



*Librairie le feu follet*  
ÉDITION-ORIGINALE.COM

GRAND  
PALAIS 2016  
LITTÉRATURE



*Librairie le feu follet*  
EDITION-ORIGINALE.COM

GRAND  
PALAIS 2016 

« 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 : [lefeufollet@orange.fr](mailto:lefeufollet@orange.fr)

*Membre du Syndicat de la  
Librairie Ancienne et moderne*



SLAM

## Conditions générales de vente

Prix nets en euros

Ouvrages complets et en bon état,  
sauf indication contraire

Envoi recommandé suivi,  
port à la charge du destinataire

Les réservations par téléphone  
ne pourront pas dépasser 48 heures

## Domiciliation bancaire

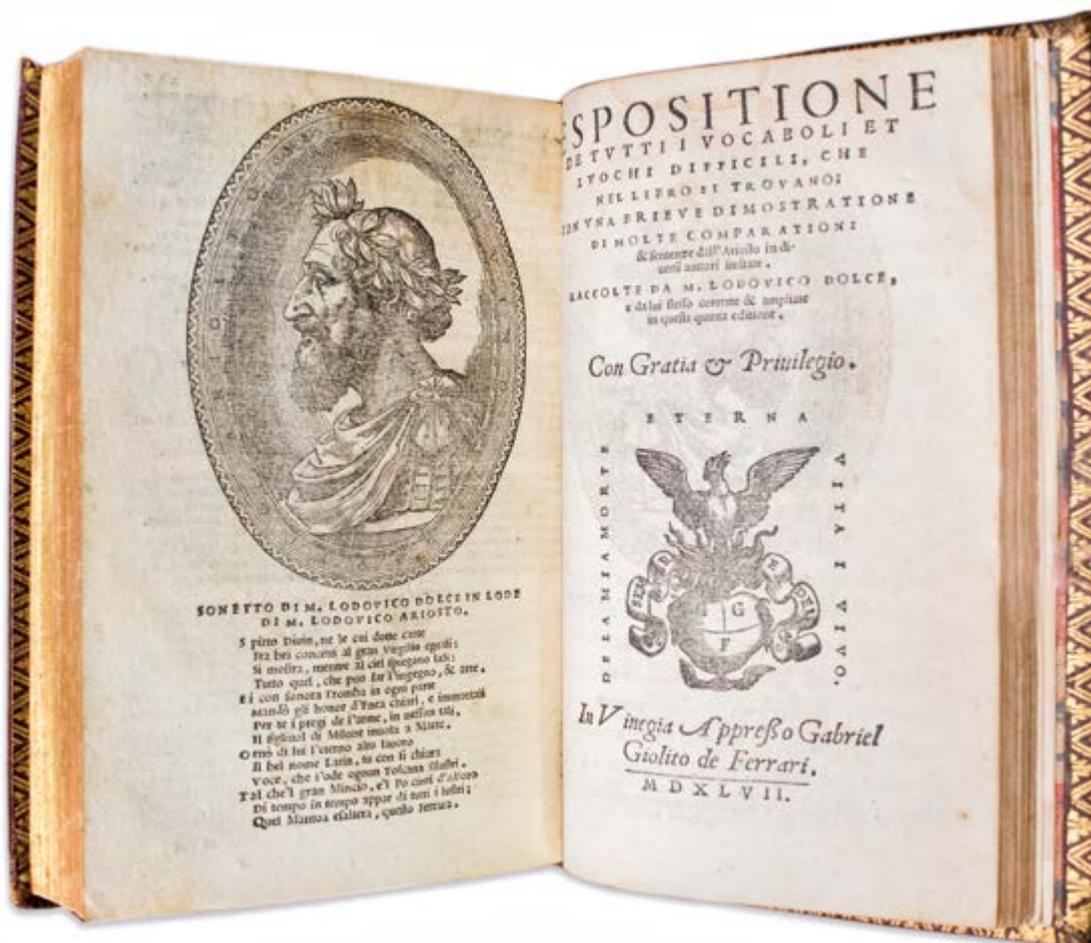


Agence Neuilly

13369 - 00012 - 64067101012 - 40

IBAN : FR76 1336 9000 1264 0671 0101 240

BIC : BMMMFR2A



# 1. ARIOSTE (Ludovico Ariosto, dit l')

*Orlando Furioso. [avec] Espositione de tutti i vocaboli et luoghi difficili*

◆ Apresso Gabriel Giolito de Ferrari, in Vinegia (Venise) 1547, in-8 (10,5 x 16 cm), 227 ff. (29f.) - A-Z<sup>8</sup> Aa-Ff<sup>8</sup> \*-\*\*\*<sup>8</sup>, relié

BELLE ÉDITION ILLUSTRÉE, dédiée au dauphin de France et l'une des premières que publia Gabriele Giolito de Ferrari. Elle est ornée d'un superbe titre frontispice avec la marque typographique de l'éditeur (un phœnix renaissant de ses cendres sur un globe aux initiales de l'imprimeur), de 46 jolies figures gravées sur bois et d'autant de grandes lettrines ornées, du portrait de l'Arioste d'après le Titien placé en médaillon à la fin du poème, et de la marque de l'imprimeur en deux variantes. Giolito publia plus de vingt éditions en treize années d'activité, celle-ci est la troisième ; la première a paru en 1542, la seconde en 1543.

La fin de l'ouvrage est constituée d'un lexique des mots obscurs et de l'explication des passages difficiles

de l'ouvrage, non compris dans la pagination, avec titre particulier, compilés par Lodovico Dolce. Impression en lettres rondes sur deux colonnes.

Reuvre postérieure – de la fin du XVII<sup>ème</sup> ou du début XVIII<sup>ème</sup> – en plein maroquin rouge. Dos à cinq nerfs richement orné, l'un des caissons contient la mention « lettres rondes ». Triple filet doré en encadrement des plats. Roulette dorée en encadrement des contreplats. Toutes tranches dorées. Quelques frottements sur la reliure et mouillures pâles en fin de volume.

Précieux exemplaire parfaitement habillé de maroquin rouge.

## 2. BALZAC Honoré de

### *Les Ressources de Quinola*

◆ Hippolyte Souverain, Paris  
1842, 13,5 x 22 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE RARE.

Reliure en demi maroquin caramel, dos à cinq nerfs, contreplats et gardes de papier peigné, couvertures restaurées conservées, toutes tranches peignées.

Rousseurs.

Important envoi autographe signé d'Honoré de Balzac sur la page de faux-titre à son ami Laurent-Jan, dédicataire de *Vautrin*, modèle de Bixiou, de Léon de Lora et de nombreux autres personnages de *La Comédie humaine*.

Il fut pour Balzac à la fois son meilleur ami, son secrétaire fondé de pouvoir, son nègre littéraire et peut-être même... son « dilectus ».

« ... le singulier fait de l'inventeur qui fit manœuvrer à Barcelone, au XVI<sup>ème</sup> siècle un vaisseau par la vapeur, et qui le coula devant trois cent mille spectateurs sans qu'on sache ce qu'il est devenu, ni le pourquoi de cette rage. Mais j'ai deviné le pourquoi et c'est ma comédie. » (lettre à Mme Hanska)

*Les Ressources de Quinola*, c'est tout à la fois *Les Fourberies de Scapin* et *Les Noces de Figaro*. L'ambition de Balzac à partir des années 1840 et jusqu'à sa mort fut en effet de conquérir une renommée semblable à celle de ses illustres prédécesseurs. Espoir aussi vain que tenace, il ne douta pourtant jamais, échec après échec, de l'imminence de son succès.

Peut-être l'auteur de *La Comédie humaine* pensait-il que le principal ressort comique tient au personnage principal et à ses réparties cinglantes. Or justement, ce personnage, cet arlequin féroce et éloquent, Balzac le connaissait bien, il se nommait Laurent-Jan et ce fut le plus proche et le plus fidèle ami des dernières années de sa vie.

Bien que la majeure partie de leur correspondance semble avoir disparu, on estime que leur rencontre est antérieure à 1835.

Personnage excentrique et provocateur, Laurent-Jan occupe une place de choix dans la vie de bohème que Balzac mène durant ces années avec notamment Léon Gozlan, Charles Lassailly, Paul Gavarni et Albéric Second, auprès desquels l'écrivain « s'encanaille avec plaisir et profit » (Maurice Regard, *Balzac et Laurent-Jan*).

Tous sont restés discrets sur les « excès » de ces années tumultueuses dont on conserve pourtant d'éloquentes traces dans leurs correspondances, comme cette missive dans laquelle Balzac invite Gavarni à une soirée chez Laurent-Jan pour « [s]'élonger un brin une chotepis très bien habillée » signée « TicTac dit vit

d'ours ». Laurent-Jan fut le principal organisateur de ces orgies balzaciennes, dans sa demeure du 23 rue des Martyrs.

Ces années folles coïncident dans l'œuvre de Balzac avec la création de personnages sexuellement ambivalents ou clairement homosexuels comme Zambinella et Séraphita les androgynes, Raphaël de Valentin qui a « une sorte de grâce efféminée », Louis Lambert, « toujours gracieux comme une femme qui aime », Lucien de Rubempré, et surtout celui que l'on considère aujourd'hui comme le premier homosexuel de la littérature française : Vautrin.

Au regard de cet intérêt particulier pour les différentes formes de sexualité dont témoigne *La Comédie humaine* durant les années 1830 à 1836 (ni avant, ni après si l'on en croit Maurice Regard), de nombreux critiques se sont intéressés à la sexualité de Balzac durant cette période lors de laquelle l'écrivain connut la presque totalité de ses jeunes collaborateurs.

Ainsi S. J. Bérard et P. Citron s'interrogent-ils sur les surprenantes saillies qui parsèment la correspondance de Balzac avec ses jeunes « protégés ». « Vous qui m'envoyez faire foutre [...], vous me prenez [...] par le sentiment que j'ai pour vous, venez donc vous faire foutre ici ; et au plus vite » écrit-il à Latouche. Plus étranges encore, ses correspondances avec Eugène Sue se concluent par des formules pour le moins étonnantes : « à vous de glande pinéale » ; « à vous de périnée » ; « j'admire votre prépuce et je suis le vôtre » ...

On n'a retrouvé aucune correspondance avec Laurent-Jan avant 1840, mais à cette date, celui-ci lui adresse des lettres s'ouvrant sur un « très aimé » ou « mon chéri » et s'achevant par un explicite « je me presse sur ton gros sein ».

D'après les allusions de certains de ses contemporains, la double sexualité de Balzac semble avérée. Albéric Second compare ses relations masculines à celles de Nisus et Euryale, Roger de Beauvoir le surnomme « Séraphitus », et Edward Allet légende sa caricature de Balzac : « le R.P. dom Seraphitus culus mysticus Goriot ».

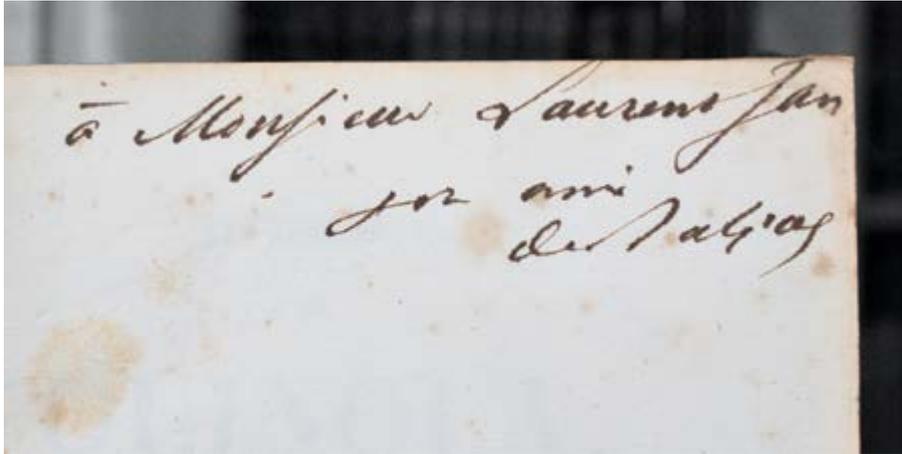
Pour les critiques actuels en revanche, la question de ce que Pierre Citron nomme « l'ambisexualité » de Balzac, reste posée. Parmi les hypothèses avancées par P. Citron, S. J. Bérard ou P. Berthier, les relations de Balzac avec Laurent-Jan, auquel on ne connaîtra pas d'aventures féminines, concordent avec l'hypothèse d'une homosexualité active ou fantasmée de Balzac.

Si l'on ajoute que la pièce *Vautrin* est dédiée à Laurent-Jan – pour le remercier, écrit Gautier, d'avoir « sérieusement mis la main à la pâte » – Laurent-Jan apparaît comme une des principales figures liées aux « zones obscures de la psychologie de Balzac » (titre de l'étude

que Pierre Citron consacre à ce sujet).

À partir de 1841, la correspondance entre Balzac et Laurent-Jan s'avère moins ambiguë, et les excès de langage font place aux déclarations d'amitié et d'admiration réciproques jusqu'à la mort du Maître dont Laurent-Jan signe le 18 août 1850 l'acte de décès.

Durant ces dix dernières années, celui que Gozlan considérait comme le « meilleur ami de Balzac » et Philibert Audebrant comme « le bras droit de l'auteur de *La Comédie humaine* » fut plus particulièrement le principal partenaire de Balzac dans sa grande aventure théâtrale, passion qui allait consumer le romancier endetté en quête de reconnaissance et de succès financier.



Théophile Gautier relate qu'en 1840, lorsque Balzac le convie avec Laurent-Jan, Ourliac et de Belloy à lui écrire la pièce *Vautrin* qu'il a déjà vendue au théâtre de la Porte-Saint-Martin mais pas encore composée, seul Laurent-Jan se prête au jeu : « Balzac a commencé par me dire, en parlant de *Vautrin*, votre pièce puis, peu à peu, notre pièce et enfin... ma pièce. »

Laurent-Jan héritera toutefois d'une prestigieuse dédicace imprimée, un honneur qu'il partage avec quelques illustres contemporains dont Victor Hugo, George Sand ou Eveline Hanska, auxquels Balzac dédia également certaines de ses œuvres.

L'interdiction de la pièce ne décourage pas Balzac qui persiste dans son rêve de fortune théâtrale, avec la collaboration active et enthousiaste de Laurent-Jan auquel le Maître confie l'écriture, la correction ou la réécriture de nombreuses pièces et ouvrages : *Lecamus*, *Monographie de la presse parisienne*, *Le Roi des mendiants* (« un scénario superbe pour une pièce à deux »), etc.

« Aussi recevras-tu plusieurs scénarios qui pourront occuper tes loisirs, car je veux ta collaboration » lui écrit Balzac de Wierzchownia en 1849.

L'année précédente, avant son départ en Pologne, Balzac avait officialisé cette collaboration par une procuration littéraire à Laurent-Jan établie le 19 septembre 1848 : « Je déclare avoir investi Monsieur Laurent-Jan de tous mes pouvoirs, en tout ce qui concerne la littérature. [...] Il pourra faire les coupures ou les ajouts, enfin tous les changements nécessaires ; [...] Enfin il me représentera entièrement. »

Laurent-Jan accomplira sa mission avec le plus grand sérieux comme en témoignent ses multiples échanges avec le malheureux demiurge. Balzac ne connaîtra

jamais le succès espéré, contrairement à ses amis Dumas et Hugo auxquels il se compare pourtant, même dans l'échec. Ainsi, après le four des *Ressources de Quinola*, écrit-il à Mme Hanska :

« *Quinola* a été l'objet d'une bataille mémorable, semblable à celle d'*Hernani*. » Dont acte !

Le 10 décembre 1849, c'est un Balzac presque mourant qui associe encore Laurent-Jan à tous ses projets dans une lettre admirable de courage et d'espoir : « Allons mon ami, encore un peu de courage, et nous nous embarquerons sur la galère dramatique avec de bons sujets, pour aller vers les terres de Marivaux, de New-Beaumarchais, et de la nouvelle Comédie ».

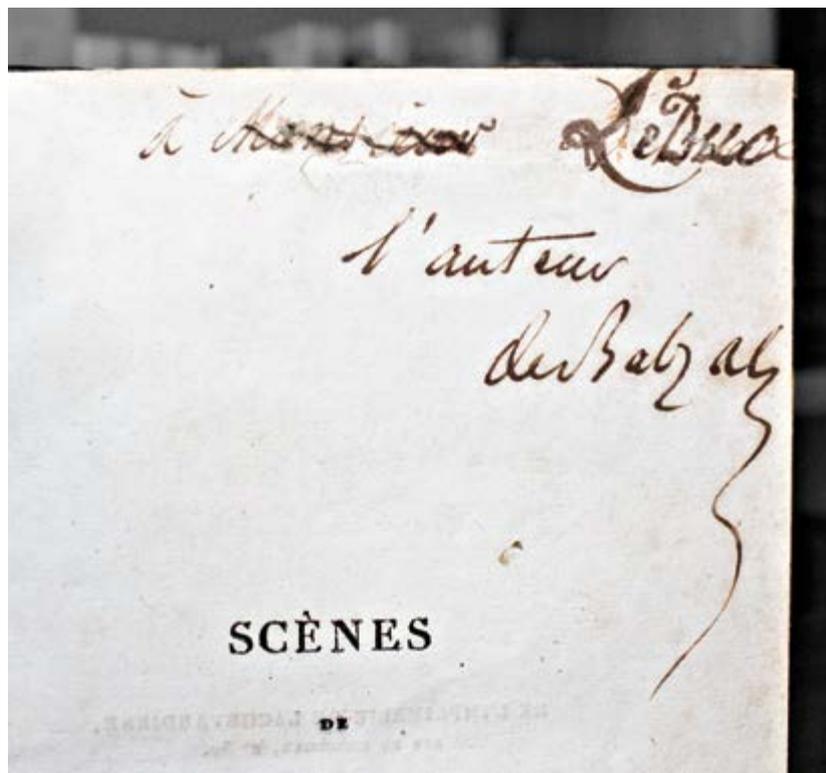
Il est très probable que le personnage de Quinola soit en partie inspiré de cet ami fidèle et admiré de Balzac qui concluait ses lettres de « mille amitiés » ; « tout à toi de cœur » ou « ton maître respectueux et fier de son prétendu valet » (en réponse au titre que s'attribuait Laurent-Jan). Cet homme d'un esprit aussi brillant que vain ne produisit aucune œuvre digne de ce nom mais fut sans doute une source d'inspiration considérable pour Balzac qui lui doit nombre de « bons mots » ponctuant ses œuvres. Dans *La Comédie humaine* en particulier, Bixiou et Léon de Lora, sont directement inspirés de ce bohème excentrique, mais au-delà de ces deux personnages, écrit Maurice Regard : « Bien des ombres balzaciennes accompagnent ce vieux corps bossu et sec : Schinner, Steinbock, Gendrin » lui doivent « un peu d'eux même [et] beaucoup de leur esprit ».

Balzac n'aura de cesse de communiquer à ses proches l'indéfectible affection qu'il éprouve pour son « misanthrope sans repentir » qui n'eut pas toujours bonne presse.

« Il vaut mieux que ses apparences. Moi je l'aime beaucoup et sérieusement » (lettre à Laure de Surville).

Quelques jours avant la mort de son mari, Eve de Balzac rapportait encore à sa nièce Sophie de Surville, l'effet salvateur des visites de son *dilectus*.

« Votre oncle va beaucoup mieux, il a été fort gai, fort animé, toute la journée, et je l'attribue à une bonne visite de notre ami Laurent-Jan, qui a été plus éblouissant que jamais hier soir – il nous a fasciné véritablement, et mon cher malade a répété plusieurs fois hier et aujourd'hui : « avouez qu'on n'a pas plus d'esprit que ce garçon ».



### 3. BALZAC Honoré de

#### *Scènes de la vie privée*

◆ Imprimerie de Madame-Delaunay, Paris  
1832, 13 x 20,5 cm, 4 volumes reliés

ÉDITION EN GRANDE PARTIE ORIGINALE, les deux derniers volumes contiennent en édition originale : *Le Conseil, La Bourse, Le Devoir d'une femme, Les Célibataires, Le Début de la Femme de trente ans, Le Rendez-vous, Le Doigt de Dieu, Les Deux Rencontres, L'Expiation* (cinq chapitres qui, sans lien entre eux, forment le premier jet de la *Femme de trente ans*).

Reliures en demi basane marine, dos à quatre faux nerfs ornés de pointillés et fleurons dorés, plats de papier marbré, gardes et contreplats de papier à la cuve, tranches mouchetées, reliures postérieures datant de la seconde partie du XIX<sup>ème</sup>.

Ex-donos à la plume en tête des gardes des deux premiers volumes.

Quelques rousseurs affectant principalement la fin du quatrième et dernier volume.

Très rare et énigmatique envoi autographe signé d'Honoré de Balzac : « à Le Duc, l'auteur, de Balzac ».

Des ratures autographes sur le titre de civilité et le nom du dédicataire indiquent que Balzac a repris son envoi.

Ainsi l'auteur adresse-t-il dans un premier temps son

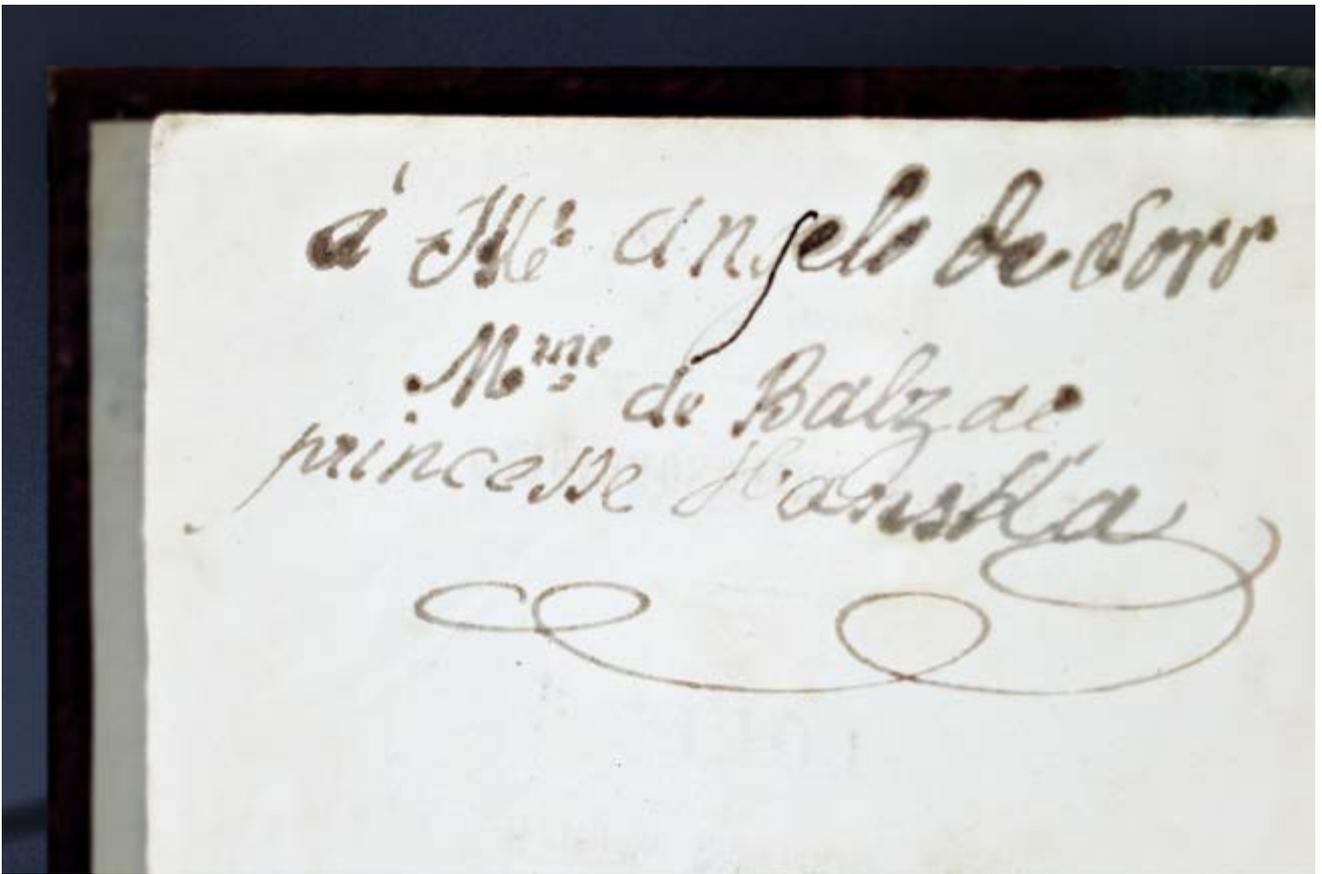
ouvrage à « Monsieur Delmar », banquier allemand et beau-frère de Mme Couturier de Saint-Clair (chez qui Balzac lira sa pièce *L'École des Ménages* en mars 1839), avant de biffer son nom, dans un geste révélateur de ses rapports houleux avec le monde de la finance et ses représentants.

L'auteur dédicace ensuite son livre à « Le Duc », sans autre mention, indiquant une réelle familiarité avec ce dédicataire qui ne figure pourtant dans aucune des biographies de Balzac.

Il pourrait donc s'agir du personnage « Le Duc » de la pièce *Vautrin* interprété par Jemma au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1840, avant que la pièce, écrite dans l'espoir de rembourser les dettes de Balzac, ne soit interdite. La reprise de l'envoi serait donc contemporaine de la représentation de *Vautrin*.

Il ne serait guère surprenant que Balzac, qui affectionnait les surnoms, ait ainsi dédicacé ces *Scènes de la vie privée* – dont une nouvelle originale relate une histoire d'argent pervertissant le jugement d'un artiste – à l'un des acteurs malheureux qui subit avec lui les foudres de la critiques et de la censure.

Avec cette dédicace palimpseste, Balzac semble ainsi affirmer la suprématie de l'art sur les vanités financières.



## 4. BALZAC Honoré de

• Louis Lambert - *Les Proscrits - Séraphita*

◆ Librairie nouvelle, Paris 1858,  
11 x 17 cm, relié sous chemise et étui

NOUVELLE ÉDITION, volume seul des *Œuvres complètes*.

Reliure de lecture en demi percaline verte, dos carré, pièces de titre de papier encollées, habiles restaurations aux mors, coins émoussés, modeste reliure de l'époque. Exemplaire présenté sous chemise en demi veau tabac, dos lisse orné de double filets dorés, date en queue, étui bordé de veau tabac, ensemble signé de Goy & Vilaine.

Précieux envoi autographe signé d'Ewelina Hanska, « Madame de Balzac, Princesse Hanska », à Angelo de Sorr.

Angelo de Sorr, pseudonyme de Ludovic Schlafer, est un écrivain bordelais ami d'Aurélien Scholl, Charles Monselet et des frères Goncourt. Il publia en 1855 *Les Pinadas* qui connut un grand retentissement. Ce premier roman sur les landes de Bordeaux fut encensé, notamment par Théophile Gautier qui déclara : « Son auteur, disciple de Balzac, nous a révélé les superstitions et les mœurs de ces contrées étranges. » D'autres critiques relevèrent à la suite les influences balzaciennes du roman. Ainsi Paul d'Amby dans *L'Artiste* : « L'auteur des *Pina-*

*das* s'est vivement préoccupé de la manière de Balzac, et nous l'approuvons dans le choix de son guide. »

Lorsque Madame Hanska lui offre cette histoire d'un génie mort à la tâche, Angelo Sorr vient de publier *Les Inutiles* dont le style est à nouveau comparé, dans la presse, à son modèle : « On devine une préoccupation de la manière de Balzac ; la route du maître est la bonne ; nous n'en voulons détourner personne et nous estimons le talent de M. de Sorr » (in *La Correspondance littéraire*, 1858).

Émouvant envoi de la célèbre amoureuse épistolaire et éphémère épouse de Balzac qui cultive ainsi le souvenir de son amant, mort quelques mois à peine après leur mariage. Leur histoire d'amour vécue à distance fut résumée ainsi par Gonzague Saint Bris : « dix-huit ans d'amour, seize ans d'attente, deux ans de bonheur et six mois de mariage ». Huit ans après la disparition du poète, cette émouvante dédicace de la légataire au disciple témoigne de la force d'un amour qui sut résister à toutes les séparations.

J. BARBEY D'AUREVILLE

LES

DIABOLIQUE

## 5. BARBEY D'AUREVILLE Jules

*Les Diaboliques*

◆ E. Dentu, Paris 1874, 12 x 18,5 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE pour laquelle il n'a pas été tiré de grands papiers.

Reliure en demi maroquin rouge à coins, dos à cinq nerfs sertis de filets noirs, date dorée en queue, plats de papier marbré, gardes et contreplats de papier à la cuve, couvertures conservées, tête dorée, reliure très légèrement postérieure signée de P. Ruban.

Bel ex-libris gravé par Provost-Blondel et encollé sur un contreplat. Il représente un casque orné d'une plume, d'un médaillon et d'un phylactère comportant la devise « Toujours en face ». Il aurait appartenu à Victor Coué, sous-lieutenant mort au combat durant la Première Guerre mondiale.

Cet exemplaire est enrichi de deux frontispices : une lithographie rehaussée de Félicien Rops représentant un portrait-charge de Barbey d'Aureville et légendée « Il n'a pour page que son ombre. TS » et un portrait de l'auteur gravé par Paul-Adolphe Rajon (1843-1888).

Notre exemplaire est en outre enrichi de la série de

gravures éponyme composée par Félicien Rops entre 1882 et 1886 en vue d'une nouvelle édition chez Alphonse Lemerre.

La réunion de ces deux œuvres majeures de la littérature et de l'histoire de l'art de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle constitue un exceptionnel et unique exemplaire, puisque contrairement à l'idée générale, les estampes de Rops n'ont jamais officiellement accompagné le texte de Barbey dans le cadre d'une véritable édition illustrée.

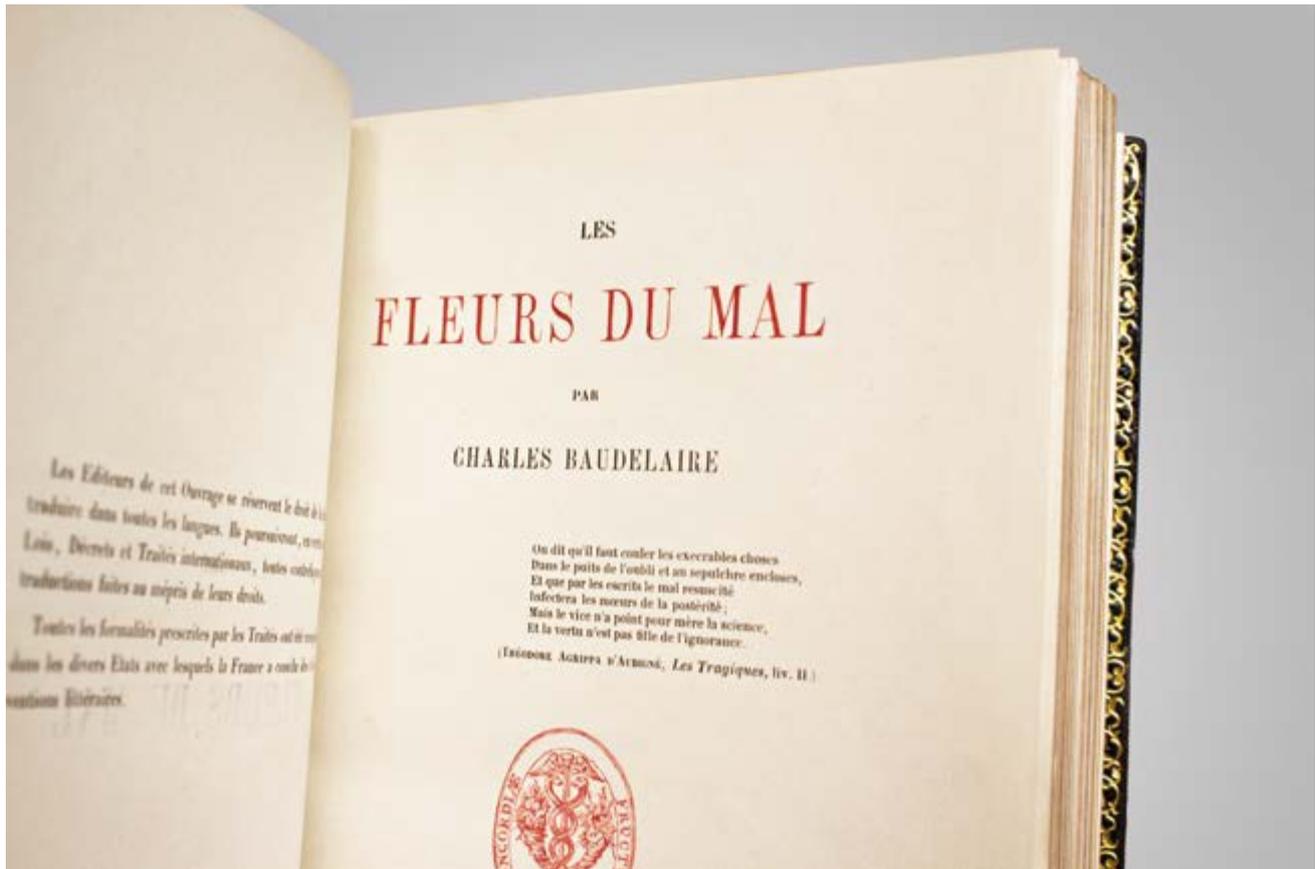
Cette série se compose de trois planches en frontispice : *La Femme et la folie dominant le monde I et II*, *Le Sphinx*, suivies de six autres renvoyant respectivement aux six nouvelles de Barbey et figurant en tête de chacune d'elles : *Le Rideau Cramoisi*, *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, *À un dîner d'athées*, *Le Bonheur dans le Crime* et *La Vengeance d'une femme*.

Bel exemplaire très bien établi en reliure quasi de l'époque.

E.  
LIBRAIRE DE LA  
PALAIS  
6 000



Il n'a pour page que son ombre. TS



## 6. BAUDELAIRE Charles

### *Les Fleurs du mal*

◆ Poulet-Malassis et de Broise,  
Paris 1857, 12 x 19,5 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE, 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 ornés 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.

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<sup>ème</sup> siècle.

