



**Musée
Marmottan
Monet**

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

5 JUILLET — 17 SEPTEMBRE 2023

GRAVER LA LUMIÈRE

L'estampe en 100 chefs-d'œuvre, de Dürer à Picasso

KIBLIND

RADIO
CLASSIQUE

LA CROIX

EN COLLABORATION AVEC
LA FONDATION WILLIAM CUENDET
& ATELIER DE SAINT-PREX





Bonnard
96

Pierre BONNARD (1867-1947)
La Petite Blanchisseuse, 1896
lithographie au lavis et au crayon
sur papier de Chine
190 x 294 mm
© Olivier Christinat, Lausanne



Couverture **Henri FANTIN-LATOURE (1836-1904)**
Les Petites brodeuses, 1898
 lithographie au crayon et grattage
 sur papier de Chine appliqué sur
 papier velin
 165 x 210 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

Giovanni Benedetto CASTIGLIONE (1609 - 1664)
Tête de jeune homme avec turban à plume, vu de trois-quarts et tourné vers la droite, vers 1645
 eau-forte sur papier vergé
 113 x 81 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

SOMMAIRE

Communiqué de presse	4
Parcours de l'exposition	10
<i>L'estampe au service du livre. La Bible</i>	11
<i>Le védutisme. Rome et Venise</i>	14
<i>Classicisme français</i>	16
<i>Intimités</i>	17
<i>La passion du paysage</i>	20
<i>Prouesses techniques</i>	22
<i>L'atelier</i>	24
<i>L'héliogravure à grains</i>	25
Glossaire	28
La Fondation William Cuendet	
& Atelier de Saint-Prex	39
Commissariat et scénographie	41
Catalogue de l'exposition	45
Visuels presse	46
Informations pratiques	51
Contact presse	52

GRAVER LA LUMIÈRE

L'estampe en 100 chefs-d'œuvre, de Dürer à Picasso



COMMISSARIAT :
Florian Rodari,
Conservateur de la Fondation
William Cuendet
& Atelier de Saint-Prex

Une exposition du musée
Marmottan Monet en
collaboration avec la Fondation
William Cuendet & Atelier de
Saint-Prex

Le musée Marmottan Monet présente du 5 juillet au 17 septembre 2023 une exceptionnelle collection de gravures, appartenant à la Fondation suisse William Cuendet & Atelier de Saint-Prex. À travers plus d'une centaine de chefs-d'œuvre, le parcours donne à voir un ensemble du XV^e au XXI^e siècle : Dürer, Rembrandt, Piranèse, Goya, Corot, Manet, Degas, Bonnard, Vuillard... les œuvres des plus grands maîtres sont mises en regard de créations d'artistes contemporains.

Rembrandt Harmensz van Rijn,
dit **REMBRANDT** (1606 - 1669)
Négresse couchée, 1658
eau-forte, pointe sèche et burin sur
papier vergé
82 x 159 mm
© Olivier Christinat, Lausanne

En accueillant cette exposition consacrée à l'histoire de l'estampe et à ses techniques, le musée Marmottan Monet ouvre ses portes à l'un des moyens de communication qui fut, dès le XV^e siècle, l'un des plus populaires jusqu'au jour où l'industrie du journal et la photographie sont venus le supplanter. Mais l'art du graveur est aussi l'un des arts les plus riches en inventions subtiles et en surprises. Pouvoir interpréter les prestiges de la lumière, en exprimer tous les secrets, tel fut l'effort conduit par les graveurs de toujours afin de parvenir à en traduire les nuances à l'aide du seul couple noir-et-blanc. À la fin du XIX^e leurs réflexions sur le rendu de la lumière font ainsi écho aux approches de certains peintres impressionnistes pour signifier son passage rapide et vibronnant dans leur peinture. Or des artistes comme Redon, Degas ou Monet, notamment, ne furent pas insensibles aux nouveaux procédés de restitution par le cuivre ou la pierre des effets lumineux. Une section particulière de l'exposition est consacrée à l'héliogravure, ce procédé d'impression qui a offert aux photographes de la fin du XIX^e siècle la possibilité de graver la lumière — au moment même où l'impressionnisme s'attache à la peindre.



Albrecht DÜRER (1471-1528)
Pilate se lavant les mains, 1512
 burin sur papier vergé, 117 x 73 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

Cette exposition se veut le reflet de la diversité constituant la collection de la Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex (déposée au Musée Jenisch Vevey en Suisse) aussi bien que de l'esprit de curiosité qui distingue ses animateurs. Issu de la patience de quelques collectionneurs privés ayant su réunir les grands noms de l'art de l'estampe et de la passion de créateurs contemporains regroupés autour de l'Atelier de Saint-Prex, cet ensemble de planches reflète l'histoire de l'estampe des premières impressions sur bois du XV^e siècle aux inventions des XIX^e et XX^e siècles. Outre les chefs-d'œuvre, le présent choix insiste sur des images emblématiques du fait de leur contenu ou de leur technique, et permet de représenter la richesse de cet ensemble apprécié à la fois par les collectionneurs et les artistes. Il s'agit de proposer non pas une chronologie mais une approche libre et sensible tendant à favoriser les affinités entre maîtres anciens et créateurs contemporains. Ainsi les grands exemples de Dürer, Rembrandt, Canaletto, Piranèse, Goya, Lorrain, Nanteuil, Daumier, Degas, Bresdin, Redon, Bonnard ou Picasso côtoient-ils les créations des artistes œuvrant à l'Atelier de Saint-Prex, en Suisse. Tel est d'ailleurs le but de cette Fondation qui ne cherche pas à établir des comparaisons ou sanctionner des hiérarchies mais souhaite rappeler que les interrogations formelles et les ambitions techniques se répondent depuis toujours d'œuvre en œuvre et transcendent le temps.



Le parcours de l'exposition se décline en 7 sections où sont abordés successivement thèmes, fonctions et procédés de cet art : ainsi l'estampe au service du livre avec Dürer et Rembrandt; puis la gravure à l'eau-forte au service du tourisme d'alors, avec les vedute de Canaletto et Piranèse; le burin au service du pouvoir, avec les portraits de Nanteuil et Mellan permettant de diffuser l'image du roi et des Grands de la Cour. L'amour du paysage y est ensuite évoqué à travers des planches de Claude Lorrain, Rodolphe Bresdin ou Giorgio Morandi. Une importante section est encore dédiée aux *Intimités* privilégiées par les artistes du XIX^e siècle, de Redon à Bonnard, en passant par Manet, Degas, Toulouse Lautrec et Fantin-Latour, notamment. Les prouesses techniques qui fascinent depuis toujours les graveurs et animent leurs discussions dans l'atelier sont évoquées dans les dernières sections. Enfin la dernière salle est consacrée à l'invention de l'héliogravure, technique que privilégieront, dès le milieu du XIX^e siècle, les photographes soucieux de donner un rendu tactile et vivant à leurs tirages obtenus en encrant la plaque de cuivre.



LA FONDATION

La Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex a été fondée en 1977 par les héritiers de William Cuendet (1886-1958), pasteur et collectionneur d'estampes, et les membres de l'atelier de gravure de Saint-Prex. Le noyau initial, légué à la Fondation par les héritiers de William Cuendet, est constitué de **53 planches de Rembrandt** et **117 planches de Dürer**. Sont venus s'ajouter une bonne partie de l'œuvre gravé de Corot puis de nombreux autres dons d'œuvres du XVII^e au XXI^e siècle. Par ailleurs, la Fondation reçoit de la part des artistes, un exemplaire de chaque feuille tirée sur les presses de l'Atelier de Saint-Prex, installé depuis 1971 dans le village de Saint-Prex en Suisse. Aujourd'hui la collection est déposée au Cabinet des estampes du Musée Jenisch Vevey (Suisse) et comporte plus de **10 000 pièces**.

