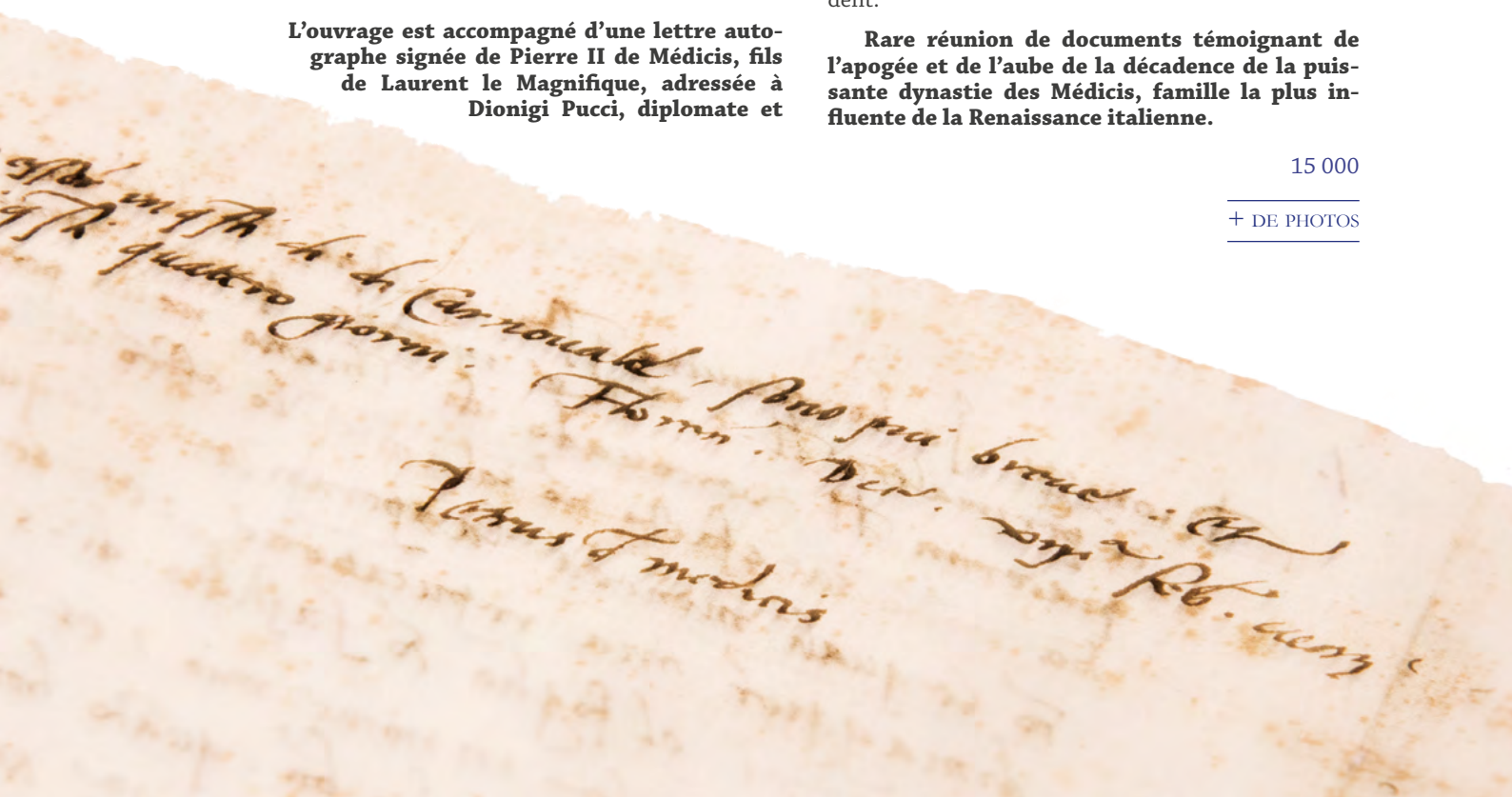
lui-même ami du père de l'expéditeur. Vingt-huit lignes rédigées à l'encre d'une écriture fine et élancée. Adresse du destinataire au verso du second feuillet. Restes de cachet de cire. Rousseurs éparées.

Dans cette lettre, Pierre l'Infortuné affirme son allégeance à Ferdinand II d'Aragon, roi de Naples. En réalité il avait déjà, au moment de la rédaction de cette missive, conclu un accord de neutralité avec Charles VIII de France qui s'apprêtait à s'emparer par les armes du royaume de Naples qu'il considérait comme sien. Malgré ce pacte, Pierre II de Médicis sera néanmoins contraint de se rendre sans condition lorsque Charles VIII envahira Florence et devra s'exiler à Venise : c'est le début de la première guerre d'Italie. En deux ans de règne, il aura ainsi mis à mal tout ce que la dynastie des Médicis avait bâti au siècle précédent.

Rare réunion de documents témoignant de l'apogée et de l'aube de la décadence de la puissante dynastie des Médicis, famille la plus influente de la Renaissance italienne.

15 000

+ DE PHOTOS



ABRAHAM ORTELIUS

D'abord enlumineur, libraire et vendeur de cartes, Abraham Ortelius (1527-1598), fort de ses connaissances de collectionneur, décida d'entreprendre une carrière de cartographe. Il fut très marqué par sa rencontre en 1554 avec Gérard Mercator (1512-1594), dont il deviendra si proche que ce dernier, préparant lui aussi son célèbre atlas, repoussera sa publication afin de ne pas porter préjudice à son ami dont il estimait grandement les travaux. C'est ainsi que le 20 mai 1570 parut une première version latine de l'ouvrage, imprimée aux frais de l'auteur, chez Gilles Coppens à Anvers.

Le prix de vente de l'atlas était élevé : 30 florins au moment de sa parution ; Max Rooses (1839-1914), conservateur du musée Plantin-Moretus, raconte d'ailleurs que l'atlas d'Ortelius était le livre le plus cher du XVI^{ème} siècle. Cependant, ce recueil, ayant demandé plusieurs années d'un travail rigoureux et intense, connut immédiatement un grand succès et devint une référence cartographique près de dix ans avant la parution de l'atlas de Mercator.

Les cartes géographiques circulaient jusqu'alors de manière isolée ou réunies dans des compilations aléatoires et factices. Ortelius fut donc le premier à proposer un ensemble cohérent de cartes aux formats, aux échelles et à l'esthétique uniformes, c'est-à-dire scientifiquement fiables, donnant ainsi naissance au premier atlas encyclopédique moderne. Le format volontairement réduit du recueil permettait une manipulation facile et pratique, utile au scientifique comme à l'amateur : « L'ensemble était conçu pour satisfaire les deux principaux types de lecteurs : l'amateur cultivé et l'homme de métier attentif à la fonctionnalité de la carte. L'espace était géré avec économie pour répondre au pragmatisme du second, tandis que les goûts du premier étaient flattés par une typographie raffinée, par un recours au langage symbolique de l'emblème et par des notices érudites sur l'histoire de lieux et de peuples. Le *Theatrum orbis terrarum* était donc un livre à la construction rigoureuse qui proposait à tous ses lecteurs la meilleure façon positive de voir représenté le monde alors connu » (Erika Giuliani, 5 - Mettre en collection des « vues de villes » à la fin de la Renaissance : les *Civitates orbis terrarum* (1572-1617), in Isabelle Pantin *et al.*, *Mise en forme des savoirs à la Renaissance*, Armand Colin « Recherches », 2013, p. 103-126).

Erika Giuliani souligne également que cette entreprise fut couronnée de succès car elle rassemblait les meilleurs artisans de l'époque : « Le fait d'être non seulement un enlumineur et un marchand de cartes, mais aussi un collectionneur, ami de Mercator, et membre du cercle de Plantin, lui avait permis de choisir les meilleurs exemplaires, pour constituer ce qui deviendrait un modèle éditorial et un ouvrage de référence inégalé : Ortelius recommandait aux érudits d'avoir le *Theatrum* dans leur bibliothèque et de le consulter quand ils lisaient la Bible ou des livres d'histoire. » (*op. cit.*)

Le fait qu'Ortelius fasse appel au talent de l'éditeur Plantin pour publier la version française de son ouvrage n'a rien d'étonnant : ce dernier fut l'une des figures emblématiques de l'essor du livre scientifique illustré à la Renaissance. C'est à ce moment même que les géographes redécouvrirent le travail de Claude Ptolémée (90-168) et mirent la cartographie, non plus au service de la science, mais à celui des conquêtes (recherche et création de nouvelles routes maritimes, perfectionnement des navires...). On assista alors à une totale rééva-

luation de la conception médiévale du monde, basée sur des mesures astronomiques et terrestres plus précises.

L'atlas d'Ortelius s'inscrit justement dans cette démarche topographique renaissante, respectant toujours le même ordre rigoureux et immuable de la géographie de Claude Ptolémée : Angleterre, Espagne, France, Allemagne, Suisse, Italie, Grèce, Europe centrale et orientale jusqu'à la Russie, Asie et Afrique. Il fallut attendre 1507 et les travaux de Martin Waldseemüller (1470-1520) pour que la carte de l'Amérique voit le jour ; il sera notamment le premier à donner une représentation de l'océan atlantique en entier et ainsi à prolonger considérablement les travaux de Ptolémée. La représentation de Waldseemüller n'était cependant que partielle et se limitait à la côte sud-ouest du continent. Bien plus précise et étendue, la carte d'Ortelius s'inspire de celle de Diego Gutiérrez parue en 1562 et en propose une vision beaucoup plus large, notamment de l'Amérique du Nord. Sur la carte d'Ortelius apparaît entre autres la Nouvelle-France, découverte en 1523 par Giovanni da Verrazzano (1485-1528) qui, missionné par François I^{er}, fut chargé d'explorer la zone entre la Floride et Terre-Neuve afin de découvrir un accès à l'océan pacifique. L'échelle d'Ortelius est correcte pour certains territoires et sur-dimensionnée pour d'autres (Terre de Feu, Nouvelle-Guinée, Mexique ainsi que l'Australie et le continent antarctique qui ne font qu'un seul bloc appelé *terra australis nondum cognita*) qui avaient pourtant, pour la plupart, été atteints depuis les années 1520. Concernant l'Amérique du Nord, sa forme se rapproche grandement de celle que nous lui connaissons aujourd'hui. La toponymie n'étant quasiment pas encore christianisée, elle laisse apparaître de nombreuses appellations amérindiennes (Culia, Tiguex et Tecoantepec...).

Le cartographe est aussi le premier à représenter la Basse-Californie comme une péninsule, la côte nord-ouest de l'Amérique étant seulement esquissée au-delà de la Californie. On remarquera en outre que les légendes se focalisent sur les rivières et les littoraux, montrant la méconnaissance des terres intérieures encore inexplorées. On notera également la présence de légendes quelque peu surprenantes, notamment en Patagonie : « *Patagonum regio ubi incole sunt gigantes* » (soit Région de la Patagonie où les habitants sont géants). D'autres indications du même type précisent les conditions de découverte de certaines terres, le nom d'explorateurs fameux, etc. Dans la zone de l'extrême Nord-américain, l'auteur indique « *Ulterius septentrionem versus hec regiones incognite adhuc sunt* », c'est-à-dire « Plus au Nord ces régions sont encore inconnues ». Cette indication peut laisser penser qu'Ortelius est prudent et soucieux de n'indiquer sur ses cartes que des lieux explorés. Cependant, on distingue la présence des villes de Quivira et Cibola, deux des mythiques Cités d'Or, placées en Californie d'après le récit du navigateur Francisco Vásquez de Coronado (1510-1554) qui partit à leur recherche en 1541.

L'ouvrage d'Ortelius, emblématique de la Renaissance, est toutefois encore empreint de la tradition folklorique médiévale. Il mêle à la rigueur scientifique des tracés cartographiques, des légendes et des descriptions inspirées de témoignages et récits de voyages parfois mêlés de fantasmes.

49. ORTELIUS Abraham

Epitome du theatre du monde

DE L'IMPRIMERIE DE CHRISTOFLE PLANTIN, À ANVERS 1588, PETIT IN-8 À L'ITALIENNE (15 x 10,5 CM), (8 F.) 94 F. (2 F.), RELIÉ

Première édition complète des 94 cartes. Il s'agit de la troisième édition en français, en partie originale car revue, corrigée et augmentée de onze cartes.

D'abord publié en latin en 1570 à Anvers (deux éditions la même année sous le titre *Theatrus orbis terrarum*), puis en hollandais en 1577, le texte fut traduit en français à partir de 1579. Cette première édition en français, parue sous le titre du *Miroir du monde*, ne comportait que 72 cartes. Elle fut ensuite rééditée en 1583 avec 83 cartes. Ce n'est qu'en 1588 que paraîtra la version définitive complète de ses 94 cartes et désormais intitulée *Epitome du theatre du monde*.

Chaque carte présente, en regard, un texte traitant de l'histoire, des données topographiques et d'anecdotes propres à la région du monde évoquée. Une table alphabétique des cartes se trouve en fin de volume. Notre édition comporte également une préface du graveur et détenteur du privilège Philippe Galle



(1537-1612), suivie d'une gravure allégorique mettant en scène la Prudence, la Vérité et l'Omnipotence de Dieu et d'un *Discours de la mer* par Ortelius.

Reliure du XVIII^{ème} siècle en pleine basane fauve marbrée, dos à trois nerfs orné de caissons, filets et fleurons dorés ainsi que d'une pièce de titre de maroquin havane, toutes tranches rouges. Coiffes, coins et un caisson de tête restaurés avec reprise de dorure. Une petite brûlure affectant quelques lettres du texte consacré à l'Égypte.

Ex-libris à la plume sur la page de titre. Quelques annotations manuscrites de l'époque en marge. Exemplaire très frais.

12 000

+ DE PHOTOS

50. ORTELIUS Abraham

Epitome theatri orteliani

PHILIPPO GALLAEO EXCUBEAT CONINX À ANVERS 1595, PETIT IN-8 À L'ITALIENNE (16 x 11,4 CM), (8 F.) 109 F. (2 F.), RELIÉ

Seconde édition en latin sous le titre *Epitome*, elle est illustrée de 109 cartes : 1 mappemonde, 4 cartes des continents, 7 de l'Asie, 4 de l'Afrique et 93 de l'Europe.



Chaque carte présente, en regard, un texte traitant de l'histoire, des données topographiques et d'anecdotes propres à la région du monde évoquée. Une table alphabétique des cartes se trouve en fin de volume. Notre édition comporte également une préface du graveur et détenteur du privilège Philippe Galle (1537-1612), suivie d'une gravure allégorique mettant en scène la Prudence, la Vérité et l'Omnipotence de Dieu et d'un *Discours de la mer* par Ortelius.

