

MILLON

Pierre Soulages

L'ART DE LA GRAVURE #3

EAUX-FORTES

Lundi 06 mars 2023

Salons du Trocadéro, Paris



Pierre Soulages

L'Art de la Gravure #3
Eaux-Fortes

Lundi 06 mars 2023

Paris

—

Vente

14h30

Les Salons du Trocadéro
5 avenue d'Eylau

75116 Paris

—

www.millon.com

Département

Post War & Art Contemporain



Spécialiste
Brune Dumoncel
d'Argence
T +33 (0)1 87 03 04 71
bdumoncel@millon.com



Contact département
Adrien Serien
T +33 (0)1 87 03 04 72
artcontemporain@millon.com

Alexandre Millon,
Président Groupe MILLON, Commissaire-Preneur



Les commissaires-priseurs
Enora Alix
Isabelle Boudot de La Motte
Cécile Dupuis
Delphine Cheuvreux Missoffe
Mayeul de La Hamayde
Sophie Legrand
Nathalie Mangeot
Paul-Marie Musnier
Cécile Simon
Lucas Tavel
Paul-Antoine Vergeau

MILLON Drouot
19 rue de la Grange Batelière, 75009 PARIS
T +33 (0)1 47 27 95 34
F +33 (0) 1 47 27 70 89
artcontemporain@millon.com

Exposition des œuvres

Du 3 au 19 janvier 2023, sur rendez-vous
MILLON
19 rue de la Grange Batelière, 75009 Paris

Du Samedi 28 janvier 2023 au Dimanche 26 février 2023

Dans le cadre de l'exposition « Pierre Soulages, l'Art de la Gravure »
Exposition exceptionnelle de 34 eaux-fortes, dont les 17 lots de la vente
Institut Culturel Bernard Magrez,
16 rue de Tivoli, 33000 Bordeaux
Horaires et informations sur www.institut-bernard-magrez.com

Samedi 4 Mars, 11h-18h

Lundi 6 Mars, 11h-12h

MILLON
Salons du Trocadéro
5 avenue d'Eylau, 75116 Paris

DROUOT.com
Live

live interencheres-live.com
Enchères LIVE et ordres d'achat secrets

THE ART LOSS REGISTER™
www.artloss.com

Confrontation à la base de données du Art Loss Register des lots
dont l'estimation haute est égale ou supérieure à 4.000 €.



*« Dans ma démarche de peintre
comme dans ma démarche de graveur,
c'est ce que je fais qui m'apprend
ce que je cherche. »*