## ENVOIS AUTOGRAPHES DE BECKETT À VAN VELDE

« Que dire de ces plans qui glissent, ces contours qui vibrent, ces corps comme taillés dans la brume, ces équilibres qu'un rien doit rompre, qui se rompent, et se reforment à mesure qu'on regarde ? Comment parler de ces couleurs qui respirent, qui halètent ? de cette stase grouillante ? de ce monde sans poids, sans force, sans ombre ? Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège. C'est ça la littérature. » (*La Peinture des van Velde ou Le monde et le pantalon*, in *Cahiers d'Art* n°11-12, Paris 1945)

Beckett ne parle pas ici, malgré les apparences, de son œuvre littéraire mais de la peinture de Geer Van Velde, ajoutant quelques lignes plus loin : « [Bram] Van Velde peint l'étendue. G[eer] Van Velde peint la succession. » Cet éloge, publié à l'occasion de la double exposition des Van Velde, Geer chez Maeght et Bram à la galerie Mai, est le premier texte d'importance sur ces peintres alors à peu près inconnus du public : « On ne fait que commencer à déconner sur les frères Van Velde. J'ouvre la série. C'est un honneur. » Il est aussi le premier texte critique écrit directement en français par un jeune écrivain irlandais qui n'a encore jamais publié en France.

Ainsi, le premier et plus important écrit sur l'art de Beckett, composé à l'aube de sa carrière littéraire, instaure, dès l'origine, une relation fondamentale entre son œuvre en gestation et la peinture de ses amis : « Aussi a-t-on souvent lu ce texte en creux, ou en miroir, comme une des rares désignations de la poétique (à venir) de Beckett par lui-même, une sorte de programme anamorphique d'écriture » (*Un pantalon cousu de fil blanc : Beckett et l'épreuve critique* par Pierre Vilar)

Véritable déclaration d'intention du dramaturge, ce texte fondamental – dont Beckett confesse dès l'introduction la valeur introspective : « avec les mots on ne fait que se raconter » – inaugure la période créatrice la plus fructueuse de l'écrivain. En effet, à l'instar d'Apollinaire et de Cendrars, Beckett puise dans les problématiques artistiques de ses contemporains le ferment de son écriture à venir par « la mise en cause la plus profonde des pré-supposés narratifs, figuratifs ou poétiques. » (Pascale Casanova in *Beckett l'abstracteur*)

L'influence majeure de la peinture moderne sur la structure – ou déstructuration – narrative du théâtre et des romans de Beckett sera révélée et analysée par de nombreux penseurs, dont Gilles Deleuze, Julia Kristeva ou Maurice Blanchot. C'est justement à partir de la peinture des Van Velde, de Geer, puis de Bram, que Beckett formalise cette volonté de traduire la question picturale en dramaturgie. Ainsi refuse-t-il les décors de Nicolas de Staël pour *En attendant Godot* car : « Il faut que le décor sorte du texte, sans y ajouter. Quant à la commodité visuelle du spectateur, je la mets là où tu penses. Crois-tu vraiment qu'on puisse écouter devant un décor de Bram, ou voir autre chose que lui ? » (Lettre à Georges Duthuit, 1952).

Lorsqu'il rencontre Geer en 1937, « Beckett traverse une crise existentielle majeure, il vient de remodeler son premier roman *Murphy*, refusé par un grand nombre d'éditeurs, il sombre dans l'alcoolisme, quitte l'Irlande et s'installe définitivement à Paris » (*Le Pictural dans l'œuvre de Beckett*, Lassaad Jamoussi). Il revient d'un long voyage artistique en Allemagne où il s'est imprégné d'œuvres classiques et d'art contemporain – c'est lors de ce voyage qu'il découvre les *Deux hommes contemplant la lune* de Caspar David Friedrich, à l'origine de *En attendant Godot*.

L'art est alors au cœur de sa réflexion créatrice et l'amitié qui va le lier à Geer puis plus tard à Bram et à leur sœur Jacoba (avec laquelle il entretint peut-être une relation plus qu'amicale) va profondément influencer sa vie et son écriture. Son premier écrit

sur l'art est une courte notice sur Geer Van Velde dont il impose les œuvres à sa nouvelle amante Peggy Guggenheim à l'occasion de la création de sa galerie londonienne. Malgré l'échec relatif de l'exposition (qui suit celle de Kandinsky), il obtient de Peggy une bourse d'un an pour son ami. James Knowlson avance même que « si Beckett a longtemps gardé des liens étroits avec Peggy, c'est d'abord et avant tout parce qu'elle était susceptible de donner un sérieux coup de pouce à ses amis artistes, à commencer par Geer Van Velde. » (in *Beckett* p. 474) Enigmatique, la petite note que Beckett rédige alors à la demande de Peggy contient déjà en germe la pensée du dramaturge : « Believes painting should mind it on business, i.e. colours. i.e. no more say Picasso than Fabritius, Vermeer. Or inversely. \* »

Plus lents à croître, son amitié pour Bram et son intérêt pour sa peinture modifient peu à peu le regard de Beckett sur la peinture de Geer et lorsque, dix ans après sa première rencontre avec les frères, il écrit *Le Monde et le Pantalon*, Beckett met à jour une dualité symbolisée par ce titre tiré d'une anecdote placée en exergue de l'article. Le monde, c'est l'œuvre « imparfaite » de Dieu créé en six jours à laquelle le tailleur oppose la perfection de son pantalon achevé en six mois.

La relation entre cette anecdote et les frères Van Velde est peut-être à chercher dans le second essai que Beckett leur consacre en 1948, *Peintres de l'empêchement (Derrière le miroir n° 11/12)* : « L'un d'eux dira : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre : je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis. Il y a toujours ces deux sortes d'empêchement, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil. [...] Geer Van Velde est un artiste de la première sorte [...], Bram Van Velde de la seconde. »

L'affinité grandissante de Beckett avec l'œuvre de Bram Van Velde et l'énergie qu'il dépense pour défendre son travail, notamment auprès de la galerie Maeght ou de son ami, l'historien d'art Georges Duthuit, se feront sans doute aux dépens de ses relations avec Geer. Cependant, malgré quelques malentendus, leur amitié ne sera jamais rompue, ni le dialogue silencieux mais agité que l'écrivain entretient avec l'œuvre du petit frère van Velde dont il possédait deux grandes toiles : « Le grand tableau de Geer me fait enfin des signes. Dommage qu'il ait si mal tourné. Mais ce n'est peut-être pas vrai. » (lettre à Georges Duthuit, mars 1950) « Geer dégage un grand courage. Des idées un peu tranchantes, mais peut-être seulement en apparence. Je l'ai toujours beaucoup estimé. Mais pas assez je crois. » (lettre à Mania Péron, août 1951)

La mort de Geer Van Velde en 1977 affecte profondément Beckett et coïncide avec une période d'intense nostalgie durant laquelle l'écrivain décide de se livrer à un « grand ménage » dans sa demeure pour vivre entre des « murs gris comme le propriétaire ». Confiant ses états d'âme à son amie, la décoratrice de théâtre Jocelyn Herbert, Beckett témoigne de l'indéfectible affection qu'il porte au peintre depuis quarante ans : « plus de toiles sous les yeux, y compris celle du grand Geer Van Velde derrière le piano ».

Précieux témoignages de l'amitié de ces compagnons de route qui, depuis le premier roman de Beckett pour lequel ils vérifiaient ensemble la vraisemblance de la partie d'échecs opposant Murphy à M. Endon, ont affronté ensemble les grands enjeux de la modernité : « C'est qu'au fond, la peinture ne les intéresse pas. Ce qui les intéresse, c'est la condition humaine. Nous reviendrons là-dessus. » (Beckett à propos des frères Van Velde, in *Le Monde et le Pantalon*)

\* « Pense que la peinture devrait se mêler de ses propres affaires, c'est-à-dire la couleur, c'est-à-dire pas plus de Picasso que de Fabritius ou Vermeer. Et inversement. »

mi.  
gu e lio  
au au amiti  
/ / /  
Pami au 155

## 7. BECKETT Samuel

*Molloy - Malone meurt - L'Innommable*

◆ Les Éditions de Minuit, Paris  
1951-1953, 12 x 19 cm, 3 volumes brochés

ÉDITION ORIGINALE SUR papier courant pour chacun des volumes.

Précieux envois autographes signés de Samuel Beckett à son ami le peintre Geer [Van Velde] et à sa femme Lise sur les deux premiers volumes.

Dos légèrement jaunis comme habituellement pour *Molloy* et *L'Innommable*, un infime accroc sans gravité en pied du dos de ce dernier.

Rare réunion de l'ensemble de la trilogie.

8 000

## 8. BECKETT Samuel

*En attendant Godot*

◆ Les Éditions de Minuit,  
Paris 1952, 12 x 19 cm, broché

ÉDITION ORIGINALE SUR papier courant.

Précieux envoi autographe daté de novembre 1952 et signé de Samuel Beckett à son ami le peintre Geer (Van Velde) et à sa femme Lise.

Vendu

# 9. BELON Pierre

*L'Histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions, & naïfs portraits retirez du naturel : escrite en sept livres*

◆ Benoît Prévost se vend chez Gilles Corrozet, Paris 1555, in-folio (21,5 x 32 cm), (28) 381 pp. : ã<sup>6</sup> ë<sup>4</sup> ã<sup>4</sup> a-f<sup>6</sup> g<sup>4</sup> h-m<sup>6</sup> n<sup>4</sup> o-t<sup>6</sup> v<sup>4</sup> x-z<sup>6</sup> A<sup>6</sup> (A<sub>6</sub> blanc) B-E<sup>6</sup> F<sup>4</sup> G-I<sup>6</sup> K<sup>4</sup> L<sup>3</sup>, relié

ÉDITION ORIGINALE, rare et précieuse. Six pages de titre spécifiques : *Anatomie et De la physiologie des oiseaux, Oiseaux de proie, Oiseaux nageurs, Oiseaux de rivages, Gallinacés, Corbeaux (et espèces semblables), Petits oiseaux chanteurs.*

Cette édition est illustrée d'une magistrale marque d'imprimeur sur la page de titre, d'un portrait de l'auteur âgé de trente-six ans au verso de ce même feuillet, de deux planches des squelettes de l'homme et de l'oiseau, et de 158 grandes vignettes in-texte, de formats variés. Les gravures ont été exécutées d'après les dessins du peintre parisien Pierre Goudet (en réalité Gourdelle) et d'autres artistes anonymes. Le portrait ainsi que sept des figures d'oiseaux ont été attribués à Geoffroy Tory par Auguste Bernard (in *Geoffroy Tory Peintre et graveur, premier imprimeur royal*, Paris, 1865). Nombreuses letrines historiées et attrayants bandeaux. Une vaste table de tous les oiseaux.

Reliure postérieure (XVIII<sup>ème</sup>) en demi-basane brune, dos à six nerfs orné d'une dentelle dorée en tête et de roulettes et filets dorés, ainsi que d'une pièce de titre de maroquin rouge, fers à l'oiseau dorés en queue, plats de papier façon vélin.

Très habiles et discrètes restaurations sur le dos. Le dernier feuillet blanc L4 est absent. Une très habile restauration de papier en marge haute de la page de titre.

Mouillure claire allant en s'amenuisant en marge basse des deux premiers cahiers. Deux autres mouillures plus importantes en marge intérieure et au coin supérieur gauche affectant les dernières pages.

Ex-dono manuscrit de l'époque sur la page de titre.

Première description et classification en français des oiseaux, qui pose les bases de la méthode comparative, deux cents ans avant Geoffroy-Saint-Hilaire et Cuvier. Pierre Belon (1517-1564) est l'un des premiers ornithologues de la Renaissance. Il a visiblement réalisé de très nombreuses dissections, procède par comparaison des becs et des serres et tente de leur trouver des formes anatomiques communes. Pour la toute première fois, il met en parallèle le squelette humain et celui des oiseaux, mais sans pour autant exploiter ses observations et en tirer des conclusions pratiques, comme le feront les naturalistes du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Avec la même rigueur mise en œuvre pour sa description des poissons en 1551 et qu'il systématise ici, il décrit les oiseaux en s'inspirant des principes aristotéliens, les classant, d'après ses propres observations, en fonction de leur comportement et leur anatomie : les oiseaux de proie, les oiseaux d'eau (nageurs ou palmipèdes), les omnivores (principalement les échassiers) et les petits oiseaux (subdivisés à leur tour en insectivores et en granivores).



Quelques présences, qui peuvent de prime abord sembler étonnantes, sont à souligner dans la description de Belon, qui classe les chauves-souris parmi les rapaces, tout en expliquant qu'il a tout à fait conscience qu'il ne s'agit pas d'un oiseau : « Long-temps y a qu'on a mis en doute, à sçavoir si la souri-chauve devoit estre mise au nombre des oyseaux ou au rang des animaux terrestres... La voyant voler et avoir aelles l'avons advouée oyseau Pline et Aristote aussi ont fait entendre qu'ils n'ont ignoré qu'elle allaicte ses petits de deux mamelles de sa poitrine, qui sont en elle comme en l'homme. Les

latins l'ont nommée *Vespertilio* ; Mais pour l'affinité que luy voyons avec une souris l'avons nommée chauve-souris... » (*L'Histoire de la nature des oyseaux, livre II*)

Outre la chauve-souris, il évoque le cas de plusieurs créatures fabuleuses dans le dernier chapitre du premier livre consacré à « plusieurs oyseaux incongruz » :

« Maintes choses ont esté escrites de divers oyseaux, qui nous ont semblé fabuleuses : qui est cause que nous les avons separees de celles qu'estimons vrayes : ioinct qu'on en à autresfois cognu aucuns, desquels n'avons que le seul nom. »

Dans ce chapitre, Belon nomme des espèces imaginaires dont il donne des descriptions très précises tant physiques que comportementales. Il évoque ainsi plusieurs figures mythologiques décrites pas les auteurs antiques ou rapportées par les légendes : *Pegasus*, un « oyseau ayant teste de cheval », les *Sirènes* qui ont « face & voix humaines » et « plumes & pieds d'oyseaux ». Le *Cercio*, quant à lui, est « encor plus babillart que les Papegaulx, & apprend mieux à parler comme les hommes ». Certains spécimens, non plus anthropomorphiques mais présentés comme hostiles aux hommes, sont dépeints d'une manière effrayante : les *Mennonudes* se nourrissent de chair humaine et les *Stymphalides* sont « moins cruels aux hommes, que les Lions & Pantheres, & les assaillent s'ils les veulent chasser, & les frapants de leur bec, les navrent à mort ». Belon expose également le cas d'oiseaux fabuleux dont les propriétés physiologiques sont utiles aux hommes, notamment l'*Hercynia* « dont les plumes luisent come feu [...] dont souvent les hommes du pais allants de nuict, en sont esclairez » ou la *Scylla* qui, selon les magiciens, renferme en son sein une gemme nommée *Chloriten* qui en alliage avec le fer aurait des propriétés merveilleuses.

À la fin du sixième livre, il consacre cette fois un chapitre entier au phénix, dont il donne une description là encore très précise :

« Lon dit qu'il est de la grandeur d'une Aigle. Les plumes qui sont autour de sont col, sont de couleur resplendissante sur l'or. Le demeurant du corps est de couleur purpree. Sa queue est entre couleur de blauez, & distinguee de plumes de couleur de roses. Le dessus de sa teste est embelly de la forme de creste de plumes eslevees. »

Cependant, on remarque que s'il intègre ces animaux imaginaires à sa classification, il n'en propose aucune illustration car celles-ci sont toutes réalisées d'après nature.

Philippe Glardon, auteur de la préface de la réédition de *L'Histoire de la nature des oyseaux* (Droz, Genève, 1997), estime que ces exemples étonnants, en apparence relé-



gués en fin de chapitres, servent en réalité à unifier la classification de Belon et à équilibrer l'ouvrage. Il note ainsi à la suite de Jean Céard que :

« Le monstrueux est omniprésent dans l'horizon du XVI<sup>ème</sup> siècle. [...] Outre la part assez large faite au fantastique dans le but d'émerveiller, et de satisfaire à l'exigence d'une culture mythologique sans laquelle on n'eut pu parler d'érudition à l'époque, le monstrueux, [...] démonstration de la puissance créatrice de la nature, [...] se justifie aussi chez Belon par sa fonction organisatrice au sein du discours classificateur. »

Cependant, Belon distingue nettement ces descriptions fantasmagoriques « d'oyseaux incognus pris de divers auheurs » de son étude rigoureuse des spécimens observables « desquels avons meilleure cognoissance » qui constituent la véritable originalité de son ouvrage, « comme on pourra voir par noz discours des livres suyvants. »

Cet ouvrage, complété en 1557 par une suite intitulée *Pourtraicts d'oyseaux*, deviendra à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle une référence de la littérature ornithologique. Il fut pourtant peu considéré par ses contemporains, car parut à la même époque, l'*Historia animalium* de Conrad Gessner, autre naturaliste alors plus populaire que Belon.

Exceptionnel exemplaire superbement illustré de cette première description ornithologique française, comptant parmi les grands ouvrages scientifiques de la Renaissance.

## 10. BLANCHOT Maurice

### *Manuscrit et tapuscrit de Thomas le Solitaire*

---

◆ S.l., s.d. [ca. 1932-1936],  
718 feuillets dont 352 manuscrits

Exceptionnel manuscrit inédit et jusqu'alors inconnu du premier livre de Maurice Blanchot, *Thomas le Solitaire*. On joint le tapuscrit original.

352 feuillets manuscrits au recto de 14 x 21 cm, nombreuses corrections et ratures autographes, et 366 feuillets tapuscrits au recto de 21 x 27 cm comprenant de nombreuses corrections manuscrites et tapuscrites à l'encre rouge.

Ce roman précède l'écriture du premier ouvrage imprimé de Maurice Blanchot : *Thomas l'Obscur*. Il constitue une première version de l'histoire de Thomas plus longue et narrativement très différente de celle qui paraîtra en 1941 chez Gallimard.

Non daté, ce manuscrit comporte cependant plusieurs références aux événements contemporains qui permettent de situer sa rédaction autour de 1934. Ainsi correspond-il au roman qu'évoquent ses amis à l'époque : « Nous savons qu'il écrit un premier livre. Kléber Haedens qui a pu en entrevoir des bribes me dit que *Thomas l'Obscur* sera un chef-d'œuvre » (*À l'ombre des têtes molles*, Pierre Monnier).

En réalité ce roman, sur lequel Maurice Blanchot travaille depuis 1932, n'est pas encore *Thomas l'Obscur*, mais bien cette première version, dont le milieu blanchotien soupçonnait depuis longtemps l'existence sans jamais en avoir eu confirmation. Nul ne sachant s'il entretenait un lien avec *Thomas l'Obscur*, ce premier roman mythique était ainsi évoqué sous le titre presque exact de « Le Solitaire ».

« Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles. » C'est ainsi que Maurice Blanchot introduit en 1950 la nouvelle version de son roman *Thomas l'Obscur*.

*Thomas le Solitaire* est, pour sa part, bien plus qu'une « version longue » de *Thomas l'Obscur*. Ces « pages [...] écrites à partir de 1932 » ont en effet connu un premier

état d'achèvement qui, si elles présentent une composition générale et une intention semblable au roman de 1941, diffèrent cependant profondément narrativement et structurellement.

*Thomas le Solitaire* est une œuvre aboutie, comme en témoignent les nombreuses corrections sur le manuscrit et l'existence d'un tapuscrit marquant, chez Blanchot, l'achèvement de la création. Ce premier roman reste cependant engagé dans des recherches d'affabulation, de mode narratif et de style où les tâtonnements et les ballons d'essai se multiplient, mettant en balance divers procédés qui seront appliqués dans *Thomas l'Obscur* ou définitivement abandonnés par l'écrivain.

Si *Thomas l'Obscur* frappe ses lecteurs par son caractère insolite – Claude Roy le compare à un OVNI – *Thomas le Solitaire* se présente dans un premier temps comme un roman très réaliste.

À l'opposé de la sobriété narrative caractérisant les romans ultérieurs de Blanchot, ce premier *Thomas* se distingue par les nombreux événements et personnages, dont Antoine, l'hôtelier – auquel est consacré un chapitre entier supprimé dans *Thomas l'Obscur*.

L'action se situe d'abord sur la Côte d'Azur en été, Blanchot emmène le lecteur passer du temps sur la plage, jouer au tennis, manger à l'hôtel, jouer au casino de Monte-Carlo. Thomas observe les jeunes femmes qui se baignent, tente d'entrer en relation avec certaines d'entre elles. On rencontre Geneviève, Éveline, Louise, Mme Taillegloire et Mme Renetour, on apprend l'histoire des Ruffeteau dont le domaine est abandonné et où Thomas voudrait aller se promener. On croise Desrousseaux et son échec électoral, les Guilleminet et les Métadier, familles de la région, Antoinette, Jeannette, Françoise et Angéline les domestiques. Par la suite, l'action se déplace vers Paris dont les rues, les monuments et les lieux chics sont évoqués de manière à situer le roman dans un monde familier. Tandis que dans *Thomas*

## Thomas le Solitaire

Thomas s'assit et regarda la mer : pour la première fois  
se baigner il demeurerait au bord de l'eau sans s'y baigner, car  
~~moment~~ à ce moment  
le l'amour ~~est~~ au commencement de la haine où il n'y  
ni l'attente, ni les mortels ne sont aucun de vicissitudes  
de <sup>regarde</sup> ~~contempla~~ <sup>le débris</sup> ~~les~~ ~~jeux~~ de vagues le mille remous de l'eau et  
ils auraient inspirés à son corps vageants. Son esprit traitait  
esprit le corps d'eau salée pu'une traversée maladroite ou les

*l'Obscur* Thomas ne rencontre dans la foule où Anne l'entraîne que « tous ceux qui ont une passion, une manie... », dans *Thomas le Solitaire* ces gens sortent « de l'Opéra, du Paramount, de la Comédie française ». On s'arrête devant « les devantures de Nicolas et de Guerlain » ; « le Gaité-Cinéma » « une publicité d'une gaine "Scandale" » et des « femmes qui s'habillent chez Patou ».

Plus important encore pour cet écrivain marqué par un profond renversement de ses convictions politiques, le roman s'inscrit dans une actualité parfaitement identifiable et ses personnages se définissent par des références historiques et des opinions politiques claires, remplacées dans *Thomas l'Obscur* par des abstractions et des généralités intemporelles. « Ses illusions de jeunesse, c'était la vertu de M. Thiers, la probité de Fouquet » apprend-on de Thomas dont on sait également qu'il considère « M. Lebrun, Président de la République » comme « l'homme le plus inoffensif ». L'émeute du chapitre XII (qui deviendra le chapitre XI), dont les détails sont gommés dans *Thomas l'Obscur* est ici clairement identifiée comme étant celle du 6 février 1934. « L'émeute approchait de l'Élysée » lit-on. « Si la République était renversée ce soir, [...] il était possible

qu'Irène parvint avenue Marigny [...]. Mais l'émeute fut vaincue. [...] On n'entendit à l'instant décisif, crié par les chefs, que merde, parole de vaincu [...]. Irène descendit de voiture. La garde mobile, refoulant les manifestants, la livrait brusquement au froid, [...] déjà défigurée comme l'émeute, devant l'histoire ».

Tout aussi capitales sont les nombreuses références littéraires dont le jeune Blanchot parsème son *Thomas le Solitaire*. Anne lit « des romans des veillées des chaumières qu'elle dissimulait dans sa chambre comme d'autres *Paris-Flirt* ou *L'Initiation sexuelle* ». Thomas avait conduit Anne « dans un roman de Zénaïde Fleuriot ». Irène est habituée à vivre « parmi des gens qui se faisaient présenter Cocteau avant de lire *Les Enfants terribles*, et nommaient Christian Bérard Bébé ».

Paradoxalement, cette abondance de marqueurs réalistes procède déjà de la recherche d'une écriture du désastre que Blanchot réalisera pleinement dans la version de 1950. Ainsi est-ce par l'excès que le jeune écrivain conduit dans ce premier roman la narration à l'impasse.

La multiplicité de personnages et d'aventures – ménage à trois formé par Thomas, Anne et Irène, amants de passage tels que Paul, Gabriel ou Li – n'oriente le roman

quel qu'ils reviennent. Pourquoi cette soudaine clameur, pourquoi  
 se est qu'ils arrachent de leur bouche comme une poix compacte?  
 cristal vivant, fond sous leur corps de sel. O+ vendange saccagée  
 maintenant tarie, affreuse vendange qui se boit. L'abîme lui-même  
 se confond. Le néant se prépare sa fin. L'univers est perdu. Il est  
 comme ces hommes qui arrachent leur tête de leurs  
 épaules et dispersent leurs membres, d'entrer maintenant...  
 avec eux dans la mort seconde.

vers aucun dénouement et dévoile en négatif l'absence d'intrigue d'une histoire qui reste prise dans un perpétuel présent, répété à travers les combinatoires créées par les trois personnages, en attendant de trouver la faille qui videra le temps de sa substance chronologique en précipitant le roman vers sa fin.

Plus encore, la surreprésentation des métaphores, qui constituent une partie importante de la substance narrative du roman, révèle non seulement un lyrisme inconnu de l'auteur mais participe paradoxalement par leur incongruité ou leur discordance interne à la déconstruction narrative du récit :

« Thomas se trouvait soudain jeté dans une énorme cuve de radium, où bombardé de coups de coude, de coups de tête [...] il recevait tous les atomes d'une grande vie » ;

« À ses pieds venaient mourir toutes les puissances qui font qu'Edipe épouse sa mère, que le failli se suicide le jour même où il gagne à la loterie nationale » ;

« Seuls restaient pour se battre des bouchers et des normaliens qui parlent de poésie » ;

« Cette nuit [...] où il y avait une recrudescence ridicule de cancer, d'artério-sclérose dans l'organisme, de fêlures dans les vases »...

Roman sentimental par la forme, *Thomas le Solitaire* est en réalité déjà une œuvre pleinement blanchotienne. Telle une tour de Babel, l'histoire s'épuise par la multiplicité des langages, échec qui en définitive se révèle être le véritable sens de l'œuvre.

Cette comparaison biblique pourrait sembler audacieuse au regard de l'athéisme radical auquel Blanchot consacrera toute son activité d'écrivain et de penseur.

Pourtant, c'est autour de cette question de la spiritualité que ce premier roman révèle sa divergence la plus radicale.

En 1934, la fin de *Thomas le Solitaire* est entièrement

différente de ce qu'elle deviendra dans la version imprimée. Si la conclusion de *Thomas l'Obscur* emprunte le schéma du Cantique spirituel de Saint Jean de la Croix, celle de *Thomas le Solitaire*, abondamment corrigée, est inspirée du livre de l'Apocalypse. Et c'est dans une sorte d'hymne dont les tonalités font penser à Péguy ou à Claudel que le monde et les hommes trouvent leur fin :

« Ô avalanche d'images grossières dont ils profitent dans un plaisir suprême qui les abouche avec la pure joie. Ô fleuve irrésistible de Dieu qui s'engouffre jusque dans leurs intestins et roule dans leur cavité de suaves sensations. [...] C'est qu'ils ont découvert que la mer, immense fadeur, cette mer, cristal vivant, fond sous leur corps de sel. Ô vendange saccagée maintenant tarie, affreuse vendange qui se boit. L'abîme lui-même se confond. Le néant prépare sa fin. L'univers est perdu. Il est temps, ô Thomas, de faire comme les hommes qui arrachent leur tête de leurs épaules et dispersent leurs membres, d'entrer avec eux dans la mort seconde. »

Cette fin, qui nécessiterait un long travail d'exégèse pour en épuiser le sens énigmatique, suffirait à elle-seule à différencier ce solitaire de son obscur successeur. Pourtant, si *Thomas le Solitaire* ne peut être considéré comme une simple version du roman à venir, il existe un lien textuel fondamental entre lui et le *Thomas* de 1941.

Ainsi découvre-t-on que l'histoire que lit Thomas au début du chapitre IV de *Thomas l'Obscur* : « Thomas demeura à lire dans sa chambre. [...] Ceux qui entraient se penchaient sur son épaule et lisaient ces phrases : "Il descendit sur la plage, il voulait marcher..." » se révèle en fait être un extrait d'un passage inédit de *Thomas le Solitaire*. Par un jeu de citation secrète, Blanchot fait lire à l'obscur le roman de son alter ego solitaire.

La lecture du roman publié en 1941 passe ainsi par une lecture induite de cette œuvre « jumelle » (« toma » en araméen) et Blanchot intègre implicitement à l'œuvre achevée et publiée sa genèse non dévoilée.

I

Thomas s'assit et regarda la mer : pour la première fois, il se sentait au bord de l'eau, comme au seuil de l'amour ou l'ennemi de la haine où ni l'étreinte, ni les morsures ne sont en circonstance. Il lui suffisait de considérer les mille l'eau et les jeux qu'ils auraient inspirés à son corps. Il humait de son esprit le coup d'eau salée qu'une brèche droite ou les sudases de la vague auraient fait boire. Il se sentait soutenu par une pensée, il nageait hardiment sur mer, donnant à chacun de ses membres l'exacte instruction qui leur permettait de prendre appui sur la roche ou de percer une montagne. Parfois tout d'un coup la terre lui manquait : en retard sur son sol qu'il sentait fuir sous ses pieds, il attendait avec une espérance inébranlable de nouvelles étreintes, de nouvelles absences, de nouvelles tombant. Puis, toujours étendu sur les gaules, il goûtait les premiers dangers de la fatigue; les membres devenaient plus forts, quand les membres qui se débattaient blissaient, cette vigueur redoublée, ses bras qui frappent l'eau avec colère et à gauche, sans grâce, comme un poids pesant, tout cet appareil désordonné chez un ennemi, marque l'heure de se reposer de mourir. Il attendit l'instant où le corps n'était plus qu'un élément qui se défendait, lutte avec emportement, avec désespoir : les forces que les obstacles de l'eau lui laissaient

Thomas le Solitaire

Thomas s'assit et regarda la mer pour la première fois, il se sentait au bord de l'eau, comme au seuil de l'amour ou l'ennemi de la haine où ni l'étreinte, ni les morsures ne sont en circonstance. Il lui suffisait de considérer les mille l'eau et les jeux qu'ils auraient inspirés à son corps. Il humait de son esprit le coup d'eau salée qu'une brèche droite ou les sudases de la vague auraient fait boire. Il se sentait soutenu par une pensée, il nageait hardiment sur mer, donnant à chacun de ses membres l'exacte instruction qui leur permettait de prendre appui sur la roche ou de percer une montagne. Parfois tout d'un coup la terre lui manquait : en retard sur son sol qu'il sentait fuir sous ses pieds, il attendait avec une espérance inébranlable de nouvelles étreintes, de nouvelles absences, de nouvelles tombant. Puis, toujours étendu sur les gaules, il goûtait les premiers dangers de la fatigue; les membres devenaient plus forts, quand les membres qui se débattaient blissaient, cette vigueur redoublée, ses bras qui frappent l'eau avec colère et à gauche, sans grâce, comme un poids pesant, tout cet appareil désordonné chez un ennemi, marque l'heure de se reposer de mourir. Il attendit l'instant où le corps n'était plus qu'un élément qui se défendait, lutte avec emportement, avec désespoir : les forces que les obstacles de l'eau lui laissaient

## 11. BLANCHOT Maurice

### *Manuscrit et tapuscrit complet de la version primitive de Thomas l'Obscur*

---

◆ S.l., s.d. [ca. 1938], 13,5 x 21 cm et 21 x 27 cm, 454 feuillets dont 322 manuscrits

EXCEPTIONNEL ENSEMBLE COMPLET de 454 feuillets manuscrits et tapuscrits, abondamment corrigés et raturés, constituant une version primitive de *Thomas l'Obscur* et mettant à jour le travail de composition de celle-ci à partir du tapuscrit précédant : *Thomas le Solitaire*.

Ce document est constitué de deux états : un manuscrit de 275 feuillets et un ensemble de 179 feuillets composé de 132 feuilles du tapuscrit de *Thomas le Solitaire* entièrement corrigé et de 47 feuillets manuscrits intercalés.

Le manuscrit de 275 pages se termine sur un renvoi à l'ensemble tapuscrit-manuscrit qui lui-même s'achève doublement sur la fin de *Thomas le Solitaire* (tapuscrit) et la fin de *Thomas l'Obscur* (manuscrit).

Il apparaît que le tapuscrit-manuscrit est une première étape de travail antérieure au manuscrit proprement dit, mais forme avec celui-ci un ensemble

indivisible puisque les passages de l'un à l'autre sont incessants. Les pages du manuscrit contiennent en effet régulièrement des renvois au tapuscrit-manuscrit et, à plusieurs reprises, la séquence des pages s'interrompt pour épouser la numérotation de l'ensemble tapuscrit-manuscrit.

La version manuscrite comme la version tapuscrit-manuscrit diverge encore de manière significative du roman publié en 1941. Des passages appartenant au texte de *Thomas le Solitaire* sont toujours intégrés au manuscrit et les variantes par rapport au roman publié sont nombreuses.

Ce précieux document marque donc un moment capital du travail de son auteur où le roman était encore en pleine gestation.

Cet ensemble, unique, constitue sans aucun doute la plus importante source d'informations sur la genèse romanesque d'un des plus hermétiques romanciers du XX<sup>ème</sup> siècle après Kafka.

Prix sur demande



## 12. BLANCHOT Maurice

### *Manuscrit original d'Aminadab.*

◆ S.l. s.d. [ca. 1941], 13,5 x 21 cm,  
348 feuillets manuscrits

« Tout récit qui ne se contente pas de visées réalistes exige un sens secret dont la lente mise au jour est liée aux péripéties de la narration. Si le sens correspond sans ambiguïté à l'anecdote, mais peut aussi être exprimé complètement en dehors d'elle, c'est une allégorie. Si au contraire, il ne peut être saisi qu'à travers la fiction et se dissipe dès qu'on cherche à le comprendre pour lui-même, c'est un symbole. [...] Le sens d'une histoire, c'est l'histoire elle-même. Elle semble mystérieuse, parce qu'elle dit tout de ce qui justement ne supporte pas d'être dit. » (Prière d'insérer d'*Aminadab*, octobre 1942)

**Manuscrit complet abondamment corrigé du second roman de Maurice Blanchot, *Aminadab*, qui paraît en 1942, un an après *Thomas l'Obscur* dont il constitue une forme de suite.**

Le manuscrit d'*Aminadab* comporte 348 feuillets numérotés écrits au recto. Par intervalles on trouve une feuille ou une demi-feuille intercalée entre deux pages dont elle constitue généralement un brouillon ou une refonte partielle. On assiste ainsi au processus même par lequel l'écriture de ce roman a atteint son état définitif. Lors de ce processus, *Aminadab* subit une véritable cure d'amaigrissement. Il n'y a pas une page du manuscrit qui ne présente des remaniements et des coupes pouvant aller jusqu'à une dizaine de lignes. La version manuscrite est donc beaucoup plus étoffée que la version finale.

