MAILLARD-FOUILLEUL

Estampes

Florilège

Octobre 2026



11 Passage Verdeau

75009 Paris

tél. + 33 (0)1 42 46 53 20

e-mail maillard.estampes@gmail.com

www.maillard-estampes.com

à Ghislaine Maillard et Solange Fouilleul,

Jan van der Straet (dit Giovanni Stradano ou Johannes Stradanus) d'après

(1523-1605)

Impressio Librorum et *Color Olivi*

Deux estampes de la série des : *Nova Reperta*

La série a été éditée pour la première fois vers 1591 par Philippe Galle à Anvers et a été successivement rééditée par Karel de Mallery après 1612, Theodoor Galle avant 1636 et Johannes Galle avant 1677. Elle comprend vingt planches, dont une signée par Theodoor Galle (n° 1), trois par Jan Collaert II (n° 15, 17, 18), et quatre autres qui lui sont attribuées (planche de titre, n° 2, 12, 16). Stradan dédia la série à l'érudit florentin Luigi Alamanni, « auteur intellectuel » des estampes, comme en témoignent les notes écrites par Alamanni et Stradan sur les dessins préparatoires (cf. Van der Sman 2008).

La découverte de l'Amérique en 1492 façonna le climat culturel, scientifique et philosophique du XVIe siècle. L'Europe occidentale fut confrontée à une faune et une flore exotiques, des langues et des usages inconnus, qui furent autant de sources d'inspiration au développement de nouvelles méthodes et techniques artistiques. Ce siècle assista à l'inauguration de nouveaux marchés et voies commerciales, de nouvelles doctrines philosophiques (la science était alors encore connue comme 'philosophie de la nature') accompagnées de nouveaux faits, de nouvelles argumentations. Des genres littéraires inédits virent également le jour.
Les Nova Reperta sont un aperçu de cette profusion de nouveautés.
Stradan esquisse l'énorme révolution politique, sociale, économique et religieuse dont il fut témoin.
Cette série riche en allégories, mythes et autres références fut imprimée par Philippe Galle à Anvers. Cet épisode illustre à lui seul le déclenchement de tout un processus de mondialisation et d'internationalisation de la circulation de biens et d'informations, au sein duquel Anvers occupait une position centrale. La majeure partie du commerce maritime de la région passait par la ville portuaire, véritable carrefour d'innovation et de savoir.
Ces repertae sont mises en valeur et en “situation” par Stradan de manière vivante et dramatique, selon les conseils prodigués par les pédagogues humanistes comme Erasme et dont Jean-Claude Margolin donne une analyse dans son : "À propos des Nova reperta de Stradan" .

1.*Impressio Librorum*
Ca.1591

Burin, 200 x 266 mm (feuille : 213 x 280 mm), New Hollstein 326 état I/III.

Planche 4 de la série *Nova Reperta*.
Etat I/III à l'adresse de Philippe Galle, avant son remplacement par celle de Johannes Galle.
Très belle épreuve sur papier vergé, deux filigranes difficilement identifiables,
l'un au double C couronné et le second une croix surmontée d'une fleur de lis, trois légers plis d'impression dans le haut, les angles renforcés.

Cette gravure, l'une des plus célèbres de Stradan, figure dans toutes les histoires de l'imprimerie et des livres, présente, dans leurs activités aussi diversifiées que simultanées, les ouvriers et le contremaître (ou le maître-imprimeur) d'un grand atelier d'imprimerie : dix personnages au total. L'impression d'ensemble qui se dégage est celle d'un dynamisme ininterrompu en même temps que d'une organisation parfaitement rationnelle. Quant à la souscription latine, elle nous rappelle, sans jugement de valeur, la finalité de l'imprimerie, en usant d'une comparaison banale : *Potest ut una vox capi aure plurima, linunt ita una scripta mille paginas* ("De même qu'une seule voix peut être perçue par de multiples oreilles, de même une seule page imprimée en recouvre mille autres"). Cet éloge de la diffusion de l'écrit et de l'imprimé *(scripta* représentant un texte écrit, mais qui ne pourra être reproduit qu'après être passé par l'impression) nous rappelle évidemment, avec quelques décennies de plus, le temps où Érasme composait son fameux adage *Festina lente* à la gloire de l'imprimerie aldine et du métier d'imprimeur en général, avec cette idée fascinante et jubilatoire que la pensée peut désormais se répandre et se multiplier jusqu'aux confins du monde, par la grâce du livre. De fait, l'imprimerie, dont Plantin plus tard fut un acteur déterminant, devint la messagère enthousiaste de ces nouveautés.