Reliure de l'époque en plein parchemin souple, dos lisse muet, restes de lacets. Titre à la plume sur la tranche inférieure.

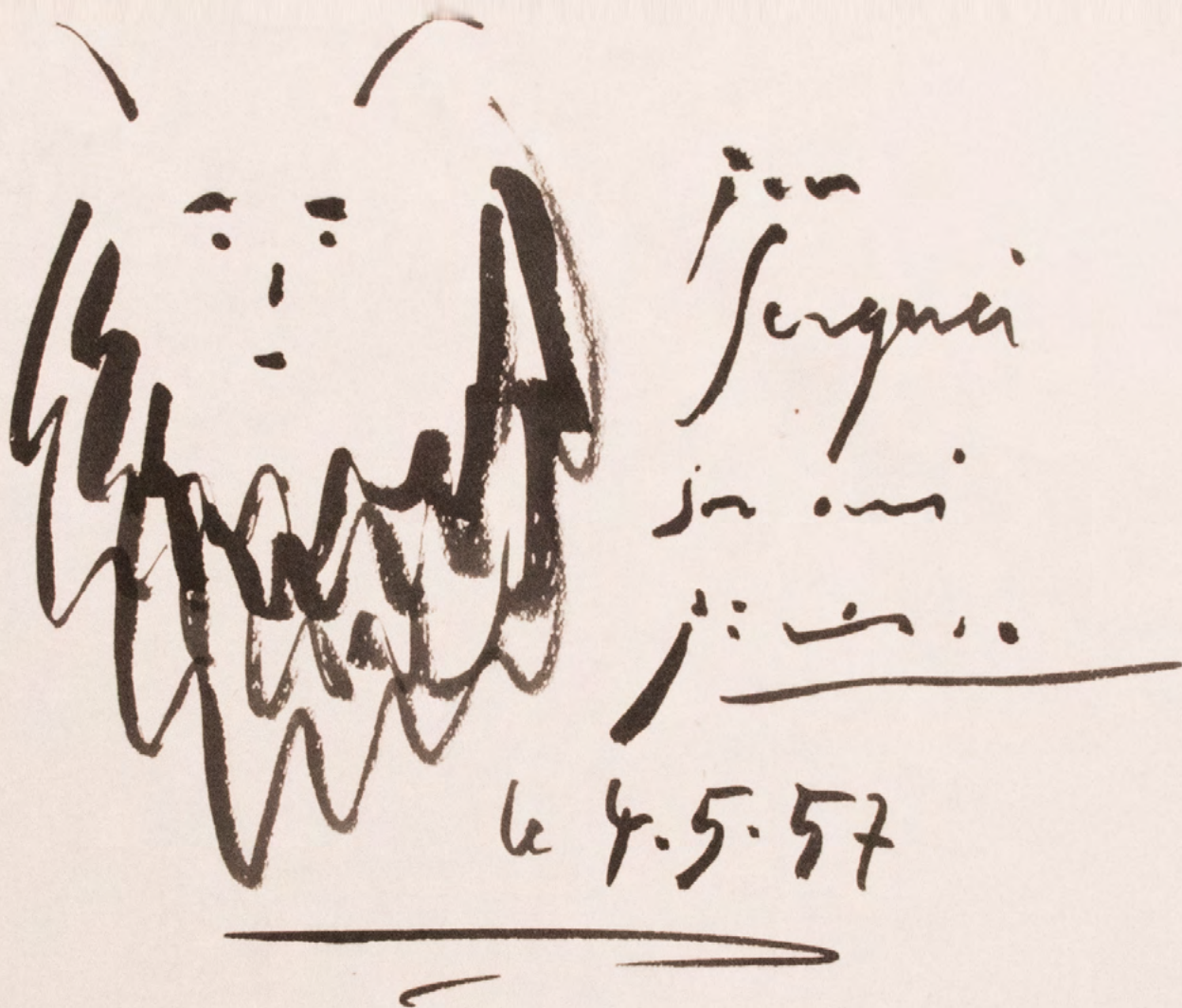
Ex-libris à la plume sur la page de titre et le premier feuillet de texte. Un texte à la plume concernant Calvin, Théodore de Bèze et Ulrich Zwingli au dos du dernier feuillet et sur l'une des dernières gardes.

Exemplaire très frais.

Une infime rousseur en marge basse de la carte n° 14. Un infime travail de ver aux feuillets 10 et 11, sans atteinte aux cartes. Une coupure sans manque ni gravité au niveau de la gouttière droite de la carte n° 94.

13 500

+ DE PHOTOS



51. PICASSO Pablo

Linogravures enrichi d'un dessin original signé – Céramiques

ÉDITIONS CERCLE D'ART & ALBERT SKIRA, PARIS 1962 & 1948, OUVRAGE : 39 x 32,5 CM –

DESSIN : 24,5 x 23 CM, RELIURE DE L'ÉDITEUR SOUS ÉTUI / UN VOLUME EN FEUILLES EN RELIURE SOUPLE DE L'ÉDITEUR

Édition originale.

Reliure à la bradel de l'éditeur en pleine toile crème, dos lisse, exemplaire complet de son étui qui comporte de légères traces de frottements et de petites taches sans gravité.

Ouvrage illustré de 45 linogravures de l'artiste.

Dessin original à l'encre noire de Pablo Picasso représentant une tête de faune, enrichi d'un envoi autographe daté et signé de l'artiste adressé à « Sergueï, son ami Picasso le 4.5.57 », réalisé sur une feuille montée sur la page de garde. Il est très probable que ce dessin ait été réalisé pour le chorégraphe Serge Lifar (de son vrai nom Sergueï Mikhaïlovitch Lifar, 1904-1986) pour lequel Pablo Picasso créa des costumes et des décors.

Discrètes restaurations aux quatre coins du feuillet comportant le dessin.

Nous joignons à cet exemplaire l'ouvrage *Céramiques* de Pablo Picasso, paru chez Albert Skira en 1948, qui comporte un **envoi autographe multicolore, daté et signé, de Pablo Picasso au même Sergueï qui devait être initialement surmonté d'un dessin qui a été découpé de l'exemplaire afin d'être probablement encadré et dont il subsiste l'empreinte sur la serpente.**

Exceptionnel exemplaire enrichi d'un dessin original signé de Pablo Picasso.

18 000

+ DE PHOTOS

52. PROUST Marcel

À la recherche du temps perdu

GRASSET & NRF, PARIS 1913-1927, 12,5 x 19,5 CM POUR LE PREMIER VOLUME
& 14 x 19,5 CM POUR LE SECOND & 14,5 x 19,5 CM POUR LES SUIVANTS, 15 VOLUMES RELIÉS

Édition originale sur papier courant comportant toutes les caractéristiques de première émission pour le premier volume (faute à Grasset, premier plat à la date de 1913, absence de table des matières, sans le catalogue de l'éditeur in-fine) ; édition originale, sans mention, sur papier courant pour le second volume, éditions originales numérotées sur pur fil, seuls grands papiers avec les réimposés pour les volumes suivants.

Cette collection complète de la *Recherche du temps perdu* comprend les titres suivants : *Du côté de chez Swann*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le Côté de Guermantes* (2 volumes), *Sodome et Gomorrhe* (3 volumes), *La Prisonnière* (2 volumes), *Albertine disparue* (2 volumes) et *Le Temps retrouvé* (2 volumes).

Reliures en demi maroquin marron chocolat, dos à quatre nerfs ornés de croisillons noirs estampés, plats de papier façon bois, couvertures et dos conservés

pour chacun des volumes, têtes dorées, reliures de la première partie du XX^{ème} siècle. Quelques très discrètes restaurations de papier.

Notre ensemble est enrichi de la seconde édition de *Du côté de chez Swann*, la première parue chez Gallimard ainsi que de *Pastiches et Mélanges* en édition originale sur papier courant.

Ex-libris encollés en tête des contreplats des volumes.

Rare et précieux ensemble présentant la caractéristique de comporter les deux *Swann*, celui chez Grasset en toute première émission ainsi que la première édition à la NRF, le tout agréablement établi en reliure du temps ou très légèrement postérieure.



25 000

+ DE PHOTOS

53. PROUST Marcel

Lettre autographe signée à Maurice Levailant

PARIS LUNDI [9 FÉVRIER 1920], 15,3 x 19,3 CM ET 16,1 x 10 CM, 7 PAGES SUR 2 DOUBLES FEUILLETS ET UNE ENVELOPPE

Très longue lettre autographe signée inédite de Marcel Proust adressée à Maurice Levailant, rédigée à l'encre noire et accompagnée de son enveloppe comportant la mention « personnelle » de la main de Marcel Proust. Une amusante coquille de l'auteur sur cette même enveloppe, qui indique « au Figao [sic] ».

Quelques soulignements de la main de Proust.

Le 10 décembre 1919, soit quelques mois avant la rédaction de cette lettre, Proust achève sa quête du Graal : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* reçoit le prix Goncourt. À six voix contre quatre, le « vieil » auteur

coiffe au poteau son jeune concurrent Roland Dorgelès dont les très prometteuses *Croix de bois* étaient données favorites. « Le prix apporta à Proust cette gloire soudaine à laquelle il avait aspiré depuis trente ans. Le jour suivant, il y eut vingt-sept articles dans les journaux, et la centaine fut dépassée avant la fin janvier. » (George D. Painter, *Marcel Proust. 1904-1922 : les années de maturité*, Paris, Mercure de France 1965). Mais lesdits articles ne sont pourtant pas tous élogieux : on reproche sa récompense à Proust, lui qui n'est pas un ancien combattant et on imagine même que l'octroi du prix à l'auteur des *Jeunes filles* est le fruit d'une intrigue politique d'extrême-droite orchestrée par Léon

Daudet, membre du jury et ami de Proust. L'écrivain, soucieux de son image médiatique, sollicite alors des articles auprès de la presse, tout comme il le fait auprès de Maurice Levailant, chroniqueur littéraire au *Figaro*. Trois lettres connues à ce destinataire, datées respectivement des 24 janvier, 25 janvier et 9 février 1920, retracent les rouages des réclamations et des attentes de Marcel Proust.

Dans cette lettre datée du 9 février 1920, Marcel Proust fait part à Maurice Levailant de ses réactions quant à l'article intitulé « Du côté de chez les Goncourt » qu'il lui a consacré et qui est paru la veille.

L'écrivain explique tout d'abord au journaliste qu'après avoir tenté de le joindre par téléphone il s'est déplacé en personne aux bureaux du *Figaro*, « **pour la première fois depuis la mort de Calmette !** », pour s'entretenir avec lui. Le récit de ces pérégrinations montre à quel point Proust, alors sujet à la maladie qui le contraint de rester alité, accorde de l'importance aux articles qui lui sont consacrés.

Le décor étant planté, Proust adresse à son confrère des remerciements chaleureux : « **J'ai lu votre article « Du côté de chez les Goncourt » et je vous en suis très reconnaissant [...] J'y ai de plus trouvé de très jolies choses.** ». Pourtant, immédiatement ensuite la sentence tombe : « **Mais malgré cela laissez-moi vous dire que j'ai été un peu désappointé** » ; Proust déçu explique à Levailant « **si vous parcouriez votre article, comme le fera le lecteur, vous verriez qu'il semble ne pas m'être favorable** ». L'expéditeur prolifique confirme à son destinataire vouloir lui expliquer les raisons de son désappointement « **de vive voix** » : « **Nous n'en sortirions pas si nous entrions par correspondance dans cette discussion.** ». Pourtant, Proust se lance ensuite dans une longue explication : « **Je ne m'attarderai pas à regretter que vous n'ayez cité aucun des articles que je vous avais envoyés, ni le**

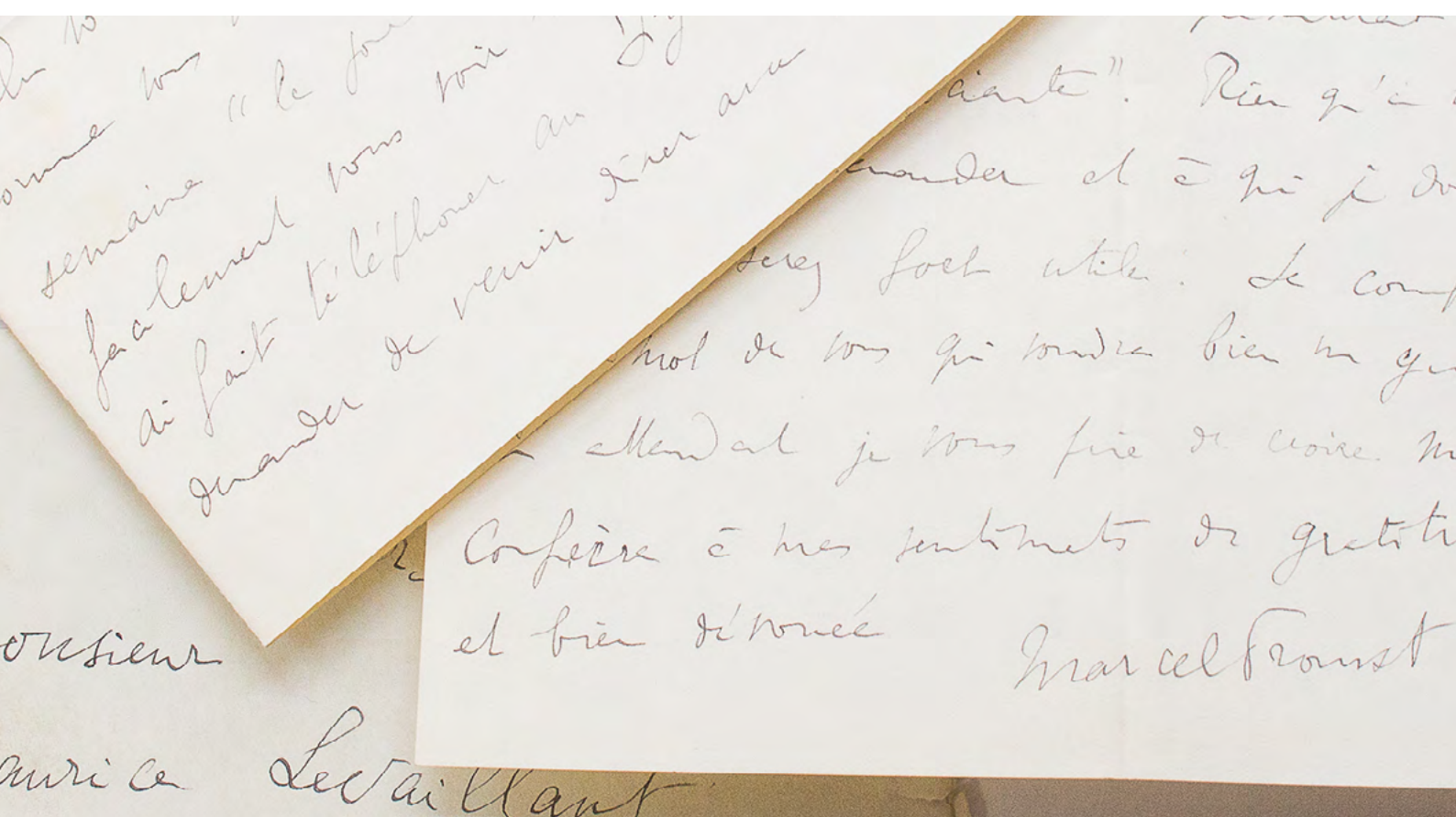
mien sur Flaubert. » Cette phrase montre la dextérité avec laquelle Marcel Proust a œuvré, dans l'ombre, en véritable chef d'orchestre, fournissant à son correspondant le matériel nécessaire à la rédaction d'un article dont il attendait beaucoup.