Antonio CANAL, dit CANALETTO (1697-1768)

La Torre di Malghera, ca 1740

eau-forte sur papier vergé

300 x 430 mm

© Olivier Christinat, Lausanne

« C'est tout un art, appris peu à peu, que de savoir regarder une belle feuille gravée dans tous les éclairages favorables, pour en extraire le sens et les émouvants secrets. On reconnaît vite un véritable amateur de gravures à des signes révélateurs : des gestes furtifs, et bien à lui, pour tâter le grain d'un papier à noble filigrane qui « supporte » une encre de belle qualité, certain éclair de l'œil qui caresse l'épiderme intact d'une épreuve rare, telles affectations d'indifférence alors que le cœur est en émoi, et, parfois, l'ostensible volupté d'un abandon sans réserve à l'enthousiasme devant la splendeur d'un tirage parfait. »

William Cuendet





**Rembrandt Harmensz van
Rijn, dit REMBRANDT**
(1606-1669)

Rembrandt dessinant, [1648]
eau-forte, pointe sèche et
burin sur papier vergé
158 x 130 mm

© Olivier Christinat, Lausanne

PARCOURS DE L'EXPOSITION

Le parcours de l'exposition se divise en 7 sections thématiques où les planches d'artistes récents dialoguent avec des chefs-d'œuvre de la collection consacrés par l'Histoire. Le regard propose donc non pas une chronologie, mais une approche libre et sensible qui tend à favoriser les affinités entre maîtres anciens et créateurs contemporains, ceci pour rappeler que les interrogations formelles et les ambitions techniques se répondent depuis toujours d'œuvre en œuvre et transcendent le temps.



L'ESTAMPE AU SERVICE DU LIVRE. LA BIBLE

Depuis son apparition comme moyen de multiplication des images, l'estampe est étroitement liée à l'édition de livres. Les vignettes gravées et insérées dans les premiers ouvrages imprimés remplacent, dès le milieu du XV^e siècle, les délicates enluminures des manuscrits médiévaux. De cette manière, la parole, et notamment la parole religieuse, est relayée par l'image et peut être diffusée auprès d'un public illettré.

Rembrandt Harmensz van Rijn, dit **REMBRANDT**
(1606-1669)

La Pièce aux cent florins, ca 1649

eau-forte, pointe sèche et burin sur papier vergé

284 x 398 mm

© Olivier Christinat, Lausanne





Dürer a réalisé dans ce contexte de nombreuses compositions en relation avec les textes sacrés : *Vie de la Vierge*, *Passion de Jésus-Christ*, représentations de scènes de l'*Ancien Testament* et de l'*Apocalypse* qui accompagnent des éditions en petit ou en grand format. Un siècle et demi plus tard, Rembrandt interprétera à son tour, mais à l'eau-forte, les passages les plus significatifs du *Nouveau Testament*.

On peut aisément comprendre pourquoi le pasteur William Cuendet a collectionné toute sa vie ces images qui viennent illustrer sa méditation d'homme de foi.



Albrecht DÜRER (1471-1528)
Les quatre Cavaliers de l'Apocalypse
 Vers 1497
 gravure sur bois sur papier vergé
 397 x 284 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

Albrecht DÜRER (1471-1528)
Samson tuant le lion,
 [ca 1497-1498]
 gravure sur bois sur papier vergé
 380 x 278 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

Albrecht DÜRER (1471-1528)
La Crucifixion, 1511
 burin sur papier vergé
 117 x 74 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne



(ci-contre) Rembrandt Harmensz van Rijn,
dit REMBRANDT (1606-1669)

Descente de croix, effet de nuit, 1654
eau-forte et pointe sèche sur papier vergé
210 x 161 mm
© Olivier Christinat, Lausanne

LE VÉDUTISME. ROME ET VENISE

Dès le XVI^e siècle, la gravure a largement contribué à l'élargissement des connaissances scientifiques et de la géographie. Très vite d'imposants atlas et cosmographies contiennent de nombreuses vues de ville, des cartes et plans topographiques.

Au XVIII^e siècle, se développe en Italie la mode du védutisme qui encourage la restitution par l'image gravée, des monuments historiques et des bijoux ornant les villes visitées par les premiers touristes.

Giovanni Battista PIRANESI (1720-1778)

Le Pont-Levis, [1749]

eau-forte sur papier vergé

557 x 410 mm

© Olivier Christinat, Lausanne

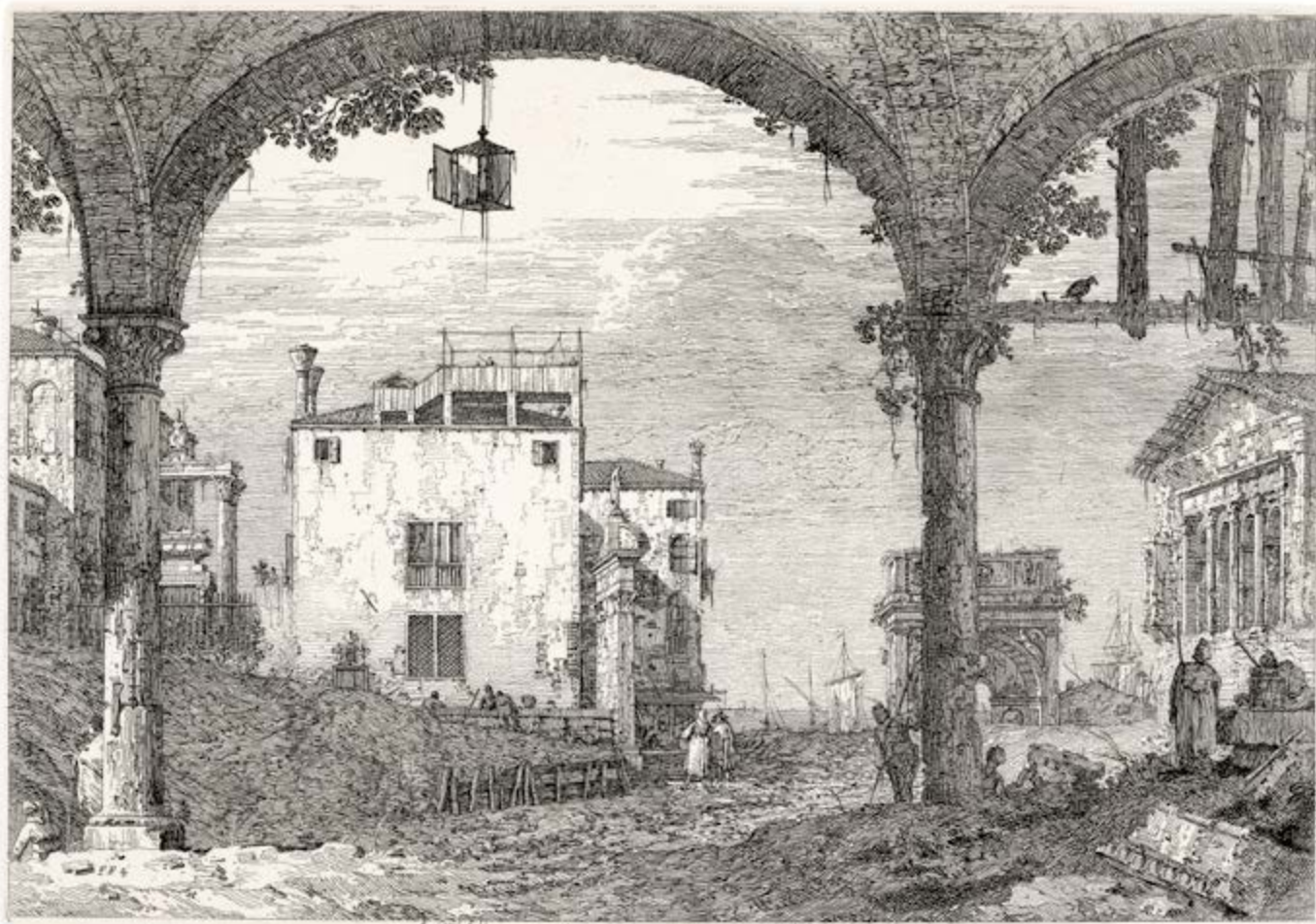
Giovanni Antonio CANAL, dit CANALETTO (1697-1768)

Caprice. Portique à la lanterne, [1742]

eau forte sur papier vergé

302 x 433 mm

© Olivier Christinat, Lausanne



Ce sont là des images libres ou reliées en volumes que les voyageurs fortunés peuvent acquérir et emporter aisément avec eux au moment de leur retour au pays. Canaletto à Venise, puis Piranèse à Rome, se révèlent vite les maîtres incontestés de ce genre qui satisfait par moments aux exigences de la vérité topographique et à d'autres répond davantage aux aspirations de la rêverie.

**Lorenzo TIEPOLO (1736-1776),
d'après Giambattista TIEPOLO
(1696-1770)**
Monument à la gloire des héros,
ca 1762
eau-forte sur papier vergé
663 x 498 mm
© Olivier Christinat, Lausanne



CLASSICISME FRANÇAIS

Grâce à l'apport de plusieurs collectionneurs, la Fondation Cuendet s'est enrichie au cours de ces dernières années d'un ensemble exceptionnel d'estampes de maîtres français du XVII^e siècle.

D'une part, une série de paysages de Claude Lorrain, gravés à l'eau-forte, dans lesquels les effets de la lumière apparaissent d'une délicatesse et d'une richesse infinies en dépit de la sobriété du langage employé.