Référence :
-*À propos des Nova reperta de Stradan* in *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, Jean-Claude Margolin, Franck Lessay et François Laroque (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle Collection, Paris, 2001



4.

IMPRESSIO LIBRORVM.

Poteſt vt vna vox capi aure plurima: Linunt ita vna ſcripta mille paginas.

2.*Color Olivi*
Ca.1591

Burin, 205 x 272 mm (feuille : 215 x 282 mm), New Hollstein 336 état II/IV.
Planche 14 de la série des *Nova Reperta*.
Etat II/IV avec le numéro 14 dans l'angle inférieur gauche à l'adresse de Philippe Galle, avant son remplacement par celle de Johannes Galle.
Très belle épreuve sur papier vergé filigrané difficilement identifiable au double C couronné, les angles renforcés.

Ici c'est un atelier de peintre, décor qui était à Stradan au moins aussi familier que celui du graveur, fourmillant de personnages attelés à des occupations diverses, peinture, sculpture, poterie.
Il s'agit ici de la couleur "de l'huile d'olive", ou plus exactement (en forçant un peu le sens des deux mots latins), de la peinture à l'huile, dont une légende contemporaine, puisque c'est Giorgio Vasari qui l'a propagée vers 1550, voudrait que ce soit Jan Van Eyck qui en fût l'inventeur (légende qui a été souvent répétée depuis). Il semble, d'après les historiens de l'art, que Van Eyck (Jan, et sans doute aussi son frère Hubert) n'a fait que perfectionner une technique déjà connue, mais qu'il en a tiré toutes les conséquences. Il est plus vraisemblable de songer à de l'huile de lin ou à de l'huile de noix, en lieu et place de l'huile d'olive, dont le peintre flamand aurait apprécié les vertus dans leur mélange avec ses couleurs. Si l'on examine à présent le dessin de Stradan, on se rend compte qu'il a voulu symboliser le propre atelier de Van Eyck, puisque c'est lui que l'on voit, debout dans l'atelier, en train de peindre un tableau : cette oeuvre représente une scène bien connue,et qui correspond à un tableau répertorié du peintre flamand : saint Georges, terrassant le dragon.
La légende explicative de la gravure signale simplement que Van Eyck est l'inventeur de la peinture ou des coloris à l'huile [d'olive] : *Colorem olivi commodum pictoribus, invertit insignis magister Eyckius.*

Référence :
-*À propos des Nova reperta de Stradan* in *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, Jean-Claude Margolin, Franck Lessay et François Laroque (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle Collection, Paris, 2001



14. COLOR OLIVI.

Colorem oliui commodum pictoribus, Inuenit insignis magister Eyckius.

Jan Pieterszoon Saenredam

(1565-1607)

d’après Hendrik Goltzius

3.*Mercure présidant aux arts*

Burin, 256 × 180 mm (feuille : 280 x 200 mm), Hollstein, *Saenredam* 55, état I/II ; New Hollstein, *Goltzius* 662 état I/II.

Planche 6 de la suite intitulée : *Sept planètes*
Epreuve du 1er état avant que le deuxième numéro 6 ne soit ajouté en bas à droite.
Filigrane écu à bande. Ce type de filigrane est « de provenance badoise ; peut-être peut-on les attribuer à Ettlingen ». (Briquet 1075).
Deux légers plis transversaux.

Depuis l’Antiquité l’astrologie évoque les enfants planétaires, soit l’idée selon laquelle un individu né sous l'influence d'une planète et d'une constellation donnée était caractérisé par des qualités, des aptitudes spécifiques. Si le Moyen Âge conserve cette vision des dieux planétaires et de leurs enfants, il enrichit cette conception avec l’intégration d’anciennes croyances astrales païennes, d’éléments de la mythologie antique et d'iconographie divine. Dès la fin du XVe siècle on retrouve dans les œuvres de Marten van Heemskerck, comme de Maarten de Vos, des représentations de divinités dans un char sur leur orbite céleste, dominant les enfants planétaires occupés à leurs travaux sur Terre.
La nouveauté introduite par Goltzius est de représenter les dieux à hauteur d’hommes, incarnés sous forme de statues, au sein d’un paysage entourés de ces enfants planétaires.
Le rôle de Mercure, rappelé par l’inscription latine, attribuée au poète et humaniste Cornelius Schonaeus et qui pourrait se traduire par : « La grâce de l’éloquence me recommande, et je montre aux mortels inexpérimentés les arts dans leur diversité. » indique bien qu’il est le symbole de l’éloquence, mais aussi de la transmission des savoirs. Parmi ses enfants on compte deux érudits devisant au premier plan et un peintre, ce qui signifie clairement que pour Goltzius, l'art, qui s’exprime par l‘image, est aussi importante que la rhétorique, donc que les arts libéraux.