Cette lettre est également un précieux témoignage de l'estime de Marcel Proust envers Jacques Rivière, qui avait d'ailleurs publié une note louangeuse à propos du prix Goncourt de son confrère dans la *NRF* du 1^{er} janvier 1920, qualifiant l'auteur des *Jeunes filles* de « plus rajeunissant » des romanciers. Le critique récidive un mois plus tard, signant un article beaucoup plus long et étoffé intitulé « Marcel Proust et la tradition classique ». C'est justement cette chronique dithyrambique que cite Proust dans notre lettre : « **Étant donné mon désir que d'une façon ou d'une autre *Le Figaro* donne des extraits de l'article de Rivière dans la Nouvelle revue française du 1^{er} février [...] et de mon article sur Venise des *Feuilles d'art* [...], êtes-vous certain de pouvoir donner ces extraits ? Si vous ne le pouvez pas à qui me conseillez-vous de m'adresser ? À l'administrateur ?... et en lui demandant quoi ?** » Pour enjoindre Levailant à mener cette mission à bien, Proust lui fait comprendre qu'il s'agirait pour lui d'une seconde chance arguant que « **le second échec serait plus grand pour [lui] que le 1^{er}** ». Persuasif, il cite l'*Énéide* de Virgile : « **Ce serait l'«alter aureus» qui se présenterait pour moi, Levailant «deficiente»** » (« *Primo avolsio non deficit alter aureus, et simili frondescit virga metallo* » – À peine le rameau est-il arraché, qu'un autre renaît soudain, et que la tige ravivée pousse des feuilles du même métal). L'histoire ne dit pas si Levailant céda à cette imagée tentative de persuasion.

À travers cette lettre demeurée à ce jour inédite, apparaît un Proust anxieux qui tente de façonner son image de jeune lauréat du prix Goncourt à l'aide de l'impitoyable machine qu'est la presse littéraire des années 1920.

10 000

+ DE PHOTOS



54. RÉAGE Pauline & BELLMER Hans

Histoire d'O – Retour à Roissy, une fille amoureuse – Vocation clandestine

JEAN-JACQUES PAUVERT & GALLIMARD, SCEAUX & PARIS 1954-1969-1999,
12 x 19 CM & 12 x 18,5 CM & 11,5 x 18,5 CM, 3 VOLUMES BROCHÉS SOUS CHEMISE ET ÉTUI

Édition originale pour chacun des volumes.

Pour *Histoire d'O*, un des 480 exemplaires numérotés sur vergé, seuls grands papiers avec 20 Arches. On joint le très rare fascicule de présentation de l'édition parue chez Jean-Jacques Pauvert.

Pour *Retour à Roissy, une fille amoureuse*, un des 20 exemplaires numérotés en chiffres romains, seuls grands papiers avant 10 000 exemplaires numérotés.

Il n'a pas été tiré de grands papiers pour *Vocation clandestine*.

L'ensemble est présenté sous une chemise et un étui en plein papier rouge, dos de maroquin rouge pour la chemise et intérieur de feutre beige.

Notre exemplaire d'*Histoire d'O* est bien complet de la rare vignette dessinée et gravée par Hans Bellmer tirée en sanguine et présente sur environ 200 exemplaires seulement, prière d'insérer joint.

Préface de Jean Paulhan.

Rare et agréable ensemble avec, pour *Histoire d'O*, chef-d'œuvre de la littérature érotique, la rare vignette dessinée et gravée par Hans Bellmer.

5 000

+ DE PHOTOS



55. RILKE Rainer Maria & VALÉRY Paul

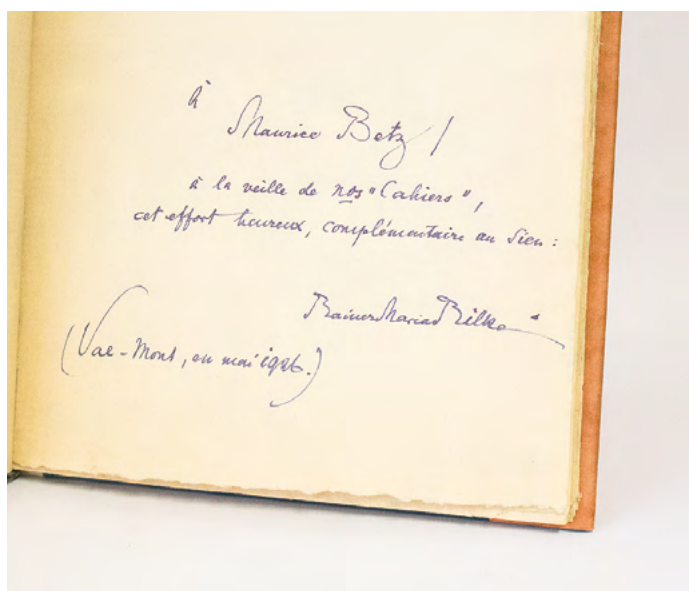
Paul Valéry. Gedichte

IM INSEL VERLAG, LEIPZIG 1925,
19 x 27,5 CM, RELIURE DE L'ÉDITEUR SOUS ÉTUI

Édition originale de la traduction allemande établie par Rainer Maria Rilke, un des 400 exemplaires numérotés sur papier à la cuve, seul tirage après 50 Japon.

Reliure de l'éditeur en demi cartonnage bleu, dos lisse de cartonnage crème façon vélin, monogramme de l'éditeur frappé à l'or sur le premier plat, tête dorée, exemplaire complet de sa chemise et de son étui en cartonnage souple recouvert du même papier orangé que la chemise.

Rare et précieux envoi autographe daté et signé de Rainer Maria Rilke à Maurice Betz : « à la veille de nos "cahiers", cet effort heureux, complémentaire au sien. Rainer Maria Rilke (Val-Mont, en mai 1926). »



Petites déchirures sans gravité sur la chemise de papier orangé.

Agréable exemplaire.

7 500

+ DE PHOTOS

56. [RILKE Rainer Maria & GIDE André]

Photographie originale de Rainer Maria Rilke dédiée à André Gide

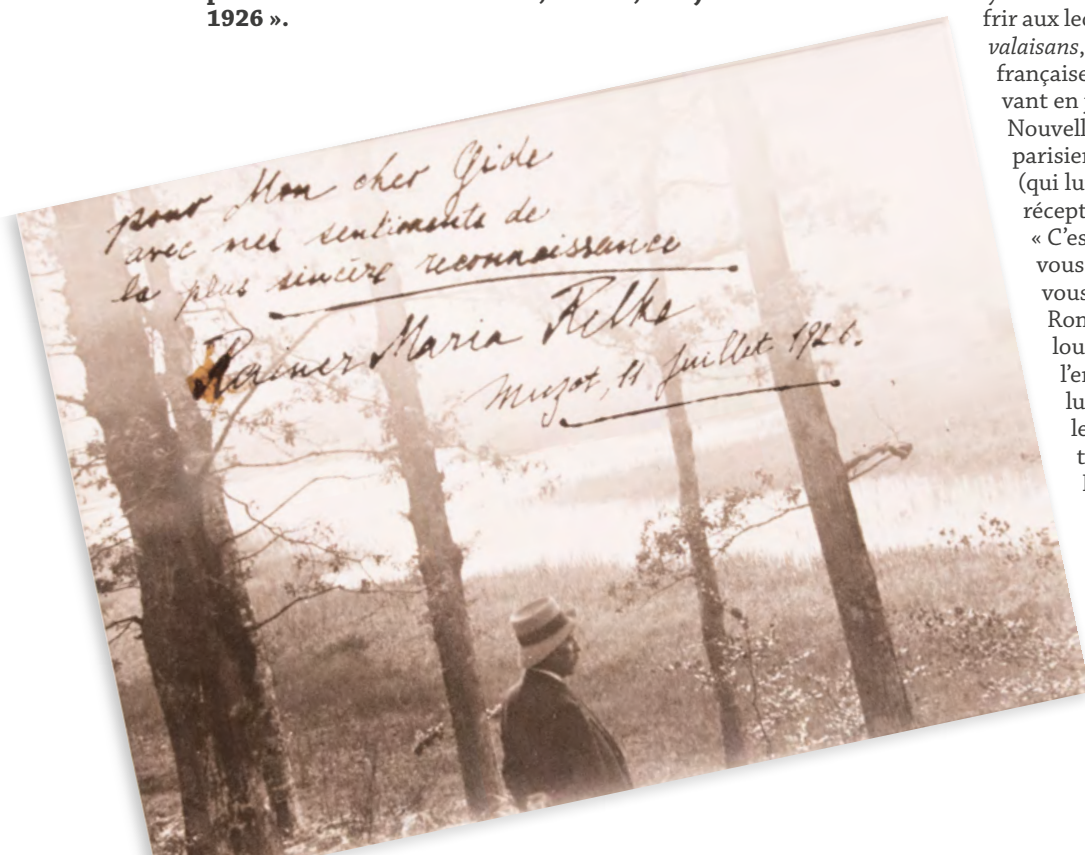
S. N., CHÂTEAU DE MUZOT-SUR-SIERRE 11 JUILLET 1926, 12,3 x 17 CM, UNE PHOTOGRAPHIE

Précieuse photographie originale du poète autrichien Rainer Maria Rilke signée et adressée à André Gide. Tirage argentique d'époque en noir et blanc, sur carton, représentant Rilke sur les terres de son manoir de Muzot.

Exceptionnel envoi autographe signé de Rainer Maria Rilke quelques mois avant sa mort : « pour Mon cher Gide avec mes sentiments de la plus sincère reconnaissance, Muzot, 11 juillet 1926 ».

Rilke, poète nomade, s'installa en 1921 après des années d'errance dans le château de Muzot, acquis par son mécène, l'industriel Werner Reinhart.

La plaine valaisanne – qu'on aperçoit sur la photographie – et la dure vie de ses paysans apporta un souffle nouveau à son élan créateur : il y acheva plusieurs œuvres dont *Les Élégies de Duino*, *Sonnets à Orphée*, et traduisit magistralement les œuvres de Paul Valéry. Sa retraite suisse fut l'occasion d'offrir aux lecteurs français les *Quatrains valaisans*, sa seule œuvre en langue française, publiés un mois auparavant en juin 1926 aux Éditions de la Nouvelle revue française. Ses amis parisiens et en tête André Gide (qui lui écrit, quatre jours avant la réception de cette photographie « C'est le plus bel hommage que vous pouviez faire à un pays qui vous aime ») mais également Romain Rolland, Edmond Jaloux, Maurice Betz ainsi que la l'ensemble critique française lui réservent un accueil chaleureux. Au moment de l'écriture de cet envoi, la santé de Rilke se dégrade fortement, et l'oblige à faire de fréquentes cures à la clinique de Valmont à Glion, où il s'éteindra en décembre de la même année.



La profonde amitié liant les deux écrivains, « parfaite illustration des rapports de Rilke avec la France », remonte aux années 1910-1911, lorsque Gide rencontra Rilke à Paris et traduisit des fragments de son unique roman, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. S'ensuit une correspondance qui se poursuit sur plus de quinze ans, où les deux amis discutent de leurs projets, leurs voyages mais avant tout du complexe problème des traductions et des qualités de chaque langue, qui les préoccupaient terriblement – Rilke traduisit avec grand soin *Le Retour de l'enfant prodigue*, et fit beaucoup pour répandre l'œuvre de Gide en Allemagne. Cette touchante phrase de Rilke « **mes sentiments de la plus sincère reconnaissance** » illustre l'admiration et l'affection qu'il portait à Gide – l'ami mais aussi l'écrivain dont l'écriture limpide et le rigorisme l'attiraient infiniment. Rilke revit Gide pour la dernière fois en 1925, un an avant l'envoi de cette photographie, durant un éprouvant séjour de sept mois à Paris, alors que Gide s'apprêtait à partir pour le Congo.

La photographie en elle-même témoigne des heures mélancoliques que Rilke passe à Muzot, alors qu'il sent sa fin proche. La silhouette ramassée de Rilke, fondue dans la brume de la vallée sierroise semble un adieu subliminal et poétique à son cher ami Gide. Rilke signe d'une écriture ample et incisive sur une grande partie de la photographie les derniers mots qu'il adresse à Gide avant que la leucémie l'emporte. On peut se souvenir d'un vers extrait de *Vergers*, publié un mois avant l'envoi de la photographie : « car tu sais bien, je m'en vais... ».

Cette photographie dédiée de Rilke est à notre connaissance l'ultime témoignage de leur correspondance, envoyée un jour après la dernière lettre publiée qu'il adressa à Gide (*Correspondance, Paris, Corrêa, 1952*).

VENDU

+ DE PHOTOS

57. RISSO Antoine & POITEAU Antoine

Histoire naturelle des orangers

AUDOT, PARIS 1818-1822, IN-FOLIO (26 x 35 CM), DEUX TOMES EN UN VOLUME BROCHÉ SOUS ÉTUI

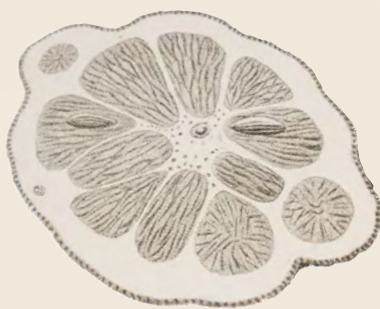
Édition originale, un des rarissimes exemplaires en grand papier, de format in-folio. L'ouvrage est illustré de 109 planches gravées au pointillé. Couvertures et dos restaurés, rousseurs éparses, sans gravité. Etui-chemise en demi percaline chagrinée brune, dos carré orné d'une pièce de titre havane, plats de papier ancien.

Dans cet ouvrage dédié à la duchesse de Berry, l'auteur décrit 169 espèces ou variétés d'orangers et autres agrumes. Il y aborde tant leur culture (en serre ou en pleine terre) que les remèdes à leurs maladies, leur récolte, leur usage et la manière dont ils peuvent être cuisinés.