De nombreux aspects de la narration dite « réaliste » sont systématiquement éliminés, comme si Blanchot cherchait constamment à épurer sa vision narrative. Mais, plus qu'un allègement, ces coupes témoignent d'une transformation décisive de la volonté auctoriale au cours de l'écriture. Est-ce la tentation allégorique (évoquée dans le prière d'insérer) que Blanchot affronte et dont il décide de faire l'économie par ces coupes ?

Ainsi, au début du roman, la jaquette que revêt Thomas et dont, dans la version publiée, il apprécie simplement l'élégance se sentant « à peine gêné par les entournures trop étroites des manches » dans la version publiée, bénéficie d'un traitement que l'on ne saurait qualifier de simple réalisme descriptif dans la version manuscrite : « Il était [...] assez curieux de voir si le gardien ne serait pas surpris de la bonne tenue de ce nouveau costume. [...] Sans se contenter de l'admirer de loin, [le gardien] voulut tâter l'étoffe, passer la main sur le revers de l'habit qu'il lissa doucement. Les plis sur-

tout l'encharmaient. Il aurait aimé qu'il y en eût partout, Thomas dut se fâcher pour l'arracher à cette curiosité et l'empêcher de changer l'ordre des boutons qui fermaient le gilet. »

Blanchot élimine également systématiquement le réalisme psychologique qui imprègne le manuscrit, en adoptant vis-à-vis de sa propre écriture la sévérité dont Thomas vient de faire preuve à l'égard du gardien. En effet, dans le manuscrit, Thomas (comme d'ailleurs le gardien, réduit ensuite à l'état de simple figurant), fait preuve de sentiments, états d'âmes, calculs et réflexions inspirés par sa situation aporétique. Autant d'éléments systématiquement raccourcis ou éliminés dans le roman final. Psychologie et Raisonnement sont ainsi deux composantes importantes du manuscrit primitif et leur suppression systématique marque une étape significative de la conception romanesque de Blanchot.

C'est enfin l'enjeu même de ce roman – raconter ce qui dans tout acte de raconter empêche qu'on prononce jamais le mot de la fin – qui est mis à l'épreuve dans ce manuscrit. Blanchot doit ainsi « dompter » l'inépuisable quantité de narration engendrée par cette recherche de l'épuisement du dire.

Les coupes faites par Blanchot dans la version manuscrite exposent très clairement le choix de l'auteur de sacrifier des scènes et des personnages qui pourraient figurer dans le roman mais qui doivent être réduits ou éliminés pour que celui-ci ne s'étale pas indéfiniment sans jamais se rapprocher de son but.

Ce but, qui n'est rien moins qu'une sorte de cogito narratif, occupera Blanchot jusqu'à la fin de sa vie d'écrivain.

Ces 348 feuillets, où ratures, reprises, ajouts et divers signes diacritiques suspendant la décision ("...", ou "x...x", ou "- - -") montrent un auteur en constant dialogue avec lui-même, sont plus qu'une trace de la création, ils constituent l'acte d'écriture même.

Abîme de sa propre narration, ce manuscrit d'*Aminadab* est semblable au bâtiment labyrinthique dans lequel Thomas s'enfonce. Comme son héros avec les personnages qu'il rencontre, l'auteur semble interroger les situations et les personnages qu'il crée « pour savoir où il est, qui ils sont, et plus généralement comment tout cela va finir » (Michaël Holland in *Maurice Blanchot, Archives de la fratrie, catalogue raisonné*).



# 13. (BLANCHOT Maurice)

## *Photographies originales de Maurice Blanchot*

« Blanchot mit longtemps au défi photographes et caricaturistes de la presse littéraire. Minimalistes et rarissimes, sur tant d'années, sont les esquisses d'illustrations : en 1962 dans *l'Express*, une main brandit un livre, sur fond de page ; en 1979, dans *Libération*, un carré vierge au milieu de la page, portant pour toute légende le nom de Maurice Blanchot et une citation de *l'Entretien infini* ("un vide d'univers: rien qui fut visible, rien qui fut invisible") » (C. Bident, *Maurice Blanchot*).

En 1986, à l'occasion d'une exposition de portraits d'écrivains, il demande que sa photo soit remplacée par un texte manifestant son désir d'« apparaître le moins possible, non pas pour exalter [ses] livres, mais pour éviter la présence d'un auteur qui prétendrait à une existence propre ».

Une photo prise à son insu par un paparazzo sur un parking de supermarché, fera longtemps office de portrait de l'écrivain avant que son ami Emmanuel Lévinas ne dévoile quelques rares portraits de leur jeunesse.

Que Maurice Blanchot ne se soit pas opposé à cette divulgation, que celle-ci soit le fait de son plus proche ami, pourrait s'expliquer par ce que Bident nomme « l'espacement de l'inquiétude », l'inactualité des portraits dévoilés faisant écho aux publications reportées de *L'Idylle*, *Le Dernier Mot*, *L'Arrêt de mort...*.

Seules quelques photographies rassemblées dans les pages centrales du numéro des *Cahiers de l'Herne* consacré à Maurice Blanchot complètent ces clichés uniques de l'écrivain le plus secret du XX<sup>ème</sup> siècle.

Dans son chapitre « L'indisposition du secret », Christophe Bident consacre plusieurs pages à l'absence presque totale d'image de ce *partenaire invisible*, s'interrogeant sur les motivations intellectuelles et psychologiques de l'écrivain conscient pourtant de l'inévitable révélation à venir,

« Tout doit devenir public. Le secret doit être brisé. L'obscur doit entrer dans le jour et se faire jour. Ce qui ne peut se dire doit pourtant s'entendre. *Quidquid latet apparebit*, tout ce qui est caché, c'est cela qui doit apparaître ... » Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*



**A.** Photographie originale de Maurice Blanchot âgé d'environ un an, assis sur un piédestal, avec ses frères et sœurs Georges, Marguerite et René

♦ STUDIO A. MARTIN, ELBEUF 1908, 10 x 14,5 CM

Tirage argentique d'époque. Provenance : famille Blanchot.

1 700

**B.** Photographie originale de Maurice Blanchot posant fièrement à bord d'un bateau

♦ S.N., S.L. S.D. [1934], 5,5 x 8 CM

Tirage argentique d'époque. Provenance : famille Blanchot.

1 200

**C.** Photographie originale de Maurice Blanchot jouant avec la lumière dans un clair-obscur

♦ S.N., S.L. S.D. [1937-1938], 5,5 x 7,5 CM

Tirage argentique d'époque. Provenance : famille Blanchot.

1 700

**D.** Photographie originale de Maurice Blanchot, souriant, assis à sa table de travail devant la bibliothèque dans la maison de famille d'Èze

♦ S.N., ÈZE S.D. [CA. 1950], 8 x 11 CM

Tirage argentique d'époque. Provenance : famille Blanchot.

1 500

**E.** Photographie originale de Maurice Blanchot assis tenant dans ses bras le masque mortuaire de l'« Inconnue de la Seine »

♦ S.N., ÈZE S.D. [CA. 1950], 5,2 x 5,5 CM

Tirage argentique d'époque. Provenance : famille Blanchot.

« Quand je résidais à Èze [...] il y avait (elle y est encore), pendu au mur l'effigie de celle qu'on a nommée « l'Inconnue de la Seine » une adolescente aux yeux clos, mais vivante par un sourire si délié, si fortuné (voilé pourtant), qu'on eût pu croire qu'elle s'était noyée dans un instant d'un extrême bonheur. Si éloignée de ses œuvres, elle avait séduit Giacometti au point qu'il recherchait une jeune femme qui aurait bien voulu tenter à nouveau l'épreuve de cette félicité de la mort. » Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*

1 500

**F.** Carte d'accréditation de journaliste originale de Maurice Blanchot, délivrée par la Préfecture de police pour le Journal des Débats.

♦ PRÉFECTURE DE POLICE, S.L. 1940, 5,2 x 5,5 CM

Impression sur plaque de métal. Provenance : famille Blanchot.

1 500



D



C



A



E



F

De la part de l'auteur

## 14. CHATEAUBRIAND François-René de *Lettre à un pair de France (sur la situation politique)*

◆ Le Normant père, Paris 1824,  
14,5 x 22 cm, broché sous chemise et étui

ÉDITION ORIGINALE parue sous couverture muette.

Notre exemplaire est présenté sous chemise en demi maroquin bleu, dos lisse, plats de papier raciné bleu, étui de papier raciné bleu bordé de maroquin bleu. Rousseurs, un manque angulaire à la première garde blanche, traces de pliure sur les plats de la couverture

muette.

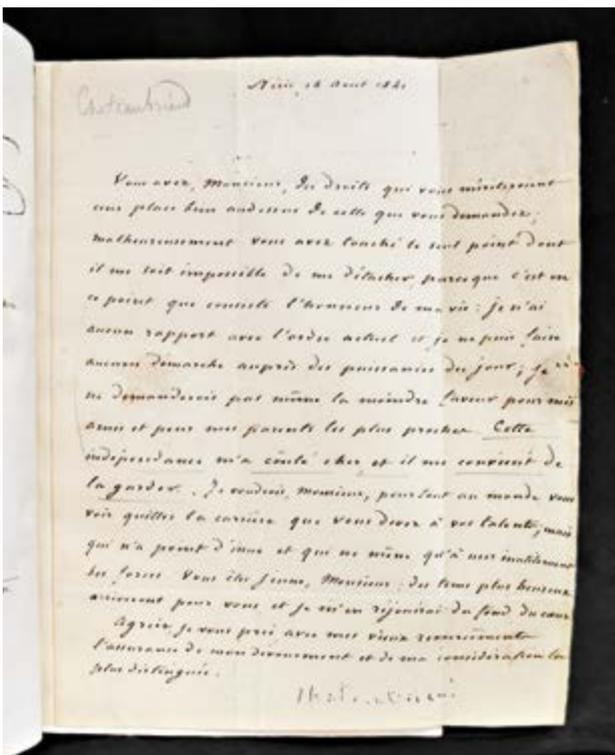
Très rare envoi autographe de François-René de Chateaubriand : « De la part de l'auteur » en tête de la page de faux-titre.

Précieux exemplaire tel que paru et enrichi d'un envoi autographe de l'auteur.

6 800

## 15. CHATEAUBRIAND François-René de *Mémoires d'outre-tombe*

◆ Penaud, Paris 1849-1850,  
13 x 21,5 cm, 12 volumes reliés



ÉDITION ORIGINALE de premier tirage comportant bien l'avertissement et la liste des souscripteurs qui furent supprimés par la suite.

Reliures en demi basane lie-de-vin, dos lisses ornés de doubles filets dorés et à froid, pièces de titre et de to-maison de basane brune, plats de papier marbré, gardes et contreplats de papier à la cuve, tranches mouchetées, reliures de l'époque.

Notre exemplaire est exceptionnellement enrichi des 26 gravures sur acier par Staal de l'édition illustrée des *Mémoires d'outre-tombe* qui parut la même année chez le même éditeur.

En outre, notre exemplaire comporte une lettre autographe d'une page datée du 14 août 1841, de la main de son secrétaire Hyacinthe Pilorge et signée par Chateaubriand. Il regrette de ne pouvoir intercéder en faveur de son correspondant auprès du pouvoir en place à l'égard duquel il s'est toujours montré indépendant malgré les avanies que cette distanciation a généré. Enveloppe cachetée de cire jointe.

Quelques rousseurs sans gravité.

Précieux ensemble établi dans une belle reliure de l'époque, ce qui est rare selon Clouzot, a fortiori enrichi des gravures sur acier de Staal.

15 000

# 16. COCTEAU Jean

## *La Difficulté d'être*

♦ Paul Morihien, Paris 1947,  
11,5 x 17 cm, broché sous chemise-étui

a Jean-Paul

ÉDITION ORIGINALE, un des exemplaires du service de presse.

Précieux envoi autographe signé de Jean Cocteau à Jean-Paul Sartre : « son ami de tout cœur ».

Sans être de la même génération et en dépit de tout ce qui pouvait les opposer, Jean Cocteau et Jean-Paul Sartre se fréquentèrent à la fin des années 1940 et au début des années 1950 ; à la mort du philosophe, Jean Marais évoquera des coups de fil réguliers mais aussi des dîners aux interminables et merveilleuses discussions.

C'est ainsi que les deux hommes œuvrèrent de concert à la reconnaissance de Jean Genet et qu'ils publièrent en juillet 1948 dans *Combat* une lettre ouverte au Président de la République, Vincent Auriol, en faveur de la libération de prison du poète-voyou. Quelques années plus tard, Cocteau aidera Sartre à créer un comité de soutien à Henri Martin, opposant communiste à la guerre d'Indochine condamné à cinq ans d'emprisonnement pour distribution de tracts. Cocteau participera également à la mise en scène des *Mains sales*, pièce de Sartre créée en 1948 au Théâtre Antoine.

En offrant au pape de l'existentialisme un exemplaire dédié de *La Difficulté d'être*, l'infatigable dandy lui soumet l'une de ses œuvres les plus intimes. Dans l'ouvrage, c'est en poète qu'il évoque d'ailleurs l'engagement politique de Sartre : « mais pourquoi se borne-t-il à l'engagement visible ? L'invisible engage plus loin. [...] Les poètes s'engagent sans aucune autre cause que de se perdre. »

Rare témoignage des liens entre deux figures majeures de la scène intellectuelle et littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle.

3 500

Jean

A

1942

Sartre  
son ami  
de  
tout cœur

## 17. [COLLABORATION]

*Dichterfahrt durch deutsches Land 1941. Zur Erinnerung an die Deutschlandfahrt europäischer Autoren und an das Weimarer Dichtertreffen 1941 überreicht von Wilhelm Haegert Ministerialdirigent. Zusammengestellt von der Dr. Otto Henning im Werbe und Beratungsamt für das deutsche Schrifttum, Berlin \**

◆ S.n., s.l. 1941, 32 x 30,5 cm, relié

\* *Tournée des poètes en terres allemandes 1941. En mémoire du voyage en Allemagne des auteurs européens et du Congrès des écrivains européens de Weimar 1941. Offert par Wilhelm Haegert [signature autographe] directeur adjoint. Compilé par le Dr. Otto Henning dans les Bureaux de la communication et du conseil pour la littérature allemande, Berlin.*

ALBUM offert par les autorités nazies aux participants du voyage en Allemagne organisé en octobre 1941 par le III<sup>ème</sup> Reich et destiné aux écrivains européens. **L'un des deux seuls exemplaires aujourd'hui répertoriés** (l'autre par l'historien allemand Frank-Rutger Hausmann, dans son ouvrage « *Dichte, Dichter, tage nicht !* » : *die Europäische Schriftsteller-Vereinigung in Weimar 1941-1948*, Francfort-sur-le-Main, 2004, p. 138).

Reliure en pleine toile verte, titre doré sur le premier plat, titres manuscrits à l'encre rouge et en gothique au faux-titre et au titre, 40 feuillets, 81 photographies originales (tirages argentiques d'époque) contrecollées, légendes manuscrites à l'encre rouge et en gothique, reliure allemande d'origine.

**Exemplaire offert à Jacques Chardonne.**

Y figurent les portraits individuels des Français Marcel Jouhandeau, Ramon Fernandez et Jacques

Watzlik, et de leur guide, le Dr. Otto Henning. Suivent ensuite 56 photographies de groupe prises à l'arrivée des écrivains à Bonn et puis à Baden-Baden, Meersburg, Salzbourg, Vienne, Baden, Berlin et enfin Weimar, durant des visites, des dîners ou des réceptions officielles en compagnie de dignitaires du régime ; Joseph Goebbels apparaît lui-même dans trois photographies. L'album s'achève sur une vue de la maison de campagne de Johann Wolfgang von Goethe à Weimar.

L'album, offert et signé par Wilhelm Haegert (responsable du département Littérature au Ministère de Goebbels), est un outil de propagande et constitue, à ce titre, un document historique d'importance. Reprenant l'esthétique nazie – la toile verte, l'encre rouge, la typographie en gothique –, il vise, par la sélection des photographies prises par les autorités allemandes, à prouver la qualité de l'accueil réservé aux invités, y compris



Chardonne (un tirage les montre également tous trois en grande discussion), mais aussi ceux de leurs vingt confrères européens : Alfredo Acito, Hans Baumann, Veit Bürkle (pseudonyme de Karl Heinrich Bischoff), Anton Bonifacic, Kaare Bjoergen, Giminez Caballero, Svend Fleuron, August Hinrichs, Einar Howald, Moritz Jahn, Hanns Johst, Arvi Kivimaa, Einar Malm, Fanni Popowa Mutafova, Carl Rothe, Friedrich Schnack, R.P. Sybesma, F.Vervenocke, E. Filipe Vivanco, Hans

ceux venus des nations vaincues parmi lesquelles figure bien sûr la France.

Du 4 au 26 octobre 1941, le Ministère du Reich à l'Éducation du Peuple et à la Propagande, placé sous l'égide de Joseph Goebbels, invite en Allemagne et en Autriche de nombreux intellectuels venus de toute l'Europe, parmi lesquels les trois Français Marcel Jouhandeau, Ramon Fernandez et Jacques Chardonne (rejoints le 23 octobre à Weimar par leurs compa-

triotés Abel Bonnard, André Fraigneau, Pierre Drieu La Rochelle et Robert Brasillach, constituant dès lors l'une des plus importantes délégations nationales, après les Allemands, bien sûr, et les Italiens). Les motivations de ces hommes sont variables, allant d'une sympathie opportuniste envers la Collaboration, à une franche adhésion à l'idéologie nazie.

À bord d'un train spécialement affrété, les écrivains

ment inquiété pour ces séjours allemands.

En 2000, François Dufay relate pour la première fois, grâce à des archives allemandes et françaises et aux journaux intimes des écrivains, ce « Voyage d'automne ». Il y analyse l'état d'esprit des participants durant leur séjour, notamment celui de Chardonne qui, après quelques craintes et remords, s'enthousiasme lorsque Goebbels baptise, à Weimar, « l'Association des



traversent le Reich et en visitent les hauts-lieux. Ils rencontrent Goebbels, maître de la manipulation des masses, qui a espoir de faire de ces auteurs les agents de la propagande nazie, une fois de retour dans leur pays. Opération qui se solde par un succès, si l'on en juge par exemple par les affirmations de Jacques Chardonne dès le mois suivant dans la presse : « Les Allemands d'aujourd'hui ne sont pas un peuple de guerriers. C'est un peuple de constructeurs » (*La Gerbe*, Paris, 13 novembre 1941).

À Weimar, ultime étape et apogée idéologique du voyage, le ministre a organisé une parodie de congrès littéraire, où il loue la puissance de la culture germanique, la seule selon lui à pouvoir faire barrage au bolchevisme et la « menace asiatique » ; les photographies révèlent une salle bondée, strictement ordonnancée, les murs tendus de tentures garnies de croix gammées. Les hommes de lettres seront alors invités à visiter la maison de Goethe (particulièrement apprécié des Nazis), toute proche du camp de Buchenwald : voilà la dernière photographie de l'album et paradoxalement l'une des plus frappantes. Un second voyage sera organisé l'année suivante par l'Allemagne, auquel prendront de nouveau part des écrivains français, dont Jacques Chardonne. À la Libération, aucun des participants ne sera directe-

écrivains européens ».

Comme chargé de mission, Chardonne fait, auprès du Maréchal, un récit apologétique de son voyage et plaide pour le peuple allemand, « qui ne demande aux nations vaincues qu'un peu d'intelligence. Une chance se présente pour la France qu'elle ne retrouvera pas. Notre vie ou notre mort se joue ». Même Pétain en est abasourdi. « Chardonne, écrira le chef de cabinet du Maréchal, nous donnait le sentiment d'avoir conclu un pacte lucide avec le diable. »

Ce « train de la honte » restera, dans la mémoire collective un symbole de la Collaboration des intellectuels et de la soumission de ces « écrivains français en chemise brune ». Dès décembre 1941, un mois après leur retour à Paris, Jacques Decour les dénonce dans sa « Lettre ouverte aux anciens écrivains français » : « Vous avez choisi l'abdication, la trahison, le suicide. Nous, écrivains français libres, avons choisi la dignité, la fidélité, la lutte pour l'existence et la gloire de nos lettres françaises. ». Jacques Decour sera arrêté et exécuté deux mois plus tard.

Ce document exceptionnel et saisissant, l'un des deux seuls exemplaires connus, provient de la bibliothèque de Jacques Chardonne.

## 18. CORAS Jean de

[Procès de Martin Guerre] *Arrest memorable, du parlement de Tolose, Contenant une histoire prodigieuse, de nostre temps, avec cent belles, & doctes Annotations, de monsieur maistre Jean de Coras, Conseiller en ladite Cour, & rapporteur du proces. Prononcé es Arrestz Generaulx le xii. Septembre M. D. LX.*

◆ Par Antoine Vincent, à Lyon 1561, in-quarto (14,5 x 21,5 cm), (12) 117 pp., relié

ÉDITION ORIGINALE rarissime relatant le procès de Martin Guerre par le juge du procès Jean de Coras et auquel participeront Michel de Montaigne et Jean Papon, conviés par Coras lui-même.

Deux tirages de cette édition ont été répertoriés. Le plus fréquemment rencontré comporte quelques différences avec notre exemplaire : la pagination commence après les cahiers \*\* et s'étend sur 113 pages ; on distingue également une petite variante dans la marque du libraire.

À l'inverse, seuls 5 exemplaires de notre version de l'ouvrage (117 pages ; pagination incluant les feuillets \*\*3 et \*\*4) sont répertoriés dans les bibliothèques : BNF (Paris), Bibliothèque Louis Aragon (Amiens), Folger Shakespeare Library (Washington), Staatliche Bibliothek (Amberg, Bavière) et Staatsbibliothek (Berlin).

Reliure strictement de l'époque en plein vélin crème, très bien conservé hormis quelques petits manques sur les coupes supérieures.

Quelques taches anciennes sur la page de titre, une très pâle mouillure dans l'angle intérieur du second feuillet, une autre plus étendue mais néanmoins claire sur les quatre premiers feuillets, en marge basse.

Ex-dono biffé en page de titre.

Le procès Martin Guerre est l'une des plus célèbres affaires de la justice française.

À l'été 1548, Martin Guerre, accusé d'avoir volé son père, quitte son village d'Artigat (Ariège). Il

laisse derrière lui sa femme Bertrande de Rols, épousée très jeune, et leur fils Sanxi – né bien après la célébration du mariage, le couple ayant longtemps été « maléficiel » (en raison de l'impuissance de Martin). La jeune femme ne se remaria pas. Huit ans plus tard se présenta au village un homme qui prétendait être Martin Guerre. Son apparence ainsi que les détails précis qu'il put fournir sur la vie du disparu lui valurent d'être accueilli à bras ouverts par ses proches. Le faux Martin Guerre intégra alors le foyer familial et eut deux autres enfants.

Cependant l'oncle de Martin Guerre nourrissait des soupçons et, des témoignages venant bientôt corroborer ces doutes, l'homme fut immédiatement jeté en prison, en raison de la gravité des faits.

Un procès en première instance s'ouvrit à Rieux en 1560. Bertrande défendit le faux Martin Guerre mais de nombreux témoins identifièrent formellement un homme du village voisin, Arnaud du Tilh. Il fut condamné à avoir la tête tranchée. Il fit appel et un second procès se tint la même année au Par-

lement de Toulouse. Le juge rapporteur du procès, Jean de Coras (1515-1572), figure de l'humanisme juridique et chef de file du parti calviniste local, n'était pas du même avis que le tribunal de Rieux et restait persuadé de l'innocence du prétendu Martin Guerre, en raison notamment du soutien indéfectible de son épouse. L'accusé fut sur le point de remporter son

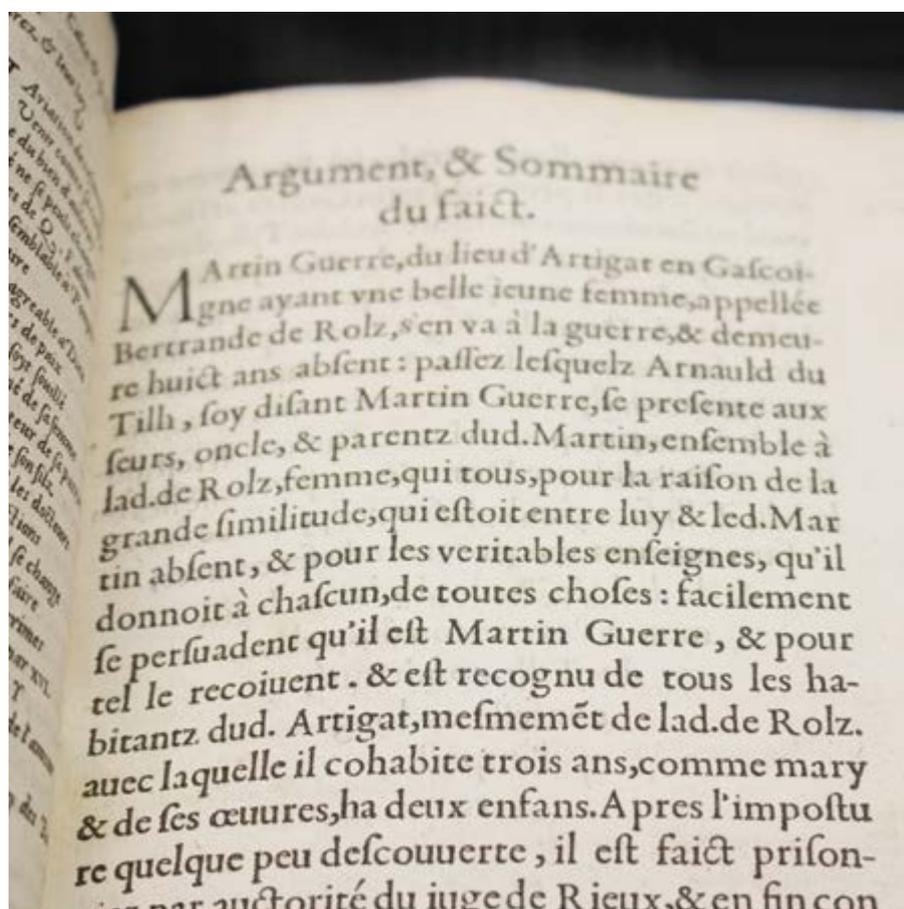


deuxième procès, quand, au moment même où le Parlement allait prononcer l'acquittement, surgit le vrai Martin Guerre. Sa femme implora son pardon et Arnaud du Tilh avoua avoir profité de sa ressemblance avec le disparu. Il fut de nouveau condamné à la peine capitale et, cette fois-ci, exécuté.

Quelques mois après l'énoncé du verdict parurent deux ouvrages consacrés à ce cas remarquable : le premier, modeste et anonyme – depuis attribué à Guillaume Le Sueur –, *Admiranda historia de pseudo Martino Tholosae* (publié en latin fin 1560 par Jean de Tournes à Lyon, puis en français vers janvier 1561 par Vincent Sertenas à Paris), et celui, plus connu et plus ambitieux, de Jean de Coras, imprimé à Lyon chez Antoine Vincent et Symphorien Barbier en février 1561.

Le texte de Coras, structuré à la manière des ouvrages juridiques d'alors, alterne récit et commentaires mais témoigne d'un souffle véritablement littéraire ; nul doute que cette histoire d'épousailles précoces et de faux mari passionnait l'auteur des *Mariages clandestinement et irrévèrement contractés par les enfans de famille, au deceu ou contre le gré de leurs pères et mères* (Toulouse, Du Puis, 1557). L'ouvrage rencontra un grand succès et fut réédité à plusieurs reprises avant la fin du siècle (1565, 1572, 1579 et 1596) et au début du siècle suivant (1605, 1608, 1610 et 1618).

À la suite de Guillaume le Sueur et de Jean de Coras, la dimension « prodigieuse » de l'affaire captiva les contemporains. Dès 1588, Montaigne remarquait dans ses *Essais* (livre III, chapitre XI) : « Je vy en mon enfance [il avait en réalité 27 ans], un procez que Corras Conseiller de Thoulouse fit imprimer, d'un accident estrange ; de deux hommes, qui se presentoient l'un pour l'autre : il me souvient (et ne me souvient aussi d'autre chose) qu'il me sembla avoir rendu l'imposture de celuy qu'il jugea coupable, si merveilleuse et excedant de si loing nostre cognoissance, et la sienne, qui estoit juge, que je trouvay beaucoup de hardiesse en l'arrest qui l'avoit condamné à estre pendu. Recevons quelque forme d'arrest qui die : La Cour



n'y entend rien ; Plus librement et ingenuément, que ne firent les Areopagites : lesquels se trouvant pressés d'une cause, qu'ils ne pouvoient desvelopper, ordonnerent que les parties en viendroient à cent ans. »

Et c'est précisément à ce caractère extraordinaire que l'affaire doit d'avoir excédé les limites de la simple chronique judiciaire. Car une telle mystification – qui aurait berné jusqu'aux plus intimes de Martin Guerre – trouble et interroge les illusions entretenues par chacun sur sa propre vie. Plus encore, les liens avec le théâtre antique – signalés à plusieurs reprises par Coras lui-même – contribuent largement à donner à ce fait divers ariégeois une expression universelle, voire mythique, et à assurer sa féconde prospérité. Trois siècles plus tard, Alexandre Dumas et Narcisse Fournier, dans *Les Crimes célèbres* (1839-1840), ne s'y sont pas trompés, soulignant à propos du cas Martin Guerre et des mirages de la ressemblance : « Beaucoup de fables ont été bâties sur ce fait, depuis Amphitryon jusqu'à nos jours [...] ; mais l'aventure que nous offrons à nos lecteurs n'est pas la moins curieuse ni la moins étrange. » Et Natalie Zemon Davis, dont les travaux sur l'affaire fournirent une imposante matière au film de Jean-Claude Carrière et Daniel Vigne (*Le Retour de Martin Guerre*), de conclure : « Là on peut applaudir au cocufiage d'un mari d'abord impuissant, puis absent. Arnaud du Tilh devient une sorte de héros, un Martin Guerre plus réel que l'homme au cœur sec et à la jambe de bois ; la tragédie est moins dans l'imposture que dans sa découverte<sup>1</sup>. »



RARISSIME ÉDITION ORIGINALE, illustrée en frontispice d'une très belle gravure représentant une jeune harpiste au-dessus d'un charmant quatrain : « La Harpe entre vos mains Silvie / Ne laisse rien à désirer / De vos beaux yeux : l'âme est ravie / Peut-on vous voir sans vous aimer ! » Titre gravé dans un cartouche arrondi entouré d'instruments de musique, ex-dono à la plume en bas. L'ouvrage, texte compris, est entièrement gravé sur cuivre.

Reliure de l'époque en demi-vélin blond, plats de papier à la cuve. Très discrètes restaurations de travaux de ver en marge intérieure des six premiers feuillets du volume.

L'ouvrage commence par une brève histoire de la harpe. Viennent ensuite quatorze chapitres, traitant de l'accordage, du maniement de la harpe, des arpèges, des pédales et de leur utilisation. On y trouve de nombreuses transcriptions d'airs populaires et de chansons, telles que les affectionnait Corrette, notamment *La Fürstemberg*, *Que vous dirais-je maman*...

Michel Corrette (1707-1795), bien connu des musicologues, est une figure importante de la musique du XVIII<sup>ème</sup> siècle français. Bien qu'il n'ait pas laissé d'œuvres impérissables – seul le concerto comique sur *L'Air des sauvages* de Rameau est joué régulièrement – ses œuvres nous font mieux comprendre le goût et la musique française à Paris tout au long du XVIII<sup>ème</sup>. En 1728, à seulement 21 ans, fraîchement arrivé à Paris, il publie l'un des premiers recueils de concertos français. La contribution française à ce genre majeur issu d'Italie et déterminant pour l'histoire musicale en Europe est mince. Corrette sera un des seuls à l'introduire en France, avec Blavet et Leclair. Organiste attitré du prince de Conti, puis du duc d'Angoulême, Corrette fut à la fois

## 19. CORRETTE Michel

*Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe. Avec des leçons faciles pour les commençans, des menuets allemands et italiens et autres jolis airs ; et la partition pour l'accorder avec les pédales et sans les pédales*

♦ S.n., à Paris, à Lyon, à Dunkerque et aux adresses ordinaires 1774, in-4 (22 x 29 cm), relié

chef d'orchestre, violoniste virtuose, claveciniste et naturellement compositeur. Il fut un grand pédagogue et composa de nombreux ouvrages méthodologiques à destination des élèves de son école de musique que les Parisiens surnommaient affectueusement « les Anachorètes » (ânes à Corrette!).

Très tôt, Corrette s'est attaché à fixer les formes musicales de son temps pour les transmettre, et ses premiers manuels comme *Le Maître de clavecin* (1753) rencontreront un certain succès. S'il poursuit en cela une tradition pédagogique à l'instar de Couperin, Rameau ou Bach, il se distingue par une volonté encyclopédique d'enseigner toutes les formes instrumentales. Corrette laissera ainsi des manuels pour le violoncelle, l'orgue, la flûte, la mandoline, la guitare, etc. Contrairement à nombre de ses pairs, ses manuels ne seront pas à la seule intention des musiciens mais aussi, révolution dans le monde musical, à celle des débutants. Cette méthode de harpe, à l'exemple de tous ses ouvrages pédagogiques, rend compte de l'ensemble des pratiques, françaises et italiennes – mais aussi allemandes, alors peu considérées en France. Celles-ci correspondent aux trois grandes écoles de musique en Europe au XVIII<sup>ème</sup>, l'italienne ayant le plus bouleversé l'écriture de la musique.