À côté de cet ensemble, la collection réunit quelques portraits majeurs des personnages illustres de la cour de France dus aux burinistes Claude Mellan et Robert Nanteuil. Dans ces images emblématiques du classicisme français, la technique à la fois simple et virtuose permet de restituer à l'aide des seuls jeux du noir et blanc toutes les nuances des tissus, les subtils reflets dans les chevelures et sur les visages.



Jean MORIN (1609-1650), d'après Philippe de CHAMPAIGNE (1602-1674)
Antoine Vitré, non daté
eau-forte sur papier vergé
318 x 219 mm
© Olivier Christinat, Lausanne

Claude MELLAN (1598 - 1688)
Autoportrait, 1635
burin sur papier vergé filigrané
227 x 155 mm
© Olivier Christinat, Lausanne

Robert NANTEUIL (1623-1678)
Louis XIV, 1664
burin sur papier vergé
405 x 315 mm
© Olivier Christinat, Lausanne

Robert NANTEUIL (1623-1678)
Louis, Dauphin de France, 1677
burin sur papier vergé
527 x 440 mm
© Olivier Christinat, Lausanne

INTIMITÉS

Quand elle ne sert pas à faire circuler à travers l'Europe des interprétations de peintures, sculptures et autres œuvres d'art; quand elle ne reproduit pas l'effigie des grands de ce monde; et quand elle n'est pas destinée à l'édition commerciale diffusant un peu partout en Europe l'image des monuments célèbres, la pratique de l'estampe peut rejoindre les préoccupations plus intimes et personnelles des artistes. La Fondation Cuendet contient ainsi de nombreux portraits qui témoignent de l'attrait des artistes et des collectionneurs pour l'introspection psychologique. Plusieurs planches, remontant principalement à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, témoignent également d'une passion très prononcée pour les scènes de genre, les intérieurs et les dialogues intimes avec la musique ou la poésie.



Edgar DEGAS (1834 - 1917)

Mary Cassatt au Louvre, Musée des Antiques, vers 1876
 aquatinte, pointe sèche et eau-forte sur papier vergé Arches
 267 x 234 mm
 © Julien Gremaud, Vevey



Pierre BONNARD (1867-1947)

Le Bain, [1925]

lithographie au crayon avec grattages sur papier de Chine volant
300 x 205 mm

© Olivier Christinat, Lausanne



Camille PISSARRO (1830-1903)
Camille Pissarro par lui-même, [1890-1891]
 eau-forte sur papier vergé
 186 x 177 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

Théophile Alexandre STEINLEN (1859-1923)
Chats assis, ca 1898
 eau-forte sur papier vergé Rives
 297 x 296 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

Édouard MANET (1832-1883)
Berthe Morisot, en noir,
 ca 1872-1874
 lithographie au crayon sur papier
 de Chine appliqué sur papier vélin fort
 204 x 142 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

Pierre TAL COAT (1905-1985)
Autoportrait, [1976]
 pointe sèche sur papier vélin Arches
 279 x 151 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne
 © ADAGP

Marcel PONCET (1894-1953)
Femme au collier, [1932]
 eau-forte et aquatinte sur papier vélin
 Arches
 300 x 236 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

LA PASSION DU PAYSAGE

La découverte de la peinture de paysage et la relation de celui-ci avec la subjectivité revêt une importance nouvelle à la suite de Jean-Jacques Rousseau, à partir du romantisme.

La plupart des artistes travaillant autour de l'Atelier de Saint-Prex sont des peintres qui se sont vivement intéressés dans leur œuvre personnelle pour le genre en question. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans la collection dont ils ont le souci divers paysages réalisés par un grand nombre de maîtres appartenant à tous les siècles.

À ce titre, l'ensemble des clichés-verres de Camille Corot ou des lithographies de Rodolphe Bresdin est exemplaire. Leur modèle ne fournit pas seulement le témoignage d'une extraordinaire liberté dans le maniement de l'outil mais il constitue du même coup pour certains un formidable stimulant pour renouveler leur technique et développer de nouveaux thèmes.

Rodolphe BRESLIN (1822-1885)

Le Gave, 1884

lithographie à la plume avec grattages sur
papier de Chine appliqué sur papier vélin
375 x 315 mm

© Olivier Christinat, Lausanne



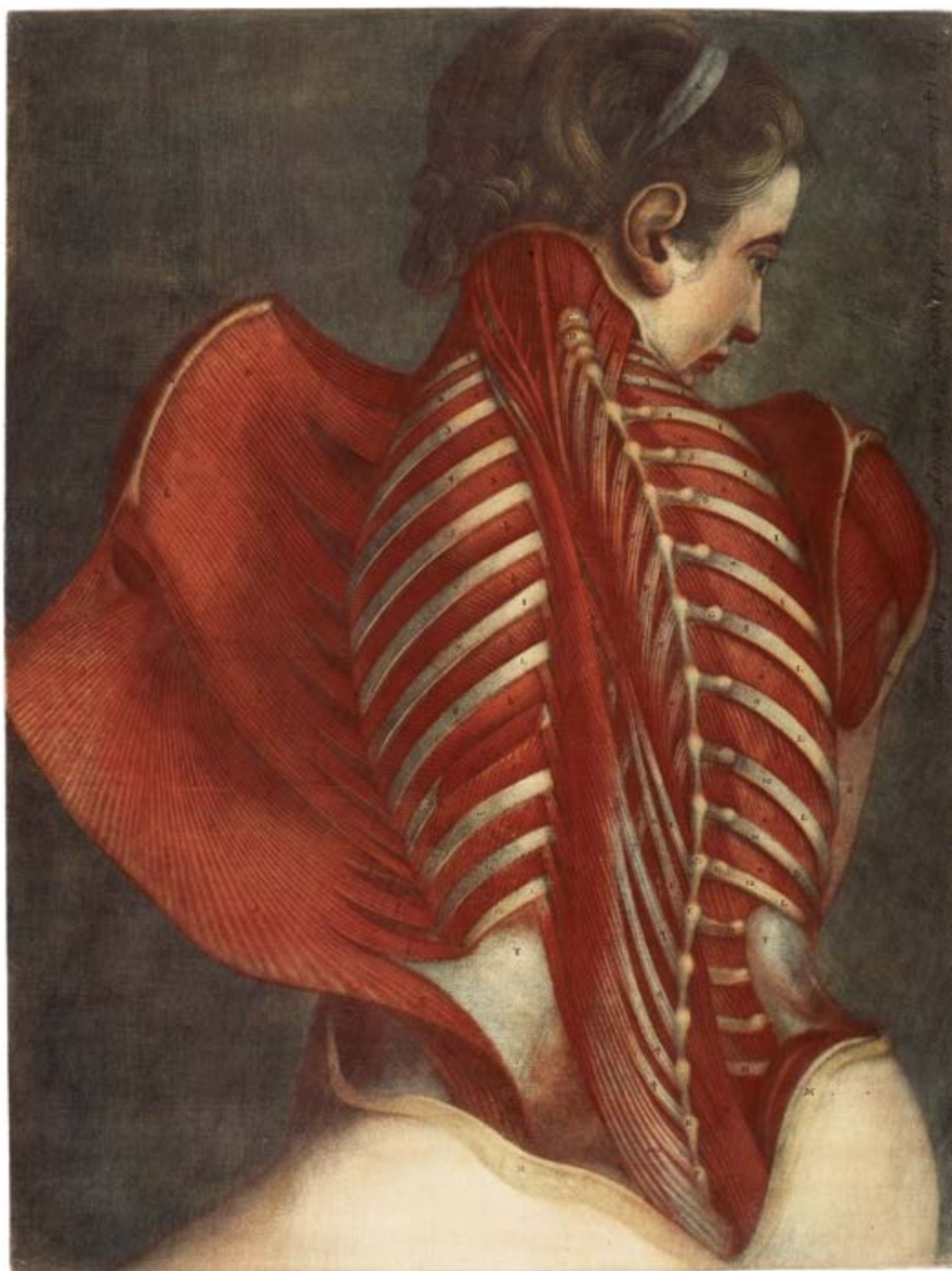


Claude GELLÉE, dit LE LORRAIN (1600-1682)
Les trois chèvres, composition de droite de la
 planche entière « *Les Chèvres* », vers 1630 - 1635
 eau-forte sur papier vergé
 200 x 132 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

PROUESSES TECHNIQUES

Dans tous les ateliers de gravure, les artistes discutent volontiers des secrets de la technique et des prouesses de métier réalisées par les Anciens. Des images emblématiques sont commentées, soit en raison du mystère qui entoure encore leur fabrication, soit en raison de l'admiration générale qu'on porte à leur beauté. L'Atelier de Saint-Prex, actif aujourd'hui, interroge ainsi en permanence les grands modèles du passé pour essayer non seulement de les comprendre mais de les dépasser.