Précieux exemplaire dans son brochage d'origine.

12 000

+ DE PHOTOS



BIGARADIER A FRUIT CORNICULÉ

Melangeole a frutto cornuto.

Tab. 32

Legend etc.



58. SADE Donatien Alphonse François, Marquis de & ANONYME

Réflexions sur la Justice et la peine de mort – Manuscrit non retenu par l'auteur pour le *Voyage d'Italie*

S. D. [CA 1775], 19,8 x 27,1 CM, 9 PAGES SUR 5 FEUILLETS

Manuscrit inédit rédigé d'une main inconnue, probablement celle d'un copiste du Marquis. Ratures et biffures du copiste et **7 annotations et biffures de la main du Marquis de Sade**.

Provenance : archives de la famille.

Très important manuscrit préparatoire au *Voyage d'Italie*, dans lequel le jeune Marquis de Sade, sous couvert d'une étude du système judiciaire romain, développe les grands thèmes philosophiques de ses romans à venir.

Le premier feuillet du manuscrit est manquant, le Marquis ne l'a pas conservé lors des différentes étapes de l'élaboration de son texte, car le cahier a été retrouvé tel quel lors de l'ouverture en 1948 de sa malle, conservée scellée par la famille depuis sa mort en 1814. Ce précieux manuscrit inédit témoigne de la méticuleuse méthode de travail de Sade. Pour la rédaction de son *Voyage d'Italie*, ce dernier reçoit dans un premier temps le concours de plusieurs correspondants, principalement Mesny et Iberti, deux amis rencontrés au cours de ses voyages. Le Marquis utilise ensuite les notes très détaillées de leurs lettres, les met en ordre, puis rédige, à l'aide d'un copiste, le texte de sa future publication. Notre manuscrit correspond à cette troisième et avant-dernière phase de travail, avant la mise au propre finale du texte.

Le *Voyage d'Italie*, vaste projet encyclopédique dans lequel le Marquis de Sade ambitionnait de peindre aussi bien les monuments architecturaux et artistiques que les us et coutumes, est un texte hybride constitué à la fois de notes de lecture, d'observations personnelles et d'informations recueillies auprès de divers correspondants se trouvant en Italie. Par cet immense travail documentaire, l'écrivain entend notamment mettre en lumière le relâchement des mœurs des Italiens contrastant avec la splendeur des grands maîtres et penseurs du passé.

L'ouvrage ne fut jamais achevé, Sade ayant été incarcéré en 1777, et la fresque italienne fut publiée par Maurice Lever d'après le manuscrit inachevé du Marquis de Sade. **Les notes que nous proposons sont inédites et d'une grande rareté : les écrits de jeunesse de Sade sont précieux, particulièrement les documents relatifs au *Voyage d'Italie*, seul écrit d'envergure antérieur à son enfermement.**

Le texte de ce cahier commence par une succincte description du rôle, des actions et des pouvoirs du Capitole, « **petit tribunal [...] qui n'a rien d'effectif qu'un vain titre de faculté et de pouvoir** ». Bien vite, il n'est plus cité et le Marquis, se positionnant tel un penseur des Lumières, énonce et développe les thèmes philosophiques qui deviendront récurrents aussi bien dans ses œuvres à venir que dans sa correspondance. Légitimant la figure du criminel de droit naturel, fruit d'une société à la justice inefficace, Sade prône l'utopie d'une société

abolissant la peine de mort et mettant sur un pied d'égalité le fort et le faible.

Ce texte, rédigé plusieurs années avant la Révolution française, est une diatribe de la justice italienne, que Sade estime totalement ignorante des crimes perpétrés et qui ne connaît que les « **moindres délits commis dans certains lieux seulement** ». Dans une approche anomique, il va même jusqu'à montrer l'inutilité de l'appareil judiciaire, estimant que l'existence du tribunal serait superflue « **si la ville était bien réglée et que chacun par son travail [pouvait] se maintenir avec toute sa famille** ».

Dans cette optique, Sade appréhende les magistrats comme des autorités méprisantes, cruelles et avides de pouvoir : « **Si un homme reçoit dans Rome les injures les plus atroces, si on le couvre de quelque action vile et déshonorable, ce qu'il porte ses plaintes à la justice on ne lui donne pour satisfaction qu'un ris plein de mépris, et on se moquera de son impertinence.** » Ne nous méprenons pas, Sade ne s'oppose pourtant pas totalement aux tribunaux, il estime surtout que la justice doit être rendue promptement et efficacement, afin d'éviter que les honnêtes citoyens ne se fassent justice eux-mêmes et viennent rejoindre les rangs des criminels contre lesquels ils se sont vengés : « **Toutes les fois qu'un homme est offensé, s'il ne trouve pas le tribunal disposé à embrasser sa défense, il prendra par lui-même la satisfaction qu'il attendait de la justice.** » Ce serait donc bien la justice impuissante qui engendrerait les délits et les citoyens spoliés seraient alors dans leur bon droit en se faisant justice eux-mêmes par le biais de la vengeance privée. S'opposant à l'ancien droit positif selon lequel « Nul ne peut se faire justice à soi-même », Sade prône le droit naturel et légitime la vengeance personnelle, dont il déclare la supériorité sur la punition juridique. Jean-Baptiste Jeangène Vilmer développe cette idée et note que selon la dialectique sadienne « la loi peut *frapper* l'innocent tandis que la vengeance ne frappe que le coupable » (Sade moraliste, Droz, Genève, 2005).

Sade, par l'introduction du droit naturel dans sa philosophie reconnaît la propension de l'homme au crime. Il énonce dans ce texte sa maxime, érigée telle une règle universelle : « **Rien n'est plus important pour la vie que le droit naturel.** » C'est justement le criminel de droit naturel que dépeint ici notre philosophe-libertin, arguant que « **l'excès de passion doit faire excuser le meurtre** ». Il constate que les meurtres et disputes entre citoyens résultent de « **différentes causes** », notamment de la « **quantité des lieux privilégiés** », c'est-à-dire des inégalités de richesses. Le philosophe excuse également les crimes inévitablement perpétrés par nécessité : « **Une fois que manque l'aliment nécessaire et que le travail journalier ne peut le produire, comme il est impossible de réussir à**

voler tous les jours chez le boulanger, l'homme a droit d'enlever à autrui un superflu qui lui est ôté à lui-même. »

Ainsi est-il inutile d'emprisonner les auteurs de tels larcins qui, une fois sortis de prisons sont encore plus pauvres et enclins à d'autres crimes. Réfléchissant à la question des larcins, Sade déclare qu'il n'est pas condamnable de voler les richesses superflues – notamment celles de l'Église –, la fin justifiant les moyens : **« De cette manière on se permet de piller dans les églises où sont enfouies sous le marbre d'inutiles richesses qui ne peuvent secourir les malheureux qu'après qu'il les a dérobées. »**

C'est justement de l'inégalité dont il est également question dans ce texte, notamment celle entre les puissants et les faibles, c'est-à-dire entre les riches et les pauvres.

Sade remarque tout d'abord que les crimes sont perpétrés car les dirigeants ne prêtent pas attention à la misère qui pousse les nécessiteux à commettre des crimes : **« La plupart des grands ne connaissent pas ou ne veulent pas connaître et réfléchir que les crimes proviennent universellement des principes auxquels on pourrait remédier. »** Notre jeune philosophe érige ici les fondations d'une réforme sociale : permettre aux démunis de ne plus l'être serait donc l'une des solutions à la fin de la criminalité. Dans une visée pré-révolutionnaire, le Marquis va même jusqu'à prétendre que ce sont les privilégiés qui sont **« les auteurs et les chefs d'un désordre aussi pervers »**. Bénéficiant d'une impunité totale, ils se permettent les actions les plus réprouvées, ne se souciant absolument pas des conséquences de leurs actes : **« Un prince et tout autre puissant seigneur peut impunément commettre envers un inférieur quelque acte d'inhumanité que ce soit : il ne craint pas la condamnation des lois. »** Rappelons que Sade, à l'époque de la rédaction de ce passage et bénéficiant de l'influence de sa famille et du clan Montreuil, vient d'échapper à la peine capitale pour les affaires d'Arcueil et de Marseille.

Le déséquilibre entre les différentes classes sociales est également pointé du doigt par Sade qui met en lumière l'impunité de certains citoyens qui bénéficient de la protection de personnes influentes : **« On y peut joindre encore l'immunité et l'assurance de trouver un asile pour se mettre à couvert d'un forfait commis. Un homme peut avec tranquillité tuer son propre père, il est assuré de trouver le moyen d'échapper aux poursuites du tribunal parce que l'injuste pouvoir des églises et des ambassadeurs, des ministres, et des grands autorise et défend l'impiété. »** Sade fustige ici les protecteurs des criminels, là encore les citoyens des rangs sociaux les plus élevés et principalement les représentants du clergé. Concernant l'Église il appuie d'ailleurs son propos d'un exemple de sa connaissance : **« On ne peut entendre sans étonnement la réponse d'un des grands qui composant le clergé ecclésiastique, comme on lui demandait pourquoi il donnait asile à tant de scélérats, parce que, dit-il, ma protection est nécessaire aux coquins les honnêtes gens n'en ayant pas de besoin. »** On trouve ici déjà tout le sel du personnage religieux des œuvres à venir :

sarcastique et sadique, il commet les pires méfaits sous couvert de **« protection »**.

Un passage intéressant, concernant également les privilèges accordés à certaines castes, évoque le port d'armes. Cette question chez Sade est également synonyme d'injustice : **« Tous les gens de service des nobles avec le secours de la livrée peuvent porter toutes sortes d'armes défendues, et alors le citoyen reste sans défense exposé aux insultes de la canaille. Et si par hasard un pauvre homme était convaincu d'avoir quelque arme prohibée, il serait puni de la galère à vie, ou de quelque autre châtiment semblable. »**

La question du châtiment, point culminant du texte que nous proposons, est quant à elle traitée d'une manière développée par Sade qui l'envisage sur deux niveaux. Tout d'abord, la peine doit être justement proportionnelle à la faute commise : **« Par exemple on aura condamné un homme à 20 écus pour un crime qu'il a commis, s'il ne peut déboursier cette somme il doit avec la corde payer la peine du crime, est-il une disproportion plus injuste ? Et on dira d'un prince, pour qui vingt écus sont une bagatelle, qu'il a souffert une peine égale à celui qui peut-être aura expiré sous les tourments. »**

Sade disserte dans un second temps de l'inégalité de la torture, invoquant l'exemple du supplice de la corde ou estrapade ; une note marginale de sa main indique d'ailleurs **« Expliquer le supplice de la corde »**. Cette remarque donnera d'ailleurs lieu à une longue explication de cette peine, retranscrite par Maurice Lever en appendice de son édition du *Voyage d'Italie* (pp. 438-439) : « La forme du tourment est une corde passée à une poulie fort haute. L'on hausse le criminel jusqu'à la poulie, et puis tout à coup on le laisse tomber jusque près d'une aune de terre. Ensuite, on le rehausse de la même manière, pendant cinq à six fois, de manière que le plus souvent il reste convulsif et tremblant pendant plusieurs heures. » L'approche de Sade dans le texte que nous proposons est des plus réformatrices : il propose de tenir compte de la physiologie de chaque sujet dans l'exercice de la corde : **« La corde même ne peut s'employer également pour le même forfait, parce que ce genre de peine, étant pour un ce que cinq sera pour un autre, causera la mort d'un malheureux qui n'y pourra résister. Il ne suffit pas d'avoir recours à l'ignorance des médecins puisque l'un perd la vie par faiblesse, l'autre par sa vigueur aura les vaisseaux rompus et brisés. »** Il ajoute même : **« On peut conjecturer ainsi de toutes les peines afflictives qu'il serait plus à propos de proportionner au tempérament des malheureux. »** Jean-Baptiste Jeangène Vilmer remarque que ces considérations du Marquis sur le supplice italien de la corde sont à rapprocher de celles du philosophe – lui aussi italien – Cesare Beccaria. Très intéressé par l'équité du système judiciaire et influencé par les Lumières, Beccaria publie en 1765 *Des délits et des peines*. Dans cet ouvrage, il recommande de proportionner la peine au délit et déclare que « la torture est le plus sûr moyen d'absoudre les scélérats robustes et de condamner les innocents débiles ». Les deux philosophes se rejoignent également sur l'inefficacité de l'usage de la torture ; ainsi Sade estime : **« Ce tri-**

bunal conservera encore l'usage horrible de la question qui fait plus souvent périr l'innocent que le coupable, parce que le premier cherche à éviter le cruel, et injuste tourment, espérant devoir justifier son innocence, quand au contraire le criminel qui n'attend que la mort souffre les tourments avec plus de facilité. »

À travers ce texte, Sade, bien loin encore des grandes œuvres qui feront sa renommée, expose des concepts philosophiques progressistes et distille les idées qui seront le terreau de ses romans à venir, notamment concernant la question de la peine de mort. C'est d'ailleurs dans le *Voyage d'Italie* qu'apparaît la toute première trace d'une réflexion et d'une prise de position sur la peine capitale. Le jeune philosophe s'insurge d'abord contre cette dernière car, à l'instar des sacrifices religieux, c'est un spectacle public à vocation d'exemple : « **On s'imagine qu'un exemple cruel suffit pour retenir un homme de commettre un crime, quand au contraire la multiplicité du spectacle l'accoutume à mépriser la mort.** » Malgré l'utilisation dans ce passage du terme d'« exemple cruel », Isabelle Rieusset-Lemarié remarque : « Ainsi ce qui choque Sade dans la peine de mort, ce n'est pas sa violence, puisqu'il refuse de condamner le meurtre, mais le fait de soustraire le meurtre à la seule chose qui le légitime au contraire aux yeux de Sade, à savoir sa "naturalité". » (« Sade révolutionnaire. Fiction et réalité », *Elseneur*, 6, *La Révolution vue de 1800*, Caen, 1990). Car d'après Sade, il existe « **des tourments supérieurs à nos sentiments et plus cruels mille fois**

que la mort même » ; en ce sens, l'utilisation d'une telle punition est tout à fait inadaptée et n'est pas une solution en soi. L'homme, être pré-social, n'étant pas responsable de ses crimes pour les différentes raisons évoquées précédemment, « **il n'est pas juste d'en punir les suites par l'anéantissement de celui qui les commet** ». Toujours en l'opposant à la loi naturelle, Sade estime que la loi judiciaire, invention humaine n'est pas apte à mettre fin à la vie d'un homme. Sade, déjà au moment de sa rédaction du *Voyage d'Italie* fait une nette différence entre meurtre passionnel – d'un individu sur un autre – et meurtre légal, celui d'un individu par l'autorité politique, la loi.