Référence :
- *Antike Götter als Planeten und ihr Einfluss auf die Erdbewohner*, Veldman, Ilja M., dans *Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit*, Norbert Michels (dir.), Petersberg, 2017, p. 142–151



Me Dys commendat facunde gratia lingue,
Et varias rudibus monstrv mortalibus artes.

James Jacques Joseph Tissot
(1836-1902)

4.*Le Hamac*
The Hammock

1880

Eau-forte et pointe-sèche, 278x180 mm (feuille : 375 x 243 mm), Wentworth 46, Tissot 41, Béraldi 37.

Epreuve portant le cachet rouge de l'artiste et contresignée.
Filigrane à la fleur de lys.
Tirage à environ 100 exemplaires (Dudley).
Deux légers plis dans la marge gauche, petit manque dans l'angle inférieur gauche

Probablement présentée à la Dudley Gallery B/W 1880, no. 21, sous le titre The Hammock, cette eau-forte est directement inspirée d'un tableau, sans doute du même titre, dont Tissot avait conservé la photographie dans ses albums. Tissot « revisite » et corrige le tableau de 1878 exposé à la Grosvenor Gallery, *The Ham-mock* qui lui valut, avec deux autres œuvres, *Un après-midi tranquille*, collection privée (Wentworth 1984, pl. 144) et *En route pour la City* des critiques véhémentes et pleines de dégoût. Un critique du *Spectator* résuma son opinion sur *The Hammock* en écrivant : « Des dames dans des hamacs affichant leurs jupons et leurs bas plus que nécessaire et cachant à peine leur indolence et leur insolence » (31 mai 1879). Punch proposa de son côté un autre titre, pour le moins évocateur, pour *A Quiet Afternoon*, le rapprochant d'*En route pour la City* : pensant que *The Web* (La toile d'araignée) aurait été parfait pour *Le Hamac* :
« Viendras-tu dans mon jardin ?
Dit l'araignée à la mouche.
C'est le plus beau des jardinets
Que tu aies jamais épié
L'herbe sur laquelle s'amuse un chien rusé
Le hamac sur lequel je m'étends
Les chevilles délicates que tu observeras
Parler - "à propos des bottes »
Elle est bien bottée alors. Vraiment ? Mais oui »
*(N.d.t. : l'article s'achève sur un jeu de mots intraduisible : Is it so ? — 't is so dont la prononciation rappelle celle du nom de l'artiste).
Le Hamac était censé refléter la scène observée par le vieil homme dans *A Quiet Afternoon*. Tissot fut certainement surpris de ces impressions défavorables ; mais, en tout cas, il tenta aussitôt de remédier à cette situation en exécutant une nouvelle composition dans laquelle il abandonna les jupons et les bas, ainsi que le chien. Cette version corrigée pourrait être celle que Tissot a exposée à l'Institut des Beaux-Arts de Glasgow en 1880, bien que le *Magazine of Art* ait précisé qu'il s'agissait de l'œuvre exposée à la Grosvenor Gallery deux ans plus tôt.
On reconnait sous les traits de la nonchalante alanguie, Kathleen Newton, dite Mavourneen, mot irlandais signifiant « ma chérie », muse, modèle et grand amour de Tissot .
Née à Agra, en Inde, Kathleen était la fille de Charles Frederick Kelly. Après les révoltes contre la Compagnie et le massacre des Britanniques par les troupes indiennes en 1857, de nombreux enfants furent envoyés en Angleterre pour des raisons de sécurité. Ce fut le cas de Kathleen et de sa sœur Mary Pauline, inscrites à Gumley House, une école catholique