Les exemples de la *Sainte Face* de Claude Mellan, réalisée d'un seul trait sans jamais lever l'outil de cuivre, ou celui de l'*Ange anatomique* de Jacques-Fabien Gautier-Dagoty qui figure parmi les premières estampes en couleurs, sont des œuvres de référence qui ont stimulé bien des réflexions chez les graveurs travaillant à l'atelier.



Jacques-Fabien GAUTIER-DAGOTY (1710-1781)

Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum, appelée L'Ange anatomique, [1746]
manière noire et burin
sur papier vergé
615 x 465 mm
© Olivier Christinat, Lausanne



Claude MELLAN (1598-1688)

La Sainte Face, 1649

burin sur papier vergé

430 x 312 mm

© Olivier Christinat, Lausanne



L'ATELIER

Un atelier est par définition un lieu où se rencontrent de nombreuses personnalités différentes et des expressions contradictoires. Et l'Atelier de Saint-Prex n'a jamais dérogé à cette règle.

Néanmoins, une certaine cohérence peut se déceler dans la réunion de ces différences : c'est d'abord un souci du beau métier, puis une connaissance étendue de l'histoire du genre, enfin un respect inconditionnel à l'égard de l'art de l'estampe et de ses procédés.

Et si les discussions vont bon train, elles servent à enrichir les très nombreux angles de vue (historique, scientifique, sociologique, technique, polémique, esthétique) sous lesquelles la pratique de l'estampe peut être envisagée.

Jean LECOULTRE
(1930-2023)

Remember, remember, 1968
lithographie à l'aérographe sur
papier vélin BFK Rives
225 x 190 mm
© Olivier Christinat, Lausanne



L'HÉLIOGRAVURE À GRAINS

La photographie, on l'ignore parfois encore, est née des réflexions et des expériences des graveurs autant que de celles des chimistes. Dans l'esprit des pionniers, l'idée de fixer et de multiplier l'image sensible passe très vite par la recherche d'un support capable d'affronter les grands tirages.

Le procédé de l'héliogravure, qui permet d'imprimer durablement sur papier les plus fines nuances de la gamme du noir au blanc, s'impose alors comme la technique la plus fiable et, surtout, comme l'une des plus satisfaisantes sur le plan esthétique. En effet, en raison du grain d'aquatinte qui ajoute un léger relief à l'image, le procédé permet à l'œil de percevoir la troisième dimension de la lumière.

Et même si cette pratique complexe et exigeante fut très tôt supplantée par des solutions plus économiques, elle eut toujours la préférence des photographes soucieux de donner à leurs clichés un rendu fouillé et vibrant.



Paul STRAND (1890-1976)

Railroads Sidings, New York, [1914]

héliogravure sur papier vélin appliqué Duchêne
241 x 317 mm

© Olivier Christinat, 2016

Edward STEICHEN (1879-1973)

The Flatiron. New York, 1905, planche 8 du portfolio Edward Steichen. The Early Years, 1900-1927

héliogravure sur papier vergé BFK Rives, 334 x 268 mm
© Olivier Christinat, 2016

© The estate of Edward Steichen / Adagp, Paris, 2023



Edward STEICHEN (1879-1973)
Self-Portrait with Sister. Milwaukee, 1900
 héliogravure sur papier vélin Rives
 134 x 175 mm
 © Olivier Christinat, 2016
 © The estate of Edward Steichen / Adagp,
 Paris, 2023

Edward STEICHEN (1879-1973)
Moonrise. Mamaroneck, New York, 1904
 héliogravure sur papier vélin BFK Rives, 265
 x 320 mm
 © Olivier Christinat, 2016
 © The estate of Edward Steichen / Adagp,
 Paris, 2023



Edward STEICHEN (1879-1973)
In Memoriam. New York, 1902, planche 5 du portfolio Edward Steichen.
 The Early Years, 1900-1927, 1981
 héliogravure sur papier vélin appliqué sur vélin Duchêne
 226 x 193 mm
 © The estate of Edward Steichen / Adagp, Paris, 2023



Edward Steichen (1879-1973)
Grand Prix at Longchamp : After the Races. Paris, 1907
 héliogravure sur papier vélin Rives
 195 x 212 mm
 © Olivier Christinat, 2016
 © The estate of Edward Steichen / Adagp, Paris, 2023

GLOSSAIRE



DÉFINITION D'UNE ESTAMPE

Une estampe est une image multipliable à l'identique à partir d'un élément d'impression, ou matrice, tel qu'une planche de bois ou une plaque de métal gravée, qui, encrée, transfère, lors de son passage sous une presse, sa charge d'encre sur une feuille de papier ou tout autre support offrant la même souplesse. L'impression d'une même image à un nombre variable d'exemplaires, selon les besoins et les époques, s'appelle une édition. On appelle épreuve un témoin imprimé d'une matrice, qu'elle soit en cours de travail ou qu'elle serve à une édition. Il peut parfois exister des variations entre les épreuves d'une même édition. Ces variations sont dues à l'encrage, à l'essuyage, aux papiers ou à la pression exercée sous la presse. L'auteur de la gravure a également la possibilité – ou l'obligation – de retravailler sa matrice, en retouchant certains détails, en ajoutant des éléments ou en améliorant certains effets. On appelle ces changements apparus sur la feuille imprimée des états.

Odilon REDON (1840-1916)
Yeux clos, [1880]
lithographie sur papier de Chine
appliquée sur papier vélin
314 x 243 mm
© Olivier Christinat, Lausanne

GRAVURE EN TAILLE D'ÉPARGNE

LE BOIS GRAVÉ OU XYLOGRAPHIE

La plus ancienne des techniques de gravure utilise le bois comme matériau de base. Le graveur commence par esquisser les principales lignes de son dessin sur le bloc de bois, puis, à l'aide d'une gouge, d'un canif ou d'un burin, il creuse celui-ci en réservant les traits ou les aplats afin de les faire apparaître en relief. On appelle cette manière de faire taille d'épargne, puisque l'outil « épargne » le dessin quand, au contraire, dans la taille-douce, le graveur crée ses lignes en les incisant dans le métal. Une fois l'image entièrement dégagée, l'imprimeur dépose, à l'aide d'un rouleau ou d'un tampon, de l'encre grasse sur les parties laissées en relief de cette matrice. Puis il applique délicatement sur le bois une feuille de papier qu'il soumet à la pression, soit à l'aide de la presse verticale, soit à l'aide d'une cuiller qu'il frotte au dos de la feuille afin d'y reporter au recto le dessin encré. On comprendra que, compte tenu de la vulnérabilité du matériau, la xylographie s'exprime souvent en contrastes violents. Mais chez les grands artistes comme Dürer, dans ses récits de la Passion du Christ, ou chez Vallotton dans ses chroniques de la vie quotidienne, cette technique permet des images simples et efficaces qui touchent rapidement le cœur de celui qui les contemple. La linogravure, ou gravure sur linoleum, s'apparente à cette gravure en taille d'épargne.

Félix VALLOTTON (1865-1925)

Les Petites Filles, [1893]
gravure sur bois sur papier japon
142 x 203 mm
© Olivier Christinat, Lausanne





Albrecht DÜRER (1471-1528)
La Mélancolie, ou Melencolia I, 1514
 burin sur papier vergé
 240 × 187 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

GRAVURE EN TAILLE-DOUCE

LE BURIN

Dans cette approche qui dérive directement de l'art de nieller pratiqué par les orfèvres, le graveur entame sa plaque de cuivre directement, à l'aide d'un outil acéré, terminé en forme de V. Pour réaliser son image, il conduira cet instrument, logé au creux de sa main, avec une extrême prudence en l'enfonçant et le poussant dans un même effort dans le métal : il dégage ainsi de la matière pour laisser place à un sillon qui plus tard accueillera l'encre. L'apprentissage du procédé est laborieux, son application délicate, lente et nécessairement méditée. En effet, pour obtenir son image définitive, le graveur doit penser à creuser des traits plus ou moins profonds et/ou plus ou moins espacés et combiner ces réseaux de lignes à toutes sortes de structures, les orienter selon des rythmes subtils en vue de restituer la totalité des lumières et des textures appartenant aux modèles. L'art du burin apparaît ainsi comme une syntaxe élaborée dont la complexité favorise la création d'images savantes : *La Mélancolie* de Dürer en est l'exemple le plus célèbre. Il atteint même son apogée avec cette « écriture de la méthode » hautement maîtrisée par les burinistes français du XVII^e siècle, Claude Mellan et Robert Nanteuil, auteurs de portraits d'une exceptionnelle profondeur psychologique.