Ce texte précoce et inédit du Marquis de Sade, rédigé plusieurs années avant son grand enfermement, contient déjà à l'état embryonnaire les grandes idées philosophiques de ses romans. Plus de vingt ans plus tard, dans sa sulfureuse *Philosophie dans le boudoir* (1795), il écrira : « De ces premiers principes il découle, on le sent, la nécessité de faire des lois douces, et surtout d'anéantir pour jamais l'atrocité de la peine de mort, parce que la loi qui attente à la vie d'un homme est impraticable, injuste, inadmissible. [...] la loi, froide par elle-même, ne saurait être accessible aux passions qui peuvent légitimer dans l'homme la cruelle action du meurtre ; l'homme reçoit de la nature les impressions qui peuvent lui faire pardonner cette action, et la loi, au contraire, toujours en opposition à la nature et ne recevant rien d'elle, ne peut être autorisée à se permettre les mêmes écarts : n'ayant pas les mêmes motifs, il est impossible qu'elle ait les mêmes droits. »

17 000

+ DE PHOTOS

59. SADE Donatien Alphonse François, Marquis de

Lettre autographe à sa femme. Hommages à la Présidente :
« Faire noyer vive l'exécrable coquine qui depuis neuf ans [...] suce mon sang... »

S. L. [PRISON DE VINCENNES] S. D. [CA 1781], 15,7 x 20,1 CM, UNE PAGE SUR UN FEUILLET

Lettre autographe, non signée, du Marquis de Sade adressée à sa femme. Une page rédigée à l'encre, écriture serrée sur 31 lignes.

Cette lettre a été publiée dans la correspondance du Marquis de Sade.

Provenance : archives de la famille.

Cette lettre a été rédigée lors de l'incarcération de Sade à Vincennes, probablement en avril 1781, si l'on en croit les quelques repères temporels évoqués par le rédacteur lui-même. Le Marquis parle en effet de la fin de l'« **exil de Marseille** », faisant ainsi référence à la décision de la cour d'Aix-en-Provence qui, le 14 juillet 1778, casse le jugement pour débauche et libertinage, mais lui interdit d'habiter ou de fréquenter la cité phocéenne pour une durée de trois ans. Sade revient en outre sur l'un des épisodes marquants de sa vie, sa cavale italienne, qui eut lieu entre janvier et novembre 1776 : « **il valait autant me tuer tout d'un coup ou me laisser dans le pays étranger quand j'y étais** ». Le Marquis évoque également « **l'étonnante faveur** » qui lui est faite « **de changer de bercail** », c'est-à-dire sa possible translation au fort de Montélimar. En avril 1781, Madame de Sade obtient du Roi, par l'intermédiaire de son amie Madame de Sorans, l'autorisation

que son mari soit transféré à la prison montilienne. Le Marquis explique dans la lettre : « **je trouve qu'il faut être d'une belle impudence pour oser écrire à un malheureux qui souffre depuis neuf ans [...] de remercier bien humblement la personne qui lui obtint l'étonnante faveur de changer de bercail** ». Sade fait sans doute ici référence à cette fameuse Madame de Sorans, dame de compagnie de la sœur de Louis XVI et amie de sa femme qui, par esprit romanesque, acceptera d'intercéder en sa faveur auprès du Roi.

C'est au commissaire Le Noir, cité dans cette lettre, que Renée-Pélagie laisse le soin d'annoncer la nouvelle au détenu : « **Ah je vois ce que c'est à présent que votre belle visite de M. Lenoir, je suis accoutumé à le voir en milieu de mes détentions.** » Bien que, comme le souligne Pauvert (in *Sade vivant*), ce changement de « **bercail** » occupe grandement les pensées du Marquis et ses lettres, ce dernier n'y sera jamais envoyé, préférant rester dans les geôles du donjon de Vincennes. Sade est enfermé depuis maintenant plusieurs années et cette lettre tout en mouvements trahit sa soif de liberté.

Si vous la lettre du docteur, y. vous en
mercie; si vous pouvez quand y. pourrai on que
à tête le pouvoir ^{quelqu'un d. Dieu quand moi sous ce que l'on}
^{qui - lui écriva; on - vai le planté la;}
y. vous ai demandé avec la plus vive instance de
de rien bien voiger jusqu'au premier mars. Laissez moi
respirer au nom de Dieu au moins quinze jours, sans
m'accabler comme vous faites de temps d'aujourd'hui
sur ce que d'aujourd'hui. y. vous ai ajouté à cela
que si vous pouvez obtenir de me venir voir vers
le commencement du Carême le plus grand service
que vous pourriez me rendre. Je suis de ma part
vous même en affaire la. qui me tairaient pouvoir
si y. le voir venir sans vous.

accordez moi donc à que y. vous demande au
moins une fois dans la vie, et faites l'impossible
pour m'apporter vous même tout cela, je n'ai besoin
de rien grand y. avant cette époque du 1-Mars
et je n'attends rien que y. vous pourriez me
venir voir à cette époque

ah! mon Dieu d'après dix ans que y. sont et
si excellentement et toujours par vous ou les autres
s'obtiendrait donc j'aimerais le plus légère
tauxer les boursiers qui sont entourés
de tout y. donc par ce que l'on me
s'entend pour moi y. le suis bien de
s'attirer, ah! mon Dieu y. suis à bout
si vous me voyez y. vous s'avez pitie et
si l'on voit celle d'un vend. sans attente

Cette lettre a été rédigée au moment où Madame de Sade s'est retirée au couvent Sainte-Aure. Si elle appréhende cette retraite comme une libération du carcan marital, le Marquis est quant à lui obsédé par l'idée de sa sortie et évoque d'ailleurs une possible date de libération : octobre 1783. Cette longue incarcération commencée en 1777 durera pourtant jusqu'en avril 1790, date de l'abolition des lettres de cachet. Les visites de Madame de Sade ne seront quant à elles rétablies par l'administration carcérale que le 13 juillet 1781, après quatre ans et cinq mois de séparation.

Plusieurs des grands thèmes de la correspondance sadienne transparaissent déjà dans cette lettre des premières années de détention. Tout d'abord, la haine

éprouvée à l'encontre de sa belle-mère, la Présidente de Montreuil, cette « **exécrable coquine qui [lui] suce [le] sang [...] déshonore [ses] enfants [qui] n'est pas encore rassasiée de faire des horreurs et des platitudes** » et qu'il a le désir « **de faire noyer vive** ». Le Marquis s'y plaint en outre de sa mauvaise condition physique : « **la tête me tourne et je n'ai pas besoin dans l'état où je suis d'une augmentation de chagrin** » et utilise des épithètes toutes sadiennes pour exprimer son désespoir : « **un malheureux qui souffre depuis neuf ans** », « **qu'ai-je fait grand dieu qu'ai-je fait pour souffrir depuis douze ans** ».

12 000

+ DE PHOTOS

60. SADE Donatien Alphonse François, Marquis de

Lettre autographe à sa femme. Le sot témoin : « C'est un bien sot personnage que celui du témoin [...] rien dans l'univers pourrait m'engager à jouer un tel rôle. »

S. L. [PRISON DE VINCENNES] s. D. [MARS 1781], 15,9 x 20,1 CM, DEUX PAGES SUR UN FEUILLET

Lettre autographe censurée de Donatien Alphonse François de Sade rédigée d'une écriture fine sur deux pages adressée à sa femme Renée-Pélagie. Plusieurs soulignements, ratures et biffures.

Sans date, cette lettre a été rédigée au début du mois de mars 1781 à la prison de Vincennes.

La fin de la lettre a été mutilée à l'époque, probablement par l'administration carcérale qui détruisait les passages licencieux de la correspondance du Marquis. La lettre été retrouvée telle quelle lors de l'ouverture en 1948 de la malle du Marquis conservée scellée par la famille depuis 1814 et est publiée sous cette forme amputée dans la correspondance du Marquis de Sade.

Provenance : archives de la famille.

Cette lettre relate l'une des grandes obsessions carcérales de Sade : prendre l'air. « **J'ai un besoin d'être à l'air qui est au-dessus de tout ce qu'il est possible d'imaginer.** » Heureux hasard, les promenades – interdites depuis de 27 juin 1780 – lui seront rendues quelques jours après la rédaction de cette missive, le 9 mars 1781 soit après trente-six semaines de suspension. Pour lors, le Marquis est toujours consigné dans son « **espèce de cachot** » et s'apitoie sur son sort, ne manquant pas au passage de culpabiliser sa femme : « **j'ai un besoin étonnant d'air, et je ne passerai sûrement pas l'été sans y succomber, si on ne me le fait pas respirer davantage ce printemps** ». Loin de demander une promenade comme à son habitude, le Marquis dans cette requête implicite, souligne la nécessité physiologique que revêt sa demande : « **S'il m'était seulement possible de respirer l'air trois ou quatre heures par jour sur le haut de la tour, je serais content, preuve que ce n'est pas le stérile plaisir d'une promenade dans un cimetière qui me tente, mais le besoin essentiel de respirer.** »

La lettre s'enchaîne sur le deuxième grand sujet de la vie pénitentiaire sadienne : les visites de Renée-Pélagie. « **Le premier objet de votre lettre auquel je réponds est celui où vous me proposez de me venir voir. Vous ne pouvez certainement rien me**

proposer de plus agréable et de plus fait pour apporter quelque consolation dans ma malheureuse situation. ». Le Marquis se plaît même à imaginer le rétablissement d'une vie de couple adaptée aux contraintes de la vie carcérale : « **Vous devriez, si vous obtenez cela, venir prendre une petite maison pour votre été à Vincennes.** » Madame de Sade n'a pas eu l'autorisation de voir son mari depuis son arrestation et leurs entrevues ne seront rétablies qu'à partir du mois de juillet 1781, c'est-à-dire près de 4 ans et ½ après son incarcération et seulement en présence du commis de police Boucher. La perspective d'une rencontre chaperonnée déplaît fortement à Sade : « **Vous devriez, si vous obtenez cette permission, tâcher d'abord de l'obtenir sans témoin, car ces visites avec un témoin sont d'une gêne et d'un ennui mortels : et d'ailleurs, vous en conviendrez, c'est un bien sot personnage que celui du témoin. Il doit être bien persuadé qu'on le maudit, et que le diable m'emporte si d'après cette certitude-là, rien dans l'univers pourrait, m'engager à jouer un tel rôle.** » L'irruption du champ lexical théâtral, genre littéraire fétiche du Marquis, dans cette lettre (« **personnage** », « **jouer un tel rôle** ») montre ici la perméabilité entre la fiction et la réalité et peut être appréhendée en regard de son œuvre future. En effet, dans les romans à venir, les personnages de voyeurs seront investis d'un rôle primordial : sans eux, l'acte sadique n'a pas d'existence légitime. Ainsi Justine, personnage principal du roman éponyme, occupe-t-elle une place centrale ; spectatrice inopinée des pires infamies (pédophilie, pédérastie...) elle se fait la complice du lecteur, mais aussi le double de Sade, comme le souligne Bernard Noël : « Justine n'est pas seulement la "complice" de Sade : elle est Sade... » (in Jean Paulhan, *Le Marquis de Sade et sa complice*, Éditions complexes, 1987). Le Marquis, à travers les plaintes exprimées dans cette lettre, esquisse déjà cette relation complexe au témoin, sujet tour à tour adjuvant et opposant.

Assimilé à un délateur émissaire du pouvoir, il devient fantasmatiquement le représentant de la plus haute autorité inquisitrice : la Présidente de Montreuil. « **Je n'ai point de secret d'État à vous confier. Le**

Plus si retourné pourtant, tu y trouve que
l'autre est une belle impudence pour oser écrire
à un malheureux qui souffre depuis huit ans et qui est
dans le cas de le voir au bout de la prison par suite
d'un de ces coups de tête de la justice de Marseille
pour lui écrire d'ici à cette époque de remerciers
bien humblement quel qu'un qui lui obtient l'indulgence
à l'aveu de ce change de domicile; ou si le refus pour
un tel procédé ne s'est écrit dans l'impudence et dans
de tout ce qui est possible de peindre
ah! oui ce qui est le pire est que votre belle ville de
Marseille n'est pas habituée à le voir en milieu de mer
de l'extérieur, c'est la époque de ses visites, ainsi une ville
d'une moitié et son extrême à l'aveu si bien dit par
cette autre moitié dans un autre prison - mais ce n'est
rien que vous ce qui s'appelle de l'aveu - ah! ou avec
rien de me s'étonner la forme de la lettre, car le diable
mieux port et si vous voulez dans mon cœur que ce n'est
rien et de la prison instant de l'aveu pour être l'incroyable
ce que qui depuis huit ans quelle chose mon sang et
quelle de l'aveu - une autre un jour en Namahie de l'aveu
de l'aveu et de la platitude. Ainsi c'est donc en 1788.
qui y pourrai commencer à entendre une liberté et voilà le
dieu de son Dieu et l'aveu envoyé dans décembre dernier
c'est clair amèrement si que comment qui en l'absurdité
de ne le pas comprendre tout de suite - ah! qui y fait
avant d'être qui y fait pour souffrir douze ans ne valait autant
un peu tout dans l'aveu, ou une lettre dans le prison et changer qu'on
si c'est. en un mot expliquer ou expliquer dans l'aveu
la tête une bonne, et y n'ai pas besoin de l'état ou y est dans
argumentation de l'aveu

Gouvernement, en dépit de Madame votre mère, n'est rien dans cette affaire-ci. Je ne vois pas, d'après cela, pourquoi gêner aussi cruellement dans de telles visites un mari et une femme qui n'ont à parler que de leurs simples affaires. » Ce spectre omniprésent de la belle-mère refait surface dans la lettre lorsque le Marquis évoque le fonctionnement de « **la maison** », appellation pittoresque désignant la prison. Il rapporte avec précision à sa correspondante ses observations quant au fonctionnement du système de blanchisserie : « **Il semble exactement que ce soit une femme de charge qui gronde des valets de ce qu'ils négligent le linge qu'on leur prête : multiplicité de petites insolences autorisées par l'ingénieux Bailli, lequel est visiblement soudoyé par la présidente pour accumuler à chaque instant en façon de signaux toutes ces petites infamies-là.** » Ainsi la Présidente de Montreuil se trouve-t-elle mêlée à une anecdote du quotidien pénitentiaire et est une fois encore à l'origine de la transmission d'un funeste signal. Composante essentielle de la pensée carcérale du Marquis, ce langage codé comme les interprétations fantasmées des lettres de ses correspondants, alimentent les hypothèses des

chercheurs, philosophes, mathématiciens... et poètes biographes. Ainsi Gilbert Lely estime que, loin d'être le symptôme d'une psychose, le recours aux signaux est une « réaction de défense de son psychisme, une lutte inconsciente contre le désespoir où sa raison aurait pu sombrer, sans le secours d'un tel dérivatif ». Absentes de la correspondance durant ses onze années de liberté, ces strates sémantiques sibyllines, « véritable défi à la perspicacité sémiologique » (Lever p. 637), réapparaîtront dans son journal de Charenton.