d'Isleworth, dans le Middlesex. À l'âge de 10 ans, Kathleen quitta l'école et retourna en Inde pour contracter un mariage arrangé. Son fiancé, Isaac Newton était un éminent chirurgien, veuf, qui avait déjà un jeune fils. A peine le mariage prononcé Kathleen s'enfuit, et retrouva l'officier de marine qu'elle avait rencontré sur le navire la ramenant en Inde, Henry St Léger Bury Palliser, et ne tarda pas à tomber enceinte. Newton entama alors une procédure de divorce et Kathleen retourna en Angleterre, où elle donna naissance à sa fille et cinq ans plus tard à un fils. La première fois que Kathleen rencontra et posa pour Tissot, ce fut en 1876 pour *Portrait de M. N*., une gravure exécutée trop tard pour figurer dans le Portfolio of *Ten Etchings* publié en décembre. Le coup de foudre fut immédiat et la même année, Kathleen emménagea chez Tissot. Elle, ses enfants, neveux et nièces furent alors les modèles privilégiés de l'artiste, qu'il représenta dans de nombreuses toiles et gravures, et qui l'inspirèrent pour ses illustrations du roman d'Edmond de Goncourt *Renée Mauperin* (Paris : Charpentier, 1883), jusqu'à ce que la tuberculose emporte la jeune femme le 9 novembre 1882. Cinq jours plus tard, Tissot quitta l'Angleterre définitivement et rentra à Paris, marquant le début, dans sa vie, comme dans son œuvre, d'un profond mysticisme.

Références :
-*James Tissot 1836-1902*, collectif, Barbican art gallery, Londres 15 nov. 1984 - 20 janv. 1985 - Whitworth art gallery, Manchester 1er fev. - 16 mars 1985 - musee du petit palais, Paris 5 avril - 30 juin 1985, Edité par les musées de la ville de paris, 1985
-*James Tissot, l'ambigu moderne*, collectif, musée d'Orsay, Beaux-arts éditions, 2020



Tsukioka Yoshitoshi

(1839 - 1892)

5.*Lune d'aube du quartier des théâtres*

Shibaimachi no Akatsuki
1886

Xylographie (Nishiki-e), 328 x 223 mm (feuille : 371 x 252 mm) Oban.

Epreuve n°43 de la suite : Tsuki No hyakushi (Les cent aspects de la lune).
Graveur Enkatsu, sceau Taiso.
Courte déchirure dans la marge du bas anciennement restaurée.

« Cette estampe offre un instantané du petit matin dans le Shibaimachi, le « quartier des théâtres ».
Outre ses trois théâtres de kabuki, le secteur fourmillait de restaurants et d'ochaya, maisons de thé où les spectateurs venaient, après la pièce, chercher une distraction d'une autre nature.
En 1841, l'un des deux quartiers des théâtres d'Edo brûla, et un édile puritain en interdit la reconstruction - c'était aussi le temps des restrictions imposées à l'ukiyo-e en termes de sujets et de couleurs. Tous les théâtres de la ville - dont les théâtres de marionnettes - finirent par être transférés à Asakusa, un quartier excentré vers le nord.
Théâtres et maisons de thé s'alignaient désormais de part et d'autre d'une large allée, longue de trois cents mètres environ. Sans être cerné de murs comme le Yoshiwara ou d'autres quartiers de plaisir, le secteur avait sa porte spéciale, et formait un monde bien à part.
Les deux silhouettes cubiques qui couronnent l'arrière-plan sont des yagura, tourelles en forme de cages construites au-dessus de l'entrée de chacun des trois théâtres de kabuki du quartier. Elles servaient à l'origine à faire la réclame des spectacles au son d'un tambour. Vers 1818, elles devinrent de purs ornements architecturaux, décorés de l'emblème des théâtres. Eriger un yagura revenait à établir un nouveau théâtre.
La coiffure de cette beauté et ses dents teintes en noir suggèrent que la dame est mariée. Sa toilette à la mode, son geste et sa bouche entrouverte respirent la coquetterie. Sa lèvre inférieure est peinte de vert « sasairobeni » ou rouge couleur « d'herbe à échasses », ainsi nommé parce qu'il reproduit l'aspect bicolore de cette plante d'Asie : d'abord vert lorsqu'il est dans son pot, le pigment donne un rouge profond lorsqu'on l'applique en une ou deux couches et développe au fil des passages superposés une iridescence verte. L'effet était très recherché, comparé aux reflets d'un magnifique coléoptère appelé tamamushi, « insecte-gemme ». Sans doute prisait-on le contraste du vert foncé et du rouge vif, en lien avec la fascination du Japon pour l'ombre et la lumière.
Cette bijin se détache d'un fond mauve d'une aurore gagnant le ciel, où s'attardent la lune gibbeuse et quelques chauves-souris en vol vers leur repaire diurne. »

La suite des « Cent aspects de la lune », inspirée de récits historiques ou légendaires de la Chine et du Japon, est la plus célèbre série de Yoshitoshi commencée en 1885 et terminée juste avant sa mort en 1892. A l'époque déjà, chaque nouvelle estampe publiée était un événement, les tirages s'épuisant bien souvent dès le matin de leur parution.