LA POINTE SÈCHE

Autant le recours au burin nécessite une grande maîtrise de la main et une vision précise de l'image que l'on veut obtenir, autant la technique dite de la pointe-sèche s'en passe aisément. Ici tout outil pointu sert à entamer le cuivre : aiguille, échoppe, clou, grattoir, ou couteau, tout instrument garni de pointe effilée permet de gratter le métal, d'y inscrire un creux, de le griffer ou de le poinçonner. Attaque directe et libre de la matrice, la pointe sèche est avant tout une technique d'appoint qui permet de retoucher certaines parties de la plaque déjà attaquées à l'eau-forte, notamment pour renforcer certains traits insuffisamment mordus, ou donner plus d'épaisseur aux ombres. En grattant le cuivre la pointe soulève ce qu'on appelle des « barbes » qui ont la vertu, lors de l'encrage, de retenir l'encre. Si le graveur rature son cuivre en opérant son griffonnage dans tous les sens, il obtiendra une zone d'ombre continue dont Rembrandt, notamment, s'est servi dans plusieurs de ses compositions pour obtenir un effet de clair-obscur. Toutefois, d'emblée, un problème se pose : les petites barbes que soulève l'instrument pointu en griffant le métal demeurent extrêmement fragiles et elles sont donc rapidement écrasées par les successifs passages sous la presse. Phénomène d'usure qui a pour conséquence que seules les premières épreuves du tirage restituent le plein effet escompté. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que l'on est parvenu à remédier à ce défaut en aciérant – par galvanoplastie – les cuivres, en les rendant, grâce à une infime pellicule de fer déposée par électrolyse à la surface, quasi inaltérables.

Louis SOUTTER (1871-1942)

Mars (détail), non daté
eau-forte et pointe sèche sur papier
de Chine appliqué sur papier japon
175 x 130 mm
© Olivier Christinat,
Lausanne

LA MANIÈRE NOIRE OU MEZZOTINT

Cette technique qui a vu le jour au milieu du XVII^e siècle en Allemagne est un procédé à taille directe sur cuivre qui renverse quelque peu les habitudes. Elle consiste à couvrir toute la surface de la plaque d'une infinité de petites cavités dont les bords se soulèvent, formant de minuscules échardes de métal qui retiendront l'encre au moment de l'encre. Mais avant de parvenir à cette étape, un patient travail préparatoire est nécessaire. À l'aide d'un instrument dont la lame d'acier est recourbée et hérissée de pointes, le graveur – ou, la plupart du temps une « petite main » – doit des heures durant balancer délicatement de gauche à droite et dans tous les sens, cet instrument, qu'on appelle à juste titre un berceau. Cette opération doit être répétée à plusieurs reprises jusqu'à obtenir un fond grainé parfaitement homogène qui, imprimé à ce stade, donnerait un beau noir, caressant comme un velours.

C'est une fois obtenu ce fond obscur, et à partir de lui, que l'artiste commence son travail de mise en lumière, en écrasant à l'aide d'un brunissoir les petits chicots de métal. En fonction des demi-teintes souhaitées, il aplanira plus ou moins la structure d'origine, parvenant, s'il est habile, à traduire toutes les nuances intermédiaires s'étendant du gris foncé au gris clair, pouvant aller jusqu'au blanc pur qu'il obtient en supprimant complètement le grainage à l'aide d'un grattoir. Cette faculté de restituer toutes les valeurs de la gamme, et notamment les demi-teintes a valu à la manière noire d'être parfois nommée mezzotint. Étant une technique d'une grande sensibilité aux effets de texture et de lumière, elle a été particulièrement appréciée et développée en Angleterre, pour diffuser la mode des portraits en clair-obscur, notamment ceux dans lesquels la lumière court en jouant sur les épidermes, les tissus et les perruques. Cette technique, qui autorise une gradation des valeurs extrêmement subtile, a permis l'invention, par Johann Christoph Le Blon, de la gravure en trois plaques et couleurs à la fin du XVII^e siècle.

L'EAU-FORTE

Le procédé de l'eau-forte qui a été adopté dès le début du XVI^e siècle, peut être pratiqué indifféremment sur une matrice de fer, de laiton voire de zinc ou d'acier. Toutefois le cuivre est le métal le plus communément choisi par les graveurs, notamment en raison de sa belle couleur brique-orangé. Sur une plaque de ce métal soigneusement plané, coupée au format désiré et parfaitement dégraissée, l'aquafortiste commence par étendre une mince couche de vernis, appliquée soit au pinceau soit au tampon, qui, en séchant, tend à se durcir. L'artiste peut alors tracer dans cette couche protectrice son dessin à l'aide d'un instrument pointu, ce qui a pour effet de laisser, partout où il intervient, le métal à nu. Une fois cette opération accomplie, ayant pris soin de protéger le dos de sa plaque, il plonge celle-ci dans une solution acide (eau-forte) qui mord les parties que la pointe a dégarnies — et non celles que le vernis permet de soustraire à son action. À la suite de ce bain, plus ou moins actif ou prolongé en fonction des effets que l'artiste souhaite obtenir au cours de cette opération, on dissout le vernis protecteur et on nettoie à nouveau soigneusement la plaque. L'imprimeur étend alors sur celle-ci de l'encre qui vient se loger dans les creux créés par l'action de l'acide. Il procède ensuite à un subtil essuyage à la main afin que les parties non mordues apparaissent tout à fait lisses, avant de positionner sa plaque et la feuille de papier, préalablement humidifiée, sur le plateau de la presse. Un fin réglage de la pression et un choix judicieux de l'encre permettent de « démouler » encore plus efficacement le noir logé dans les creux, lors du passage sous les rouleaux.

LE VERNIS MOU

Dans le recours à ce procédé, le graveur, au lieu d'étendre sur la plaque un vernis dur comme le fait en temps normal l'aquafortiste, utilise un vernis tendre. Il étale celui-ci, à la consistance comparable à celle du miel, sur toute la surface de son cuivre. Par-dessus cette couche protectrice, il place une fine feuille de papier – ou toute autre matière structurée qui puisse servir d'intermédiaire – sur laquelle il dessine au crayon. Son dessin une fois terminé, il retire délicatement la feuille : cette opération a pour



Francisco GOYA (1746-1828)
Lluvia de toros (Pluie de taureaux), ca 1824
 eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur papier vergé
 242 x 356 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne

effet de dégarnir le cuivre partout où, sous l'effet de la pression exercée, le vernis a adhéré au papier. Lors du trempage dans l'acide, généralement assez court, la morsure traduit fidèlement le moindre appui reçu, et jusqu'à la structure du papier ou de l'étoffe. Le procédé a beaucoup servi pour la transcription des dessins, notamment les sanguines des planches anatomiques et les portraits dits « aux trois crayons » en vogue au XVIII^e siècle.

L'AQUATINTE

Dérivée de l'eau-forte, l'aquatinte est un procédé de morsure attaquant la plaque de métal par le truchement de l'acide, sans toutefois recourir à un outil. Apparue dès la moitié du XVIII^e et mise au point en 1768 par Jean-Baptiste Le Prince, cette technique est également nommée « gravure en manière de lavis », dans la mesure où elle permet de transposer les nuances de gris propres à cette pratique au pinceau. C'est une technique d'un maniement subtil qui recourt à un grain (généralement de colophane) que l'on distribue en poussières plus ou moins fines et en quantité variable sur un cuivre préalablement poncé et décapé. Une fois cette opération réalisée – à l'intérieur d'une « boîte à grains » où cette poudre, soulevée par ventilation, retombe à la surface de la plaque – on chauffe légèrement le métal afin que les particules déposées fondent et adhèrent au support. La solution acide dans laquelle on plonge ensuite la plaque ne mordra que les vides séparant les grains entre eux. En fonction de la nature du grain et de la durée de la plongée dans la solution acide, généralement du perchlorure de fer, le graveur peut obtenir des « trames » plus ou moins serrées, au point de donner par moments l'illusion d'un pur lavis, voire, à d'autres, d'un dessin au crayon. Un grand nombre de compositions célèbres de peintres du XVIII^e siècle seront transcrites par ce moyen et diffusées dans un public friand de sujets aimables.