Soucieux de modernité, Corrette publia sa méthode de harpe alors que la pratique de l'instrument émergeait depuis à peine quelques décennies. La harpe avait été délaissée pour son absence de chromatisme et il fallut attendre l'invention de la harpe à double rangée de corde par les Italiens, puis celle de la pédale, qui ne fut introduite en France qu'en 1749, pour que l'instrument connaisse un regain d'intérêt. La harpe sera assez vite adoptée dans les salons aristocratiques mais sans répertoire dédié. Elle connaîtra une vogue croissante et des œuvres majeures pour l'instrument verront le jour dans la dernière partie du XVIII<sup>ème</sup> (Mozart, C.P.E. Bach). On sait toute l'attention que portera le XIX<sup>ème</sup> à cet instrument, grâce aux modifications techniques qui lui furent apportées dès 1800. Cette méthode atteste donc de la renaissance de la harpe en France.

Cette méthode a été publiée confidentiellement, et tous les exemplaires semblent avoir aujourd'hui disparu. Nous n'avons trouvé aucune référence de cette précieuse édition dans les grandes bibliothèques européennes, ni en vente publique.

## 20. DE GAULLE Charles

*La France et son armée*

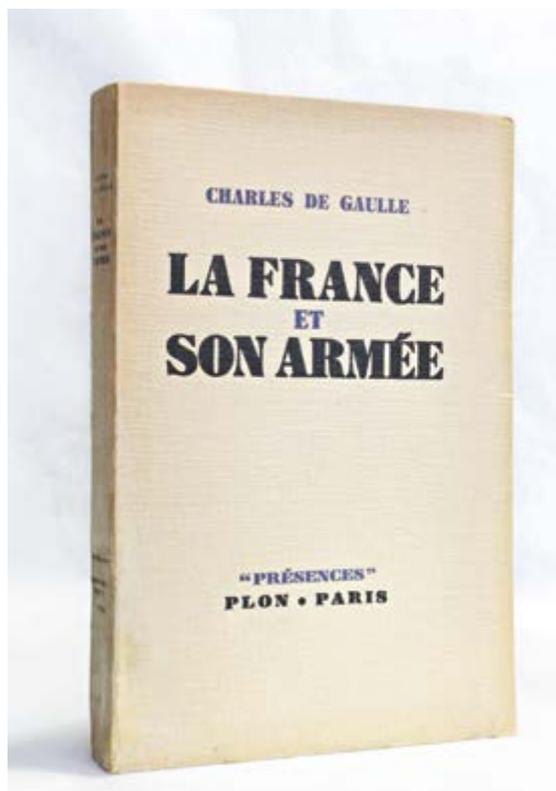
◆ Plon, Paris 1934,  
13 x 19,5 cm, broché

ÉDITION ORIGINALE, un des 29 exemplaires numérotés sur pur fil, tirage de tête.

Une déchirure restaurée en pied du dos au niveau des témoins.

Précieux exemplaire à toutes marges.

6 000



## 21. DE GAULLE Charles

*Discours et Messages*

◆ Plon, Paris 1970,  
14 x 21,5 cm, 5 volumes reliés

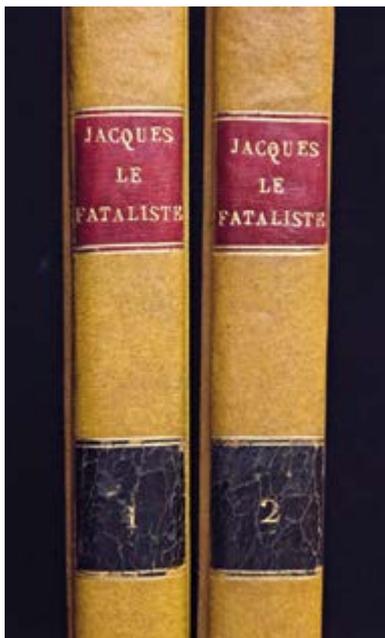
ÉDITION ORIGINALE, un des 69 exemplaires numérotés sur Hollande, tirage de tête.

Reliures en plein maroquin bordeaux, dos lisses, plats comportant une importante plaque de papier glacé gris à décor de listels blanc et noir débordant sur le maroquin, gardes et contreplats de papier bordeaux, couvertures et dos conservés, têtes dorées, élégantes reliures signées de Micheline de Bellefroid.

Bel exemplaire parfaitement établi.

5 000





## 22. DIDEROT Denis

### *Jacques le Fataliste et son maître*

◆ Chez Buisson, à Paris An Cinquième de la République [1796], 130 x 210 mm, 2 volumes reliés

ÉDITION ORIGINALE, posthume, sur papier de Hollande.

Exemplaire relié sur brochure et entièrement non-rogne aux marges exceptionnelles (130 x 210 mm).

Reliures postérieures (probablement XIX<sup>ème</sup>) en plein cartonnage caramel, dos lisses ornés de doubles filets dorés ainsi que de pièces de titre et de toison de maroquin rouge et noir.

Coiffes très légèrement frottées et quelques piqûres éparses, sinon bel exemplaire.

Le texte d'introduction, *À la mémoire de Diderot*, est de

Jakob-Heinrich Meister, ami de Necker et successeur de Grimm à la *Correspondance littéraire*.

Le roman, conçu à partir de 1765, paraît justement en feuilletons dans cette revue de 1778 à 1780. La version publiée n'est cependant pas définitive, puisque Diderot n'a de cesse de l'augmenter jusqu'à sa mort, et l'œuvre qui, en 1771, comptait 125 pages, en atteignait 200 en 1778, 208 en 1780, 287 en 1783. Pourtant, l'œuvre, bien avant sa publication française, est déjà connue en Allemagne grâce à la traduction qu'en fit Schiller (en 1787 dans sa revue *Thalia*). À la suite de cette version, Doray de Longrais donna une version française du même récit. En 1792, l'Allemagne découvre le texte intégral grâce à une nouvelle traduction, celle de Mylius. Enfin, en 1796 est publié en France le texte original, d'après une copie vraisemblablement fournie par Grimm ou Goethe.

Superbe exemplaire à toutes marges.

4 500

## 23. DU BELLAY Joachim

### *Hymne au Roy sur la prise de Calais*

◆ En la boutique de Federic Morel, s.l. 1558, in-4 (16,5 x 23 cm), (12 p.), relié

ÉDITION ORIGINALE, une seconde édition est parue, chez le même éditeur, l'année suivante. Marque de l'imprimeur, à l'arbre, sur la page de titre. Exemplaire à toutes marges, entièrement réglé de rouge. Privilège à la date du 17 janvier 1557.

Reliure de réemploi en plein vélin crème probablement du XVII<sup>ème</sup> siècle..

Dans son *Hymne au Roy*, Du Bellay fait l'éloge du duc de Guise qui reprit Calais aux Anglais, le 8 janvier 1558, après une semaine de siège et la mort de deux cents Anglais. Rappelons que Calais était en mains anglaises depuis 1347.

D'autres poètes décriront les succès de cette entreprise dans des odes, comme Jean Dorat (1505-1588) ou

encore Michel de l'Hospital (ca. 1506-1573).

À la suite de l'hymne, on trouve un poème patriotique : « Évocation des dieux tutélaires de Guynes ».

Cette dernière était une petite place forte qui défendait Calais et qui tomba avec cette ville. La plaquette se termine par « Exécration sur l'Angleterre, et un Sonnet à la Roynne d'Escosse ».

Bel exemplaire de cette publication dans laquelle, à l'instar d'autres poètes de la Pléiade, Joachim Du Bellay s'élève au rang de poète de cour militant.



4 500

## 24. DUMAS Alexandre

### *Le Comte de Monte-Cristo*

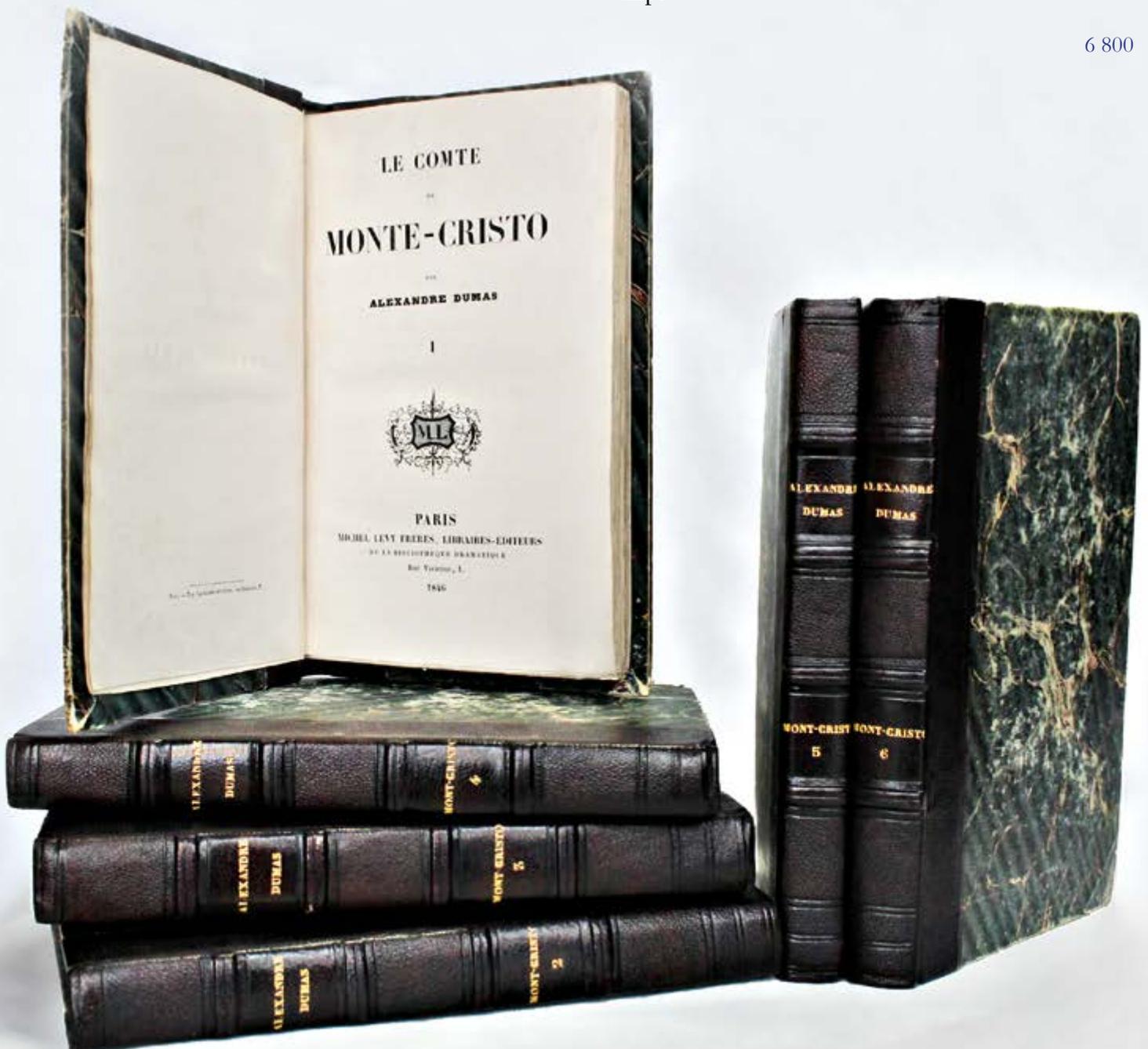
◆ Michel Lévy, Paris 1846,  
12 x 19 cm, 6 volumes reliés

RARE ÉDITION en six volumes in-8, postérieure de quelques mois à l'originale, non répertoriée par Clouzot.

Reliures en demi chagrin prune, dos à quatre nerfs ornés de filets estampés à froid, contreplats et gardes de papier marbrés, reliures de l'époque

Très bel exemplaire établi en charmantes reliures du temps.

6 800





## 25. ELUARD Paul

*Antologia del surrealisme - Poetes surrealistes francesos*

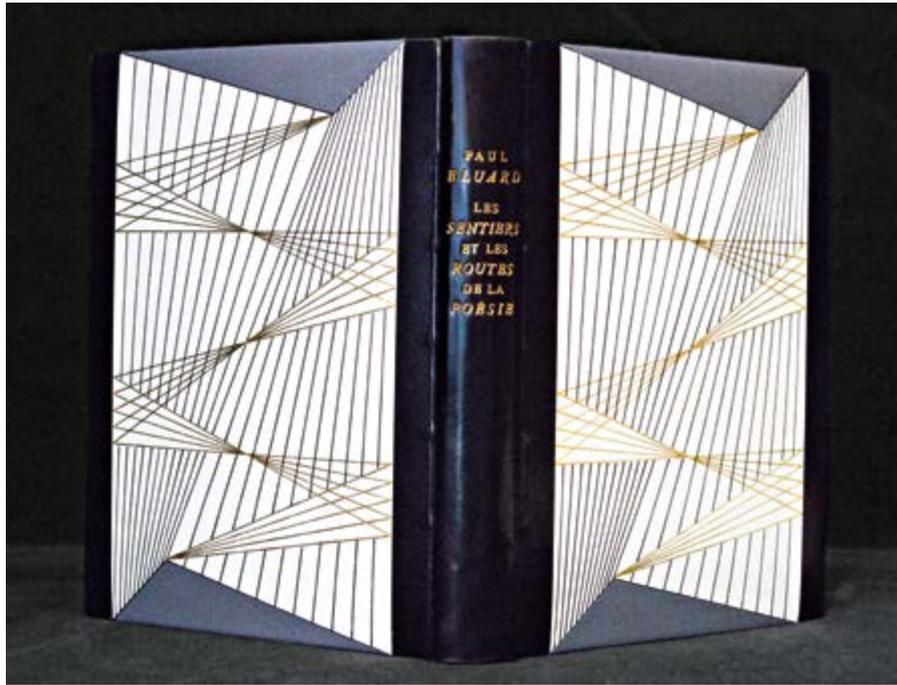
◆ S.n, s.l s.d. [ca. 1933-1934],  
21 x 29,7 cm et autres formats, en feuilles

ENSEMBLE COMPLET DE FEUILLETS MANUSCRITS, TAPUSCRITS ET IMPRIMÉS rédigés, annotés et réunis par Paul Eluard.

Depuis 1927, Paul Eluard séjourne régulièrement en Catalogne. En ce mois de septembre 1929 passé chez Salvador Dalí à Cadaqués, il fait la connaissance du poète Josep Vicenç Foix (1893-1987), figure de l'avant-garde barcelonaise, proche de Joan Miró et de Federico Garcia Lorca, traducteur de Philippe Soupault et de Pierre Reverdy. Les deux hommes décident de publier ensemble aux éditions *L'Amic de les Arts* la première anthologie bilingue (français-catalan) de poésie surréaliste. Annoncée en 1933 puis en 1934, elle ne verra malheureusement jamais le jour en raison des difficultés financières de l'éditeur. En 1934 paraîtra aux éditions Jeanne Bucher un recueil assez proche, probablement inspiré du projet initié par Eluard et Foix : *Petite anthologie poétique du surréalisme* avec une introduction de Georges Hugnet.

Ce précieux dossier, qui comporte donc la sélection inédite d'Eluard pour la section francophone de l'ouvrage, constitue un témoignage unique de cet ambitieux projet demeuré inachevé. Ainsi, le poète français choisit, outre ses propres poèmes, des œuvres de Hans Arp, André Breton, René Char, René Crevel, Salvador Dalí, Georges Hugnet, E.L.T. Mesens, Benjamin Péret, Philippe Soupault et Tristan Tzara. Ayant recueilli les textes auprès de ses amis surréalistes sous la forme de feuillets tapuscrits ou imprimés – quand il n'est pas obligé de les copier lui-même à la main ! –, Eluard entreprend de les annoter, de les corriger et de les paginer. Se construit alors sous nos yeux un panorama poétique d'une grande richesse, qui permet d'entrevoir avec précision l'ouvrage tel qu'il aurait dû être publié.

Remarquable ensemble témoignant des recherches de Paul Eluard pour la première anthologie de poésie surréaliste, restée inédite.



## 26. ELUARD Paul

### *Les Sentiers et les Routes de la poésie*

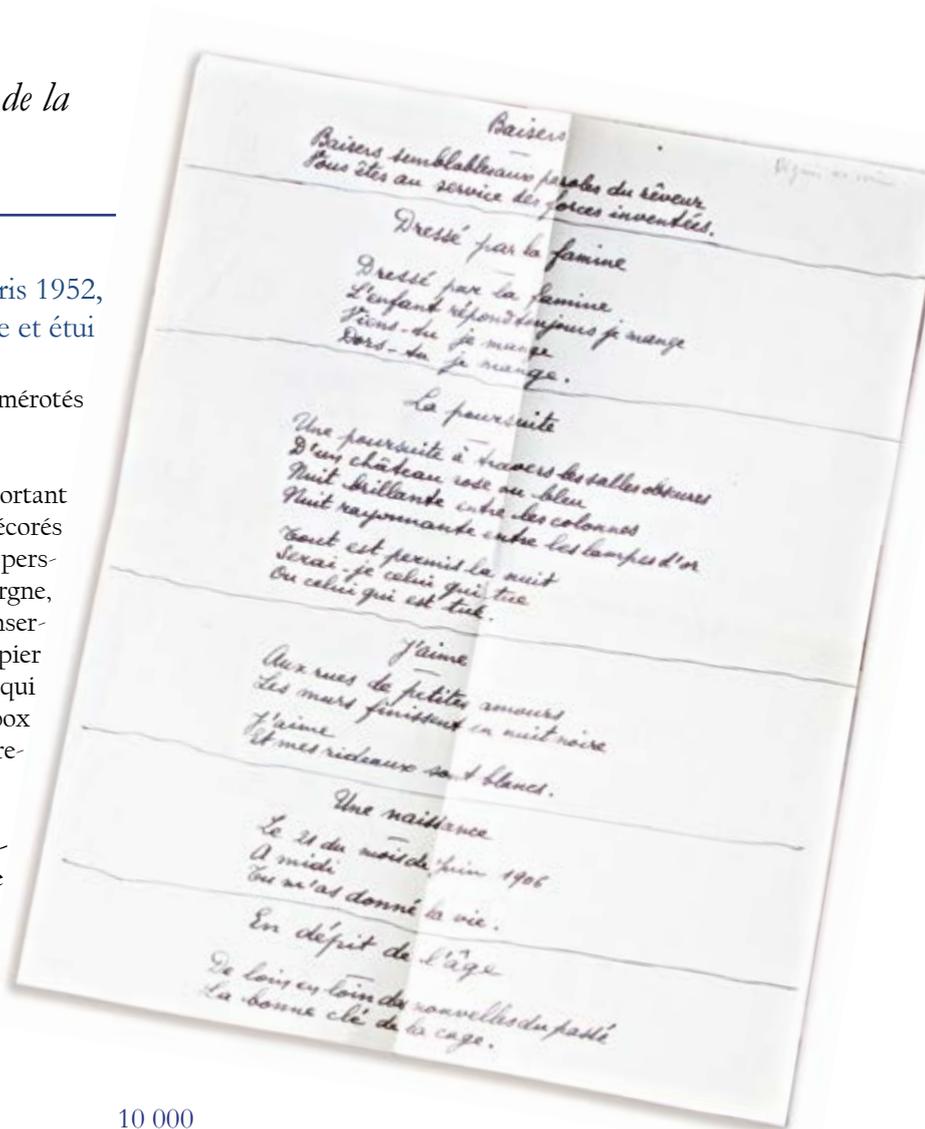
◆ Armand Henneuse, Paris 1952,  
14 x 19,5 cm, relié sous chemise et étui

ÉDITION ORIGINALE, un des 15 exemplaires numérotés sur chiffon Auvergne, tirage de tête.

Reliure en plein box noir, dos lisse, plats comportant une importante plaque de box blanc et gris décorés d'un jeu géométrique de filets dorés créant des perspectives, gardes et contreplats de papier Auvergne, fines couvertures et dos de papier Auvergne conservés, tête dorée sur témoins ; étui à rabats de papier noir doublé de feutrine grise et dos de rhodoïd qui comporte une légère fente en tête, étui bordé de box noir et intérieur de papier marron, spectaculaire reliure signée de Pierre-Lucien Martin.

Notre exemplaire est enrichi d'un feuillet manuscrit comportant six fragments de poèmes choisis et recopiés par Paul Eluard qui parurent dans *Poésie et vérité* dix ans plus tôt.

Magnifique exemplaire remarquablement établi dans une reliure en plein box à décor de Pierre-Lucien Martin.



## 27. FALLET René

*L'Amour baroque - Manuscrit autographe complet signé à la présentation inédite*

MANUSCRIT AUTOGRAPHE SIGNÉ, rédigé aux feutres noir, rouge, vert, violet et bleu sur papier de récupération imprimé, comprenant de nombreux ajouts, corrections et biffures.

241 feuillets, dont 238 foliotés et 3 non numérotés, de formats variables, essentiellement in-4 et in-8, recto seul avec parfois des annotations ou des collages au verso, sous couverture saumon avec titre et envoi autographe à l'éditeur Alex Grall et chemise noire avec étiquette de titre autographe signé une deuxième fois au contreplat. Feuillet perforés avec œillets.

Manuscrit complet de la première version de *L'Amour baroque*, rédigé entre le 18 décembre 1969 et le 16 juin 1970, et à paraître en avril 1971 chez René Julliard.

Le livre, premier volet d'une trilogie sentimentale qui se poursuivra avec *Y a-t-il un docteur dans la salle ?* et *L'Angevine*, se présente comme un journal intime. Son thème principal, l'amour, constitue l'un des sujets de prédilection de l'auteur. Le narrateur, qui raconte son aventure passionnelle avec une femme endeuillée par la mort de sa fille, joue avec les codes du roman, dans une langue truculente et vive. Faut-il rappeler que les ouvrages de René Fallet, marqués par Rabelais, Molière ou Marcel Aymé, ont inspiré, par leur style fleuri, le cinéma de Michel Audiard, René Clair ou Jean Girault ?

Ce manuscrit, offert par René Fallet à l'éditeur Alex Grall, ne saurait être considéré comme un simple manuscrit. Il s'agit bien davantage d'une création plastique qui mêle jeux visuels, jeux de mots, collages et croquis (fleurs, femmes dénudées, têtes grotesques), composée en couleur sur une multitude de papiers de récupération. En effet, Fallet a collecté de nombreux feuillets de papier à entête (ORTF ou Radiodiffusion et télévision belge, Parti communiste français, Éditions Denoël ou Gallimard, Dépêche TV, Miroir du Cyclisme, L'Équipe, First National City Bank, Société de Mythologie Française, Hôtel Intercontinental de Düsseldorf, Société nationale des chemins de fer belges, et autres Ministère des Affaires sociales) qu'il utilise comme support pour son manuscrit, créant un effet graphique et dynamique. Il écrit également au revers de prospectus publicitaires (liquide vaisselle Paic, mouchoirs Kleenex), de photographies de presse originales (peloton du Paris-Roubaix en amateur de cyclisme, tableau de Tom Wesselmann en amateur de femmes nues !), de photographies d'ex-

ploitation de films (*Fahrenheit 451* de François Truffaut avec Julie Christie et Oskar Werner), de jaquettes de livres (*Les Milanais tuent le samedi* de Giorgio Scerbanenco, SAS de Gérard de Villiers, *Ils ne pensent qu'à ça* de Georges Wolinski), de pochettes de disques (*Let it be* des Beatles), d'images tirées de revues érotiques ou de planches de dessin de presse (Jean-Jacques Sempé). Il enrichit le tout de collages – « L'étudiant français lit beaucoup Camus » – sans oublier d'insérer plusieurs portraits de lui-même, dont une photographie originale en compagnie de Georges Brassens et un notable autoportrait nu !

L'ensemble forme, à dessein, une image joyeuse, jouissive et caustique de la culture populaire au tournant des années 1960 et 1970. Car Fallet, personnage haut en couleurs se disant « anarchiste tendance es-sui-glacé, de gauche à droite », prend un malin plaisir à détourner avec beaucoup d'humour certains archétypes de la modernité (la pin-up, la ménagère, le couple idéal, le sportif, etc.), dans une démarche qui n'est pas sans évoquer certains mouvements artistiques contemporains (Pop Art, Nouveau Réalisme).

Le manuscrit présente d'importantes variantes avec le texte achevé. D'un point de vue structurel, d'une part, Fallet ayant modifié le découpage de ses cent six chapitres, qui seront ensuite organisés en trois parties dans la version publiée. D'un point de vue narratif, d'autre part, puisque l'auteur joue avec les prénoms de ses personnages, chacun d'eux étant nommé de plusieurs manières : ainsi, le mari de l'héroïne parfois prénommé Jean-Louis dans le manuscrit deviendra Jean-Claude par la suite. Par ailleurs, Fallet a réservé ses marges afin d'y inscrire ses corrections, mais aussi de numéroter les lignes et surtout d'indiquer la date de rédaction de chaque passage : ainsi, nous pouvons suivre jour après jour, du 18 décembre 1969 au 16 juin 1970, l'avancée magistrale de son écriture. Le dernier feuillet, non folioté, est constitué d'une liste d'extraits à revoir.

Enfin, le manuscrit révèle que l'inspiratrice de ce récit de passion amoureuse n'est autre que Mette Ivers, illustratrice avec laquelle Fallet collaborera et par ailleurs épouse de Sempé, et dont le nom revient très souvent au verso des feuillets ou dans les marges.

Superbe manuscrit, remarquablement composé par René Fallet afin de créer un véritable objet plastique.

♦ S.n, s.l 1969-1970, formats divers, en feuilles sous couverture cartonnée

UR  
gue

# LE CARNET D'ADRESSES SHOWE

|    |      |                           |
|----|------|---------------------------|
| 68 | 40   | 50                        |
| 1  | 24/2 | x en m'affirmant avec moi |
|    | 25/2 |                           |

- Tu es - Sériement? - Sériement. Vous en jouez en être sûr. Quand je ne suis pas gentil, j'ai ma vanité. Vous savez un garçon tel que pay à tous le soins de vous. C'est vrai ligent et que je fais très bien l'amour de vous. Ce que je vis. Elle rit qui m'embrasse mal, Eloié. je la

matin au Sophie - oui? Je viens de qu' i' que je vous aime abaislé. L'oiseau la main s/ son apar ge s'embrassent encore: "Elle mal, Eloié. je la

enfants jouer avec que j'ai elle ma cité la lliong la voir ab "combien enfi" n le n'is que de Abre elle un un pas mal, pas

Shob à rel pay sans souf raccompagné chronisme s'onombr

et ions bien. C je ne sais plus comm on enfant et sa boune ena 'allaj voir où elle vivait. Après En outre / niens que j'entravai

difficulté (Mon grand tout) car de "romantique" que rapporte, tolér de pharamineux

si ce n'est que n'est appricie n'attent

seu / clairs de village. L'amour n Sécurité Sociale

sur le doigte d' unmy devant ch n réglant C taibre au f réaction

à pied) bullic cle' d) ch len Den s



Julie Christie / Oskar Werner  
FRANCOIS TRUFFAUT  
ahrenheit 451

beaucoup

min 20/43  
en my engalé de celui du la gaffe

i aller la gorge Simple. mais ot échiré le qu'aussi tot affirmer que de celui qui la mang' au pommier au qu'lexquis. A quoi elle mu d'écrit cette Bonne somme j'aurais la porte n'ist j'aurais au poche ce visage se pure ce s'agit dans nos Corvées

Intrigue x  
x quitars et flambeaux

me l'a dit; Tu es le dernier de la vergogne. Et moi la qualité de "romantique" pour sa justesse. Le "romantique" n'est que rapporte, tolér de pharamineux

je j'en saurait de joie avait des difficultés

amour est la dure école de la vergogne. Et moi la qualité de "romantique" pour sa justesse. Le "romantique" n'est que rapporte, tolér de pharamineux

MC et doit avoir raison. Et moi la qualité de "romantique" pour sa justesse. Le "romantique" n'est que rapporte, tolér de pharamineux

expulsion pour sa justesse. Le "romantique" n'est que rapporte, tolér de pharamineux

à son att'rail d'inn plus cela x qui s'appelle main, à l'ordie je fis pour si chahé de la ni

CHI...  
ZGROU  
FAIT LA BRASSE QUAND VOUS ZGROUITEZ  
ZGROUITEZ!  
ZGROUITEZ!  
VOS CHAUSSONS  
ZGROUITEZ  
LE CHASSE DE MONTPELLIER

GEORGES BRASSENS

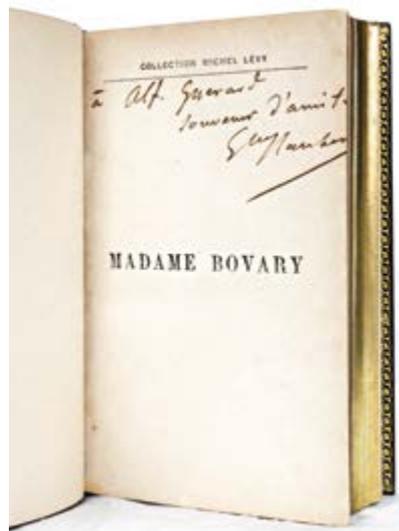


MISOGYNIE A PART  
PÉCASSINE  
CÊTRE  
TER DE PASSAGE

Sempé  
Sale con

## 28. FLAUBERT Gustave

### *Madame Bovary*



ÉDITION ORIGINALE.

Reliure en plein chagrin aubergine, dos à quatre fins nerfs sertis de filets dorés orné de triples caissons à froid, roulettes à froid sur les coiffes et les coupes, encadrement de quintuples filets dorés et

d'un large filet à froid sur les plats, dentelle dorée en encadrement des contreplats, gardes et contreplats de soie moirée crème, légères rousseurs sans gravité sur les contreplats et les gardes, toutes tranches dorées, ex-libris encollé sur un contreplat, une mouillure claire sans gravité en pied des premiers feuillets de l'ouvrage, élégante reliure de l'époque (ce qui se rencontre peu selon

◆ Michel Lévy frères, Paris 1857, 10,5 x 17 cm, 2 volumes reliés en 1

Clouzot).

Très rare envoi autographe signé de Gustave Flaubert à Alfred Guérard, proche ami de Louis Bouilhet à qui est dédié l'ouvrage : « à Alf. Guérard souvenir d'amitié. Gustave Flaubert »

Les dernières lettres du mot amitié et du nom de Flaubert ont été rognées par le relieur.

Les envois autographes de Flaubert sont fort rares sur *Madame Bovary* (cf. Clouzot).

Alfred Guérard fut avec Gustave Flaubert le plus proche ami de Louis Bouilhet. Ce grand industriel rouennais était également un ami des arts et un véritable mécène pour Bouilhet qui lui dédia plusieurs ouvrages. Flaubert, comme en témoigne sa correspondance, ne manquait pas de l'inviter à ses dîners littéraires ou artistiques. Il sera notamment en 1863 l'un des très rares auditeurs du *Château des cœurs*, féerie avortée qui ne connut que cette « lecture solennelle devant un aréopage » que Flaubert sélectionne parmi ses amis de la haute société : « Nous avons voulu avoir un public de bourgeois pour juger de l'effet naïf de l'œuvre » (voir les lettres à sa nièce Caroline de décembre 1863).

Bel exemplaire comportant un envoi autographe, richement établi en reliure de l'époque.

23 000

## 29. FLAUBERT Gustave

### *Salammbô*

ÉDITION ORIGINALE.

Reliure en demi chagrin bleu marine, dos lisse légèrement foncé sans gravité orné de triples filets dorés, plats de papier marbré, tranches mouchetées, reliure de l'époque.

Envoi autographe signé de Gustave Flaubert au juriconsulte et homme politique rouennais F[rédéric] Deschamps : « hommage de la plus haute considération, souvenirs d'amitié ».

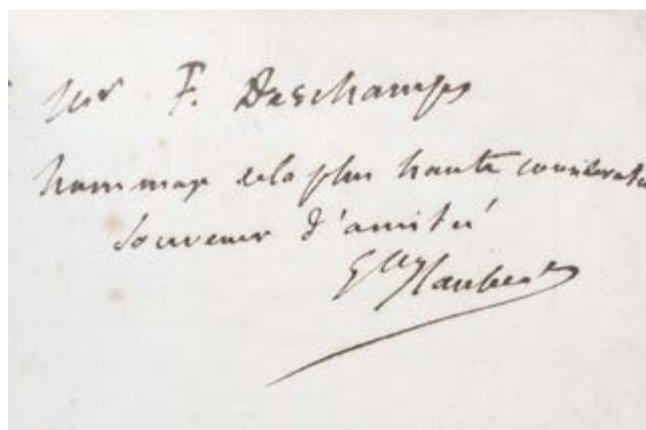
Frédéric Deschamps est « une des lumières du barreau rouennais et l'un des citoyens les plus estimés de la Normandie » (*Biographie nationale des contemporains*, Glaeser, 1878). Également républicain engagé aux côtés de Jules Sénard, mais aussi écrivain et poète, il défendra contre la mairie de Rouen la proposition de Flaubert d'édifier une statue en hommage à Louis Bouilhet.