Référence :
-*Cent Aspects de la Lune*, John Stevenson , 2018, Citadelles et Mazenod


月百姿
暁月

Prosper Alphonse Isaac
(1858-1924)

Trois épreuves avec des jouets

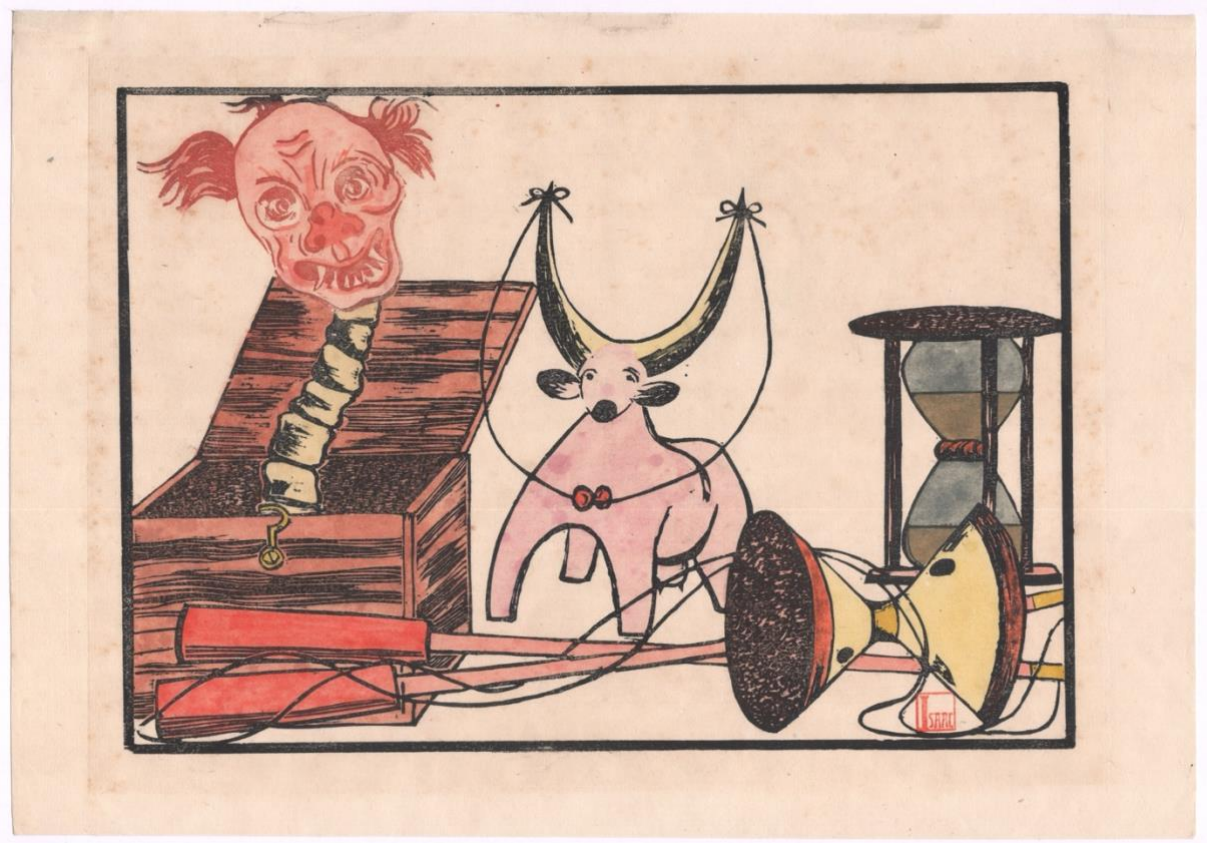
Parmi ses premières et rares gravures sur bois coloriées au pinceau.