Quelques décennies plus tard, Goya s'empara magistralement du procédé privilégiant toutefois un grain assez grossier qui lui permet d'obtenir des effets où la lumière semble se matérialiser. En raison des aplats de couleur qu'elle rend possibles, cette technique reste par essence la technique favorite des peintres-graveurs.



IMPRESSION À PLAT

LA LITHOGRAPHIE

Procédé sans creux ni relief, jouant sur la répulsion de l'eau et du gras, la lithographie est plus proche du dessin que de la gravure. En plus de sa capacité à assurer de gros tirages pour l'imprimerie industrielle, le grand avantage de ce procédé inventé par Aloys Senefelder à la fin du XVIII^e siècle réside dans le fait que l'artiste peut désormais dessiner directement sur la surface grainée de la pierre, et cela avec une grande aisance. Par ailleurs, grâce aux développements techniques, les lithographes bénéficieront non seulement des apports de la couleur et du lavis, mais ils pourront également étendre leurs compositions au grand format, travailler pour la publicité et exposer leurs œuvres dans la rue. À côté de leurs dessins à la craie ou au pinceau sur pierre, Toulouse-Lautrec et Bonnard manifesteront l'un et l'autre leur génie dans l'affiche. Redon, quant à lui, tirera de la craie grasse ses étranges visions qui vont du blond pâle aux noirs les plus intenses. La collection réunit aussi de nombreuses feuilles dues aux peintres de la fin du XIX^e siècle comme Bresdin, Vuillard, Xavier K. Roussel. De leur côté, des artistes comme Pietro Sarto, ou Edmond Quinche longtemps responsable de la lithographie à l'Atelier de Saint-Prex, développeront une curiosité incessante pour les possibilités inscrites dans le matériau.

Édouard VUILLARD
(1868-1940)

Intérieur aux tentures roses I, [1899]
lithographie sur papier de Chine
volant
350 x 272 mm
© Olivier Christinat, Lausanne

TECHNIQUES EN RAPPORT AVEC LA PHOTOGRAPHIE

LE CLICHÉ-VERRE

La technique du cliché-verre est contemporaine de la naissance de la photographie dont elle reprend un certain nombre d'opérations et d'éléments matériels. Sur une plaque de verre translucide, plus ou moins épaisse, l'artiste étend une couche de collodion qui sert à la fois de vernis et de base négative, dans laquelle il trace son dessin à la pointe ou à l'aide d'un pinceau. Cette «matrice» une fois réalisée est placée au-dessus d'un papier rendu photosensible, puis exposée à la lumière afin que les lignes tracées par l'outil puissent y être transcrites. Le tracé du dessin peut être extrêmement vif et précis si l'on applique le côté incisé en contact direct avec le papier ; si, au contraire, on inverse la proposition, l'image sera rendue d'autant plus trouble en raison de l'épaisseur plus ou moins grande du verre que la lumière doit traverser avant de marquer la couche sensible de la feuille. Dans ce procédé, la plaque de verre qui sert de matrice – de nature évidemment fragile – n'est pas soumise à la pression des rouleaux, mais elle est utilisée à la manière d'un négatif. On peut répéter donc l'opération du tirage autant de fois qu'on le souhaite. En France, c'est principalement les artistes de l'École de Barbizon, qui se passionnèrent pour cette nouvelle méthode aux résultats souvent imprévisibles mais toujours perméables aux effets de la lumière qu'ils recherchaient dans leur transcription du paysage. La collection Cuendet possède l'essentiel des images si modernes et si librement tracées que Corot réalisa entre 1853 et 1873 à l'aide d'une technique qui, de nos jours, fascine encore certains artistes.



Camille Jean-Baptiste COROT (1796-1875)

Corot par lui-même, [1858]
cliché-verre sur papier albuminé
221 x 164 mm
© Olivier Christinat, Lausanne



Julia Margaret CAMERON (1815-1879)

Mrs. Herbert Duckworth, 1867
héliogravure sur papier vélin Lana
362 x 278 mm
© Olivier Christinat, 2016

Charles NÈGRE (1820 - 1880)
Pifferraro debout et paysanne italienne
assise, dans la cour du 21 Quai
Bourbon, vers 1855
 héliogravure sur papier de Chine
 appliqué sur papier vélin Duchêne
 202 x 153 mm
 © Olivier Christinat, 2016



L'HÉLIOGRAVURE À GRAIN

Le procédé consiste à transférer sur une plaque de cuivre une image obtenue par la caméra, autrement dit un négatif. Il faut cependant commencer par transformer ce négatif en un film positif pour que, l'image apparaissant inversée sur la matrice, l'épreuve imprimée restitue celle-là dans le bon sens. La seconde étape consiste à sensibiliser une feuille de papier gélatiné laquelle, mise en contact avec le positif et collée à même le cuivre, est ensuite exposée aux rayons ultraviolets. Cela fait, on plonge le tout dans un bain d'eau chaude : le papier s'en va le premier, ne laissant sur la plaque que la gélatine qui se dissout en fonction de la quantité d'UV reçus : là où les rayons ont pu traverser le film positif, c'est-à-dire dans les lumières, la gélatine durcit et fera office de vernis. En revanche, là où les rayons ont été freinés par les ombres, la préparation gélatineuse résultera plus ou moins épaisse et perméable : elle sera donc disponible à l'attaque de l'acide. Toutefois, avant de soumettre cette préparation à l'action du perchlorure de fer, on aura pris soin, selon le principe de l'aquatinte, de la structurer d'un grain de résine de telle sorte que toute la gamme des gris situés entre le noir et le blanc absolu pourra être fidèlement traduite.



Albert-Edgar YERSIN
(1905-1984)

Pour Hans Baldung Grien, [1979]
burin, pointe et échoppe sur papier vélin Lana
176 x 143 mm
© Olivier Christinat, Lausanne
© Adagp, Paris, 2023

LA FONDATION WILLIAM CUENDET & ATELIER DE SAINT-PREX

Édouard MANET (1832-1883)
Toréro mort, [1867-1868]
 eau-forte et aquatinte sur papier vélin
 155 x 224 mm
 © Musée Jenisch Vevey



LA FONDATION CUENDET, EFFERVESCENT LABORATOIRE DE LA GRAVURE

L'idée qui a présidé à la création, à Lausanne en 1977, de la Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, reposait sur un désir commun, exprimé tant par des collectionneurs et des artistes que par des conservateurs de musées, de réunir les forces vives de l'estampe : d'un côté des pièces de référence dans ce domaine – gravures de Dürer et de Rembrandt, de Corot, collectionnées au cours de son existence par le pasteur William Cuendet – et, de l'autre, une production en train de se faire par de jeunes artistes soucieux de s'inscrire dans l'histoire de leur art.

Si pour le pasteur William Cuendet les planches de Dürer et de Rembrandt servent d'abord à renforcer ses convictions religieuses, l'aidant par l'illustration à raconter la vie et l'enseignement du Christ, les artistes de l'Atelier de Saint-Prex préféreront retenir des pièces, comme *Mélancolie I* de Dürer ou le *Coquillage* de Rembrandt qui excitent leur curiosité. Peintres à la recherche de la juste manière de rendre la lumière, ils se passionnent pour l'art extraordinairement libre qu'a Claude Lorrain de conduire son outil pour dégager le vernis ou pour mordre le cuivre en y laissant une teinte.

D'autres, comme Palézieux, analysent les Vedute de Venise gravées par Canaletto au XVII^e siècle en les comparant avec les paysages émiiliens que Giorgio Morandi a dessinés dans les années 1950 afin de nourrir sa propre vision. Les beaux portraits, gravés par Jean Morin, Claude Mellan ou Robert Nanteuil font l'admiration de tous en raison de la prouesse technique qui leur permet de traduire par de simples appuis de la pointe, les seuls croisements et écartements des lignes, par la répartition du noir et blanc, de traduire toute la psychologie d'un visage ou le raffinement d'un costume. Une pièce comme *La Sainte Face* de Mellan, réalisée d'un seul trait sans lever l'outil, constitue aujourd'hui encore un défi pour les graveurs tout en leur apparaissant comme l'exemple précurseur de toutes les images de notre temps, définies par une structure organisée, auxquelles appartiennent la télévision et les images numériques. Aujourd'hui la collection est déposée au Cabinet des estampes du Musée Jenisch

Vevey (Suisse) et comporte plus de 10 000 pièces. Aux 53 planches de Rembrandt et 117 planches de Dürer réunies par William Cuendet, sont venus s'ajouter une bonne partie de l'œuvre gravé de Corot. Puis par la suite la collection de feu André Desponds et la collection P., toutes deux riches d'un groupe exceptionnel de gravures de Bernardo Bellotto, Antonio Canaletto, Honoré Daumier, Goya, Claude Lorrain, Giovanni Piranesi, Tiepolo, et plus près de nous, quelques planches d'une rareté insigne de Degas, des pièces majeures de Giorgio Morandi, quelques Picasso des premières années, une remarquable série de Bonnard et de Vuillard et quelques eaux-fortes de Jacques Villon. Récemment, le fonds s'est encore enrichi de pièces magistrales telles que les *Prisons* de Piranesi, la quasi-totalité des portraits de Claude Mellan et de Robert Nanteuil, plusieurs *Disparates* de Goya et le fameux *Repas frugal* de Picasso ainsi que plusieurs feuilles gravées par des artistes du mouvement impressionniste. Enfin la collection s'accroît régulièrement grâce aux épreuves offertes par les graveurs travaillant à l'Atelier de Saint-Prex.