Une partie de la correspondance entre Gustave Flaubert et Frédéric Deschamps est conservée à l'Institut de

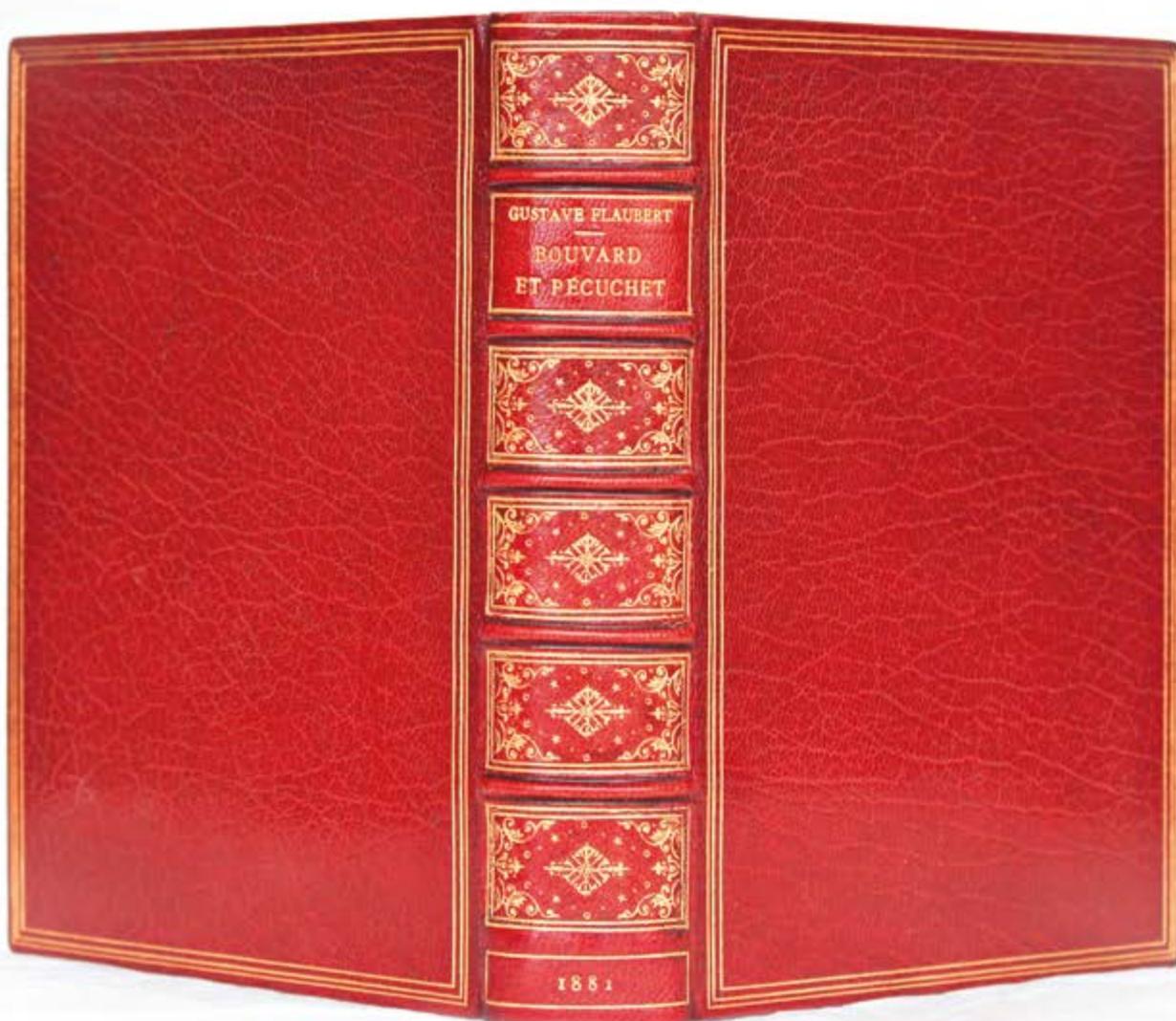
◆ Michel Lévy frères, Paris 1863, 14 x 22 cm, relié

France.

Précieux exemplaire en reliure d'époque enrichi d'un amical envoi autographe signé de l'auteur à l'un des membres du cénacle rouennais.



15 000



## 30. FLAUBERT Gustave

*Bouvard et Pécuchet*

◆ Alphonse Lemerre 1881, 13,5 x 19,5 cm,  
relié sous chemise et étui

ÉDITION ORIGINALE, un des 50 exemplaires sur vergé de Hollande, seuls grands papiers avec 10 Chine.

Reliure en plein maroquin rouge, dos à cinq nerfs richement orné de caissons et de fleurons dorés, date en queue dans un cartouche, triple filets dorés en encadrement des plats, dentelle dorée en encadrement des contreplats, ces derniers et les premières gardes de papier marbré, filet doré sur les coupes, roulette dorée sur

les coiffes, tête dorée sur témoins, couvertures conservées, chemise en plein maroquin lie-de-vin, dos à cinq nerfs orné de fers, pointillés et filets dorés, étui bordé de maroquin lie-de-vin, reliure anglaise signée de Wood.

Provenance : bibliothèque de Desmond Flower avec son ex-libris.

Très rare et bel exemplaire parfaitement établi.

# 31. GALLE Philippe

*Semideorum marinorum amnicorumque sigillariae imagines perelegantes in picturae statuariaeque artis tyronum usum à Philippo Gallaeo delineatae, sculptae et aeditae [suivi de] Nimpharum oceanitidum, ephydridum potamidum, naiadum, lynadumque icones, in gratiam picturae studiosae...*

TRÈS RARE RECUEIL DE GRAVURES EN ÉDITION ORIGINALE des deux séries complètes des dieux et nymphes marines représentés en pied, éditées à Anvers par Philippe Galle. L'ensemble est constitué de 34 planches, de 167 mm par 217 mm, gravées et numérotées sur cuivre, ainsi que deux titres frontispices. La première série des divinités masculines intitulée *Semideorum marinorum amnicorumque sigillariae imagines perelegantes in picturae statuariaeque artis tyronum usum* fut réalisée en 1586, tandis que la seconde série, *Nimpharum oceanitidum ephydridum potamidum naiadum lynadumque icones in gratiam picturae studiosae inventutis deliniatae scalptae et editae a philip. Gallaeo*, consacrée aux divinités féminines, parut l'année suivante, en 1587.

On notera qu'un recueil intitulé *Nimpharum icones*

♦ Antverpiae Ambivaritor, Antverpiae (Anvers)  
1586 & 1587, in-4 (17 x 22 cm), relié

avait auparavant paru en 1583, mais qui ne contenait pas les dix-sept gravures. Les dernières planches de *Nimpharum* portent les signatures de Hiero Wierix et Ioann. Collaert.

Reliure flamande d'époque en plein vélin à petits rabats, dos lisse orné, en tête, d'un titre à la plume. Annotations manuscrites également de l'époque au dos de certaines planches rendant explicite l'identité des figures. Quelques très infimes travaux de ver au niveau des plats et des contreplats, sans gravité.

Philippe Galle (1537-1612), issu d'une dynastie de graveurs, est l'un des plus importants burinistes et éditeurs des écoles flamande et hollandaise de la seconde moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle. Élève dès 1556 de l'érudit humaniste Dirck Volkertsz Coornhert (1522-1590) à Haarlem, il lui succéda comme graveur des œuvres de Maarten van Heemskerck (1498-1574). L'année suivante, il rejoint à Anvers la maison d'édition de l'artiste, imprimeur et marchand d'estampes Jérôme Cock (1518-1570), dont il prend, là encore, la succession en s'établissant comme l'un des principaux graveurs de son contemporain Pieter Brueghel l'Ancien (1525-1569). Au centre de la production de gravures anversoise, Philippe Galle compta parmi ses élèves Hendrick Goltzius (1558-1617) ou Crispin de Passe l'Ancien (1564-1637).

Ce précieux recueil d'allégories, présentant les principaux dieux des océans, des mers, des fleuves et des rivières, apparaît, du point de vue stylistique, comme un remarquable syncrétisme du naturalisme nordique et du maniérisme italien.

Le voyage entrepris entre 1560 et 1561 à travers l'Allemagne, la France et l'Italie, a sans doute été l'une des sources de ces influences éclectiques. Les traits de la musculature féminine, rappelant Michel-Ange, aussi bien que l'allongement des silhouettes digne d'une Madone de Parmesan, témoignent des apports de la Haute Renaissance italienne et des débuts du maniérisme. Dans l'héritage d'un Schongauer ou d'un Dürer, l'expressivité des visages et des carnations, aux effets véristes, atteste quant à elle davantage



d'une esthétique germanique. Cette acuité et ce souci du rendu réaliste des corps et des expressions sont à rattacher à l'activité de portraitiste de Philippe Galle, qui grava d'après nature nombre de ses contemporains humanistes, parmi lesquels Vésale, Erasme, Guillaume Budé ou Thomas More. Il s'illustra ainsi comme l'un des premiers auteurs de recueils de portraits d'hommes savants du XVI<sup>ème</sup> siècle.

À travers ces deux séries de gravures, composées tour à tour de personnages hérités des mythologies antiques et de personnifications de cours d'eau des différentes aires géographiques européennes, Galle parvient à rendre subtil le jeu des physionomies. Des rives méditerranéennes du Nil (Nilus) à celles de la Tamise (Tamesis) septentrionale, l'artiste rend sensible la diversité des figures, où chacune semble osciller entre idéalisation classique et individualisation réaliste.

L'iconographie à caractère topographique ou mythologique renvoie chacun des personnages à son mythe ou à son aire géographique ; obélisque, pyramide et crocodile accompagnant le Nil, Neptune (Neptunus) brandissant son trident, la barque de Charon voguant sur le Styx, Nérée (Nereus) entouré de ses filles, les Néréides, Lerne et son Hyde, Glaucos (Glaucus) contemplant Scylla ou encore Acis rejoignant la mer sous les yeux de Galatée...

Ce recueil de Philippe Galle est à replacer dans le développement des mises en scène allégoriques dans l'art du XVI<sup>ème</sup> siècle, notamment dû à l'essor des livres d'emblèmes, des *Hieroglyphica* d'Horapollon publiés par Alde en 1505 à l'*Iconologia* de Cesare Ripa de 1593.

On trouve un exemplaire des deux recueils qui composent notre ouvrage à la bibliothèque de Cambridge,



mais sans détails descriptifs ; le *Nimpharum icones* est également indexé dans *Netherlandish books* publié par Andrew Pettegree, Malcolm Walsby. Nous comptons également un exemplaire à la bibliothèque de Passau, un à la Bibliothèque Nationale de France, un à la Bibliothèque Nationale d'Espagne et un à la bibliothèque universitaire d'Erfurt. L'université de Liège qui possède ce recueil fait seulement état de douze gravures.

Les autres exemplaires que nous avons pu identifier comptent uniquement la série masculine, ils sont conservés à la Cultura Fonds Library de Dilbeek, à la British Library de Londres, ainsi qu'à la Bodleian Library d'Oxford. Le Metropolitan Museum de New York, le British Museum de Londres, et le Rijksmuseum d'Amsterdam conservent notamment quelques planches extraites des deux séries.

Rarissime exemplaire contenant les deux séries complètes, grand de marges, avec titres frontispices, en reliure flamande de l'époque.

## 32. GAVARNI, Sulpice-Guillaume Chevalier, dit Paul

*Album amicorum, suite de dessins*

♦ S.n, s.l s.d. [vers 1846], 27 x 21,5 cm, relié

ALBUM À L'ITALIENNE DE 52 DESSINS ORIGINAUX à l'encre de Paul Gavarni.

Reliure romantique en plein chagrin vert orné d'un motif estampé à froid et frappé des initiales dorées « SC » – pour Sulpice Chevalier, véritable nom de Gavarni – au premier plat et « PD » – Paul Delaroche – au deuxième plat, filet doré intérieur, 50 feuillets dont 12 feuillets sur papier brun, toutes tranches dorées. Rousseurs. Quelques accrocs dans le papier. Quelques restaurations soignées.

48 dessins (14 x 18,7 cm) montés sur feuillets

dessins du musée du Louvre (inv. RF 31377) daté de 1827.

Paul Gavarni (1804-1866), de son vrai nom Guillaume-Sulpice Chevalier, commence à publier des dessins dans la presse au cours des années 1830 et rencontre très rapidement le succès. Il collabore alors à *La Mode*, à *L'Illustration* ou à *L'Artiste* ainsi qu'à *La Caricature* et au *Charivari*, deux des journaux satiriques les plus célèbres, qui firent beaucoup pour sa reconnaissance.

Bientôt, Gavarni participe à l'illustration d'ouvrages tels que *Paris au XIX<sup>ème</sup> siècle* (Paris, Beauger, 1839), *Les*



(20,5 x 26 cm), sous serpentes, et 4 dessins exécutés directement sur les feuillets de l'album, parmi lesquels 50 dessins à l'encre noire et à la mine de plomb, deux rehaussés au lavis (un paysage montagneux avec figures et « V'là un nez qu'a coûté cher à mettre en couleur »), et 2 dessins à la pierre noire et au pastel.

Titre calligraphié à l'encre noire et rouge « Gavarni », portant également la signature autographe de Paul Gavarni à la pierre noire.

– 48 dessins à l'encre noire exécutés pour *Le Diable à Paris : Paris et les Parisiens. Illustrations Les Gens de Paris par Gavarni* (Paris, J. Hetzel, 1845-1846), dont 46 portant une légende autographe à l'encre noire.

– 3 paysages : deux à l'encre noire (dont l'un rehaussé au lavis), le troisième à la pierre noire et au pastel.

– 1 portrait de soldat à la pierre noire et au pastel.

Les deux dessins à la pierre noire et au pastel sont des œuvres de jeunesse ; le paysage est à rapprocher d'un *Paysage des Pyrénées* de Paul Gavarni, conservé au Cabinet des

*Français peints par eux-mêmes* (Paris, Curmer, 1840-1842), *Le Muséum parisien* de Louis Huart (Paris, Beauger et Aubert, 1841) ou encore la série des *Physiologies*. À ces livres qui figurent parmi les illustrés romantiques les plus recherchés, il convient d'ajouter le très beau *Diable à Paris*, publié en livraisons par Jules Hetzel, maître du genre.

Orné de 212 gravures sur bois dont 208 d'après Gavarni (et quatre d'après Bertall) et de 800 vignettes in-texte, *Le Diable à Paris* réunit des plumes prestigieuses, telles que George Sand, Honoré de Balzac, Stendhal, Théophile Gautier, Charles Nodier ou Gérard de Nerval. Son dessin ? Faire le portrait des Parisiens, de leurs mœurs, de leurs modes, par petites touches, tantôt journalistiques, tantôt littéraires, souvent humoristiques : grisettes, lorettes, bourgeois, comédiens, artistes et petits métiers sont ainsi caricaturés au fil des pages. Et c'est au plus parisien des illustreurs, Gavarni lui-même, au style à la fois délicat et redoutable, qu'Hetzel charge de croquer avec une ironie très spirituelle les travers de leurs contemporains. Ces dessins accompagnent davantage les



*Fleur des Pois .*

textes qu'ils ne les illustrent – l'éditeur ayant laissé à son artiste une totale liberté dans le choix de ses sujets – et sont considérés comme des œuvres très personnelles par le biographe de Gavarni, Paul-André Lemoisne.

Quarante-huit des cinquante-et-un dessins réunis dans notre album sont des études pour *Le Diable à Paris*. D'une grande précision et très enlevés, ils témoignent des différentes étapes du travail de Gavarni : dans un premier temps, celui-ci définit sur papier ses compositions à la mine de plomb et à l'encre, avant de les reporter sur bois au crayon très fin, où elles seront incisées directement par les graveurs. Les quelques variantes entre nos dessins et les gravures portent sur les légendes (huit sont modifiées, deux sont ajoutées) et sur le nombre de figures (dans cinq gravures, une figure supplémentaire a été insérée). Ces études possèdent déjà toutes les qualités du trait incomparable de Gavarni : science du noir et des ombres, expressivité des corps et des visages, soin porté au costume, goût pour la satire sociale et sens aigu de la composition, aussi épurée soit-elle.

L'album provient de la collection personnelle de Paul Delaroche (1797-1856), vraisemblablement offert par Gavarni lui-même : en effet, la reliure, dont il serait le commanditaire, porte au premier plat les initiales « SC » (pour « Sulpice », l'un des prénoms de Gavarni, et « Chevalier », son véritable patronyme) et au second plat « PD » (pour « Paul Delaroche »). Delaroche, dont l'œuvre

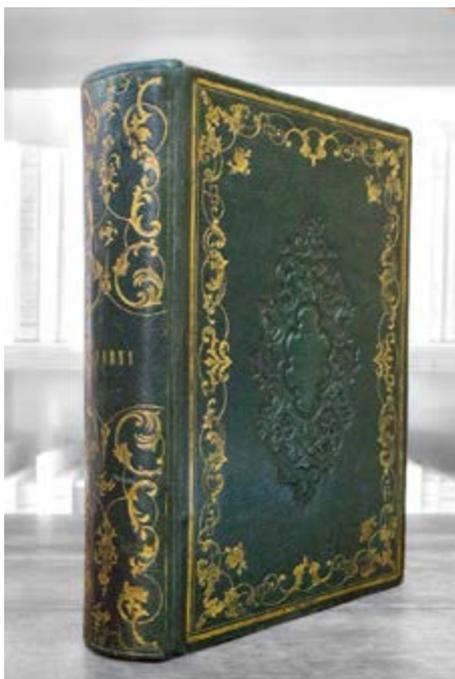
fut salué par Jules Barbey d'Aurevilly, Charles Blanc, Alexandre Dumas ou Théophile Gautier, était alors l'un des peintres d'histoire les plus appréciés et un graveur émérite ; membre de l'Institut et professeur à l'École des Beaux-Arts, il traitait, dans une facture soignée, de sujets romantiques ou anecdotiques qui rencontraient un immense succès. De la relation entre les deux artistes on sait peu de choses, mais Gavarni effectua un portrait du peintre à l'eau-forte, rare exemple dans son œuvre de gravure en taille-douce (Armelhault, Bocher *L'Œuvre de Gavarni. Lithographies originales et essais d'eau-forte et de procédés nouveaux. Catalogue raisonné*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1873, p. 595, n° 3 – sur le même cuivre figure un portrait de Balzac ; une épreuve de cette eau-forte est conservée à New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1955.74.3E). Probablement s'étaient-ils rencontrés dans quelque cénacle, à l'exemple de *La Bohème du Doyenné* que fréquentait occasionnellement Gavarni. Par ailleurs, un dessin de Gavarni se trouvait dans la collection provenant de la descendance de Delaroche (Vente Couturier Nicolay, Paris, Hôtel Drouot, 27 avril 1994, n° 157). Cet album offert par Gavarni à Delaroche constitue donc un témoignage précieux et émouvant de l'admiration qu'il porte au Maître.

Superbe réunion de dessins originaux de Gavarni pour son chef-d'œuvre *Le Diable à Paris - Les Gens de Paris*, d'une prestigieuse provenance.

25 000

## 33. GAVARNI, Sulpice-Guillaume Chevalier, dit Paul

### *Œuvres choisies*



◆ Hetzel, Paris 1845-1847, 19 x 26 cm,  
4 tomes reliés en 1 volume

ÉDITION ORIGINALE et premier tirage des gravures.

Contributions de Théophile Gautier, Laurent-Jan, Léon Gozlan, Auguste Lireux et Jules Hetzel sous le pseudonyme de P.-J. Stahl entre autres.

Reliure en plein chagrin vert empire, dos lisse richement orné de fers rocaille et de fleurons dorés, large encadrement de filets et de fers dorés sur les plats, importante plaque estampée à froid au centre des plats, contreplats encadrés d'une roulette dorée, contreplats et gardes de tissu blanc moiré et sali, filet doré sur les coupes, toutes tranches dorées, reliure romantique de l'époque.

Ouvrage illustré d'un frontispice général, de 14 vignettes dont une répétée et 320 planches, l'ensemble gravé sur bois.

Références : Vicaire, III, 953-955 ; Brivois pp.168-171 ; Carteret, III-260-264.

Remarquable exemplaire sans la moindre rousseur établi dans une importante reliure romantique du temps.

1 800

## 34. GRACQ Julien

*Le Rivage des Syrtes*

---

◆ José Corti, Paris 1951,  
13 x 19 cm, relié sous étui

ÉDITION ORIGINALE, un des 40 exemplaires numérotés sur vergé de Rives, tirage de tête.

Reliure en plein maroquin bleu nuit, gardes et contreplats de box jaune ocre, filet doré sur les coupes, roulettes dorées en tête et en queue, toutes tranches dorées, couvertures et dos conservés, étui bordé de maroquin bleu nuit, reliure signée de P. L. Martin, 1958.

Ce roman reçut le prix Goncourt que l'auteur refusa. L'année précédente, dans le pamphlet *La Littérature à l'estomac*, Julien Gracq avait dénoncé le système commercial de la littérature, et notamment critiqué les prix littéraires.

Provenance : bibliothèque R. et B. L. avec son ex-libris.

Précieux exemplaire du plus célèbre des romans de Julien Gracq parfaitement établi dans une somptueuse reliure janséniste triplée de Pierre-Lucien Martin.

40 000



## 35. JARRY Alfred

*Ubu enchaîné précédé de Ubu roi*

---

◆ Éditions de la Revue Blanche,  
Paris 1900, 12 x 18,5 cm, relié

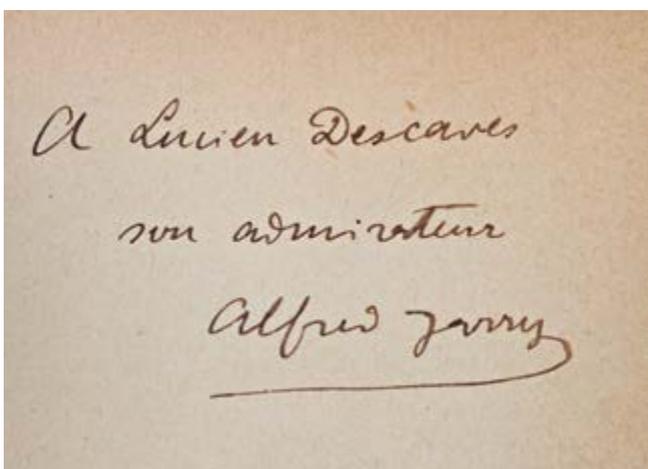
ÉDITION EN PARTIE ORIGINALE, un des exemplaires du service de presse.

Reliure en demi maroquin noir à coins, dos à cinq nerfs, date dorée en queue, plats de papier à décor géométrique dans le goût « pataphysique », gardes et contreplats de papier noir, tête dorée, couvertures conservées, reliure signée de Goy & Vilaine.

Envoi autographe signé d'Alfred Jarry : « À Lucien Descaves son admirateur ».

Beau témoignage de l'admiration d'Alfred Jarry pour l'œuvre du libertaire Lucien Descaves (1861-1949), auteur notamment des *Sous-offs* (1889) qui lui valut un procès pour injures à l'armée et outrage aux bonnes mœurs, huit ans avant le roman antimilitariste de Jarry, *Les Jours et les Nuits*. On connaît peu de choses de la relation entre les deux écrivains – ils collaborèrent ensemble à l'anarchisant *Canard sauvage* – mais la fidélité de l'un à l'autre perdura par-delà la mort, puisque Descaves participa en 1907 à la souscription lancée en faveur de la sépulture de Jarry.

Beau témoignage du père d'Ubu à l'auteur des *Sous-offs*.



6 000

# 36. [JOUVENEL DES URSINS Félix de, ou JUVENEL Félix de]

## *Histoire générale des Mores d'Espagne*

◆ S.n., s.l. s.d. [ca. 1640], in-folio (23,5 x 36 cm), 917 pp., relié

IMPORTANT MANUSCRIT DE 917 PAGES IN-FOLIO, anonyme et non daté, œuvre originale conservée par les héritiers de son auteur, Félix de Jouvenel des Ursins (dit aussi Jouvenel ou Juvenal, 1617- ?), grand érudit qui consacra sa vie à l'étude et composa de nombreux ouvrages.

Notre manuscrit est mentionné dans l'*Examen critique et complément des dictionnaires historiques* (1820) d'Antoine-Alexandre Barbier.

Écriture fine et lisible. Nombreux ajouts, corrections, biffures et notes marginales.

**Reliure en plein parchemin d'époque.** Dos lisse avec titre à la plume noire (en partie illisible). Lacets sur les plats et coutures apparentes. Un accroc en tête. Taches sur les plats. Quelques taches. Bon état du papier. Grand ex-libris gravé aux armes d'Henri de Juvenel, châtelain de Montpezat (1810-1875), encollé sur le premier contreplat.

On peut dater ce manuscrit des années 1640 à 1645, comme en témoignent les références de l'auteur qui cite des ouvrages du début du siècle comme sources historiographiques principales, notamment cette information temporelle « Toutefois s'étant rencontré que de nos jours on a traduit d'arabe en espagnol les chroniques du More Abulcaçim Tarif Abentarique ».

Plusieurs éléments confirment qu'il s'agit bien du manuscrit original de Félix de Jouvenel. Ainsi l'orthographe des termes « défaicte », « loing », « mesprisable », « enfans » « tesmoing » (p. 160) ou « autresfois » (p. 83) sont conformes à la graphie établie dans le *Thresor de la langue francoyse* de Jean Nicot en 1606. L'orthographe de ces mots évoluera durant le siècle et, en 1694, le *Dictionnaire de l'Académie* les présentera sous la forme : « Defaite », « loin », « meprisable », « enfants », « tesmoin » et « autrefois ».

Enfin, le papier est un vergé aux pontuseaux distants de 2,4 cm, et comportant deux filigranes alternés dont le premier est similaire aux insignes germaniques du XVII<sup>ème</sup> siècle identifiables sur plusieurs éditions dès 1599 et représentant un écu couronné arborant un cor de chasse et les initiales WR en pendant. Le second filigrane est composé uniquement des initiales DL en milieu de page.

On suppose que ce manuscrit précède la publication en 1645 du roman historique de Jouvenel intitulé *Dom Pélage ou l'Entrée des Maures en Espagne* qui fut inspiré de ce long travail de recherche comme le souligne Emile

Colombey : Jouvenel « avait tiré un roman intitulé Dom Pélage de son *Histoire des Maures d'Espagne* qui est restée inédite et qui ne comprend pas moins de 917 pages grand format » (in *Correspondance authentique de Ninon de Lenclos*, 1886). Le chapitre des « Mémorables aventures de l'infant Dom Pélage » occupe d'ailleurs douze pages du manuscrit.

Nous n'avons trouvé que trois ouvrages historiques sur l'Espagne mauresque publiés en France dans la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle : Louis Turquet de Mayerne, *Histoire générale d'Espagne* (parue initialement en 1587 et complétée jusqu'en 1635 qui reprend en partie celle de Mariana, *Ioannis Marianae Hispani, e socie. Iesu, de ponderibus et mensuris*, 1599), Ambrosio de Salazar : *Inventaire general des plus curieuses recherches des Royaumes d'Espagne, composé en langue Castellane par A. de Salazar et par lui mis en François*, Paris 1612, et une compilation anonyme des écrits précédents : *Inventaire général de l'histoire d'Espagne, Extrait de Mariana, Turquet et autres autheurs qui ont écrit de temps en temps*, paru en 1628.

Hormis, à partir de 1660, quelques relations de voyages en Espagne, il faudra attendre le XVIII<sup>ème</sup> siècle pour que paraissent en France de véritables traités historiques sur l'Espagne et sur la conquête des Maures qui ne soient pas de simples abrégés du Mariana.

Ce manuscrit, rédigé à peine quelques années après le bannissement des Maures d'Espagne, est ainsi un des premiers travaux en français sur l'histoire espagnole et sans doute le premier à traiter exclusivement et de manière aussi approfondie l'épopée musulmane en Espagne.

Retraçant l'histoire religieuse, politique et militaire de l'Espagne médiévale – avènement de l'Islam, invasion arabe, Reconquista et règne des Habsbourg – l'ouvrage est divisé en douze livres, de la vie de Mahomet jusqu'à l'expulsion des Maures de Valence sous le règne de Philippe III en 1609. Chaque livre est lui-même divisé en chapitres qui permettent une grande simplicité de lecture et participent de la volonté de Jouvenel d'instaurer une véritable méthodologie historique inédite.

Précoce, ce manuscrit témoigne d'une approche novatrice de l'historiographie notamment par le refus de la tradition orale, de la fable, et par l'exploitation choisie de sources écrites soumises au regard critique de l'auteur. Jouvenel ne se contente pas de reproduire le discours de ses contemporains mais multiplie les archives. Citant de préférence des auteurs espagnols qui n'étaient pas traduits en français, il compare et remet en question leurs versions. Il s'appuie de préférence sur des sources arabes contemporaines d'Al Andalus, tout en constatant l'absence d'archives – en particulier chrétiennes –

que les historiens actuels déplorent encore.

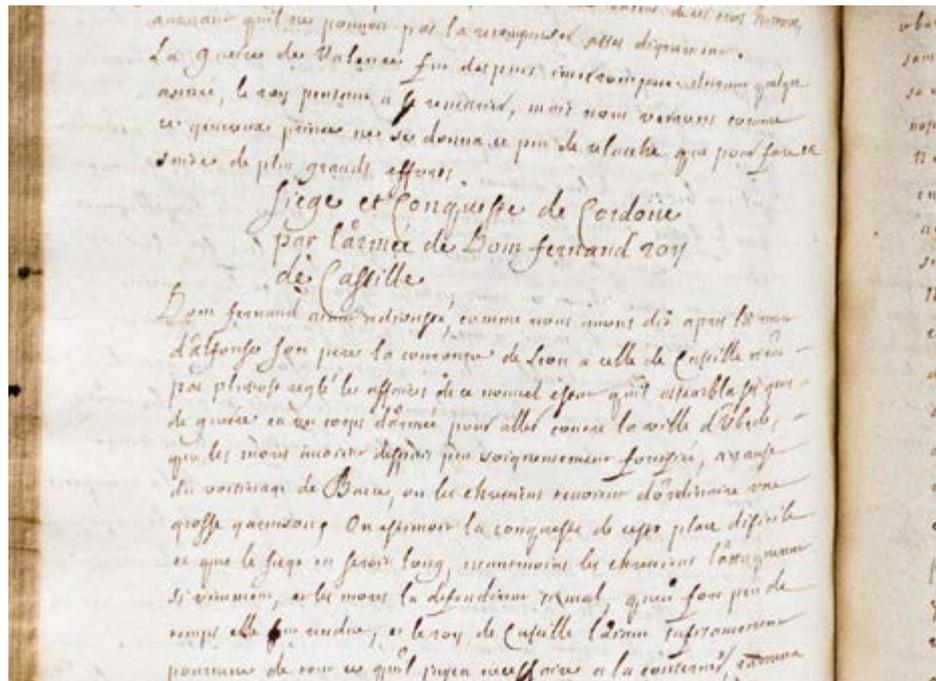
L'auteur cite également des sources latines et modernes telles que Sébastien de Salamanque (866-982), Vincent de Beauvais (1190-1264) ou Jaime Bleda (1550-1622, *Coronica de los moros de España*, 1618).

Dans un contexte politique où le discours historique est essentiellement conçu comme une légitimation du pouvoir et de la nation par la justification rétrospective des événements qui y conduisent, le travail d'archive de Jouvenel se détache d'autant plus de cette tradition apologétique qu'il ne traite justement pas de la France et n'est donc pas contraint de présenter une histoire à visée partisane. De plus, Jouvenel ayant par ailleurs édité plusieurs écrits avec succès, il semble évident que celui-ci n'avait pas pour vocation d'être publié. Malgré l'importance et l'originalité de son travail, Jouvenel maintint sans doute volontairement son manuscrit confidentiel.

Pourtant, comme tout discours historique du XVII<sup>ème</sup>, il est empreint d'idéologie. En fervent chrétien – Elie Fréron rapporte qu'à la mort de Jouvenel, on trouva sur lui une ceinture de fer hérissée de pointes « entrées si avant dans ses chairs, qu'il n'avait pu l'en retirer pendant sa maladie » – Jouvenel ressent la nécessité de proposer une lecture théologique de l'Histoire, celle de la défaite comme celle de la reconquête.

Ainsi, Jouvenel ouvre son récit par une virulente critique de la religion musulmane, décrivant la naissance de Mahomet comme une punition divine : « S'il est vrai que l'infidélité soit la verge la plus effroyable que la justice du ciel emploie à punir les pechés des hommes, vous pouvons dire que depuis l'incarnation du verbe qui donna commencement à l'aloï des grace, l'esglize n'a jamais éprouvé si sensiblement le courroux divin qu'en la naissance de Mahomet » Il s'ensuit une histoire détaillée bien que très critique de la vie de Mahomet qui permet à Jouvenel de placer sous l'égide de la plus parfaite religion chrétienne, son histoire de la conquête musulmane.

Cependant, après cette affirmation de la prédominance chrétienne, le travail d'historien de Jouvenel ne semble pas parasité par ces considérations théolo-



giques. Son utilisation des documents et sa recherche des sources dénote un grand respect pour les récits des historiens arabes et une méfiance envers les réécritures fantaisistes des auteurs occidentaux.

Ainsi, pour chaque événement, Jouvenel procède à une rigoureuse comparaison des versions et à une réflexion sur leur crédibilité, et lorsqu'il cède à la puissance du mythe chrétien, c'est en compensant le manque de vraisemblance par le témoignage des historiens arabes.

L'absence d'archives chrétiennes directes induit chez Jouvenel une méfiance naturelle envers les sources dont il dispose et l'incite à effectuer d'importants recouplements tant pour déceler une vérité historique que pour produire un contre discours aux versions musulmanes. S'il ne manque donc pas d'émailler son récit d'événements fabuleux assurant la continuité de la présence divine, il procède parallèlement à un travail minutieux de recherches et de comparaison des versions.

Entre objectivité méthodologique et subjectivité culturelle, cette *Histoire générale des Mores d'Espagne* présente donc un intérêt notable du point de vue de l'épistémologie de l'histoire au XVIII<sup>ème</sup> siècle. C'est également un manuscrit d'une grande qualité littéraire, dans lequel l'auteur s'offre de belles envolées lyriques : « Tous deux ensemble fuyant comme des hiboux la lumière du jour, prirent le chemin de l'Arabie heureuse... » et prenant soin d'offrir à son lecteur un récit vivant, autant que rigoureux, où la rivalité avec la religion musulmane se mêle à la fascination pour une culture et une civilisation qui marqueront profondément les esprits occidentaux.

# 37. [LISZT Franz] SÉGUR Anatole de

## *Le Poème de Saint-François*

◆ Librairie Poussielgue et fils,  
Paris 1866, 12 x 19 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE.

Reliure en demi maroquin rouge à coins, dos à cinq nerfs, date en queue, plats de couvertures conservés comportant quelques menues restaurations, tête dorée sur témoins, reliure non signée attribuée à Canape.

Précieux envoi autographe signé de Franz Liszt à « Madame la Comtesse de Fleury – respectueux hommage d’un pauvre franciscain de tiers ordre ».

Bel exemplaire agréablement établi.

Provenance : bibliothèque du poète Armand Godoy.

Cette pieuse dédicace rédigée sur l’ouvrage d’un tiers réunit, sous son apparente humilité toute franciscaine, les trois composantes essentielles de l’âme romantique de Liszt : le mysticisme, l’art et surtout l’amour.