La fin de la lettre a été mutilée, à l'instar de beaucoup de missives envoyées à cette époque. Ces amputations sont le fait de la censure pénitentiaire qui supprimait systématiquement et minutieusement les passages licencieux ou injurieux. Ainsi, justement en mars 1781, Renée-Pélagie conseille à son époux : « Tu devrais bien, mon tendre ami, réformer ton style pour que tes lettres puissent me parvenir dans leur entier. Si tu dis des vérités, cela offense, aigrit contre toi. Si tu dis des faussetés, on dit : voilà un homme incorrigible, toujours avec la même tête qui fermente, ingrat, faux, etc. Dans tous les cas, ton style ne peut que te nuire. Ainsi réforme-le. »

12 000

+ DE PHOTOS

61. SADE Donatien Alphonse François, Marquis de

Lettre autographe inédite à sa femme. L'œil du Marquis : « Quel monstre, eh mon Dieu, quel monstre vous souffle les expressions de langueur que vous employez et suis-je donc ici pour des années ? Adieu je suis au désespoir. »

S. L. [PRISON DE VINCENNES] s. D. [FÉVRIER 1783], 11,7 x 19,1 CM, UNE PAGE SUR UN FEUILLET REMPLIÉ

Lettre autographe inédite de Donatien Alphonse François de Sade rédigée d'une écriture fine et serrée sur une page adressée à sa femme.

Deux petites brûlures causant la perte de quelques lettres en haut du premier feuillet.

Adresse de Madame de Sade à Paris sur la quatrième page.

Provenance : archives de la famille.

Sans date, cette lettre a été rédigée au début du mois de février 1783, durant l'incarcération du Marquis à la prison de Vincennes.

Cette lettre pleine de douleur physique et morale est écrite depuis la cellule enfumée du Donjon dans lequel est consigné Monsieur le 6, interdit de visites depuis plus de deux mois et souffrant de cécité partielle et de terribles maux de tête.

En apparence décousue, mêlant remerciements, plaintes, supplications et reproches, cette lettre d'amour autant que de haine, révèle la très grande faiblesse du prisonnier en cette période charnière de sa vie carcérale. C'est en effet exactement à cette période que prend forme dans sa tête malade l'univers littéraire unique du Marquis de Sade.

« **J'ai reçu la lettre du docteur et je vous en remercie, j'y répondrai quand je pourrai onque ma tête le pourra.** » C'est au commencement de l'année 1783 que le Marquis subit d'importantes inflammations oculaires ; il perdra presque totalement l'usage de

ses yeux de janvier à juillet 1783. Sade rédigera un rapport détaillé de ses maux dans un précieux document intitulé *Journal de mon œil*. Concernant ses céphalées, il écrit dans son *Journal* pour le mois de février : « Le 9 souffrant horriblement, j'eus nuit bonne mais de grandes douleurs de tête. Le 10 si mal à la tête que je ne pus me lever qu'à trois heures. » C'est d'ailleurs cette unique allusion à des maux de tête qui nous permet de dater précisément cette lettre. Le « **docteur** » dont il est ici question n'est autre qu'Henri Grandjean, chirurgien-oculiste du roi et de la famille royale, envoyé examiner le prisonnier à la suite de ses instantes demandes : « Je vous prie de m'envoyer un médecin oculiste, et le meilleur de Paris. » (Lettre à Renée-Pélagie du 4 février 1783). Le Marquis est alors très anxieux à l'idée de perdre la vue, comme le trahit la très fréquente répétition du verbe voir à quelques lignes d'intervalle : « **me venir voir** », « **si je les vois** » ou encore « **si vous me voyiez** ».

C'est cependant sous l'effet de cette cécité naissante et des douleurs afférentes, qui le privent de toute distraction et le contraignent à l'inertie, que Sade commence à imaginer ses futures odyssées érotiques comme il le confessera quelques mois plus tard dans une lettre d'avril 1783 : « Mon œil est toujours le même, et on est très éloigné de penser même à me le guérir [...]. Au reste, je m'en occupe moins, je lis moins, je travaille moins, et ma tête erre sur autre chose avec une force si prodigieusement plus vive, qu'en réalité, à l'inconvénient près qu'il est fort grand, je serais presque tenté de n'en être pas fâché ! Je l'avais toujours bien entendu dire, qu'un sens affecté triplait la force

de l'imagination, et je l'éprouve. Ça m'a fait inventer une singulière règle de volupté. C'est que je suis très persuadé que l'on parviendrait à rendre les plaisirs de l'amour au dernier degré de force possible, en amortissant un ou deux sens, et même plus, chaque fois qu'on veut jouir. »

Mais pour l'heure, le Marquis, encore loin de cette introspection fertile, est submergé par l'omniprésente souffrance qui semble le maintenir dans un état de grande confusion.

Affaibli par cette violente affliction, Sade, « à bout », cède « au désespoir », et quittant la posture virulente qui lui est coutumière, devient une victime impuissante, soumise à la cruauté du clan des Montreuil : « **N'obtiendrais-je donc jamais la plus légère faveur des bourreaux qui vous entourent ne sont-ils donc pas encore las de me persécuter, pour moi je le suis bien de souffrir. Eh mon Dieu je suis à bout.** » Cette supplique semble préfigurer les longues plaintes de la future Justine qui, cible du mauvais sort et des plus abominables châtements, se laisse aller aux lamentations. À l'instar de son héroïne, Sade met à nu une faiblesse non feinte, marquée par l'étonnante litanie vocative « **Eh mon dieu** ».

Blessé tant physiquement que moralement, il s'en prend à Renée-Pélagie, qui malgré l'interdiction (depuis le 28 novembre 1782) de visiter son mari et son entrée au couvent de Sainte-Aure, continue à lui être fidèle et à correspondre avec lui.

Cependant, ces échanges assidus semblent, mystérieusement faire enrager le Marquis : « **Laissez-moi respirer au nom de Dieu au moins quinze jours, sans m'accabler comme vous faites de coups de poignards sur coups de poignards.** » Dans les rares lettres de Renée-Pélagie subsistantes à cette époque,

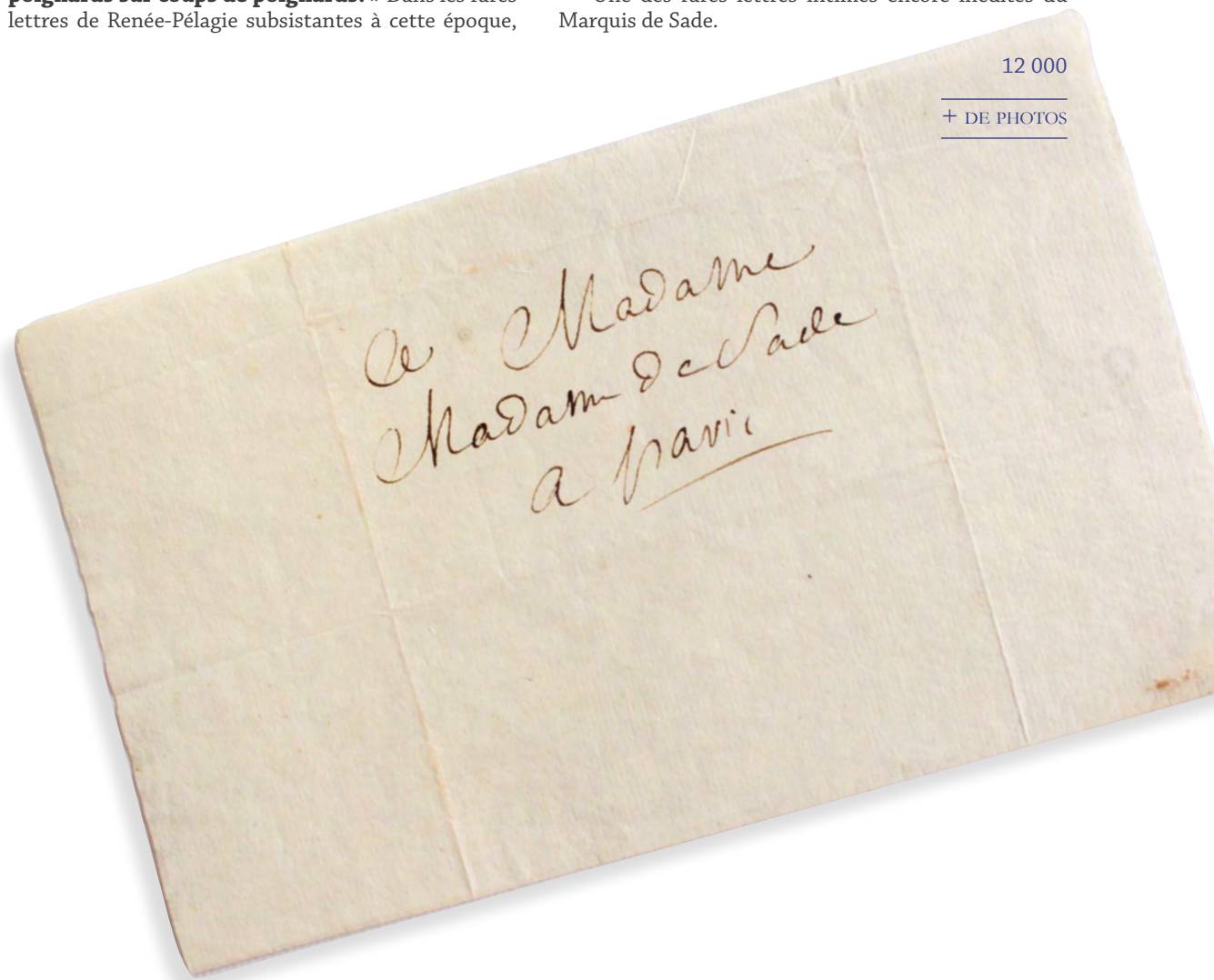
il n'y a pourtant nulle trace d'animosité ou d'« **exécrables lettres** », et « **les poignards** » sont plus vraisemblablement l'expression de sa souffrance paranoïaque.

On assiste d'ailleurs ici à un bipolarisme flagrant, où l'on devine un Sade partagé entre la souffrance physique provoquée par sa maladie et le manque moral causé par la suspension des visites : « **Je voudrais ajouter à cela que si vous pouviez obtenir de me venir voir vers le commencement du carême, le plus grand service que vous pourriez me rendre serait de m'apporter vous-même les affaires-là qui me ferait mourir si je les vois venir sans vous.** » Pour échapper à la folie, il met en place un calendrier relativement précis comme en témoignent les repères temporels abondants de cette lettre : il demande la tranquillité « **jusqu'au premier mars** », c'est-à-dire « **au moins quinze jours** », ce qui amènerait une possible visite de sa femme « **vers le commencement du carême** » soit à « **[l']époque du 1^{er} mars** », visite qu'il pourra néanmoins attendre « **jusqu'en 8** ».

Mais l'agenda rassurant de ses visites conjugales se dissout soudain dans une temporalité effrayante, où se font écho la conscience précise du temps écoulé « **depuis six ans que je souffre** », et l'incertitude de l'avenir carcéral : « **Suis-je donc ici pour des années ?** »

Dès lors, le Marquis de Sade, aristocrate malchanceux en instance de libération et qui consacrait toute son énergie à cette seule finalité, devient pensionnaire attitré du donjon de Vincennes. Et de cette nouvelle posture naîtra bientôt la possibilité d'accéder à une liberté plus vaste que celle vainement espérée sa vie durant : l'écriture.

Une des rares lettres intimes encore inédites du Marquis de Sade.



62. SAND George

Manuscrit autographe complet de la pièce de théâtre Mario

1856, 16 x 24,5 cm, 14 FEUILLETS COUSUS

Exceptionnel manuscrit autographe original de la pièce de théâtre Mario écrite par George Sand et jouée au théâtre de sa propriété de Nohant, rédigé d'une écriture ronde, avec quelques passages biffés et quelques indications au crayon. 14 feuillets écrits à l'encre bleue, couverture originale en papier bis, portant le titre calligraphié sur le plat supérieur et l'indication « Comédie en deux tableaux », ainsi que la cote « N° 63 D ».

Cette ébauche théâtrale des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* fut jouée dans l'intimité du « grand théâtre de Nohant » par les proches de George Sand. Le théâtre, installé en 1849, rythmait la vie des hôtes de Nohant, qui étaient à la fois concepteurs, acteurs et spectateurs de cette grande entreprise d'expérimentation théâtrale. L'écriture et les premières représentations de cette pièce marquent une période de véritable renaissance de ce « théâtre de famille », dont l'activité avait quasiment cessé avec la mort la petite-fille de Sand, survenue le 13 janvier 1855. À l'automne 1856, Nohant sort d'un long deuil et son théâtre est fortement rénové – on pose un perron, et Bolard peint de somptueux décors. Une nouvelle saison théâtrale débute le 8 septembre, les costumes de la pièce sont minutieusement préparés par les membres de la maisonnée et la pièce est jouée pour la première fois le 27 septembre 1856, puis le 30, et une dernière fois le 27 octobre. Affectée par le succès très mitigé de trois pièces en début d'année, Sand s'éloigne des scènes professionnelles – son adaptation de *Comme il vous plaira* de Shakespeare au Théâtre-Français fut quasiment interrompue après la première représentation. Le théâtre de Nohant se tourne alors vers un public d'initiés, d'amis, où l'improvisation tient une haute place, et qui n'a plus le rôle de « théâtre laboratoire » pour les scènes parisiennes, comme il l'a été pour tant de célèbres pièces sandiennes dans les années 1840.

Cette comédie chevaleresque, récit des aventures de Mario, fils d'un vieux marquis sous le règne de Louis XIII est fortement inspirée d'une anecdote

contée dans une de ses lectures, *L'Histoire du Berry* de Louis Raynal. Mario est donc un témoignage unique des comédies et vaudevilles qui se jouaient pour les habitués de la propriété berrichonne – une ébauche, un « scénario » comme mentionné dans son *Agenda*, dans lequel brillent des comédiens amateurs. Sand indique les noms des protagonistes sur le premier feuillet : son fils Maurice joue le vieux marquis d'Angis, devenu de marquis de Bois-Doré dans le roman ; Marie Luguët, petite-fille de Bois-Dorval et âgée de douze ans, campe magistralement le rôle de Mario (Sand appellera même la fillette « Mario » dans ses lettres) ; la méchante gouvernante Clorinde est sans doute jouée par sa mère ; le bohémien est incarné par Manceau, l'amant de Sand.