L'ATELIER DE SAINT-PREX

L'atelier de Saint-Prex est créé en 1968 à Villette comme un « ensemble mal défini de presses et de graveurs », comme un « outil de travail qui appartient à ceux qui l'utilisent » selon les mots de son fondateur Pietro Sarto. Y travailleront les membres du groupe « L'épreuve », rejoints par d'autres artistes comme Jean Lecoultre, Francine Simonin, Denise Voïta, puis par Pierre Tal-Coat. Installé dès 1971 dans le village de Saint-Prex, dans une maison acquise par Pietro Sarto, l'atelier organise sous l'impulsion de ce dernier des expositions (La Sarraz, 1974, 1976), accueille des artistes étrangers qui séjournent et travaillent sur place, apportant leur savoir et partageant le même esprit de découverte. L'indépendance économique de l'atelier est rendue possible grâce à sa collaboration avec les éditeurs, notamment A. Gonin et E. Engelberts. Au cours des ans, les aventures se multiplient, autour de la couleur avec Yersin, autour de l'héliographie avec Jon Goodman et au gré de projets divers qui lient l'atelier non seulement aux musées suisses mais également à des institutions internationales comme la Fondation Gulbekian de Lisbonne, la Bibliothèque nationale de France, le Musée du Louvre, l'URDLA de Lyon, etc.

WILLIAM CUENDET

Fils de missionnaire en Algérie, William Cuendet étudie la théologie à Lausanne avant de devenir pasteur à Zurich, puis d'exercer son ministère à Lausanne, de 1924 jusqu'à sa retraite en 1949. Il joue un rôle considérable dans la vie sociale du canton de Vaud et donne de nombreuses conférences sur les gravures de Dürer et de Rembrandt dont il réunit un admirable ensemble. En raison de ses préoccupations spirituelles, William Cuendet est naturellement attiré par les planches de Dürer illustrant la vie du Christ (il réunit notamment les trois *Passions* successivement gravées sur bois et sur cuivre) et il choisit chez Rembrandt un nombre appréciable de pièces où s'exprime avec force le thème de l'éloquence et de la prédication.

Juste de JUSTE (1505-1559)
Pyramide d'hommes, ca 1545
 eau-forte sur papier vergé
 265 × 183 mm
 © Olivier Christinat, Lausanne



COMMISSARIAT & SCÉNOGRAPHIE

FLORIAN RODARI

**CONSERVATEUR DE LA FONDATION WILLIAM CUENDET
& ATELIER DE SAINT-PREX**

Florian Rodari, conservateur de la Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, a une double formation littéraire et d'historien de l'art. Après sept ans passés au Cabinet des estampes de Genève, il dirige de 1979 à 1983 le Musée de l'Élysée à Lausanne. Devenu conservateur indépendant, il organise régulièrement des expositions pour les musées tant en Suisse qu'à l'étranger. Auteur de nombreux ouvrages, notamment aux Éditions d'Art Albert Skira *Le Collage*, et, pour les enfants, *Un dimanche avec Picasso*, *avec Matisse*, *avec Vélasquez*, il a récemment publié aux éditions Gallimard un recueil d'essais intitulé *L'Univers comme alphabet*, qui témoigne de son intérêt pour le dessin, la gravure et la photographie. En 1981, il crée à Genève les éditions La Dogana. Il est également depuis 1997 le conservateur de la Fondation Jean et Suzanne Planque dont les richesses sont actuellement déposées au Musée Granet d'Aix-en-Provence.

ATELIER PAOLETTI & ROULAND

SCÉNOGRAPHIE

Après des études d'architecture aux Beaux-Arts de Paris (ENSA Malaquais), Frédérique Paoletti et Catherine Rouland ont très tôt fondé leur atelier à Paris.

Un goût partagé pour la création artistique, une sensibilité au théâtre et leur capacité à modeler l'espace ont orienté leurs pas vers la scénographie. De la scène théâtrale au parcours muséographique, c'est le mouvement de l'un vers l'autre qui les intéresse, le lieu où s'affirme leur originalité. Le musée est pluriel, chaque exposition, rénovation ou création suppose une approche nouvelle; c'est en travaillant sur des sujets aussi différents que l'archéologie ou la peinture et la sculpture, les sciences ou la cartographie, qu'elles développent une agilité singulière qui se révèle particulièrement à l'occasion du projet du Musée de la Chasse et de la Nature à Paris.

Ainsi s'est forgée une méthode de travail originale qui emprunte son savoir-faire au projet architectural, au théâtre, à la création artistique multiforme. Le but est de provoquer la fusion du lieu avec les œuvres qu'il révèle. Telles des interprètes elles traduisent en espace, en lumière, en images et en sons parfois, une partition qui organise le voyage vers la collection, pour que l'incarnation d'une mémoire, d'un imaginaire, d'un rêve, puisse avoir lieu et être partagée.

QUELQUES PROJETS EMBLÉMATIQUES :

- **Musée de la Chasse et de la Nature** à Paris en 2007
- **Musée de l'Île-de-France — Parc de Sceaux**, Le voyage en images de Carmontelle, divertissements et paysages au siècle des Lumières en 2008
- **Musée de l'Île-de-France — Parc de Sceaux**, L'atelier du sculpteur Ren. Letourneur (Premier Grand Prix de Rome 1926) en 2009
- **Centre des Monuments Nationaux / Conciergerie**, Paris, Monuments, stars du 7e art en 2010
- **Cité internationale de la Tapisserie**. Aubusson en 2016
- **Universcience**, Paris, Quoi de neuf au Moyen-âge ? en 2017
- **Musée de l'Île de France – Parc de Sceaux**, Jacques Zwobada Résonance en 2022



Henri FANTIN-LATOURE (1836-1904)

Autoportrait, ou Portrait de Fantin à dix-sept ans, [1853]

lithographie au crayon sur papier de Chine appliqué sur papier vélin
158 x 127 mm

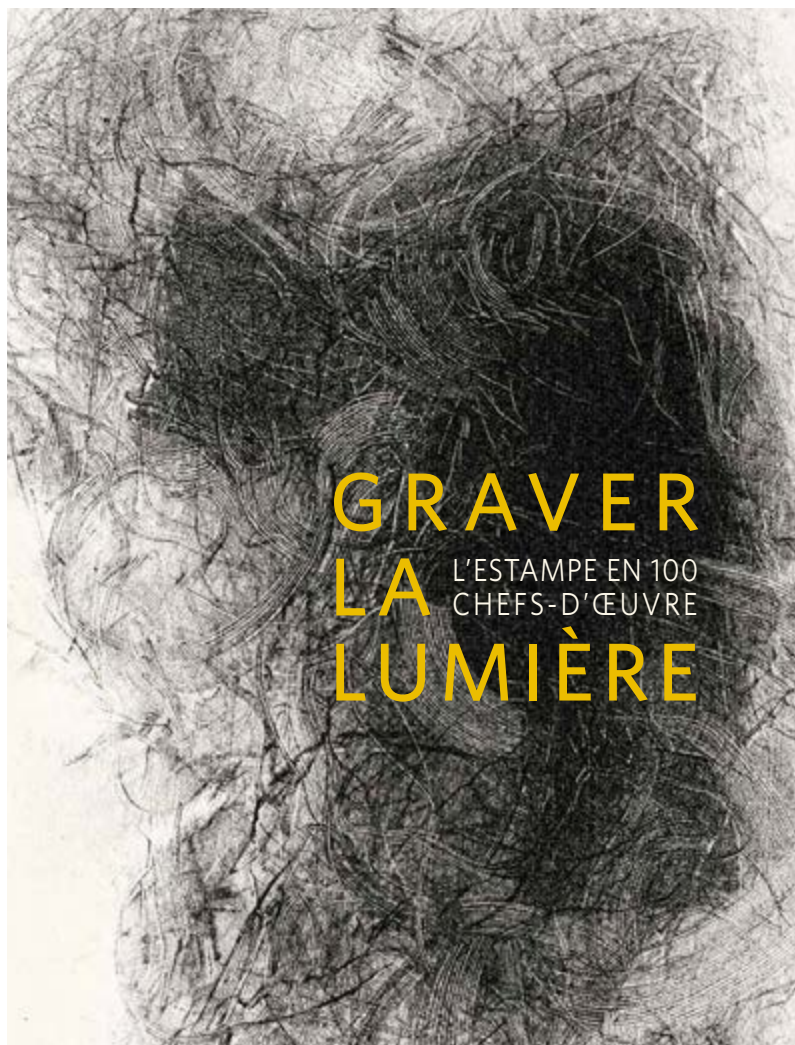
© Olivier Christinat, Lausanne



Francisco GOYA (1746-1828)