Figure fondatrice de l’osmose entre l’homme et la nature, Saint-François d’Assise séduit très tôt les Romantiques en quête d’icône médiévale. Chateaubriand lui consacre de très belles pages du second volume des *Mémoires d’outre-tombe*, Hugo, Lamartine, Vigny s’en inspirent et Liszt qui rejoint l’ordre franciscain en 1865 compose plusieurs œuvres qui lui sont dédiées dont le *Cantico del sol di Francesco d’Assisi et Saint-François, la prédication aux oiseaux*, toutes deux contemporaines de l’ouvrage d’Anatole de Ségur que Liszt offre à la comtesse de Fleury.

*Le Poème de Saint-François* constitue d’ailleurs un des premiers ouvrages consacrés au « Poverello » qui connut plusieurs siècles de désaveu avant cette renaissance Romantique. Liszt, très attentif aux études et représentations artistiques de Saint-François, conservera dans sa bibliothèque plusieurs ouvrages d’importance sur les Franciscains dont un exemplaire de cette vie du Saint dédicacé par Ségur à « l’abbé Liszt » en « hommage de reconnaissante admiration » (l’ouvrage fut référencé dans la bibliothèque de Liszt après sa mort).

Alliant spiritualité et poésie, cette hagiographie en vers ne pouvait que séduire le compositeur des *Harmonies poétiques et religieuses* tout juste ordonné clerc des frères mineurs.

Pourtant ce pieux ex-dono d’un « pauvre franciscain » à une comtesse elle-même dévote retirée du monde ranime un feu plus ancien et sulfureux qui consuma la jeunesse de l’auteur des *Réminiscences de Robert le diable* et des *Méphisto-vals*.

La « Comtesse de Fleury » est en réalité « Duchesse » de Fleury mais Liszt la connut surtout sous le titre de Comtesse puisque, lorsqu’il la rencontre en janvier 1831

dans un Salon parisien, Adèle-Joséphine Quarré de Chelers est alors la comtesse Adèle de La Prunarède.

Après une importante crise mystique, Liszt, âgé de dix-neuf ans, connaît alors ses premiers émois amoureux. Si « on sait peu de choses sur [c]es diverses aventures sentimentales [...] un nom se détache toutefois de cette succession d’amourettes : celui de la comtesse Adèle de la Prunarède » (cf. Serge Gut, in *Correspondance Franz Liszt et Marie d’Agoult*).

Cette « capiteuse personne » de quinze ans son aînée fut ainsi la première liaison véritable du jeune compositeur. « À peine six mois après être sortie de sa léthargie contemplative, Liszt se plongeait dans les délices et les tourments de la passion sensuelle et fiévreuse » (*op. cit.*) qui ne sera interrompue qu’en 1832 par la rencontre avec Marie d’Agoult.

Bien que Liszt ait passé avec Adèle plusieurs mois dans le château de Marlioz en Haute-Savoie, cette relation reste mal connue des biographes et historiens.

Pourtant, l’importance de cette amante est attestée par la vive jalousie qu’elle inspirera à Marie d’Agoult tout au long de sa relation avec Liszt, comme en témoignent sa correspondance et son journal.

Dès les premières années, les lettres de Liszt et de Marie d’Agoult sont traversées par ce fantôme menaçant.

Les craintes de Marie d’Agoult, qui souffre du passé galant de Liszt, se portent particulièrement sur Adèle (la seule à n’être citée que par son prénom). Malgré les soins de Marie pour ne pas laisser paraître ses sentiments, les réponses de Liszt sont explicites : « Mlle Boscary épouse Miramon, j’en suis content. Adèle à Genève est écrasée de douleur. Cela aussi est bien. »

La réponse de Marie d’Agoult est entièrement mutilée du passage concernant Adèle : « Parlez-moi d’Adèle. Que peut-on donc encore lui faire souffrir. Vous savez que je l’aime » (la suite est découpée, comme souvent pour les passages trop délicats).

Dans les lettres du couple entre 1833 et 1834 les références à cette Adèle sont aussi fréquentes qu’énigmatiques : « Il est en votre pouvoir de me rendre un immense service ; ma pauvre et misérable destinée est entre vos mains [...] ce n’est point de vous ni de moi qu’il s’agit mais d’Adèle » (Liszt à Marie, août 1833).

En mai 1834, répondant à une demande explicite : « dites-moi ce que vous avez écrit à Adèle », Liszt confirme à Marie d’Agoult ses craintes au sujet de l’affection qu’il porte à Adèle :

« J’ai cru mieux de ne pas lui répondre à présent. [...] Le besoin de la voir, de lui parler du profond de l’âme

me tourmente quelquefois... mais rarement. ».

Peu après, une nouvelle crise de jalousie de Marie contraint Liszt à revenir une fois encore sur sa douloureuse rupture avec Adèle :

« Temps de lutte, d'angoisse et de tourments solitaires – temps où je brisais, détruisais, anéantissais violemment l'amour d'Adèle. C'est alors que j'écrivais : je suis et je voudrais n'être pas – je dois souffrir, souffrir seul... »

De lettre en lettre, il confie à Marie ses regrets coupables : « Je n'ai été qu'un lâche et *misérable poltron* [Liszt souligne ces deux mots] pour Adèle ». Puis il redevient cruel : « Qu'ai-je à lui dire ?... et ce que je lui dirais, le comprendrait-elle ? », parfois sarcastique : « Wolf m'a raconté une petite histoire scandaleuse de Mr Ginestous et d'Adèle. Il y a pour dénouement des coups de cravache humblement endurés par Adèle [...] Cela m'a amusé. ». Certaines missives paraissent même cyniques, comme ici à propos d'une autre conquête éconduite : « Je l'entendais qui me criait du fond des entrailles : "Aimez-moi, sauvez-moi", comme autrefois Adèle. ».

Adèle semble disparaître un temps de la vie de Liszt et d'Agoult mais en 1837 lors de leur installation en Italie, sa présence dans le pays inquiète immédiatement Marie (elle avait l'année précédente déjà noté dans son journal le « Pèlerinage d'Adèle à Rome ») :

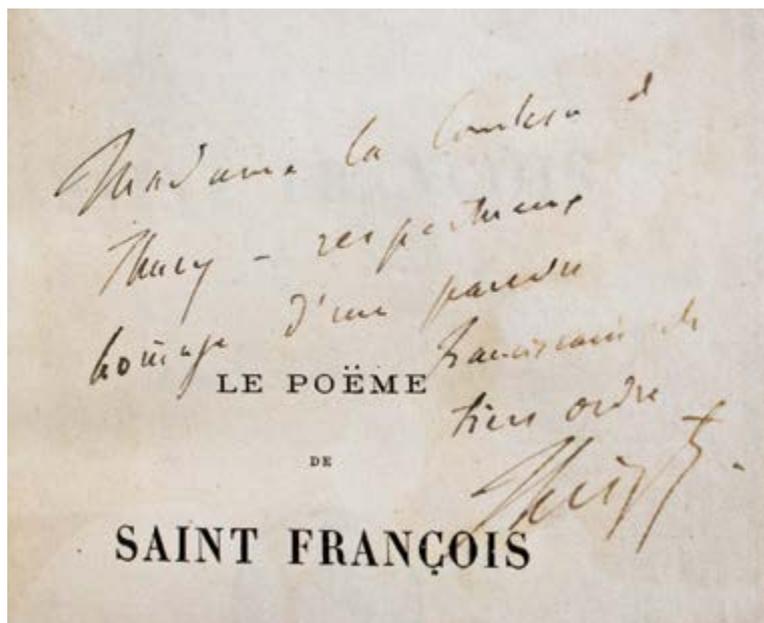
« Mme Pictet saurait-elle dans quelle ville d'Italie se trouve à l'heure qu'il est [...] Mme de la Prunarède ? » (Lettre à A. Pictet, octobre 1837)

Dès lors et jusqu'à leur rupture en 1839, la proximité de cette rivale sera une constante menace pour le couple :

« Mme de la Prunarède est ici avec les Cadore. Elle est séparée de son mari et se partage entre les amants et les confesseurs. » (Lettre à Louis de Ronchoux, Rome 18 mars 1839)

Durant leur séjour commun en Italie, Marie évite de croiser Adèle, mais sa correspondance témoigne que Liszt, à son grand dam, la fréquentait plus assidûment. Ainsi cette lettre amère adressée à Adèle en juillet 1839 :

« Ainsi que vous disiez hier à Franz, vous êtes très considérée dans le monde. Ce même monde qui vous considère, ne me considère pas du tout et ce qui est plus épouvantable c'est que je ne m'en soucie en aucune façon. [...] Cette considération que vous avez acquise est le fruit d'une certaine prudence qu'il ne faut pas compromettre en la heurtant au choc de mon insolite sincérité. À la vérité ! on dit aussi que vous convertissez les pécheurs, que vous marchez victorieusement dans les voies du



salut, entraînant avec vous les âmes subjuguées. Peut-être subirais-je, comme d'autres, l'éloquence irrésistible de vos beaux yeux bleus, je crains que non pourtant. »

Peu après, son journal nous révèle clairement la crainte que ce premier amour de Liszt provoque encore chez Marie :

« Adèle vient [...]. Je la reçois dans ma chambre. Mon cœur battait horriblement. Je me remets en la regardant. Elle est horriblement changée. Sa taille est déformée, ses yeux louches, ses traits grossis, son teint brouillé. Elle a l'air excessivement faux. [...] Franz la croit grosse. » (Journal, juillet 1839 in *Marie D'Agoult, Correspondance Générale Tome II*)

Mais plus encore que la beauté d'Adèle, ce qui effraie Marie, c'est son mysticisme. En effet, l'ancienne maîtresse de Liszt suit le même parcours que son amant de jeunesse et, ayant connu comme lui « une vie sentimentale assez tumultueuse, elle passe ses dernières années dans une profonde piété. » (*op. cit.* p. 562)

Ainsi la dédicace de Liszt témoigne-t-elle d'une complicité profonde avec cette femme dont la sensualité l'éloigna de la religion et qu'il retrouve trente-cinq ans plus tard dans cette foi commune.

En 1877, Liszt résumera ainsi sa vie : « Après m'être douloureusement privé pendant trente années, de 1830 à 1860, du sacrement de pénitence, c'est avec une pleine conviction qu'en y recourant de nouveau j'ai pu dire à mon confesseur [...] : "Ma vie n'a été qu'un long égarement du sentiment de l'amour". J'ajoute : singulièrement mené par la musique – l'art divin et satanique à la fois – plus que tous les autres il nous induit en tentation. »

Superbe et rarissime dédicace réunissant les trois grandes passions qui ont consumées le cœur du compositeur romantique, la musique, la spiritualité, l'amour.

## 38. MOLIÈRE

### *Œuvres de Molière*

PREMIER TIRAGE (présentant bien la coquille à « comteese » à la ligne 12 de la page 360 du tome VI) de ce chef-d'œuvre de Boucher en tant qu'illustrateur, et sans conteste « l'un des plus beaux livres réalisés dans la première partie du XVIII<sup>ème</sup> siècle » (Cohen).

L'illustration comprend un beau portrait par Coypel gravé par Lépicié, un fleuron en page de titre répété sur chaque volume, 33 figures de François Boucher gravées par Laurent Cars, et 198 vignettes et culs-de-lampe (plusieurs répétés) par Boucher, Blondel et Oppenord, gravés par Cars et Joullain. Notre exemplaire est, en outre, illustré d'une figure avant la lettre au frontispice du *Misanthrope*.

◆ Imprimerie de P. Prault, Paris 1734, in-4 (21,5 x 29,5 cm), (6) lxxij ; 330 pp. et (6) 447 pp. et (6) 442 pp. et (6) 420 pp. et (6) 618 pp. et (6) 554 pp., 6 volumes reliés

Reliures en plein veau brun d'époque. Dos à cinq nerfs ornés de pièces de titre et de toison de maroquin rouge et brun, caissons et fleurons dorés. Toutes tranches rouges. Coiffes de certains volumes habilement restaurées. Quelques restaurations en tête des mors. Une infime déchirure sans manque à la page 15 du tome III.

Artiste majeur du XVIII<sup>ème</sup>, François Boucher a commencé sa carrière comme illustrateur et graveur, notamment en participant à l'illustration et à l'ornementation de plusieurs ouvrages. Cette exceptionnelle édition de Molière est l'une de ses plus belles réalisations.

6 800

## 39. OVIDE & BANIER, abbé

### *Les Métamorphoses d'Ovide*

ÉDITION ORIGINALE en premier tirage comportant toutes les caractéristiques décrites par Cohen. L'illustration comprend : un frontispice, 3 planches de dédicace, 4 fleurons sur les titres, 30 vignettes et un superbe cul-de-lampe à la fin du dernier volume, ainsi que 140 figures par Boucher, Eisen, Gravelot, Leprince, Monnet, Moreau, gravées par Baquoy, Basan, Binet, Duclos, de Ghendt (48 pour le premier tome, 33 pour le second, 37 pour le troisième et 22 pour le dernier)... Le frontispice, les fleurons des trois premiers volumes et les vignettes ont été dessinées et gravées par Choffart. Traduction française de l'abbé Banier en regard du texte latin. Notre exemplaire est bien complet de l'avis au relieur à la fin du dernier volume.

Reliures de l'époque en plein maroquin rouge, dos à cinq nerfs richement ornés de caissons et fleurons dorés, large roulette florale et fleurons dorés en encadrement des plats, roulette dorée sur les coupes, toutes tranches marbrées.

Un infime trou de ver en marge intérieure du qua-

◆ Chez Le Clerc, à Paris 1767-1770, in-4 (19,5 x 26 cm), (4) cx (2) 264 pp. et viij ; 355 pp. et viij ; 360 pp. et (4) 367 pp. ; 6 pp., 4 volumes reliés

trième volume, quelques petites taches d'encre sans gravité sur la planche 134 de ce même tome.

Cette magnifique publication, fleuron des grands ouvrages illustrés du XVIII<sup>ème</sup> est l'œuvre du graveur Le Mire. Avec la célèbre édition des Fermiers Généraux des *Contes* de La Fontaine, c'est sans conteste l'ouvrage le plus galamment illustré du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Les plus grands illustrateurs du siècle ont collaboré à l'entreprise ainsi que les meilleurs graveurs. Les sujets mythologiques ont particulièrement inspiré les artistes. On rappellera que l'immortel chef-d'œuvre d'Ovide, qui a traversé toutes les époques avec le même succès, contient 246 fables sur les métamorphoses, assemblées chronologiquement depuis le Chaos jusqu'à la transformation en étoile de Jules César, véritable mémoire de la mythologie gréco-romaine, répertoire iconologique inépuisable pour l'histoire de l'art.

Superbe et très rare exemplaire, en premier tirage, établi en maroquin rouge de l'époque.

10 000



## 40. (PARIS) [ANONYME]

### *Plan général du jardin du Palais du Luxembourg, encre et aquarelle*

◆ S.n., s.l. [Paris] s.d. [ca. 1768], 53,5 x 81,7 cm, une feuille repliée



PLAN GÉNÉRAL DU PALAIS DU LUXEMBOURG, dessiné à la main, à l'encre et aquarelle sur papier replié et restauré, comportant la mention manuscrite « Il a été levé et cotté [sic] en 1768 ». Il est annoté des unités de mesures en toises et en pieds caractéristiques de l'Ancien Régime.

Ce plan témoigne des tracés originaux des jardins royaux du XVII<sup>ème</sup> siècle, Jacques Boyceau (1560-1635) et André Le Nôtre (1613-1700). Des plans ont été conservés jusqu'aux modifications de Chalgrin entreprises sous l'ère révolutionnaire et achevées en 1804, visant à rendre l'édifice conforme à l'établissement du Sénat. Un document au tracé similaire datant de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle est conservé aux Archives Nationales (sous la cote O/11687/B pièce 732). Si l'on peut noter une certaine pérennité des plans originaux durant cette période intermédiaire jusqu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, on remarque toutefois quelques différences dans la conception des parterres, ici assez précisément rapportées.

À la mort d'Henri IV, Marie de Médicis envisagea de quitter le Palais du Louvre qu'elle n'appréciait guère. En 1612, la Régente acquit l'Hôtel du duc de Piney-Luxembourg, environné d'un jardin de huit hectares. Ce dernier s'étendait à l'origine sur 300 mètres à peine devant l'édifice en raison du couvent des Chartreux qui obstruait la perspective sud. Il sera annexé à la suite de la confiscation des biens du Clergé sous la Révolution.

Les jardins seront agrandis au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'à leur étendue actuelle. D'est en ouest, ils occupaient originellement plus d'un kilomètre, depuis l'actuel boulevard Saint-Michel jusqu'à l'actuel boulevard Raspail.

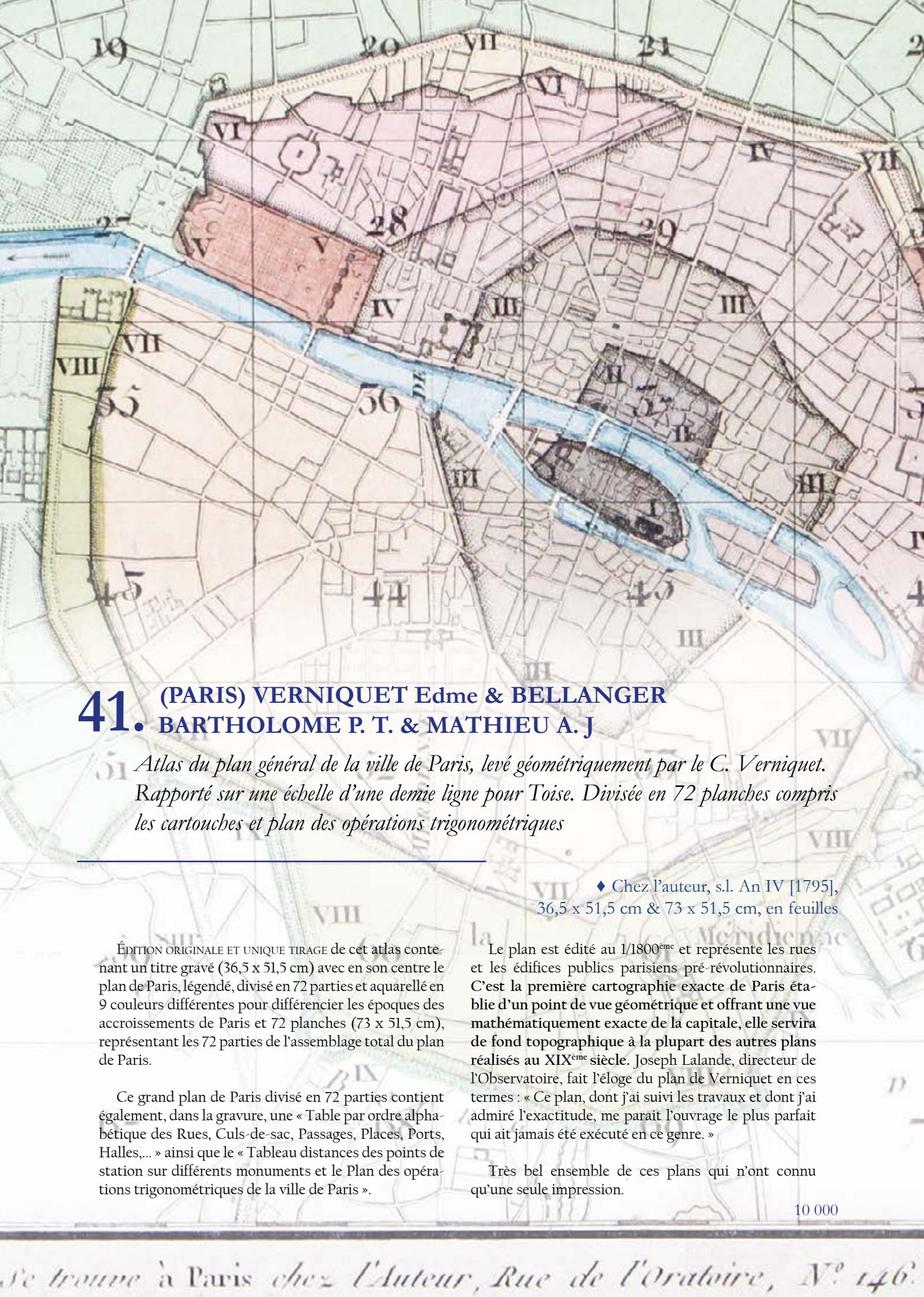
Durant les années 1612 et 1613, Jacques Boyceau, intendant des jardins du roi, entreprit dans un jeu de symétrie le tracé des parterres autour d'une fontaine centrale. Les plantations furent achevées en 1630 avant d'être reprises en 1635 par André Le Nôtre. L'ingénieur florentin Thomas Francine fut chargé de concevoir la terrasse à l'italienne à double déambulatoire. Ayant à cœur d'introduire dans cet élan le goût italien à la cour de

France, Marie de Médicis confia la réfection du bâtiment à Salomon de Brosse qui s'inspira de l'ordonnance rustique du Palais Pitti. L'Hôtel du duc Piney-Luxembourg devint dès lors le « Petit-Luxembourg ».

Ce rare document manuscrit rehaussé en couleur, révélant la conservation du domaine dans son état du XVII<sup>ème</sup> durant tout l'Ancien Régime, témoigne, à rebours, des prémices des jardins à la française. Jacques Boyceau fut en effet le premier à conceptualiser le style français dans son *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art* publié en 1638. Divisé en trois livres, l'architecte jardinier y présente des théories et des idées pour la conception, la mise en œuvre et l'entretien des grands jardins aristocratiques. Le jardin du Luxembourg dans la conception de Boyceau, puis de Le Nôtre, fait ainsi état de l'excellence d'un art du jardin français qui s'épanouit sous les premiers Bourbons.

À la mort de la reine en 1642, le palais et les jardins perdirent leur fonction royale et changèrent à maintes reprises de propriétaire jusqu'à leur retour aux mains des Bourbons, en 1778, où le comte de Provence, frère de Louis XVI et futur Louis XVIII, hérita du domaine.

Servant probablement de document de travail aux architectes jardiniers du XVIII<sup>ème</sup> siècle pour l'entretien des parterres, le plan de ce jardin parisien à l'histoire des plus prestigieuses constitue l'un des derniers témoignages de son état originel, caractéristique de la naissance du genre français.



## 41. (PARIS) VERNIQUET Edme & BELLANGER BARTHOLOME P. T. & MATHIEU A. J

*Atlas du plan général de la ville de Paris, levé géométriquement par le C. Verniquet. Rapporté sur une échelle d'une demie ligne pour Toise. Divisée en 72 planches compris les cartouches et plan des opérations trigonométriques*

ÉDITION ORIGINALE ET UNIQUE TIRAGE de cet atlas contenant un titre gravé (36,5 x 51,5 cm) avec en son centre le plan de Paris, légendé, divisé en 72 parties et aquarellé en 9 couleurs différentes pour différencier les époques des accroissements de Paris et 72 planches (73 x 51,5 cm), représentant les 72 parties de l'assemblage total du plan de Paris.

Ce grand plan de Paris divisé en 72 parties contient également, dans la gravure, une « Table par ordre alphabétique des Rues, Culs-de-sac, Passages, Places, Ports, Halles,... » ainsi que le « Tableau distances des points de station sur différents monuments et le Plan des opérations trigonométriques de la ville de Paris ».

◆ Chez l'auteur, s.l. An IV [1795],  
36,5 x 51,5 cm & 73 x 51,5 cm, en feuilles

Le plan est édité au 1/1800<sup>ème</sup> et représente les rues et les édifices publics parisiens pré-révolutionnaires. C'est la première cartographie exacte de Paris établie d'un point de vue géométrique et offrant une vue mathématiquement exacte de la capitale, elle servira de fond topographique à la plupart des autres plans réalisés au XIX<sup>ème</sup> siècle. Joseph Lalande, directeur de l'Observatoire, fait l'éloge du plan de Verniquet en ces termes : « Ce plan, dont j'ai suivi les travaux et dont j'ai admiré l'exactitude, me paraît l'ouvrage le plus parfait qui ait jamais été exécuté en ce genre. »

Très bel ensemble de ces plans qui n'ont connu qu'une seule impression.

10 000

*Se trouve à Paris chez l'Auteur, Rue de l'Oratoire, N° 146.*

## 42. PROUST Marcel

### *À la recherche du temps perdu*

- ◆ Grasset & Nrf, Paris 1913-1927, 12 x 19 cm pour le premier volume & 13 x 19,5 cm pour le second & 14,5 x 19,5 cm pour les suivants, 13 volumes brochés sous coffrets

ÉDITION ORIGINALE 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, catalogue de l'éditeur in-fine), un des exemplaires du service de presse (poinçon aux initiales de l'éditeur en tête du deuxième plat). ÉDITION ORIGINALE sur papier courant comportant une fausse mention de cinquième édition pour le second volume. ÉDITIONS ORIGINALES numérotées sur pur fil, seuls grands papiers avec les réimposés, pour les volumes suivants.

Cette collection complète de *À la recherche du temps perdu* est enrichie de trois importants et précieux envois autographes signés de Marcel Proust à Lucien Descaves :

- « à monsieur Lucien Descaves. / Hommage de l'auteur. / Marcel Proust » sur *Du côté de chez Swann*.

- « à monsieur Lucien Descaves. / Respectueux hommage de l'auteur. / Marcel Proust » sur *Le Côté de Guermantes II - Sodome et Gomorrhe I*.

- « à monsieur Lucien Descaves. / Admiratif hommage. / Marcel Proust » sur *Sodome et Gomorrhe II-1*.

Les treize volumes sont présentés chacun dans un coffret en plein maroquin noir, dos lisses jansénistes, date en queue, intérieur doublé d'agneau kaki, coffret signé Goy & Vilaine. L'exemplaire du *Swann* est, en outre, conservé sous chemise et étui recouverts de papier à motifs décoratifs et bordés de percaline ocre, caractéristique des exemplaires provenant de la bibliothèque de Lucien Descaves.

Si les envois autographes sur *Du côté de chez Swann* sont d'une insigne rareté, celui-ci est de surcroît le témoin de la première approche du « jeune » auteur vers la prestigieuse Académie Goncourt dont Lucien Descaves est un des membres fondateurs.

Il est souvent fait mention, à propos de Proust et du Goncourt, des houleuses délibérations de 1919. On omet cependant que, sous l'impulsion de Grasset (cf. lettres à M. Barres et R. de Flers, T. XII, lettre 127 et 155), Proust manifeste, dès 1913, l'ardent désir d'être soumis au jugement des Dix et accomplit de multiples démarches en ce sens : « Mon éditeur [m'a] fait envoyer mon livre [...] au Jury Goncourt. Il n'est pas officiellement trop tard,

on reçoit encore les livres, mais je crois que le prix est à peu près donné. Il reste cependant que si, sans l'avoir, je pouvais obtenir que quelqu'un s'en fit l'avocat, qu'on le discute, cela ferait devant mon livre une certaine lumière et qu'on le lirait, qui est tout ce que je peux désirer. [...] Je crains beaucoup que personne ne me lise, car c'est si long, compact. Or peut-être [...] avez vous des amis dans cette Académie Goncourt. Il y en a deux auprès de qui ce serait inutile. Rosny aîné, parce que madame Tinayre que je ne connais pas, mais qui a parait-il une prédilection pour ce que j'écris, a recommandé le livre (sans l'avoir lu du reste à Rosny aîné). Et Léon Daudet qui ne sera sans doute pas pour moi, mais avec lequel je suis trop lié pour pouvoir sans ridicule me recommander à lui. Enfin Louis de Robert (tout cela spontanément, car la lettre que je vous écris est ma première démarche) a écrit à Paul Margueritte. Mais je crois que cela ne fera pas grand-chose. Peut-être connaissez-vous les autres. Il y a, je crois, Geffroy, Rosny jeune, Elémir Bourges, Descaves (mais qui ne revient peut-être pas pour cela) Mirbeau [...]. D'ailleurs tout cela est peut être vain. Je vous le dis à tout hasard. » (Lettre du 8 novembre – date de l'achèvement d'imprimerie – à Mme de Pierrebourg, XII, 140). Mme de Pierrebourg ne connaît personne et les démarches de Louis de Robert se heurtent à un obstacle, l'aisance financière de Proust :

« Pour le prix, il y a quelque chose de comique qu'au moment où je suis [...] en grande partie ruiné [...] ma fortune soit un obstacle ! » (lettre à Louis de Robert, XII, 164). De son côté, Léon Daudet – qu'il a en fait sollicité – lui oppose son âge : « Quant au Goncourt [...] je parlerai sûrement à mes amis de votre livre. Mais... Mais la majorité ne veut pas voter pour un auteur ayant *plus de 35 ans* [souligné] [...]. Je ne suis heureusement pas de cet avis. » (XII, 144)

Résigné, Proust espère cependant toujours être commenté par les Académiciens : « Il me semble impossible que j'aie le prix [...]. En tout cas si mon livre est discuté par le jury Goncourt, cela compensera un peu l'éloignement où j'ai vécu pendant tant d'années de la vie littéraire et qui fait qu'à mon âge je suis plus inconnu que tant de débutants. Peut-être en voyant mon livre discuté par ce jury, certaines personnes auront-elles l'idée de le lire, et qui sait si parmi elles ne se trouvera pas quelque ami de ma pensée qui sans cela ne l'aurait jamais connue. » (XII, 170)



Mais nul membre n'évoque *Swann* aux délibérations si ce n'est Rosny aîné qui seul, d'après Proust, lui « donna une voix » (XVIII, 221).

Lorsqu'en 1919, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* obtient le Prix malgré les mêmes obstacles de la fortune et de l'âge de Proust, Lucien Descaves conteste cette attribution, lui préférant *Les Croix de bois* de Dorgelès. Dans une lettre à l'abbé Mugnier, Proust évoque cette animosité :

« Je regrette que vous ayez appris [l'attribution du Goncourt] par Monsieur Descaves car il a du accompagner cette bien petite nouvelle de commentaires désobligeants. Il a fait en effet campagne contre moi et annoncé le résultat dans ces termes : M. Proust a le prix, M. Dorgelès l'originalité du talent et la jeunesse. On ne peut pas tout avoir. » Marcel Proust ajoute : « Ne croyez pas que j'aie la moindre amertume contre Monsieur Descaves. Ceux qui n'aiment pas mes livres ont la même opinion que moi. » (XVIII, 333)

Les deux exemplaires du *Côté de Guermantes* et de *Sodome* que Proust adresse à son contempteur sont la preuve de l'honnêteté de cette affirmation et du respect qu'il porte à l'écrivain malgré leur différend.

Pour sa part, « l'Ours », comme se surnommait lui-

même Lucien Descaves, prit grand soin de son exemplaire de *Swann* en le protégeant sous chemise et étui, conscient sans doute de l'importance de ce roman fondateur de la littérature moderne. On note cependant, que, par ailleurs, sa lecture de *Sodome* s'est arrêtée à la page 153 après laquelle les cahiers ne sont plus découverts.

Dans son étude sur Proust et le Goncourt, Luc Fraysse souligne que « l'attribution du Prix Goncourt à Proust en 1919, pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, constitue un événement littéraire majeur dans l'histoire du XX<sup>ème</sup> siècle. [...] Sommet inégalé dans la vie de l'Académie Goncourt [...] [et] tournant décisif et définitif dans l'évolution littéraire [de Proust] [...] [qui] passe sans transition d'une relative obscurité à la gloire mondiale. C'est le prix Goncourt qui a fait apercevoir à un grand nombre l'ampleur et l'importance de l'œuvre de Proust. »

Exceptionnel ensemble de *À la recherche du temps perdu* tel que paru et enrichi de trois précieux envois autographes signés de Marcel Proust à Lucien Descaves.



À Monsieur Jacques  
Boulenger  
Hommage de son admirateur  
qui a la joie de le connaître très  
bien et de son ami qui a  
le chagrin de ne le connaître encore  
Marcel Proust

## 43. PROUST Marcel

*À la recherche du temps perdu*

- ◆ Grasset & Nrf, Paris 1913-1927, 12 x 19 cm pour le premier volume & 13 x 19,5 cm pour le second & 14,5 x 19,5 cm pour les suivants, 13 volumes brochés

ÉDITION ORIGINALE sans mention et sur papier courant comportant toutes les caractéristiques de première émission (couverture à la date de 1913, faute à Grasset sur la page de titre, catalogue de l'éditeur in-fine, sans la table des matières), pour le premier volume ; ÉDITION ORIGINALE sans mention et sur papier courant pour le second volume ; ÉDITIONS ORIGINALES numérotées sur pur fil, seuls grands papiers avec les réimposés, pour les volumes suivants.

Le tome IV est enrichi d'un bel envoi autographe signé de Marcel Proust sur la page de garde : « À Monsieur Jacques Boulenger, hommage de son

admirateur qui a la joie de le connaître très très bien et de son ami qui a le chagrin de ne pas le connaître encore. »

Quelques petites restaurations au dos et aux couvertures du premier volume, certains dos légèrement passés ou insolés, légères rousseurs sans gravité sur quelques pages et tranches.

Rare et bel ensemble de *À la recherche du temps perdu* tel que paru et enrichi d'un précieux envoi autographe signé de Marcel Proust.

# 44. PROUST Marcel

## *Du côté de chez Swann*

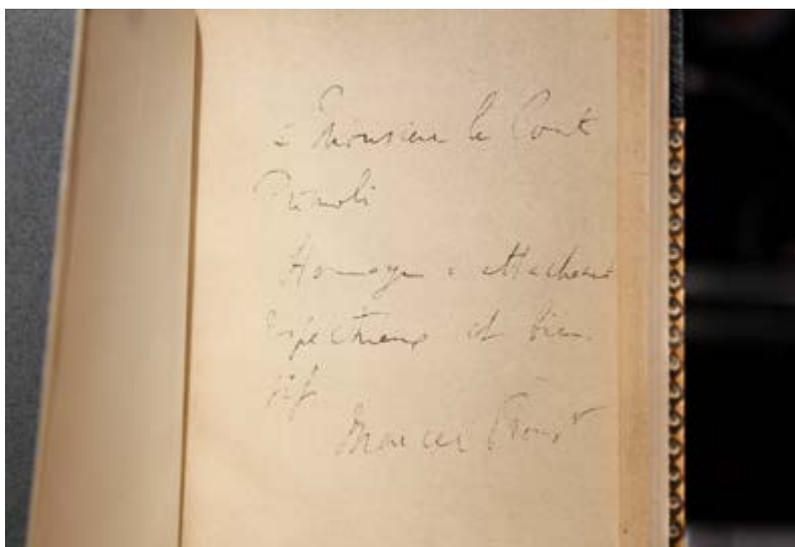
◆ Grasset, Paris 1913, 11,5 x 18,5 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE SUR papier courant, exemplaire de seconde émission comportant le bon achevé d'imprimer du 8 novembre 1913, la faute typographique à Grasset corrigée sur la page de titre ainsi que l'absence de table.