"Les premières gravures connues d'Isaac, pointes-sèches et aquatintes en noir et en couleurs, remontent à 1900(...).
L'introduction de la couleur, essentielle chez Isaac puisqu'elle constituait déjà une question centrale pour ses étoffes teintes, confirme son immersion totale dans l'art japonais(...).
L'art qu'Alphonse Isaac pratiqua « avec le plus de constance et de passion » fut la gravure sur bois à la manière japonaise. Il la pratiqua durant une vingtaine d'années, de 1905 environ jusqu'à sa mort en 1924. L'assimilation de la technique japonaise fut le fruit d'un long processus, de nombreuses années d'études, d'expérimentations et d'une collaboration avec Yoshijirô Urushibara (1889-1953), jeune graveur employé chez Shimbi Shoin, la célèbre imprimerie d'estampes de Tokyo. Après les deux gravures sur albâtre, il réalisa six gravures sur bois dont seuls les noirs sont imprimés, les couleurs étant encore appliquées au pinceau. Ces gravures non-datées furent sans doute réalisées avant 1906, deux années avant ses leçons d'un graveur japonais professionnel et quelque temps avant le premier carton d'invitation à dîner des *Amis de l'art japonais*. Elles représentent des jouets japonais accompagnés de motifs floraux. Le décryptage de ces estampes aux compositions insolites est assez difficile car elles demeurent singulières dans son œuvre, même si elles comportent déjà les caractéristiques principales du style d'Isaac, notamment le goût pour les objets japonais, le motif floral ornemental, le trait noir épais, les couleurs, employées en aplat, enfin la signature. » Il est difficile de ne pas faire de rapprochement avec les Omocha-e, ces estampes japonaises représentant des jouets, très en vogues depuis l'époque Edo, attendu la connaissance et le penchant de l'artiste pour la culture japonaise.

Référence :
-Prosper-Alphonse Isaac (1858-1924) Graveur sur bois à la manière japonaise,
Émilie Vabre, Nouvelles de l'estampe n° 237, 2011.

6.*Jouets 1 (Jouets et sablier)*
Avant 1906

Xylographie coloriée au pinceau, 217 x 310 mm (feuille : 270 x 385 mm), Inventaire du Fonds Français 19.
Epreuve portant le timbre rouge de l'artiste.
Quelques rousseurs éparses, légère oxydation à l'ouverture d'un ancien passe-partout.



7.*Jouets 2 (Poupées et pivoines)*
Avant 1906

Xylographie coloriée au pinceau, 217 x 310 mm (feuille : 270 x 385 mm), Inventaire du Fonds Français 19.
Epreuve portant le timbre rouge de l'artiste.
Quelques rousseurs éparses et plis pinçés, légère oxydation à l'ouverture d'un ancien passe-partout.



8.*Jouets 3 (Jouets, dont une toupie et fleurs)*
Avant 1906

Xylographie coloriée au pinceau, 220 x 310 mm (feuille : 270 x 385 mm), Inventaire du Fonds Français 19.
Epreuve portant le timbre rouge de l'artiste.
Quelques rousseurs éparses, légère oxydation à l'ouverture d'un ancien passe-partout.



Eugène Delâtre
(1864-1938)

Deux épreuves :
9.*M. Ginguelino et Mlle Pignoufe*
Ca.1894

Deux eaux-fortes à l'aquatinte, chacune 225 x 152 mm (feuille : 285 x 192 mm).

Epreuves signées au crayon bleu et numérotées respectivement 1/50 et 13/50, marge réduite sur un des trois côtés, reste à peine visible sur *M.Guinguelino* d'une ancienne annotation au crayon papier dans la bordure inférieure.

Dès 1890 Eugène Delâtre entame des recherches sur l'eau-forte en couleurs, commençant par les possibilités offertes par la technique au repérage pour ensuite expérimenter l'encrage « à la poupée ». Sa maîtrise des procédés d'impression en couleurs était telle que l'artiste parvint parfois à créer l'illusion de l'aquarelle avec les mêmes effets de transparence. L'atelier de Delâtre était autant un repère, une école, un laboratoire des peintres-graveurs que le berceau de ses propres créations. La mixité de cet espace explique sans nul doute les variations stylistiques de l'artiste. Si sa rencontre et sa collaboration avec Steinlen ont nourri un temps ses penchants pour des thèmes naturalistes, le sujet comme le traitement de ces deux chats n'est pas sans rappeler les nombreuses estampes de félins que celui-ci produisit. Cependant il n'a jamais été pour autant un plagiaire, se contentant de piocher chez ceux qu'il admirait des éléments dont il se servait pour alimenter sa propre création.

Référence :
-*Impressions à Montmartre, Eugène Delâtre et Alfredo Müller,* P.D Cate, N.H Zmelty et H.Koehl, Silvana Editoriale, 2013









13/50

Max Kurzweil
(1867-1916)

10.*Le coussin*
1903

Xylographie imprimée couleurs, 285 x 260 mm (feuille : 385 x 305 mm), Novotny-Adolph 428 groupe B.

Epreuve sur papier japon fin parue dans la revue *Jahresmappedes Geselschaft für Vervielfältingende Kunst in Wien* en cinq couleurs, jaune, vert, marron, bleu, noir. Il existe des variantes dans l'impression, cette épreuve appartient au "groupe B" robe bleue, divan vert, teinte grise. Epreuve montée sur son support d'origine en papier japonais bis.