Le manuscrit, qui tient parfois plus du roman que de la pièce de théâtre, dresse un descriptif de chaque scène, agrémenté de quelques dialogues. De nombreux repentirs sont biffés d'un épais revers de plume de la main de Sand, tandis que son fils Maurice scande le texte en scènes numérotées de 1 à 12, et complète au crayon dialogues (« **Ah ! dit Algénib, Mr d'Angis n'a-t-il pas renvoyé le maître d'armes ?** ») et didascalies (« Il sort avec Mario qui pleure »). La saynète – l'une des plus pittoresques jouées à Nohant – eut selon George Sand un « grandissime succès » (*Agendas*, 27 septembre 1856). Sand s'attellera en décembre de la même année à la rédaction des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* et en approfondira la trame historique – les guerres de religion, le grand Condé, Louis XIII, Richelieu. Le roman lui-même sera plus tard adapté au théâtre par Paul Meurice, et inauguré en 1862 à L'Ambigu-Comique. Sand offrira son dernier grand rôle à son vieil ami le comédien Paul Bocage qui donnera une interprétation remarquée de Sylvain de Bois-Doré (inspiré du personnage du vieux marquis d'Augis dans le présent manuscrit).

Rare et précieux témoin de la genèse d'un beau roman de Sand, qui marque également l'âge d'or du théâtre d'expérimentation à Nohant.

8 000

+ DE PHOTOS

63. TANSILLO Luigi

Stanze di cultura sopra gli horti de le donne, stampate nuovamente. Et historiate [avec] Stanze in lode della menta

S. L. [VENISE] 1537, PETIT IN-8 (14,6 x 9,2 CM), (16) F. (16) F., 2 TEXTES RELIÉS EN 1 VOLUME

Rarissime édition de ces gaillardises, complète des deux parties parues séparément. Elle est illustrée de quatre vignettes sur bois, empruntées au *Decameron* de Boccace (Venise, 1531) et subtilement détournées de leur contexte. Cette édition du tout premier texte de l'auteur est l'unique à ne pas avoir été corrigée. L'ouvrage ne sera traduit en français qu'en 1792.

Reliure moderne en plein maroquin rouge, dos à cinq nerfs présentant la date et le titre dorés, filet doré en encadrement des plats, gardes et contreplats de vélin.

Provenance : bibliothèque de Gianni de Marco avec son ex-libris et son timbre à sec.

Aucun exemplaire dans les bibliothèques américaines, un à la British Library et quelques autres dans

les bibliothèques européennes. Aucun exemplaire passé sur le marché au cours des vingt dernières années.

Ode aux vendanges dans laquelle Luigi Tansillo (1510-1568), poète-soldat de la Renaissance, relate les fêtes carnavalesques de sa campagne de Nola (Campanie). Lors de ces célébrations inspirées de celles de l'Antiquité, les paysans avinés se livraient à toutes sortes de gaillardises auprès des dames napolitaines, avec la licence que l'usage tolérait encore, sans distinction d'âge, de sexe ou de rang. L'allégorie de Tansillo, véritable invite priapique, alarma la pudeur. L'Inquisition mit l'ouvrage à l'index et le poète fut contraint d'implorer le pardon du Pape Paul IV en composant les *Lagime di san Pietro* : le souverain pontife, accorda sa miséricorde au pécheur et leva l'anathème sur tous ses écrits, excepté celui-ci.

9 000

+ DE PHOTOS



Précieuses épreuves argentiques originales du célèbre photographe belge, un des artistes contemporains les plus secrets, qui malgré un succès international précoce a préféré limiter sa production pour conserver la cohérence de son œuvre. Marc Trivier ne tire pas de nouveaux exemplaires de ses anciens portraits, le papier de tirage qu'il utilisait n'est d'ailleurs plus commercialisé. **L'artiste « réalise lui-même ses tirages sur papier baryté Ilford, consacrant plusieurs jours de travail à chacun, avec une concentration particulière pour rendre les blancs, par contraste avec des noirs d'une rare densité. Un tirage de Marc Trivier ne ressemble à aucun autre.** Lorsqu'il accepte de les exposer, il les suspend dans des cadres en inox de sa fabrication, laissant libre cours à la vie du papier. » (Xavier-Gilles, « Marc Trivier et la tragédie de la lumière » in *Le Monde libertaire*, 2011). Cette « vie du papier » participe de l'œuvre au même titre que les diverses altérations que subissent les photographies lorsqu'elles sont exposées : « Dans les boîtes, les tirages gondolent, mais qu'importe : le photographe affectionne ce genre d'accident. » (Claire Guillot, « Les face-à-face sans échappatoire du photographe Marc Trivier », *Le Monde*, 2011) Marc Trivier a une sensibilité particulière pour l'aspect matériel de ses productions. Alors que la photographie relève par essence du multiple, cette intervention de l'artiste dans tout le processus de création confère une aura autographique à ces tirages.

Photographies d'artistes, de fous, d'arbres ou d'abattoirs, Marc Trivier aborde tous ces sujets avec un regard aussi précis qu'intense.

« Dans sa cosmogonie, **chaque chose, chaque être, végétal, animal ou humain, mérite le même respect. Car tous sont confrontés à la même loi d'airain : la solitude.** » (Luc Desbenoit)

La beauté qui émane de ses photos vient de cette nudité. Il n'y a ni retouches, ni recadrages. On retrouve dans son œuvre le même format carré souligné par le carré du négatif que Trivier laisse sur ses tirages. Ce cadre piège notre regard dans des photographies où le fard de la couleur est rejeté pour un noir et blanc incisif. Toute artificialité ayant disparu nous ne faisons pas face à la mise en scène d'un sujet mais à une présence exacerbée par la lumière irradiante et singulière, témoin d'un instant de vie et non de pose. C'est cette lumière, liée au médium photographique, qui unit les séries de Marc Trivier :

« **Les photographies de Marc Trivier écrivent une tragédie de la lumière, celle-ci n'accueillant les êtres – hommes, arbres ou bêtes – qu'en les brûlant, avant disparition.** » (Xavier-Gilles, *op. cit.*)

C'est aussi elle, délivrée de tous les artifices, qui donne à ses œuvres l'aura qui les rend si présentes. Cette « brûlure » de la lumière nous renvoie à un instant réel, au « ça a été » de Barthes (*La Chambre Claire*, 1980) : « De trente-cinq ans de pratique photographique, d'obsessions, c'est peut-être ça qui reste : un mode d'enregistrement singulier de la brûlure de la lumière, décliné d'une image à l'autre, en une succession de propositions qui se ressemblent et pourtant chacune est aussi singulière que la fraction de temps auquel elle renvoie. » (Marc Trivier)

« **La photographie ne dit qu'une chose : "C'était." On ne fixe que ce qui a été. S'il y a une tragédie, elle est là.** » (Marc Trivier)

Warhol, Foucault, Beckett, Dubuffet... les plus grands écrivains et artistes ont posés pour Trivier. Simultanément l'artiste s'intéresse également aux marges de la société, à ce que les hommes ne veulent pas voir. Il photographie alors les aliénés et les abattoirs qu'il place en regard des célébrités. Dès la fin des années 1980 son œuvre est unanimement reconnue et il reçoit le prestigieux Young Photographer Award de l'International Center of Photography en 1988 ainsi que le Prix Photographie Ouverte (Charleroi). Après le Palais de Tokyo à Paris, le musée de l'Élysée à Lausanne et le Casino à Luxembourg, la Maison européenne de la photographie à Paris lui consacre une importante rétrospective en 2011.

Les photographies des aliénés que Trivier réalise à la même période étaient volontairement mêlées à celles des artistes lors de la rétrospective parisienne de 2011. Loin d'une tentative d'opposer la folie et le génie, cette mise en regard fut au contraire l'occasion d'un questionnement de notre regard sur ces deux pôles fantasmatiques de la personne humaine.

La série consacrée aux abattoirs pourrait sembler éloignée des autres œuvres de Trivier. Cependant, comme les aliénés, les abattoirs font partie de ces images honteuses d'une marginalité que l'on ne veut pas voir. C'est un lieu rejeté hors de la ville, loin des regards, loin des hommes. Il n'y a d'ailleurs presque jamais d'hommes dans ces photographies.

Contrairement au film de Franju, *Le Sang des bêtes*, en 1949, Trivier ne s'intéresse pas au geste du travail dans les abattoirs. Il les capture vides, peuplés de cadavres ou d'animaux aveuglés avant d'être conduits à la mort. Le photographe s'inspire de la peinture de Bacon, qu'il a d'ailleurs pris en photo en 1981, et du rapport de ce dernier au corps. On retrouve toute la pitié du peintre anglais pour la viande et les animaux dans la série de Trivier.

« J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion... C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. **Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal...** » (Francis Bacon in *Francis Bacon. Logique de la sensation*, par Gilles Deleuze)

Ses photos nous montrent les bêtes en martyrs comme Marsyas ou Saint Pierre. Trivier dévoile la tragédie du corps dépossédé de la présence, photographiant des animaux aveugles, morts, dépecés et vidés de leurs entrailles que le noir et blanc change en marbre. Mais c'est toujours l'homme qui se reflète dans ces portraits de chairs sans âmes, un homme qui, à travers le miroir argentique de Marc Trivier, se projette dans cette chair aveugle, et traverse un instant l'infime espace du regard qui les sépare.

« **Les vaches régulièrement photographiées par Marc Trivier à l'abattoir d'Anderlecht manifestent la même essence que ses visages humains.** » (Henri Van Lier « Le timbre photonique, Robert Frank et Marc Trivier », in *Les Cahiers de la photographie*, 1992)

64. TRIVIER Marc

Abattoir XI

PAR L'AUTEUR, S. L. 1983, 22 x 22 CM SUR PAPIER
ILFORD 30 x 40 CM, UNE PLANCHE PHOTOGRAPHIQUE

Grande photographie originale en noir et blanc réalisée par Marc Trivier.

Tirage argentique original non signé, comme la plupart des œuvres de Trivier.

2 500

+ DE PHOTOS



65. TRIVIER Marc

Cochon Aveugle

PAR L'AUTEUR, S. L. 1980, 22 x 22 CM SUR PAPIER
ILFORD 30 x 40 CM, UNE PLANCHE PHOTOGRAPHIQUE

Grande photographie originale en noir et blanc réalisée par Marc Trivier.

Tirage argentique original non signé, comme la plupart des œuvres de Trivier.

1 800

+ DE PHOTOS



66. TRIVIER Marc

Vache aveuglée

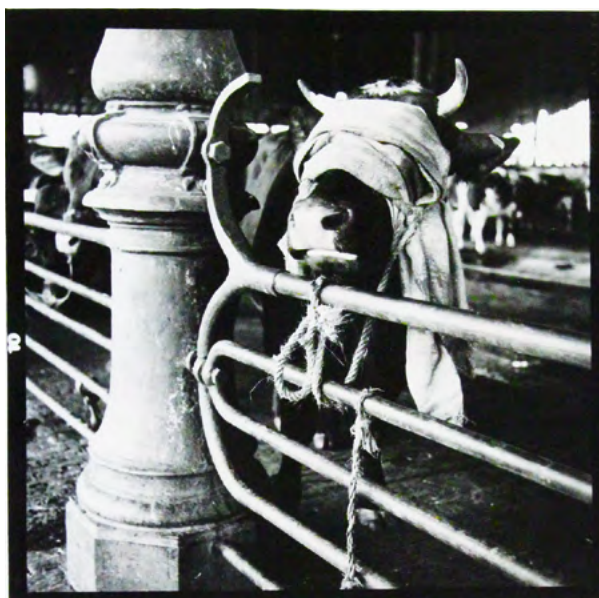
PAR L'AUTEUR, S. L. 1980, 22 x 22 CM SUR PAPIER
ILFORD 30 x 40 CM, UNE PLANCHE PHOTOGRAPHIQUE

Grande photographie originale en noir et blanc réalisée par Marc Trivier.

Tirage argentique original non signé, comme la plupart des œuvres de Trivier.

2 000

+ DE PHOTOS



67. TURGOT Michel Étienne & BRETEZ Louis

Plan de Paris, Commencé l'Année 1734. Dessiné et Gravé, sous les ordres de Messire Michel Etienne Turgot

PARIS 1739, IN-PLANO (44,5 x 56,5 CM), 21 PL., RELIÉ

Édition originale, rare et précieuse, composée d'un plan général découpé en 20 rectangles numérotés et reprenant schématiquement les 20 plans de Paris en perspective qui suivent, soit 21 planches sur double page et sur papier fort, la 18 et la 19 étant liées et dépliantes, et contenant le cartouche avec le titre et les données éditoriales. On pourrait s'étonner de la disposition des planches dans le recueil, elles obéissent en fait à un ordre strict. Les planches ont été reliées en suivant le plan général, de gauche à droite ; en les retirant, on recomposerait ainsi aisément en plaçant les planches dans l'ordre, le grand plan de Paris en perspective d'une taille approximative de 2,50 mètres sur 3 mètres (chaque planche mesurant environ 50 par 80 centimètres).

Reuvre en plein veau marbré et glacé d'époque aux armes de la ville de Paris. Dos à nerfs orné de fleurs de lys, une centrale et quatre en écoinçons. Plats frappés en leur centre des armes de la ville de Paris. Large frise d'encadrement avec fleurs de lys angulaires. Très discrètes et habiles restaurations.

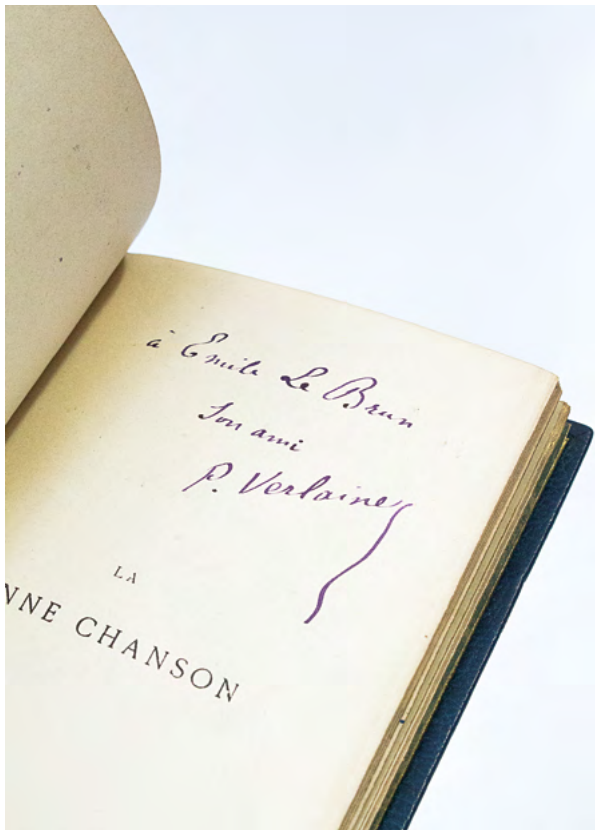
Michel Étienne Turgot, marquis de Sousmont, alors Prévôt des marchands de Paris, cherchant à promouvoir l'image de Paris commissionne Louis Bretez (membre de l'Académie royale de peinture et sculptures et professeur de perspective) pour un nouveau plan de Paris. Bretez commence son travail en 1734. Durant deux années, aidé par l'autorisation de Turgot de pénétrer partout où bon lui semble (jardins, maisons, monuments) il prend des mesures précises. C'est seulement en 1736 qu'il débute la gravure. Les plans de Paris seront établis selon une projection isométrique, réalisant une plus grande précision que les habituelles vues d'oiseaux, et possédant ainsi pour la première fois une nette avancée scientifique dans la manière de graver les plans et un véritable exploit, tous les monuments, jardins et rues étant très exactement représentés, jusque dans de nombreux détails. Le plan en perspective cavalière deviendra si célèbre qu'il prendra le nom de son commanditaire.