Reliure en demi maroquin gris anthracite à coins, dos à cinq nerfs, date en queue, plats de couverture et dos remontés sur onglets, tête dorée, étui bordé de maroquin gris, ensemble signé Thomas Boichot.

Précieux envoi autographe signé de Marcel Proust au comte Primoli : « Hommage d'attachement respectueux et bien vif. »

Joseph Napoléon, comte Primoli (1851-1927), est l'arrière-petit-neveu de Napoléon Bonaparte. Très lié à la famille impériale sous le Second Empire, il fréquente ensuite avec fidélité le Salon de sa tante bien-aimée, la princesse Mathilde, dans son hôtel particulier de la rue de Berri. Sa conversa-



tion raffinée et spirituelle y font des merveilles et il y rencontre, en bibliophile passionné, certains des plus grands écrivains de son temps : Gustave Flaubert, Théophile Gautier, les Goncourt ou encore Guy de Maupassant. C'est là, également, qu'il fait la connaissance dès les années 1890 du tout jeune Marcel Proust.

Les deux hommes s'apprécient beaucoup et le comte, qui a à cœur de renforcer les liens littéraires et culturels entre Rome (sa ville natale) et Paris, invite plusieurs fois l'écrivain dans la capitale italienne. Proust ne s'y rendra jamais mais à ses yeux, les lettres de Primoli contiennent à elles seules « un peu du charme de Rome » (lettre de Marcel Proust au comte Primoli, début 1907, citée dans Pasquali C., *Proust, Primoli, la moda*, p. 26). À la mort en 1904 de la princesse Mathilde, qui avait permis leur rencontre, Proust écrira au comte : « Laissez-moi vous dire seulement que je pleure amèrement avec vous, parce que j'aimais avec un respect infini la Princesse – et parce que cela me fait tant de peine de penser que vous êtes si malheureux, vous si bon à qui de tout son cœur

on voudrait tant de bonheur, vous au cœur douloureux et blessé de qui on voudrait tant que fût évité tout coup cruel. » (lettre de Marcel Proust au comte Primoli, 4 janvier 1904, *ibid.*, p. 21)

À la publication de *Du côté de chez Swann* en novembre 1913, le comte Primoli est l'un des tout premiers dédicataires de l'ouvrage, ainsi que l'atteste une lettre de Proust, datée de début janvier 1914, dans laquelle il évoque notre exemplaire : « Cher Monsieur, Quand mon livre a paru vous êtes une des toutes premières personnes à qui j'ai pensé. Dès le premier jour des envois, je répé-

tais à mon valet de chambre : "l'exemplaire du comte Primoli est parti ?" Il me disait oui et c'était vrai. Seulement aujourd'hui quand j'ai reçu cette carte si amusante et si jolie où vous parlez de l'escorte de la Joconde "en guise de musicien", j'ai dit à mon valet de

chambre : "Vous voyez, c'est une carte du comte Primoli." Il l'a regardée. "Comment ! Monsieur le Comte Primoli est à Rome ! Mais j'ai envoyé le livre à Paris !" J'ai eu un moment de fureur et de désespoir. Peut-être d'ailleurs votre concierge vous a-t-il envoyé le livre à Rome. Mais dans le doute je vous envoie un second exemplaire à Rome. Seulement je n'ai plus de première édition. Vous en trouverez une à Paris quand vous reviendrez, elle y est depuis longtemps. Je ne peux vous envoyer qu'un exemplaire du deuxième tirage où il y a d'ailleurs un peu moins d'énormes fautes que dans le premier. Mais je suis trop malade et malheureux en ce moment pour pouvoir corriger tout cela moi-même ... » (*ibid.*, p. 51) Le présent exemplaire est donc l'exemplaire de la seconde émission que Proust envoie à Primoli à Rome et cite dans cette lettre.

Précieux témoignage des liens chaleureux entre Marcel Proust et le comte Primoli.

# 45. PROUST Marcel

## *Les Plaisirs et les Jours*

◆ Calmann Lévy, Paris 1896, 20,5 x 30 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE SUR papier courant.

Reliure en plein veau havane, dos refait à cinq nerfs sertis de filets noirs, pièce de titre de maroquin bordeaux, plats comportant de petites taches et des traces d'éraflures, une grande éraflure au milieu et sur toute la largeur du premier plat, gardes et contreplats de papier à la cuve, encadrement d'une large dentelle dorée sur les contreplats, couvertures et dos conservés, tête dorée, filet doré sur les coupes, reliure de l'époque signée de Yseux.

Exceptionnel et sentimental envoi autographe deux fois signé de Marcel Proust couvrant l'intégralité du deuxième feuillet blanc : « À Jacques Truelle le romain, pour qui mon amitié est née dans les bois de Combray (après Cirro [sic] et le Meurice) et que ses trop longues expatriations ont seules refroidie [sic] par l'affaiblissement du souvenir inséparable des absences où le cœur humain n'a plus la force de faire renaître ce qu'il a aimé. Marcel Proust. / M. Souday trouverait avec raison que cette phrase n'est pas française, chose vraiment fâcheuse, adressée comme elle l'est à un jeune habitant du pays de Sylvie, lequel a le profil de la flèche de Senlis vue, dans le lointain bleu, au-delà des moissons de l'Île de France, du peron de paliers. M. P. (feuilleton de M. Souday sur les *Jeunes filles en fleurs*) ».

Le jeune Jacques Truelle (1891-1945), fils de bonne famille, diplomate et invalide de guerre, avait rencontré Marcel Proust en mars 1917. Celui-ci, ayant eu vent de

son admiration pour *Du côté de chez Swann* et souffrant en ces années noires d'une solitude lourdement subie (séparé de ses amis par la guerre, la mort ou l'éloignement), l'avait invité chez *Ciro's*, restaurant parisien très à la mode et précisément cité par Proust dans l'envoi. Les deux hommes s'étaient immédiatement liés d'une amitié amoureuse dont l'intimité de la dédicace témoigne. Mais en mai 1918, nommé « attaché autorisé » à l'ambassade de Rome, Truelle fut contraint de quitter Paris

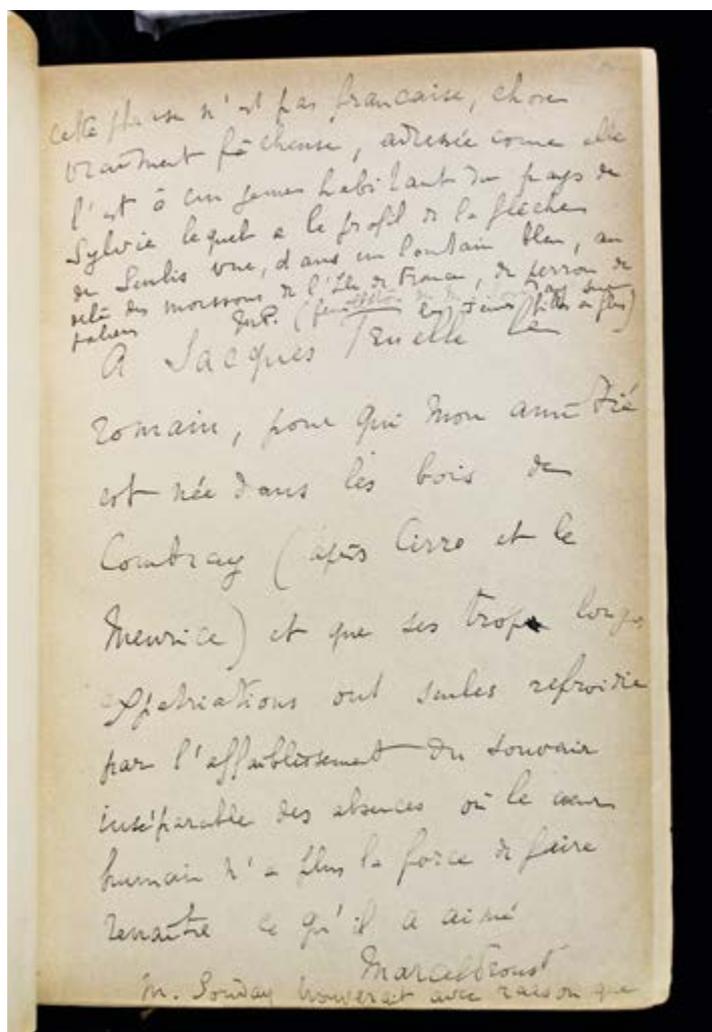
et la compagnie de Proust ; ce qui lui valut d'être surnommé « le Romain » par l'écrivain, très affecté, qui regrettait dans ce départ « l'affaiblissement du souvenir inséparable des absences où le cœur humain n'a plus la force de faire renaître ce qu'il a aimé ».

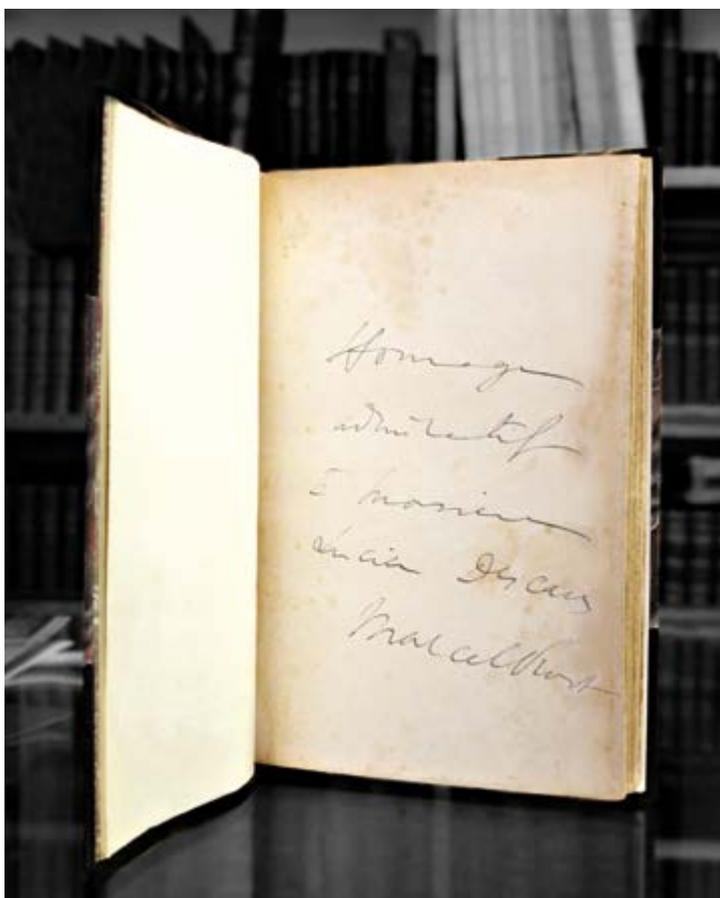
Dans l'envoi, Proust évoque également Sylvie de Gérard de Nerval – « Jamais livre ne m'a autant ému » confiait-il à Truelle (cf. Truelle J., *Marcel Proust, juge de ses personnages*, Nouvelle revue française, tome XX, 1923) – et ses descriptions de paysages d'Île-de-France, dont les panoramas rappellent à Proust son jeune ami.

L'allusion ironique à l'article de Paul Souday sur *À*

*l'ombre des jeunes filles en fleurs*, paru dans *Le Temps* le 18 décembre 1919 et qui reprochait à Marcel Proust son manque de respect « de la correction grammaticale », permet de dater l'envoi des derniers jours de 1919 ou du début de l'année suivante.

Très précieux exemplaire, avec une superbe dédicace de dix-huit lignes sur le thème éminemment proustien du temps perdu et de sa nostalgie.





## 46. PROUST Marcel

*Pastiches et Mélanges*

◆ Nrf, Paris 1919,  
13 x 19,5 cm, relié

ÉDITION ORIGINALE SUR papier courant, fausse mention de troisième édition ayant fait office de service de presse.

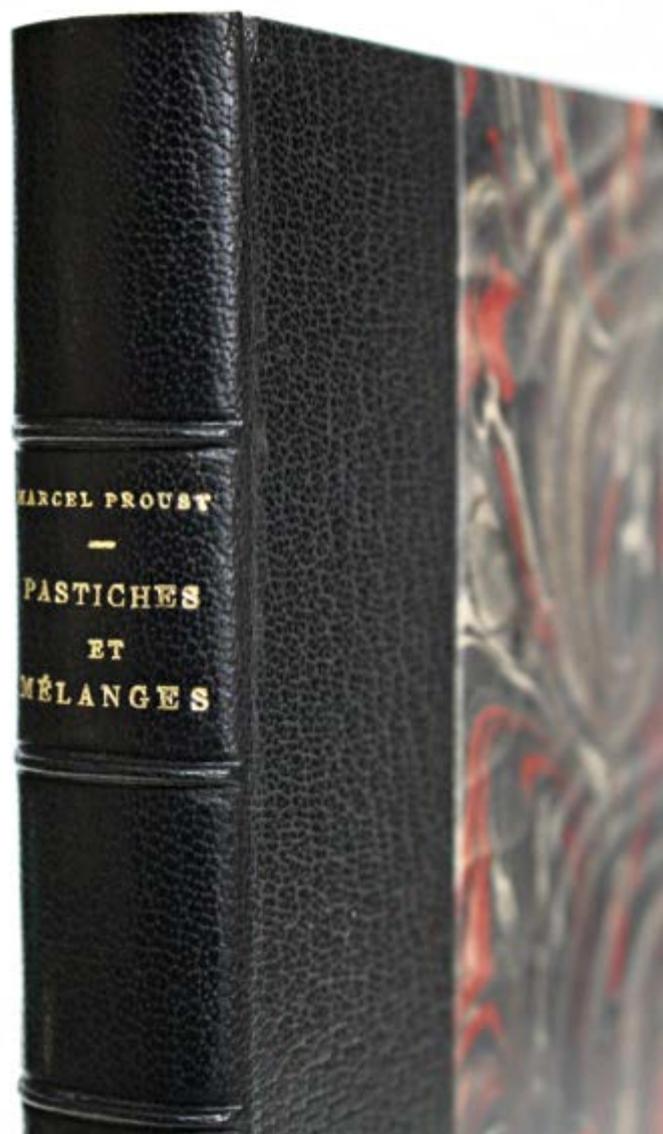
Reliure en demi maroquin noir à coins, dos à cinq nerfs, date dorée en queue, plats de papier marbré, gardes et contreplats de papier à la cuve, couvertures comportant quelques piqûres et dos conservés, tête dorée, étui bordé de maroquin noir, élégant ensemble signé de Goy & Vilaine.

Rousseurs affectant les premiers feuillets, exemplaire agréablement établi.

Rare et précieux envoi autographe signé de Marcel Proust : « Hommage admiratif à monsieur Lucien Descaves. »

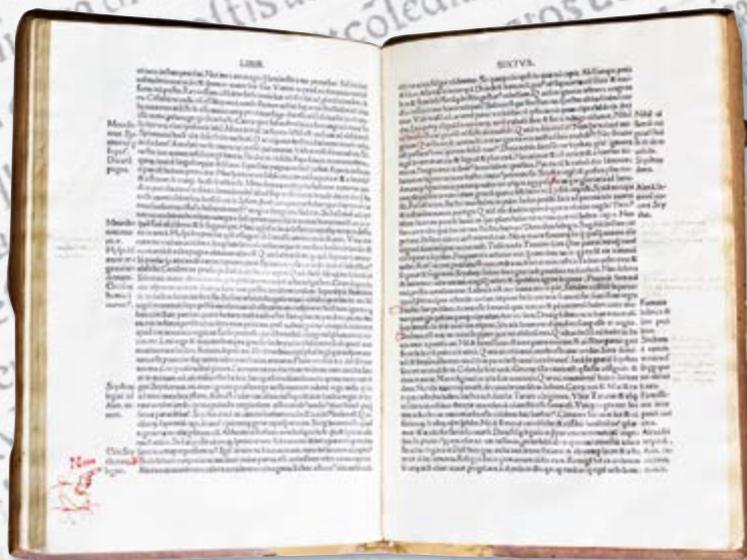
Lorsqu'il adresse cet exemplaire de ses écrits de jeunesse au Président du jury du Prix Goncourt, Proust n'a pas encore été récompensé pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et n'a donc pas subi les foudres de Descaves qui contesta publiquement cette attribution, lui préférant *Les Croix de bois* de Dorgelès.

C'est pourtant avec une admiration sincère qu'il continuera à adresser à Descaves les tomes suivant de la *Recherche*, car comme il l'écrivait à l'abbé Mugnier après les virulentes déclarations de « l'Ours » : « Ne croyez pas que j'aie la moindre amertume contre Monsieur Descaves. Ceux qui n'aiment pas mes livres ont la même opinion que moi. »



# 47. QUINTE-CURCE

*De rebus gestis Alexandri magni regis Macedonum*



◆ Giovanni Tacuino, Venise 1494, in-folio (22 x 33 cm), (68 ff.) [sig. a8 d-16], relié

PREMIÈRE ÉDITION très rare de l'*Histoire d'Alexandre le Grand* de Quinte-Curce revue par Bartolomeo Merula qui y a corrigé, sans altérer le corps du texte, les erreurs de l'édition princeps de Vindelin de Spire (1470 ou 1471).

Belle impression de Giovanni Tacuino de 46 lignes par page en caractères romains, avec sa marque au colophon : « Hos novem. Q. Curtii libros de rebus gestis Alexandri magni regis Macedonum q accuratissime castigatos eruditissimo [uro ?] Bartholomaeo merula. Impressit Venetiis Ioannes de Tridino alias Tacuinus. Anno. M.cccc xciii. Die. xvii. Iulii » Une seconde édition est parue en 1496, avec la même pagination. Graesse II, 310. GW, 7876. Brunet, 448.

Trois exemplaires répertoriés dans les bibliothèques européennes à Göttingen, à la British Library et à l'Université de Cambridge.

Reliure de l'époque en demi-chamoisine sur ais de bois, dos à trois nerfs refait à l'identique, restes de fermoirs, deux annotations manuscrites sur les plats. Lettrines laissées en blanc.

Trous de vers sur les plats, travaux un peu plus importants aux coins. Galeries de vers sans perte de lettres. Une tache d'humidité brune (avec infime trou sur feuillet k4) du feuillet i4 à la fin du volume, une mouillure allant en s'estompant aux feuillets k5 et k6, une autre plus petite en marge du feuillet a4. Un petit

manque de papier en marge basse du feuillet b2.

Plusieurs ex-dono et titres manuscrits des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles sur la première garde. Nombreuses notes, quelques manchettes marginales et soulignements de l'époque, à l'encre rouge et brune. Quelques notes manuscrites de l'époque sur les deux dernières gardes.

Giovanni Tacuino (1482-1541) est un important éditeur vénitien, contemporain d'Alde Manuce. Il fut, avec Comin da Trino et Gabriele Giolito, le troisième imprimeur originaire de Trino à s'établir à Venise, lieu de prospérité intellectuelle et commerciale. Ses productions sont signées « Ioannes Tacuinus de Tridino », « Ioannis de Cereto alias Tacuinum de Tridin », « Zuanne de Trino dit Tacuino » ou « Zuan Tacuino ». Ces initiales Z-T apparaissent d'ailleurs dans la marque d'imprimeur à la fin de notre exemplaire. Sortent de son atelier des premières impressions de grands classiques latins, mais aussi des textes d'auteurs contemporains : Vitruve, Erasme, Aulu-Gelle, Juvénal...

Bartolomeo Merula est un humaniste et collaborateur de Giovanni Tacuino pour le compte duquel il édite et commente de nombreux classiques antiques. Ses commentaires les plus célèbres sont ceux des œuvres d'Ovide.

Bel exemplaire, en rare reliure de l'époque, de cet ouvrage emblématique de l'impression humaniste de la Renaissance vénitienne.



## 48. REAGE Pauline & BELLMER Hans

*Histoire d'O*

◆ Jean-Jacques Pauvert,  
Sceaux 1954, 12 x 19 cm, broché

ÉDITION ORIGINALE, un des 480 exemplaires numérotés sur vergé, seuls grands papiers après 20 Arches et 100 autres vergé réservés au service de presse.

Notre exemplaire est bien complet de la rare vignette dessinée et gravée par Hans Bellmer tirée en sanguine et présente sur environ 200 exemplaires seulement.

Préface de Jean Paulhan. Agréable exemplaire de ce chef-d'œuvre de la littérature érotique.

4 500



## 49. ROUSSEAU Jean-Jacques

*Du contract social ; ou Principes du droit politique*

◆ Chez Marc Michel Rey, à Amsterdam 1762,  
in-8 (12 x 19,5 cm), marges : 190 x 120 mm,  
(2) ff., viii, 323 pp., (1) p., relié

ÉDITION ORIGINALE.

Selon Dufour, le bibliographe de Rousseau, qui distingue deux états du titre : A et B, selon la vignette de la page de titre représentant la justice ou la liberté, notre exemplaire est de type B, avec la vignette représentant la liberté en page de titre et la substitution des deux derniers feuillets, comprenant initialement une note sur le « mariage républicain » reniée par Rousseau et remplacée par le catalogue de l'éditeur.

C'est donc bien l'édition originale dans la forme voulue par son auteur : le titre *Du contract social ; ou principes du droit politique*, pour plus de clarté, a ainsi été tronqué et sa première partie transformée en faux-titre. Dufour a retrouvé, dans la correspondance de Rousseau et de son éditeur, la trace des différentes exigences du philosophe, notamment au sujet de cette page de titre : « Je trouve, dit-il que votre titre est trop confus. Il faudroit que l'œil y distinguât trois parties bien séparées par des blancs. 1° le titre de l'ouvrage. 2° le nom et le titre de l'auteur. 3° l'épigraphe et que cette épigraphe ne se confondît pas avec la vignette. Arrangez cela, je vous prie, du mieux que vous pourrez. » La modification de la vignette de titre est également évoquée : « Mettez, si vous voulez, la vignette du *Discours sur l'inégalité*. Mais il y a là une grosse joufflue de Liberté qui a l'air bien ignoble. Est-ce que le graveur ne pourroit pas la retoucher et lui donner un peu plus de dignité ? ». Rey



s'adressa donc à B. Bolomey. Il créa cette Liberté siégeant dans un palais qui convint à Rousseau.

Hormis les quelques corrections apportées à la page de titre et à la fin de l'ouvrage, le livre ne connut aucune modification. En effet, contrairement à la plupart des ouvrages de Rousseau, le *Contrat social* ne contient ni errata, ni cartons.

Reliure de l'époque en plein veau blond raciné, dos lisse richement orné, pièce de titre de maroquin rouge, pièce de lieu de chagrin brun postérieure, triple filet doré en encadrement des plats, filet doré sur les coupes et les coiffes, toutes tranches rouges. Coiffes habilement restaurées.

Une très pâle mouillure en marge intérieure de quelques

feuillets.

L'édition de Rey connut de très nombreuses contre-façons dès l'année de sa parution. Pour concurrencer ces copies, l'éditeur avec l'accord de Rousseau proposa une édition in-12, cette fois-ci sans faux-titre et avec la première version de la vignette. L'exemplaire personnel de Rousseau, un de ceux de cette édition bon marché, présente une vignette de titre barrée d'un trait de plume, comme pour mieux affirmer son dédain pour cette gravure.

Bel exemplaire en reliure du temps.

# 50. RUFFI Antoine de

## *Histoire de la ville de Marseille*

◆ Par Claude Garcin, à Marseille 1642, grand in-4 (23 x 34 cm) ; marges : 215 x 330 mm, [20] 459 pp [15] p. a<sup>4</sup> e<sup>6</sup> A-Nnn<sup>4</sup> Ooo (manque le feuillet blanc), relié

RARE ÉDITION ORIGINALE de cette première histoire de Marseille qui ne connut pas de réédition sous cette forme. Un exemplaire en Suisse, un à Berlin et deux à Parme et Turin.

Page de titre en rouge et noir comportant une grande vignette aux armes de Marseille entourée de la devise « Massillia Civitas ». L'exemplaire contient un plan de la ville dessiné par Jacques Marez et gravé par Marety, numérotant les « lieux [sic] les plus remarquables » de la cité, avant les agrandissements entrepris à partir de 1669. Quelques bois in-texte figurant des monnaies anciennes et des antiquités. Bandeaux et lettrines. Noms des auteurs évoqués en marge. Ex-dono à la plume de l'époque et tampon de cire sur les gardes.

Importante reliure de l'époque en plein maroquin citron à semis de fleurs de lys, dos à cinq nerfs orné de roulettes dorées et de caissons fleurdélisés, large dentelle dorée en encadrement des plats frappés d'un semis de fleurs de lys doré, toutes tranches dorées.

Mors, coiffes et coins habilement restaurés. Rous-seurs éparses, un peu plus marquées en début de volume. Une amusante et très discrète restauration à l'endroit du sexe du putto de droite sur la carte.

L'ouvrage, couvrant une période de l'Antiquité jusqu'à 1610, se divise en dix livres traitant des sujets suivants :

– fondation de Marseille jusqu'à la guerre civile entre César et Pompée, ses peuples anciens, l'arrivée des Pho-

céens et l'étymologie du nom de la ville,

– état de la ville pendant quatre siècles, sa place dans l'Empire romain et les différents gouvernements (burgondes, goths puis francs) qui y ont été établis sous les Empereurs,

– puissance des vicomtes de Marseille et généalogie des comtes de Provence appelés par l'auteur « la première race »,

– rachat et contention de la Seigneurie par les Marseillais et alliance avec Nice et le Comte d'Empurias,

– première convention entre Charles d'Anjou (comte de Provence) et la ville de Marseille et amitié du Roi de Castille,

– mort du Roi René et passation de pouvoir à Charles du Maine, puis à Louis XI,

– tentatives de siège déjouées et entrée du Roi Charles IX dans la ville,

– prise de pouvoir de Charles de Casaulx, favorisée par la Comtesse de Sault, et tyrannie qu'il instaure à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle,

– ordre et succession des évêques de Marseille de Saint Lazare à Pierre Gérard,

– différents édifices publics, encore en place ou en ruine.

Antoine de Ruffi (1607-1689) est un historien marseillais ; il fut conseiller à la sénéchaussée de Marseille et conseiller d'Etat. Il est le petit-fils de Robert Ruffi

(1542-1634), secrétaire et confident de Charles de Casaulx et premier archiviste rémunéré de la ville de Marseille. Après sa mort, Antoine de Ruffi conserva les papiers de son grand-père qui furent pour lui d'un secours documentaire précieux dans la rédaction de ses différents ouvrages historiques. En 1696, après la disparition d'Antoine, Louis-Antoine de Ruffi (1657-1724) publia une seconde édition augmentée de *l'Histoire de la ville de Marseille* qui fut en partie financée par la ville elle-même.

Cette *Histoire*, qui connut un grand succès au moment de sa parution est, de nos jours encore, une référence incontournable pour l'histoire marseillaise, de nombreux documents et lieux évoqués ayant aujourd'hui disparu.



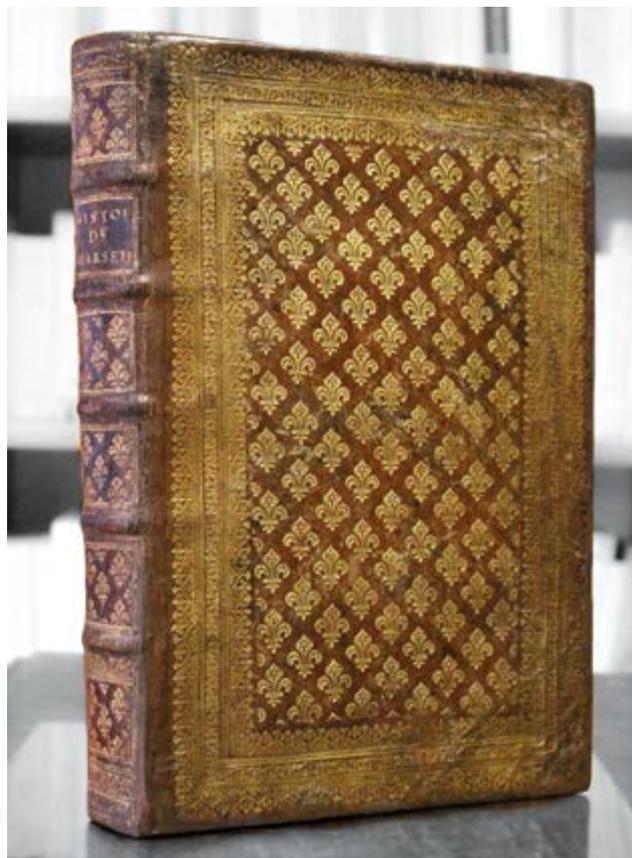
C'est la première fois qu'un historien entreprit de rédiger une histoire aussi étendue de la cité phocéenne, comme le souligne Ruffi dans sa préface : « Bien qu'un si noble sujet deut [dut] obliger les rares esprits qu'elle [Marseille] a produit de temps en temps d'exercer leur plume à descrire de si belles choses, & d'informer la postérité de ce qui estoit arrivé de remarquable dans leur Patrie : Il ne s'en est trouvé aucun qui ait voulu prendre la peine d'en recueillir l'Histoire, ou de laisser des mémoires de ce qu'il avoit veu ou appris de ses ancestres. »

Ruffi donne une vision élogieuse et combative de Marseille : « l'Histoire de Marseille a dequoy prendre & tenir le Lecteur par les merveilles de sa naissance & de son progrez, par les changemens memorables de son Estat & de sa fortune, par les victoires qu'elle a r'emportées sur diverses Nations qui ont esté enuieuses de sa gloire ou ennemies de son repos, & par les marques de grandeur qui la rendent comparable aux plus celebres Republicques de l'Europe. »

Souvent absent des exemplaires recensés, l'exceptionnel plan dépliant « en vue d'oiseau » présente une vision à la fois réaliste et synthétique, mettant en lumière les « lieux les plus remarquables » de la cité en 1597. La fin du XVI<sup>ème</sup> siècle est marquée, dans l'histoire de Marseille, par la prise de pouvoir de Charles de Casaulx. Prenant la tête des ligueurs, il s'empare de la ville en 1591, imposant une dictature contre l'aristocratie marchande jusqu'en 1596, date de son assassinat. La carte met en évidence de grands monuments amenés à disparaître au cours des travaux de modernisation entrepris dans la seconde partie du siècle : l'enceinte fortifiée médiévale, rasée en 1660 après les critiques de Vauban, la Porte Réale, lieu historique d'entrée des souverains dans la ville, détruite en 1667 suite au décret royal de 1666 promulguant le développement d'une « ville nouvelle ». Les plans de Marseille avant cette grande extension à l'initiative de Louis XIV sont rares.

Mais Jacques Marez rend également hommage à des monuments disparus au moment de la parution de l'ouvrage de Ruffi. A l'extrémité ouest du promontoire Saint-Jean, il choisit de faire figurer une tour datant du XIV<sup>ème</sup> siècle, alors disparue, et qui ne sera rebâtie qu'en 1644. Aujourd'hui encore elle porte le nom de « Tour du Fanal ». Ce fanal est évoqué dans l'édition de 1696 : « Il y avait autrefois à Marseille un Fanal pour éclairer les Vaisseaux qui venoient la nuit aborder en ce Port, afin de se garantir du danger ; il étoit scitué au même endroit où est celui qu'on voit maintenant, qui fut bâti l'an 1644. L'ancien Fanal étoit en état l'an 1351. »

Le cartographe représente également les galères et les canons, symbolisant l'importance des infrastructures navales et des arsenaux présents depuis l'Empire romain, faisant de Marseille un port de guerre de pre-



mier ordre. Cet engouement pour les galères est sur le déclin au moment de la publication de l'ouvrage, ces dernières ayant été transférées à Toulon à l'arrivée de l'épidémie de peste en 1629.

La carte de Marez est donc bien un hommage à la Marseille médiévale, bientôt transfigurée par les grands travaux royaux. Les Marseillais sont d'ailleurs relativement hostiles à ces changements, comme le souligne Béatrice Hénin dans son étude « L'agrandissement de Marseille (1666-1690) : Un compromis entre les aspirations monarchiques et les habitudes locales » (in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 1986) : « Les rapports de Louis XIV et de Marseille sont placés sous le signe de l'orage. Dernière cité française à avoir manifesté quelque sursaut la ville sera durement matée par le jeune souverain auréolé de sa toute récente victoire contre l'Espagne, et ce l'année même de la signature du traité des Pyrénées, en 1660. Louis XIV, après que Marseille ait été écrasée par ses troupes, vient en effet en personne faire état de sa souveraineté. Sans crainte de froisser les susceptibilités locales, il pénètre dans la ville par une brèche faite dans les remparts alors que de tout temps les souverains étaient entrés par la porte Réale. Ce geste vise à démontrer aux Marseillais que leur ville fait partie intégrante du royaume et que ses privilèges ancestraux n'ont plus de raison d'être. »

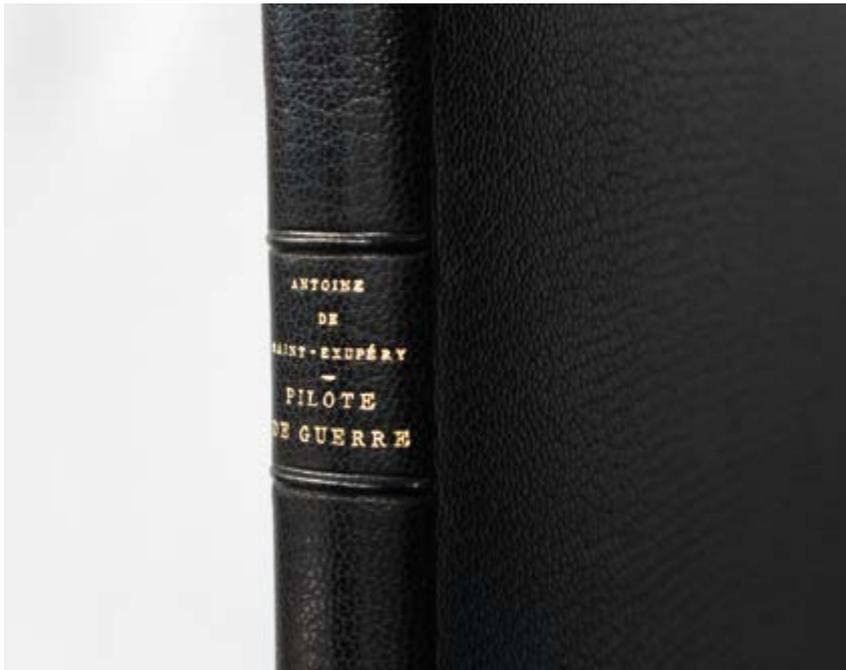
La volonté de Ruffi et de Marez est la même, tous deux se font les ambassadeurs de cette Marseille médiévale forte et prospère.