Il s'agit de Martha Kurzweil, son épouse, assise sur un divan.

Relativement tôt, au début des années 1890, un changement décisif se produit dans la vie et l'art de Kurzweil, lorsqu'il entre en contact avec la peinture française. Il travaille à Paris de 1892 à 1894 et fait des séjours d'été réguliers à Concarneau où une colonie d'artistes, parmi lesquels Signac et Andri, s'est établie. Ce qui le marque particulièrement alors c'est la peinture de Vuillard et Bonnard, et le graphisme en noir et blanc de Vallotton. C'est également à cette époque qu'il rencontre Martha Guyot, fille d'un commerçant et adjoint au maire de Concarneau. L'été suivant, ils se fiancent puis se marient en 1895.

La plus importante des rares estampes de Kurzweil est cette gravure sur bois en couleurs. Dans l'œuvre de Kurzweil, cette gravure sur bois incarne clairement la personnalité de l'artiste et en même temps l'essence d'un mouvement artistique, voire l'essence du visage d'un siècle. Une grande partie de ce que l'Art Nouveau exprime de l'esprit de l'époque peut être lu dans cette feuille, le style floral si caractéristique que l'on retrouve dans le coussin comme dans le motif du canapé. Mais cette "gaieté ornementale" est contrebalancée par la sobriété de la couleur de la robe et la position de son épouse au visage caché, enfoui, comme réfugiée dans une mélancolie, celle-là même qui rongeait l'artiste.

Max Kurzweil fut le cofondateur de la Sécession viennoise en 1897.Il co-édita et illustra la revue mensuelle *Ver sacrum* dès janvier 1898.

Référence :
-*Max Kurzweil, Ein Maler der Wiener Sezession*, Fritz Novotny et Hubert Adolph, Jugend & Volk, 1969



Jacques Villon (Gaston Duchamp, dit)
(1875-1963)

11.*Le Nègre en bonne fortune*
1899

Eau-forte et aquatinte, 255 x 335 mm (feuille : 443x510 mm), Ginestet et Pouillon 22 état II/II.

Etat II/II à l'aquatinte en rouge éteint, vert neutre, bistre foncé.
Epreuve à toutes marges, sur vergé filigrané « Arches », signée et numérotée au crayon 3 d'un tirage total à 25 épreuves.

A cette époque en dehors des dessins qu'il donne en grand nombre aux journaux, Villlon s'est mis, à l'exemple de son ami et voisin de palier Francis Jourdain, à la gravure en couleurs remise au gout du jour par Eugène Delâtre et Raffaelli.
En effet après les beaux jours de l'estampe en couleurs en France au XVIIIè brillamment illustrée par, entre autres, Debucourt, Descourtis, Janinet, il faudra attendre la dernière décennie du XIXè pour assister à un renouveau de la couleur. Mais cette fois le médium essentiel sera la lithographie et non plus la taille douce, comme au siècle précédent. A cet égard Villon fera figure d'exception car s'il pratique à l'occasion la lithographie en couleurs, en particulier pour les quelques affiches qu'il exécutera au tournant du siècle, il s'exprimera, préférablement et de la meilleure façon, à l'aide de l'aquatinte en couleurs :
« Ayant alors, pour voisin d'atelier, rue Caulaincourt, Francis Jourdain, dont Hessèle , rue Laffitte, éditait les planches en couleurs, je fus gagné à mon tour par le grain, et je me joignis à la cohorte des peintres-graveurs en couleurs, qu'imprimait Eugène Delâtre, après les avoir entrainés dans cette voie oubliée » (CF Villon Roland Pess at).
Cette aquatinte en couleurs mise en dépôt chez Edmond Sagot rue de Châteaudun se vendit si bien qu'elle décida du succès de Villon et l'encouragea à poursuivre cette technique jusqu'en 1909.

La Parisienne élégante, avec ses jupes amples et son large chapeau, apparaît dans une variété de poses dans les premières estampes et dessins de Villon.
Le choix de l'homme de couleur à ses côtés est caractéristique de l'ambiance régnant à cette époque dans les bars,« caf'conc' » et autres cabarets et de la proximité de l'artiste avec Lautrec et Raffaëlli.
Ce dernier dépassa le cadre de la vision de l'homme de couleur uniquement représenté dans des spectacles et caricaturé, pour élaborer celle du « dandy flâneur » référence spécifique à l'iconographie des bourgeois « rôdeurs » hantant les coulisses de l'Opéra Garnier, popularisée par Edgar Degas et Jean-Louis Forain et que Villon reprend ici à son compte.
Ce modèle masculin posa également pour un dessin paru dans le supplément du Gil Blas de 1899, I 353.