Otras leyes por el pueblo (Autres lois pour le peuple), ca 1824, (détail)
eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur papier vergé
245 x 356 mm
© Olivier Christinat, Lausanne

AUTOUR DE L'EXPOSITION



CATALOGUE DE L'EXPOSITION **GRAVER LA LUMIÈRE**

Sous la direction de Florian Rodari

Édition : 5 Continents Editions

208 pages

Prix : 35 euros

ISBN : 979-12-5460-036-8

VISUELS PRESSE



Albrecht DÜRER

La Mélancolie, ou Melencolia I
1514

burin sur papier vergé
240 x 187 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes,
Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, don
inaliénable de la famille Cuendet
© Olivier Christinat, Lausanne



Wenceslaus HOLLAR

Fourrures, manchons et col
1645

Burin sur papier vergé
83 x 112 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey — Cabinet cantonal des estampes,
Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, donation Isabelle
et Jacques Treyvaud
© Olivier Christinat, Lausanne



Rembrandt Harmensz vant Rijn, dit REMBRANDT

Rembrandt dessinant

1648

eau-forte, pointe sèche et burin sur papier vergé
158 x 130 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes,
Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, don inaliénable
de la famille Cuendet
© Olivier Christinat, Lausanne



Rembrandt Harmensz vant Rijn, dit REMBRANDT

La Pièce aux cent florins

Vers 1649

Eau-forte, pointe sèche et burin sur papier vergé
284 x 398 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey — Cabinet cantonal des estampes,
Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, don inaliénable
de la famille Cuendet
© Olivier Christinat, Lausanne



Claude MELLAN

La Saint Face

1649

burin sur papier vergé

430 x 312 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, donation Isabelle et Jacques Treyvaud

© Olivier Christinat, Lausanne



Robert NANTEUIL

Louis, dauphin de France

1677

Burin sur papier vergé

52,7 x 44 cm

Vevey, Musée Jenisch Vevey — Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Collection P

© Olivier Christinat, Lausanne



Giovanni Antonio CANAL, dit CANALETTO

Caprice. Portique à la lanterne

[1742]

planche de « Vedute, altre prese dai luoghi, altre ideate », 1744

Eau forte sur papier vergé

30,2 x 43,3 cm

Vevey, Musée Jenisch Vevey — Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Collection P

© Olivier Christinat, Lausanne



Jacques-Fabien GAUTIER-DAGOTY

Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum, appelée

L'Âge anatomique

[1746]

manière noire et burin sur papier vergé

615 x 465 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex

© Olivier Christinat, Lausanne



Giovanni Battista PIRANESI

Le Pont-Levis

[1749]

planche 7 de « Carceri d'invenzione » (Prisons imaginaires), 1761

Eau-forte sur papier vergé

557 x 410 mm

Vevey, Musée Jenisch — Cabinet cantonal des estampes,
Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex



Francisco GOYA

Otras leyes por el pueblo (Autres lois pour le peuple)

ca 1824

planche additionnelle de « Los Proverbios » (Les Proverbes), publiée
dans L'Art, 1877

eau-forte, aquarelle et pointe sèche sur papier vergé

245 x 356 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes,

Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex

© Olivier Christinat, Lausanne



Édouard MANET

Berthe Morisot, en noir

Vers 1872

Lithographie au crayon sur papier de Chine appliqué sur papier
vélin

204 x 142 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey — Cabinet cantonal des estampes,

Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Collection P

© Olivier Christinat, Lausanne



Edgar DEGAS

Mary Cassatt au Louvre, Musée des Antiques

Vers 1876

aquarelle, pointe sèche et eau-forte sur papier vergé Arches

267 x 234 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes,

Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex

© Julien Gremaud, Vevey



Félix VALLOTTON

Les Petites Filles

[1893]

Gravure sur bois sur papier japon

142 x 203 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey — Cabinet cantonal des estampes,
Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Collection P
© Olivier Christinat, Lausanne



Pierre BONNARD

La Petite Blanchisseuse

1896

lithographie au lavis et au crayon sur papier de Chine

190 x 294 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes,
Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Collection P
© Olivier Christinat, Lausanne



Henri FANTIN-LATOIR

Les Petites brodeuses

[1898]

planche de « L'Estampe et l'Affiche », 15 mars 1898 (tirage en prime)

Lithographie au crayon et grattage sur papier de Chine appliqué sur
papier velin

165 x 210 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey — Cabinet cantonal des estampes,
Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Collection P
© Olivier Christinat, Lausanne



Édouard VUILLARD

Intérieur aux tentures roses I

[1899]

planche de « Paysages et intérieurs »

lithographie sur papier de Chine volant

350 x 272 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes,
Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Collection P
© Olivier Christinat, Lausanne



Edward STEICHEN

Self-Portrait with Sister

Milwaukee, 1900

planche de « Edward Steichen.

The Early Years 1900-1927 »

héliogravure sur papier vélin Rives

134 x 175 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation

William Cuendet & Atelier de Saint-Prex

© Olivier Christinat, Lausanne

© The estate of Edward Steichen / Adagp, Paris, 2023



Edward STEICHEN

The Flatiron. New York

1905

planche de « Edward Steichen.

The Early Years 1900-1927 »

héliogravure sur papier vergé BFK Rives

334 x 268 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation

William Cuendet & Atelier de Saint-Prex

© Olivier Christinat, 2016

© The estate of Edward Steichen / Adagp, Paris, 2023



Edward STEICHEN

Grand Prix at Longchamp: After the Races

Paris, 1907

planche de « Edward Steichen.

The Early Years 1900-1927 »

héliogravure sur papier vélin Rives

195 x 212 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des

estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex

© Olivier Christinat, 2016

© The estate of Edward Steichen / Adagp, Paris, 2023



Pierre BONNARD

Le Bain

[1925]

planche de l'« Album des peintres-lithographes

de Manet à Matisse »

lithographie au crayon avec grattages sur papier

de Chine volant

300 x 205 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal

des estampes, Fondation William Cuendet &

Atelier de Saint-Prex, collection P

© Olivier Christinat, Lausanne



Albert-Edgar YERSIN

Pour Hans Baldung Grien

1979

burin, pointe et échoppe sur papier vélin

Lana

176 x 143 mm

Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet

cantonal des estampes, Fondation William

Cuendet & Atelier de Saint-Prex

© Olivier Christinat, Lausanne

© Adagp, Paris, 2023

INFORMATIONS PRATIQUES



ADRESSE

2, rue Louis-Boilly
75016 Paris



ADRESSE

www.marmottan.fr



ACCÈS

Métro : La Muette — Ligne 9
RER : Boulayvilliers — Ligne C
Bus : 32, 63, 22, 52, 70, P.C.1



JOURS ET HORAIRES D'OUVERTURE

Ouvert du mardi au dimanche de 10h à 18h
Nocturne le jeudi jusqu'à 21h
Fermé le lundi, le 25 décembre,
le 1^{er} janvier et le 1^{er} mai



TARIFS

Plein tarif : 14 €
Tarif réduit : 9 €
Moins de 7 ans : gratuit



RÉSERVATION

Réservation groupes

Tél. 01 44 96 50 83
reservation@marmottan.com

Réservation ateliers pédagogiques

atelier@marmottan.com



AUDIOGUIDE

Disponible en français
et anglais : 4 €



BOUTIQUE

Ouverte aux jours
et horaires du musée
boutique@marmottan.com



CONTACT PRESSE

Claudine Colin Communication

T. +33 (0)1 42 72 60 01

Christelle Maureau

christelle@claudinecolin.com

T. 06 45 71 58 92

Giovanni Battista PIRANESI

La Roue géante, [1745]

eau-forte sur papier vergé, 548 x 405 mm

© Olivier Christinat, Lausanne