Très bel exemplaire aux armes de la ville de Paris.

16 000

[+ DE PHOTOS](#)





68. VERLAINE Paul

La Bonne Chanson

ALPHONSE LEMERRE, PARIS 1870, 9,5 x 16,5 CM, RELIÉ

Édition originale imprimée à 570 exemplaires.

Reliure en plein maroquin turquoise, dos légèrement bruni à quatre nerfs, date dorée en queue, contre-plats en maroquin blanc décorés en angles d'allégories poétiques dorées, encadrement de triples filets dorés sur les contreplats, gardes de soie moirée turquoise, gardes suivantes de papier à la cuve, couvertures et dos conservés, tranches dorées, élégante reliure signée de Marius Michel.

Rare envoi autographe signé de Paul Verlaine sur ce texte à Emile Le Brun.

Signature manuscrite du dédicataire en tête d'une garde en guise d'ex-libris.

Bel exemplaire parfaitement établi en maroquin doublé par l'un des maîtres de la reliure du XX^{ème} siècle.

6 800

+ DE PHOTOS

69. VERLAINE Paul

Jadis et Naguère

LÉON VANIER, PARIS 1884, 11,5 x 18,5 CM, RELIÉ

Édition originale imprimée à 500 exemplaires et pour laquelle il n'a pas été tiré de grands papiers.

Reliure en demi maroquin moutarde, dos à cinq nerfs, date dorée en queue, filet doré sur les plats de papier marbré, gardes et contreplats de papier à la cuve, couvertures conservées, reliure signée de Thomas Boichot.

Précieux envoi autographe signé de Paul Verlaine à Émile Le Brun.

Notre exemplaire comporte des corrections manuscrites dans le texte de la main de Paul Verlaine ainsi qu'un exceptionnel quatrain page 123.

Professeur d'anglais à l'École alsacienne de Paris, Émile Le Brun se lia d'amitié avec Paul Verlaine. Ce dernier lui consacra un sonnet dans *Dédicaces* (1890).

Bel exemplaire agréablement établi.

8 000

+ DE PHOTOS

« Se sacrifie à l'Amour universel! »

(1)
O vous tous, ô nous tous, ô les Pêcheurs tristes,
O les doux Saints, pourquoi ce schisme tête ?
Que n'avons-nous fait, en habits artistes,
De nos travaux la seule et même veste !

70. VERLAINE Paul

Manuscrit autographe complet signé de Paul Verlaine d'une des *Chroniques de l'hôpital* : le lieu de misère partagée du poète et de l'ouvrier

PARIS S. D. [1890], 21,3 x 14 CM, 3 PAGES IN-8 AU VERSO DE 4 FEUILLETS DE L'ASSISTANCE PUBLIQUE DE PARIS

Manuscrit autographe complet signé de Paul Verlaine d'une des *Chroniques de l'hôpital*, 90 lignes serrées à l'encre noire, au verso de feuillets de l'Assistance publique de Paris.

Chronique de l'une des hospitalisations de Paul Verlaine, se produisant entre septembre 1889 et février 1890. La mention « III » a été rayée au crayon bleu de typographe. Dans leur recueil définitif, le texte se trouve en effet en seconde position. Dans la version publiée par *Le Chat noir*, le 5 juillet 1890, on ne constate pas de variante avec notre manuscrit. Il s'agit donc du dernier état du texte remis à l'imprimeur.

Jacques Borel situe la rédaction de cette chronique lors d'un passage à l'hôpital Cochin en juin 1890. Verlaine a passé de longs jours hospitalisés au cours de sa vie et plus particulièrement à cette époque. Durant ces séjours, il compose les *Chroniques de l'Hôpital*, des poèmes en prose en huit parties. Il y mêle l'anecdote, les observations de la vie des malades ainsi qu'une fine analyse poétique du milieu hospitalier.

Verlaine débute par un constat troublant et désabusé : « **Décidément, tout de même, il noircit l'Hôpital, en dépit du beau mois de juin [...] Oui, l'Hôpital se fait noir malgré philosophie, insouciance et fierté.** » Malgré le beau temps, la rigidité du système, la misère et la maladie assombrissent la vision du poète : « **Réprimons toutes objections sous peine d'expulsions toujours dures, même en ce mois des fleurs et du foin, des jours réchauffants et des nuits clémentes, pour peu que l'on loge le diable dans sa bourse et la dette et la faim à la maison.** »

La sortie, par expulsion ou pour guérison et la vie à l'extérieur n'offrent pas plus de réconfort que le séjour : « **Évidemment nous sortirons tôt ou tard, plus ou moins guéris, plus ou moins joyeux, plus ou moins sûrs de l'avenir, à moins que plus ou moins vivants. Alors nous penserons avec mélancolie [...] à nos souffrances morales et autres,**

aux médecins inhumains ou bons. » Un sentiment déjà éprouvé lors de ce qu'il appelle « **mes entractes** », temps où il n'est pas hospitalisé.

Car à la sortie de l'hôpital, c'est une vie de misère qui l'attend, malgré sa reconnaissance déjà acquise. Sa misère, Verlaine la met en parallèle de celle de la classe ouvrière qui partage ses séjours dans des hôpitaux. Le poète appelle à la résignation ses « **frères, artisans de l'une et de l'autre sorte, ouvriers sans ouvrage et poètes... avec éditeurs, résignons-nous, buvons notre peu sucrée tisane ou ce coco, avalons bravement qui son médicament, qui son lavement, qui sa chique ! Suivons bien les prescriptions, obéissons aux injonctions, que douces nous semblent les injections et suaves les déjections, et réprimons toutes objections** ». Avec eux, le poète souhaite profiter de la beauté du mois de juin en reprenant deux vers de la *Chanson sentimentale* de Xavier Privas : « **Nous nous plairions au grand soleil. Et sous les rameaux verts des chênes, nous, les poètes, aussi bien qu'eux, les ouvriers, nos compagnons de misère.** » Égale devant le malheur, qu'ils soient actifs ou oisifs, pourraient-ils ressentir de la nostalgie une fois dehors : « **Et peut-être un jour regretterons-nous ce bon temps où vous travailleurs, vous vous reposez, où nous, les poètes, nous travaillions, où toi l'artiste, tu gagnais ton banyuls et tes tods ?** »

Malgré cette rêverie, Verlaine est « **las de tant de pauvreté (provisoirement, croyez-le, car si habitué, moi, depuis cinq ans !)** » et il conclut, amer par le constat d'une médecine moderne sans humanité : « **l'Hôpital avec un grand H, l'idée atroce, évocatrice d'une indicible infortune, de l'Hôpital moderne pour le poète moderne, qui ne peut, à ses heures de découragement, que le trouver noir comme la mort et comme la tombe et comme la croix tombale et comme l'absence de charité, votre Hôpital moderne tout civilisé que vous l'avez fait, hommes de ce siècle d'argent, de boue et de crachats !** »

14 000

+ DE PHOTOS

71. VITALI Giano

Epistola de ingressu Gallorum in Mediolanum

JACOPO MAZZOCHI, ROME 15 NOVEMBRE 1515, PETIT IN-4 (14 x 20 CM), (6 F.), RELIÉ

Édition originale, ornée d'un titre frontispice architectural. Titre en caractères gothiques, texte en romains et en grecs. Les deux dernières pages de l'ouvrage contiennent un poème de Giano Vitali dédié à Francesco Santilio intitulé « *Ne petat ubi bella exercentur* ».

Reliure moderne en plein maroquin brique, dos lisse janséniste uniformément insolé, portant le titre, la date et le lieu d'édition en doré, roulette dorée en encadrement des contreplats, gardes et contreplats de papier à la cuve. Un très infime frottement en tête du dos.

Ancien tampon effacé sur la page de frontispice.

Provenance : bibliothèque de Gianni de Marco avec son ex-libris et son timbre à sec.

L'ouvrage a été publié par Jacopo Mazzochi, l'un des imprimeurs les plus prolifiques de la Rome du début du XVI^{ème} siècle. Dès 1510, il initia la tendance du frontispice architectural, portique d'entrée dans le livre (E.P. Goldschmidt).

Dans cette lettre ouverte adressée à son ami Ottavio Silvio, le poète humaniste Giano Vitali relate, en témoin oculaire, l'entrée triomphale de François I^{er} à Milan et le siège de la cité impériale. Le monarque, dans la lignée des guerres italiennes entreprises par Charles VIII vingt ans plus tôt, revendique la possession du duché de Milan. Au printemps 1515, après avoir réuni 30 000 hommes, il marche sur l'Italie, réussissant à déjouer le blocus des Suisses sur la route du Mont-Cenis. Le vainqueur de Marignan arrive plusieurs mois plus tard, le 16 octobre 1515, dans la cité milanaise. Giano Vitali rend compte dans cet ouvrage de l'ardeur au combat des Suisses, des dissensions régnant dans l'entourage de Maximilien Sforza et de la magnanimité de celui-ci qui s'était rendu sans exercer de représailles.

Nous avons trouvé quatre exemplaires référencés dans les catalogues européens : un à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, un à la bibliothèque nationale italienne, un à la bibliothèque royale du Danemark et enfin un exemplaire à la bibliothèque colombine de Séville. Ce dernier porte une note de la main de Fernando Colomb, le plus illustre fils du célèbre découvreur des Indes, expliquant qu'il a fait l'acquisition de l'ouvrage à Rome en novembre 1515. Une telle rareté s'explique par le fait que les occasionnels, éphémères petites publications, faisaient à l'époque office de périodiques et ne connaissaient donc qu'une durée de vie très réduite. Il est important de souligner que les occasionnels français, véritables bulletins d'information, fleurissent justement au moment des guerres d'Italie (1494-1559).

Rarissime et peut-être dernier exemplaire en main privée de cet occasionnel relatant l'entrée de François I^{er} à Milan.

8 000

+ DE PHOTOS



72. YOURCENAR Marguerite

Les Songes et les Sorts

GRASSET, PARIS 1938, 12 x 19 CM, BROCHÉ

Édition originale, un des exemplaires du service de presse.

Exceptionnel envoi autographe signé de Marguerite Yourcenar au grand psychiatre Carl Gustav Jung qu'elle a erronément orthographié Yung : « Au Professeur Yung en souvenir de ses conférences à Yale 1937, auxquelles j'ai eu le privilège d'assister. Hommage admiratif [Les Songes et les Sorts] (expériences personnelles du rêve). Marguerite Yourcenar. Dreams are their own interpretation (Talmud). »

Joint, un bon de remise manuscrit à en-tête de Bernard Grasset, au « professeur Yung / Zurich ».

En remplaçant le « J » de son dédicataire par sa propre initiale, Marguerite Yourcenar, qui se méfiait pourtant de « la part sans cesse plus grande faite par nous à l'inconscient et à l'informe », nous offre un superbe témoignage involontaire de son estime pour le fondateur de la psychologie analytique.

Mais plus encore, cette précieuse dédicace nous révèle l'origine même de ce recueil atypique dans l'œuvre de l'écrivain.

C'est en effet en rejoignant en septembre 1937 son premier amour féminin, Grace Frick, étudiante à l'Université de Yale, que Marguerite Yourcenar assiste à la très importante conférence que Carl Jung délivre à Yale le 20 octobre 1937.

La libération des rêves du carcan interprétatif de Freud que propose Carl Gustav Jung rencontre un formidable écho chez la jeune écrivain qui refuse la rationalisation systématique freudienne : « Nous sommes plus profonds que cet inconscient semé de chaussettes trappes auxquelles la psychologie contemporaine limite nos abîmes. » (*M. Y., Portrait d'une voix*, Maurice Delcroix, Gallimard 2002)

S'opposant à son mentor, Jung déclare qu'il « tient les rêves pour acquis et non comme une simple façade derrière laquelle quelque chose a été soigneusement caché » ; « je doute que nous puissions supposer qu'un rêve est quelque chose d'autre que cela ne semble l'être. J'ai plutôt tendance à citer une autre autorité juive, le Talmud, qui dit : "le rêve est sa propre interprétation" » rapporte le *New York Times* du 21 octobre.

Les Songes et les Sorts, relation lyrique et brute des rêves de Yourcenar, sans aucune velléité de réduction psychanalytique (comme elle le précise longuement dans sa préface), semble directement issue de cette conférence restituant à l'inconscient son irréductible mystère et sa puissance poétique.

D'ailleurs, conviendra-t-elle plus tard, si elle est fascinée par le génie de Jung, qui « frise parfois la folie », c'est parce que ce philosophe était davantage « poète et avait une perception plus large de la nature humaine » (in *Portrait d'une voix*, op. cit.)

En concluant son envoi autographe par la citation du Talmud que Jung a lui-même invoqué lors de sa conférence, Marguerite Yourcenar révèle la genèse intime de ce recueil entièrement composé aux États-Unis et publié moins d'un mois après son retour.

Au crépuscule de sa vie, loin de renier cet écrit de jeunesse, l'éternelle contemporaine de la science psychanalytique envisagera même d'enrichir et de re-publier ce secret hommage intellectuel à l'un des pionniers de la psychologie des profondeurs.

2 800

DE PHOTOS

Au Professeur Yung
en souvenir de ses conférences
à Yale 1937, auxquelles
j'ai eu le privilège d'assister.
Hommage admiratif

LES SONGES ET LES SORTS

(expériences personnelles
du rêve)

Marguerite
Yourcenar

Dreams are their own
interpretation
(Talmud)



LUIS BUNUEL
IS EMPLOYED BY

BURBANK, CALIFORNIA

Luis Bunuel

SIGNATURE OF EMPLOYEE

Raymond F. Mattheum

PERSONNEL DIRECTOR