Références :
-*Villon et le cubisme impressionniste*, Jean Adhémar, Les Presses artistiques, 1959
- *Jacques Villon.L'œuvre gravé*, Valery-Radot, Bibliothèque Nationale, 1959
-*La race comme spectacle dans l'art et la culture populaire française de la fin du XIXe siècle*, James Smalls, French Historical Studies, 2003
- *Blacks and Blackness in European Art of the Long Nineteenth Century*, Collectif sous la direction de Adrienne L. Childsand et Susan H. Libby, Ashgate Book, 2014



Kees Van Dongen
(1877-1968)

12.*Le Rimmel*

Pochoir, 310 x 230 mm, Juffermans JM1.

Signé dans la planche et numéroté 1271 sur un tirage à 1700.
A l'origine commandé pour une publicité pour un fard à paupières et publié en 1920 dans la revue *Feuillet d'art*, revue dirigée par Edmond Moussié et Michel Duffet.

En 1917, Van Dongen s'installa dans une magnifique villa parisienne. L'atelier devint un véritable aimant pour la haute société parisienne : danseuses, playboys, vedettes de cabaret et excentriques fortunés. Au plus fort des Années folles, les fêtes extravagantes et scandaleuses organisées par Van Dongen dans son atelier firent couler beaucoup d'encre à Paris ce qui lui permit d'obtenir nombre de commandes de portraits et contribua aussi à donner de lui l'image d'une sorte de Gatsby le magnifique venu des Pays-Bas. Il est vrai que sa rencontre avec Jasmy Jacob, de son vrai nom Léo Jacob, y participa pour beaucoup.
D'une élégance innée, sûre de son goût et de ses charmes, elle arborait avec une souveraine distinction les modes les plus audacieuses. La pose affectée, la muflerie assez déplaisante, le regard méprisant, elle exerça sur la vie du peintre de 1916 à 1927 un règne absolu. Si dès 1909 -1910 avec son portrait de Nino la parisienne, les visages devinrent typés, avec leurs yeux cernés de khôl noir, leurs regards méfiants et blasés, Jasmy nourrit et enrichit plus encore sa vision de la beauté féminine.
De fait, afin d'ajouter encore au trouble, dans ses portraits, l'artiste eut coutume de cerner les yeux de traits de khôl et de les agrandir encore. Il organisa son code de déformations et de couleurs, tout imprégné d'un rêve d'Orient.
Pierre Schneider (dans son *Matisse*, Flammarion, 1984, p. 233) a eu raison de voir dans Van Dongen un peintre d'icônes, « ces icônes que la nature du fauvisme impliquait, par son style hiératique ».
« Par le maquillage, la femme échappe à la nature pour rejoindre le monde des rites ».
Pierre Schneider a ainsi retrouvé certaines analyses de Baudelaire faisant l'éloge du maquillage lorsqu'il étudia l'œuvre de Constantin Guys (*Le Peintre de la vie moderne*, 1863) : « La femme (...) accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée (...) ».
Georges Duthuit, le gendre de Matisse, écrivit des phrases acerbes sur Van Dongen dans son ouvrage *Les Fauves* (1949), mais, aidé par l'artiste lui-même, il vit clairement, cette part voulue d'artificialité et de conclure ironiquement : « Exagérer l'essentiel ! »

Références :
- *Van Dongen, Le Peintre 1877-1968*, Collectif, Musée d'art moderne de la Ville de Paris,1990
- *Van Dongen retrouvé*, Anita Hopmans, Réunion des Musées Nationaux,1997
- *Van Dongen*, Jean-Michel Bouhours et Nathalie Bondil, Hazan, 2008
- *Van Dongen, Fauve, anarchiste et mondain*, Anita Hopmans, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2011



CONDITIONS DE VENTE

Prix communiqués sur demande.
Achat au comptant.
Pour les envois (expéditions hors union européenne nous consulter), emballage gratuit, frais de transport et d'assurance à charge du destinataire.

NOTES

Les œuvres sont visibles à la galerie
aux horaires habituels
lundi 15h15 à 19h
du mardi au vendredi 11h15 à 13h et 15h15 à 19h
samedi 15h30 à 18h30

L'authenticité des estampes est garantie.

Les mesures sont exprimées en millimètres,
la première pour la hauteur, la seconde pour la largeur.

SLAM

ILAB LILA

En couverture : détail de James Jacques Joseph Tissot *Le Hamac,* n°4

Conception : Arthur Besse