Superbe exemplaire parfaitement établi dans une reliure de l'époque en plein maroquin fleurdelisé.

# 51. SAINT-EXUPÉRY Antoine de

*Pilote de guerre*

◆ Éditions de la maison française,  
New-York 1942, 12 x 19 cm,  
relié sous étui



ÉDITION ORIGINALE, un des 8 seuls exemplaires ornés de dessins répertoriés à ce jour.

Releure en plein maroquin noir, dos à cinq nerfs, date dorée en queue, gardes et contreplats de daim bordeaux, tête dorée, couvertures et dos conservés, étui de maroquin noir, plats de papier marbré, élégant ensemble signé Goy & Vilaine.

Exemplaire du tirage courant portant, sur le faux-titre, un envoi autographe signé de l'auteur à Henri Laugier : « Pour Henri Logier [sic], avec mon amical souvenir. »

Précieux exemplaire <sup>1</sup> enrichi de trois dessins originaux de Saint-Exupéry à l'encre contrecollés par l'écrivain lui-même (en témoignent la disposition des dessins et la bulle s'échappant de l'un des personnages, à la manière d'une bande dessinée).

Deux dessins (a et b) représentant des personnages accompagnent l'envoi (43 x 18 et 82 x 48 mm) ; le troisième (c), figurant une devinette mathématique (67 x 52 mm), a été placé au verso du faux-titre.

(a) personnage masculin au chapeau, avec suite de multiples de 12 (12, 48, 60, 120 et 192)

(b) personnage aux cartes à jouer (autoportrait) : six virevoltent autour de lui, la septième, dans sa main, est un as de pique

(c) devinette mathématique avec figures de cartes à jouer.

La couverture, le second feuillet blanc et le faux-titre portent le timbre humide du « 3<sup>rd</sup> Photo Group / A[irforce] P[ost] O[ffice] 520 / V[olunteer] S[ervice] [to the] A[ir] F[orce] », escadron de l'US Army Air Force commandé par le colonel Elliott Roosevelt, fils

du président des États-Unis. C'est à cet escadron que fut rattaché le groupe de reconnaissance II/33 intégré par Saint-Exupéry le 26 novembre 1939 – dont il relate l'épopée, précisément, dans *Pilote de guerre* –, et qu'il retrouvera le 4 juin 1943, puis le 15 mai 1944. Cet exemplaire devait donc accompagner Saint-Exupéry en 1943, avant qu'il ne l'offre à Henri Laugier.

Si Antoine de Saint-Exupéry est de ces écrivains qui ne cessent de dessiner, « sur des feuilles volantes, des nappes de restaurants, de vieilles factures <sup>2</sup> ». Seules, huit dédicaces ornées d'un dessin ont été répertoriées, dont la nôtre <sup>3</sup>. Sa préférence va, comme ici, à l'encre, dont il use pour croquer de petites silhouettes expressives, de plus en plus épurées.

L'autoportrait caricatural (b) est un motif récurrent chez Saint-Exupéry <sup>1</sup>, qui donnera naissance à la figure du Petit Prince en 1943. À partir du début des années 1940, on trouve plusieurs exemples comparables à notre croquis <sup>2</sup>. Saint-Exupéry, connu pour ses tours de cartes

1. Delphine Lacroix, *Saint-Exupéry. Dessins...*, p. 247, n° 382, exemplaire cité et page de titre reproduite.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. *Ibid.*, n° 375, 378, 379, 380, 382, 393, 394, 422.



*Au Henri Lozier  
 Avec mon plus sincère souvenir  
 Antoine de Sacré-Épiphane*

[Redacted]  
 3RD. DIVISION  
 APO 5  
 V. S. A. P.

# PILOTE DE GUERRE



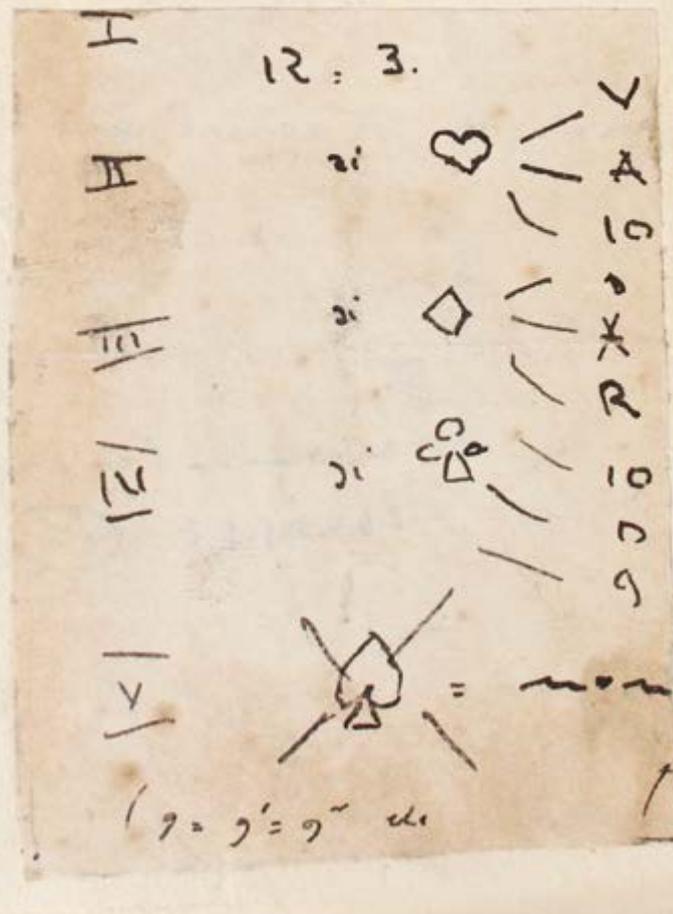
$\mu = \mu' = \mu'' = d$

Aux Editions de la N. R. F.

COURRIER-SUD — 1928

VOL DE NUIT — 1931

TERRE DES HOMMES — 1939



qui émerveillent les spectateurs, s'est donc représenté entouré de cartes, un as de pique à la main. L'expression « as de pique » est aussi cette insulte désuète qui désigne tantôt un imbécile, tantôt un être curieux et drôle, tantôt une personne mal habillée. Par ailleurs, dans les pages de *Pilote de guerre*, l'écrivain rapporte un rêve dans lequel intervient cette carte : « Assieds-toi là », demande-t-il à un camarade, « je vais te faire un tour de cartes... Et je suis heureux de lui trouver son as de pique. »

Les croquis (a) et (c) révèlent quant à eux le talent de Saint-Exupéry pour l'invention de devinettes mathématiques et de jeux à partir de symboles ou d'anagrammes, grâce auxquels il ne cesse de charmer son entourage. Ainsi, en 1939 puis en 1943 et 1944, le pilote veille au moral du groupe de reconnaissance II/33 et soumet à ses camarades ces petites créations, quand il ne leur fait pas un de ses mythiques tours de cartes<sup>3</sup>. Ces croquis sont rarissimes puisqu'aucun dessin similaire ne semble avoir été conservé.

Le dédicataire de l'envoi, le physiologiste Henri Laugier (1888-1973), avait pris la tête du CNRS en 1939, avant de rejoindre l'Université de Montréal. Il dirige alors les publications du groupe France Forever qui réunit les Français Libres et leurs soutiens américains, groupe placé un temps sous la houlette d'un ami de Saint-Exupéry, le fabricant d'avions Michel Wibault. C'est probablement à cette époque que Laugier fit la connaissance de l'écrivain. Laugier rallie le Général

de Gaulle en 1943 ; trois ans plus tard, il est nommé Secrétaire général adjoint de l'ONU. Laugier et Saint-Exupéry se sont revus en décembre 1943, au Cercle Interallié à Alger, où le scientifique avait été nommé, par le Général, recteur d'Académie, chargé de la réorganisation de l'enseignement en Algérie ; mais leurs relations se dégradèrent. À moins que les deux hommes ne se soient réconciliés avant la mort de Saint-Exupéry, cette brouille laisse supposer que l'envoi et les dessins datent plus vraisemblablement de 1943, et non de 1944 comme l'avance Delphine Lacroix dans son ouvrage<sup>4</sup>.

Ex-libris du bibliophile et aviateur russe н. Яценко (Nikolaï Yatsenko).

Exemplaire unique, témoignage émouvant de la personnalité facétieuse et spirituelle de Saint-Exupéry.

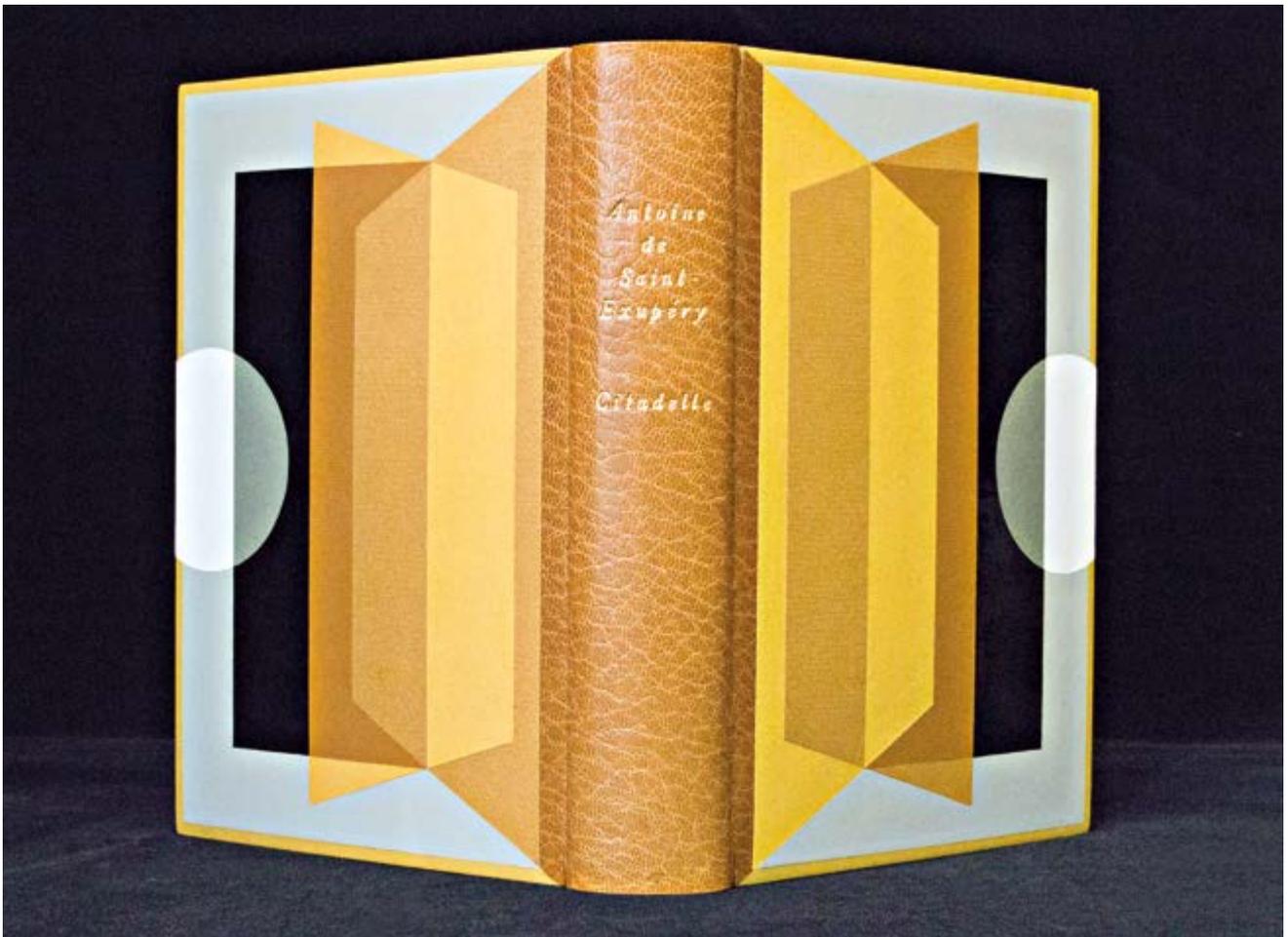
17 000

1. E. Chadeau, *Saint-Exupéry*, p. 380-381.

2. À cet égard, voir un dessin très proche et titré « Ça c'est moi », dans D. Lacroix, *op. cit.*, p. 247, n° 380.

3. S. de la Bruyère, *Saint-Exupéry, une vie à contre courant*, p. 354 et 434.

4. D. Lacroix, *Op. cit.*, p. 247.



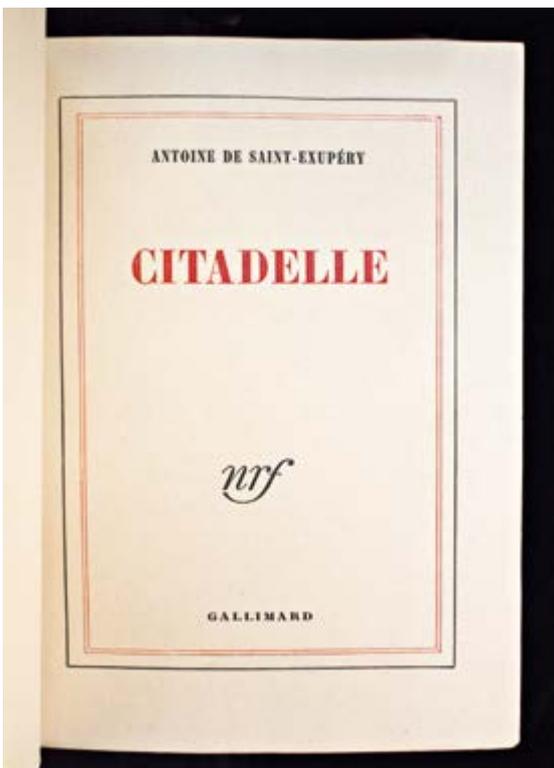
## 52. SAINT-EXUPÉRY Antoine de *Citadelle*

◆ Gallimard, Paris 1948, 14 x 21,5 cm,  
relié sous chemise et étui

ÉDITION ORIGINALE, un des 13 exemplaires numérotés sur Japon impérial, le notre non justifié, tirage de tête.

Reliure en plein maroquin havane, dos lisse, plats comportant une importante plaque de papier glacé grise à décor de listels géométriques jaune, havane, noir, gris et blanc débordant sur le maroquin, gardes et contreplats de papier havane, couvertures et dos conservés, tête dorée sur témoins ; étui à rabats de papier doublé de feutrine grise et dos de rhodoïd, étui bordé de maroquin havane et intérieur de feutrine grise, spectaculaire reliure signée de Pierre-Lucien Martin.

Très bel exemplaire parfaitement établi dans une reliure à décor de Pierre-Lucien Martin.



DE

# L'Amour ;

PAR L'AUTEUR

DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE EN ITALIE, ET DES  
VIES DE HAYDN, MOZART ET MÉTASTASE.

That you should be made a fool of by a young  
woman, why, it is many an honest man's case.

THE PIRATE, tome III, page 77.

## 53. [STENDHAL] *De l'amour*

◆ Librairie universelle de P. Mongie l'aîné,  
Paris 1822, 10,5 x 17 cm, 2 volumes reliés en 1

ÉDITION ORIGINALE imprimée à seulement 150 exemplaires, rare et très recherchée d'après Clouzot, de cet essai que Stendhal composa à Milan après sa rencontre en 1818 avec Mathilde Dembowski (1790-1825), la femme qu'il aima le plus passionnément et qu'il ne dut jamais revoir après son départ d'Italie en 1821 ; on la retrouve dans le livre sous le nom de Léonore.

Reliure en demi veau caramel, dos lisse orné de filets dorés et à froid refait à l'identique, plats de papier moucheté, contreplats et gardes de papier à la cuve, reliure restaurée de l'époque.

Sans le dernier feuillet contenant les pièces de titre imprimées à découper.

Précieux exemplaire offert par Stendhal à Paul-Émile Daurand Forgues, dit Old Nick (1813-1883). Son fils, Eugène Daurand-Forgues, a ajouté une note sur une garde du volume, qui porte également son ex-libris : « Cet exemplaire est celui dont il est question dans la lettre de Beyle à E. D. Forgues, du 29 janvier 1842 ». Dans cette lettre, Stendhal écrivait : « Le papier sera moins laid quand vous aurez fait relier et bien battre les volumes. L'indifférence que j'avais pour les intérêts me

fit donner le manuscrit et ne pas surveiller la qualité du papier. Je crains que M. Buloz ne détourne l'imprimeur on me dit, il y a trois ans, qu'il était jaloux. » On s'étonne de ces remarques de l'écrivain sur la qualité du papier, le livre étant imprimé sur vergé. À cette lettre, envoyée deux mois avant sa mort à son ami Paul-Émile Daurand Forgues, Stendhal avait donc joint, dans un élan testamentaire, le présent exemplaire de *De l'Amour*. La lettre est reproduite dans l'édition de la Pléiade : *Correspondance III*, p. 514-515 ; voir aussi Lucien Pinvert, *Un ami de Stendhal, le critique E. D. Forgues*, Paris, Leclerc, 1915, p. 19-20.

Stendhal et Daurand Forgues s'étaient rencontrés au Cercle des Arts, fondé en 1836 par Prosper Mérimée et ses amis. Chargé de la chronique littéraire dans le journal libéral *Le Commerce* sous le pseudonyme de Old Nick, le jeune critique avait soutenu les romans de son aîné et les deux hommes s'étaient liés d'amitié. L'écrivain lui offrit également un exemplaire dédié de *La Chartreuse de Parme*.

Très bel exemplaire, d'une remarquable provenance.

# 54. STENDHAL

## *Le Rouge et le Noir*

---

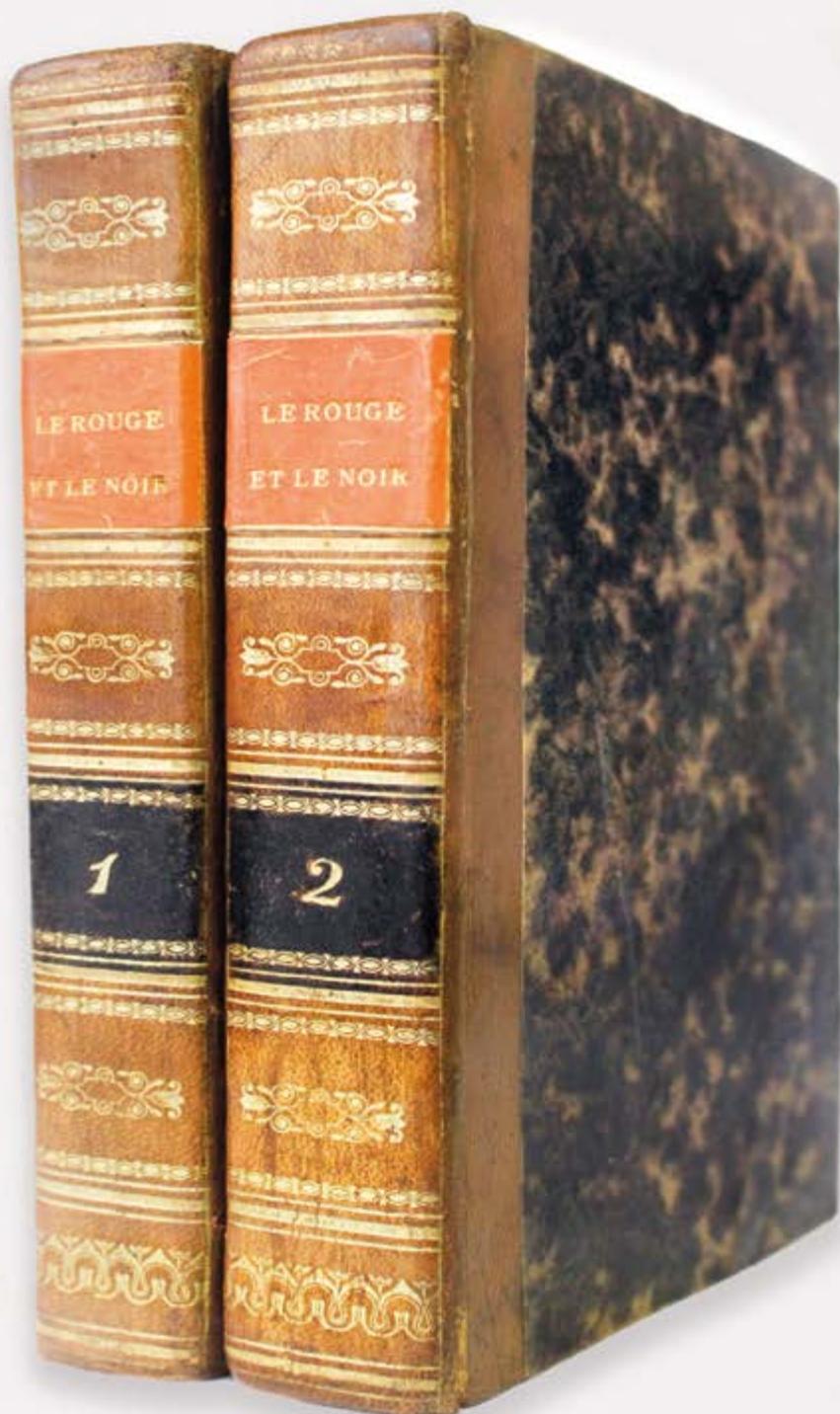
◆ A. Levavasseur, Paris 1831,  
13,5 x 20,5 cm, 2 volumes reliés sous étui

ÉDITION ORIGINALE, « très rare et extrêmement recherchée » (Clouzot). Elle a été tirée à 750 exemplaires. Vignettes de titres dessinées par Henry Monnier.

Reliures en demi veau blond, dos lisses ornés de fers, dentelles et filets dorés, plats de papier marbré, pièces de titre de chagrin corail et noir, reliures strictement de l'époque.

*Le Rouge et le Noir*, commencé sous la Restauration, ne fut achevé que quatre mois après la Révolution de Juillet 1830 et ne parut que dans les dernières semaines de 1830. Tous les critiques de l'époque louèrent les exceptionnelles qualités de ce roman, cependant même les plus encenseurs furent choqués de la vive critique de la société et du jacobinisme de Julien Sorel.

Superbe exemplaire en édition originale de ce grand classique de la littérature française, grand de marges, établi en reliures strictement de l'époque.





**55.** TOULOUSE- LAUTREC Henri de  
& IBELS Henri-Gabriel

*Le Café-concert. Suite complète des lithographies originales*

---

◆ L'Estampe originale, Paris 1893,  
45 x 33,5 cm, en feuilles

SUITE COMPLÈTE DES 22 PLANCHES LITHOGRAPHIÉES, 11 par Toulouse-Lautrec et 11 par Ibels, de la série *Le Café-concert* éditée par les Publications de l'Édition Originale.

Épreuves originales tirées à 500 exemplaires sur vélin. Quelques petites déchirures marginales, manques angulaires et rares rousseurs.

Références : Delteil 28 à 38 ; Wittrock 18 à 28 ; Adriani 16 à 26.

Très rare et belle suite originale complète de ces 22 célèbres lithographies du « Paris by night fin de siècle ».

10 000







## 58. ZOLA Émile *J'accuse !*

◆ In *L'Aurore*, Paris  
13 janvier 1898,  
46 x 72 cm, en feuilles  
sous chemise-étui

articles de la page 3 du journal mais sans atteinte à la Une, très légères rousseurs angulaires sans gravité sur celle-ci.

L'éditorial de Zola et le procès qui s'ensuivit, sans lequel Dreyfus n'aurait sans doute jamais été réhabilité, marqua un tournant fondamental dans l'histoire de l'engagement politique des intellectuels et l'utilisation des médias comme contre-pouvoir. Si le courage de Zola est inspiré des grandes prises de positions politiques de Victor Hugo, l'importance historique de son geste tient surtout à ses conséquences inédites : révision du procès, dénonciation publique de l'antisémitisme du pouvoir militaire, création de la Ligue des Droits de l'Homme. Le quatrième pouvoir vient d'acquiescer ses lettres de noblesse !

ÉDITION ORIGINALE de cet article historique marquant l'entrée en politique des intellectuels.

Rare et agréable exemplaire présenté sous une chemise-étui : dos de chagrin noir et plats de plexiglas pour la chemise, encadrement de toile noire et plats de plexiglas pour l'étui. Petites déchirures marginales habilement restaurées affectant les pages intérieures avec infimes manques de lettres sur les premières lignes des

Notre exemplaire est enrichi d'un exceptionnel et important ensemble de journaux, articles et documents relatant la suite de l'affaire Dreyfus et les conséquences de l'article de Zola, montrant bien l'engouement de la presse française pour ce procès<sup>1</sup>.

7 500

1. Programme officiel des fêtes des 13, 14 et 15 juillet 1898, présentant une caricature antidreyfusarde - « Le Procès de Rennes - Dreyfus devant le Conseil de Guerre de Rennes » in *L'Éclair* (n°3908 du mercredi 9 août 1899) - « Le Coup du complot » in *L'Éclair* (n°3913 du lundi 14 août 1899) - « L'Attentat de Rennes - Coup de feu tiré sur l'un des avocats de Dreyfus » (n°3915 du mercredi 16 août 1899) - « Le Procès de Rennes - La Déposition du Capitaine Lebrun-Renaud et les aveux de Dreyfus » in *L'Éclair* (n°3932 du samedi 2 septembre 1899) - « Le Procès de Rennes - Dreyfus condamné » in *L'Éclair* (n°3941 du lundi 11 septembre 1899) - Un article concernant le Colonel Henry in *L'Éclair* (n°5637 du mercredi 4 mai 1904) - « Le Conseil de guerre de Rennes - Première séance », compte rendu sténographique in *Le Figaro* (n°218 bis, mardi 8 août 1899) - « Le Conseil de guerre de Rennes - Déposition des témoins » in *Le Figaro* (n°224 bis du samedi 12 août 1899) - « Le Conseil de guerre de Rennes » in *Le Figaro* (n°225 du dimanche 13 août 1899) - « Le Conseil de guerre de Rennes - Attentat contre M. Labori » in *Le Figaro* (n°226 bis du lundi 14 août 1899) - « Le Conseil de Rennes - L'Arrêt. - Plaidoirie de M<sup>e</sup> Demange » in *Le Figaro* (n°252 bis du samedi 9 septembre 1899) - « L'Arrêt du Conseil de guerre » in *Le Figaro* (n°253 du 10 septembre 1899) - « A Rennes » in *L'Écho de Paris* (n°5571 du dimanche 27 août 1899) - « Dreyfus condamné » in *L'Écho de Paris* (n°5586 du lundi 11 septembre 1899) - Un feuillet du *Petit temps* « Affaire Dreyfus - L'Enquête » (numéro illisible à cause d'une petite déchirure angulaire) - Documents relatifs à l'Affaire Dreyfus (n°1028, supplément au numéro du mardi 8 août 1899) - « L'Affaire Dreyfus - 1894-1899 » in *Le Gaulois* (jeudi 25 mai 1899) - « La Cour proclame Dreyfus innocent » in *Le Matin* (n°8174 du vendredi 13 juillet 1906) - Un feuillet issu du supplément gratuit du *Figaro* (s.d.) - Une petite publication issue de l'Action française à propos d'Aristide Briand. Tous ces documents sont en bonne condition de conservation, certains numéros sont un peu abîmés en marge, sans manque de texte, à cause de la mauvaise qualité du papier journal.



## 59. ZOLA Émile

*Les Rougon-Macquart, série complète : La Fortune des Rougon - La Curée - Le Ventre de Paris - La Conquête de Plassans - La Faute de l'abbé Mouret - Son Excellence Eugène Rougon - L'Assommoir - Une page d'amour - Nana - Pot-Bouille - Au Bonheur des Dames - La Joie de vivre - Germinal - L'Œuvre - La Terre - Le Rêve - La Bête humaine - L'Argent - La Débâcle - Le Docteur Pascal*

◆ Lacroix pour les deux premiers volumes & Charpentier pour les dix-huit suivants, Paris 1871-1893, 12 x 19 cm, 20 volumes reliés

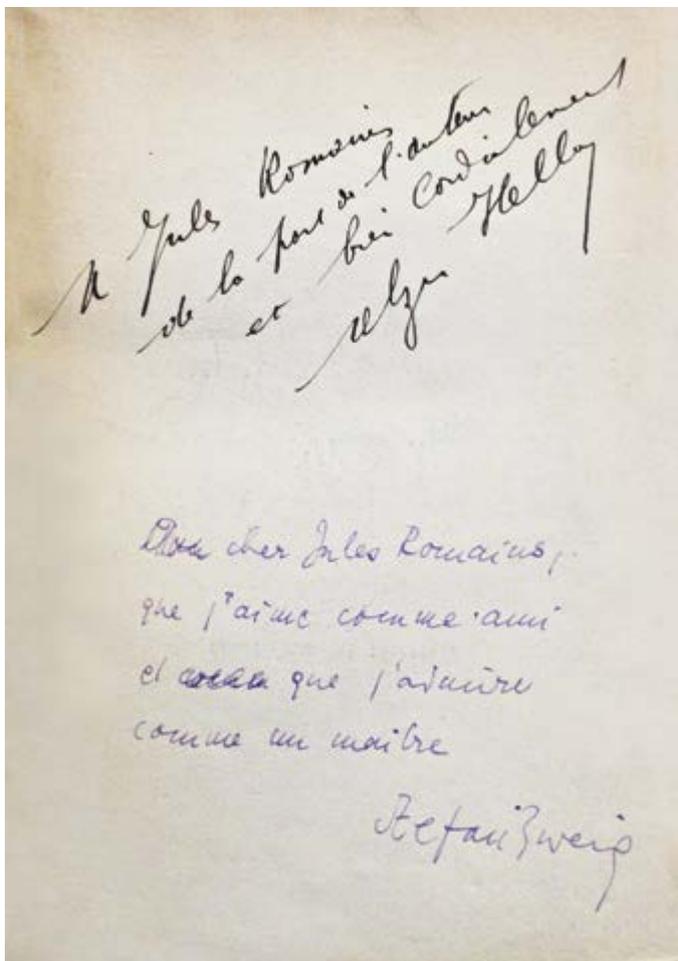
ÉDITION ORIGINALE sur papier courant pour chacun des vingt volumes, les six premiers ouvrages des *Rougon-Macquart* n'ayant pas connu de tirage en grand papiers.

Reliures à la bradel en demi percaline grise à coins, dos ornés d'un motif floral doré, dates et doubles filets dorés en queue, pièces de titre de chagrin noir, un léger accroc sans gravité à la pièce de titre des douzième et seizième volumes, plats de papier marbré, couvertures

conservées pour chacun des volumes, dos conservés pour douze des volumes, reliures uniformes signées d'Alfred Farez, actif de 1909 à 1930.

Le vingtième et dernier volume des *Rougon-Macquart*, *Le Docteur Pascal*, est bien complet du tableau généalogique dépliant des Rougon-Macquart.

Très rare ensemble complet, en édition originale avec les couvertures, en reliure uniforme signée par l'un des grands spécialistes français de la percaline.



ÉDITION ORIGINALE de la traduction française, un des exemplaires du service de presse.

Précieux et superbe envoi autographe signé en français de Stefan Zweig à Jules Romains : « Au cher Jules Romains, que j'aime comme ami et que j'admire comme un maître. Stefan Zweig. » Enrichi d'un envoi autographe signé du traducteur, Alzir Hella : « À Jules Romains, de la part de l'auteur et bien cordialement Alzir Hella. »

Stefan Zweig avait fait la connaissance de Jules Romains en fréquentant les membres de l'Abbaye de Créteil au cours des premières années du XX<sup>ème</sup> siècle et les deux hommes s'étaient rapidement liés d'une forte amitié. Amoureux l'un comme l'autre d'une Europe cosmopolite, ils se retrouvaient régulièrement au gré de leurs multiples traversées du Vieux Continent, de Hyères à Berlin, en passant par Paris, Vienne ou Salzbourg.

En 1925, Zweig découvrit la pièce élisabéthaine

## 60. ZWEIG Stefan

### *La Guérison par l'esprit*

◆ Stock, Paris 1934,  
13 x 19 cm, broché

*Volpone* de Ben Jonson (1606) et l'adapta de l'anglais en allemand. Il convainquit Romains, qui avait assisté à une représentation au Burgtheater de Vienne, d'en rédiger une version française. Les deux écrivains y travaillèrent ensemble, dans une étroite collaboration ; cette version fut donnée par Charles Dullin au Théâtre de l'Atelier en 1928 et connut un immense succès.

La tragédie de la guerre éloigna physiquement les deux hommes sans toutefois distendre leur profonde amitié, et Romains, pour les soixante ans de Zweig – quelques mois avant son suicide –, lui rendit un vibrant hommage dans un ouvrage intitulé *Stefan*

*Zweig, grand européen* (New York, Éditions de la Maison française, 1941), dont il lui fit parvenir un exemplaire dédié relié en plein maroquin.

En 1934, Zweig fait parvenir à Romains cet ouvrage consacré aux pouvoirs de l'esprit et à trois figures singulières : le magnétiseur Franz-Anton Mesmer (1734-1815), Mary Becker-Eddy (1821-1910), fondatrice de la secte Christian Science, et le père de la psychanalyse, Sigmund Freud (1856-1939). Une fois encore, la proximité intellectuelle des deux hommes est admirable. En effet, alors même que Zweig voit en la science freudienne une véritable inspiratrice pour son œuvre, le Français dans un article intitulé « Aperçu de la psychanalyse » avait livré quelques années auparavant une interprétation très littéraire, voire romanesque de l'introspection analytique.

Très beau témoignage de l'amitié entre ces deux grands pacifistes que furent Stefan Zweig et Jules Romains.