Pierre Soulages

Pierre Soulages, repères chronologiques

- 1919 – Naissance de Pierre Soulages à Rodez en Aveyron.
- 1939 – En Avril, il est admis à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris mais ne s'y plaît pas, et retourne à Rodez.
- 1941 – Il s'installe à Montpellier et s'y inscrit à l'École des Beaux-Arts. Mariage avec Colette Llaurens.
- 1946 – Il aménage un atelier à Courbevoie, rencontre les peintres Bott, Goetz, Boumeester, Jaguer, Calder. Il rompt alors avec toute représentation.
- 1947 – Exposition au Salon des surindépendants, rencontre avec Roberta Gonzalez et Hans Hartung
- 1948 – Il expose dans la « Wanderausstellung Französischer abstrakte Malerei » à Stuttgart, invité par Ottomar Domnick
- 1949 – Première exposition personnelle à la Galerie Lydia Conti.
- 1951-1952 – Sur l'impulsion de Madeleine et Roger Lacourrière, il travaille à ses premières eaux fortes (**Lot 1 et lot 2**).
- 1952 – Participation à « Peintres de la nouvelle Ecole de Paris », Galerie de Babylone, et à la XXVIe Biennale de Venise.
- 1953 – Exposition de ses gravures à la Galerie de La Hune, à Paris.
- 1954 – Première exposition personnelle aux Etats-Unis, dans la galerie new-yorkaise de Samuel Kootz.
- 1955 – Il participe à plusieurs expositions collectives à la Documenta Kassel, au MoMA à New-York, à la Galerie Creuse et à la Galerie Charpentier à Paris.
- 1956 – Début de sa collaboration avec la Galerie de France à l'occasion d'une exposition personnelle.
- 1957 – Il reçoit le Prix Windsor, une première monographie lui est consacrée, et il réalise plusieurs gravures (**Lot 3, Lot 4, Lot 5, Lot 6**), dont les premières avec un cuivre découpé par l'acide. Son Œuvre Gravé est exposé à la Galerie Berggruen, à Paris.
- 1961 – 1962 – Il travaille entre Paris et Sète, où il a construit une maison atelier l'année précédente. (**Lot 7, Lot 8**)
- 1964 – Grand Prix de la Fondation Carnegie à Pittsburgh.
- 1965 – Il est cité par la revue Arts parmi les dix artistes de moins de 50 ans révélés depuis 1945, avec notamment Georges Mathieu, Yves Klein, Robert Rauschenberg.
- 1967 – Première exposition personnelle dans un musée français au Musée National d'Art Moderne de Paris, auquel il fait don de deux œuvres.
- 1970-1971 – Primé lors de la Biennale de Gravure d'Oslo.
- 1972 – Il se consacre à la gravure (**Lot 9**)
- 1974 – Exposition « Pierre Soulages, l'œuvre Gravé intégral, 1952-1974 » à la Galerie de France. (**Lot 10, Lot 11, Lot 12, Lot 13, Lot 14**)
- 1975 – Il obtient le Grand prix des Arts de la Ville de Paris.
- 1977 – Exposition de ses bronzes (1975-1977) à la Galerie de France
- 1979 – Alfred Pacquement organise l'exposition « Soulages, Peintures récentes » au Centre Pompidou. (**Lot 15, Lot 16**)
- 1980 – Jean-Michel Meurice réalise un documentaire sur l'artiste. (**Lot 17**)
- 1986 – Le Grand Prix National de Peinture lui est décerné.
- 1987 – Il reçoit la commande publique des pour l'abbatiale Sainte-Foy de Conques, en Aveyron.
- 1989 – Grande rétrospective « Soulages, 40 ans de peinture » à Kassel.
- 1991 – Installation de ses deux grandes tapisseries au ministère des Finances.
- 1992 – Une exposition de l'œuvre gravé de Soulages est organisée à Tokyo, il est lauréat du Praemium Impériale au Japon.
- 1994 – Publication du premier volume du Catalogue raisonné de l'œuvre peint ; Inauguration des vitraux de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques.
- 1996 – Grande rétrospective « Noir Lumière » au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
- 2005 – Pierre Soulages et Colette Soulages font le don exceptionnel de 500 œuvres destinées au futur musée Soulages à Rodez. Un autre don est destiné au musée Fabre de Montpellier.
- 2009 – 2010 – Grande rétrospective Soulages au Centre Pompidou à Paris, et exposition Soulages, le temps du papier au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg dédié à son Œuvre Gravé. 2014 – Ouverture du Musée Soulages, à Rodez.
- 2015 – Il reçoit la grand-croix de la Légion d'honneur
- 2016 – 2019 – nombreuses expositions personnelles de l'artiste et donations.
- Fin 2019 – Ouverture de l'exposition « Soulages au Louvre »
- 2022 – Disparition de l'artiste, à 102 ans. Un hommage national lui est rendu dans la cour carrée du Louvre.

UN ENTRETIEN SUR LA GRAVURE

CHRISTIAN LABBAYE ET PIERRE SOULAGES, 22 janvier 1974

Christian Labbaye : Vous avez commencé à faire de la gravure en 1951-1952, à l'Atelier Lacourière...

Pierre Soulagés : En 1951.

CL : C'était donc la première fois. Qu'est-ce qui vous a conduit vers ce type d'expression ?

PS : A vrai dire, c'est une initiative extérieure, qui répondait à un désir ancien, c'est une initiative de Lacourière, je crois même de Madame Lacourière qui, passant un jour devant la Galerie Carré, a vu l'une de mes peintures dans la vitrine. Elle m'a dit avec un lapsus dont je me suis toujours souvenu : « J'ai vu une très belle planche de vous... »

Ce qu'elle avait vu, c'était quelque chose qui pouvait faire une gravure. Et elle m'a demandé de venir. Je crois que cela a dû se passer en 1950. Et puis j'ai tardé quelques mois, et c'est en 1951 que j'ai commencé à fréquenter l'atelier Lacourière, où l'on m'a mis en présence de cuivres en me disant : « Voilà, l'atelier est à votre disposition, pour tous les conseils dont vous aurez besoin et, de toute façon, nous éditerons la gravure que vous allez faire. »

C'est comme ça que ça a commencé. Ça répondait à un désir ancien, que je n'avais jamais osé réaliser parce que je reculais devant la quantité, l'importance des choses que je ne connaissais pas. Cela me paraissait un métier trop lourd, trop de choses à manipuler, à dominer... Mais je suis allé voir, très soutenu, très encouragé par le désir de l'imprimeur.

CL : Vos premières gravures ont été, comme il arrive presque toujours, des gravures parties de ce que vous faisiez en peinture...

PS : Absolument.

CL : C'est à dire non pas des gravures d'interprétation, mais des gravures qui

prenaient appui sur votre démarche de peintre.

PS : Oui, et c'était presque des gravures d'interprétation, mais entièrement de ma main. La première, les deux premières, mais immédiatement après, après que j'ai un peu, non pas compris, mais fréquenté ce métier, j'ai osé me livrer à la gravure sans le souci de la soutenir par ce que j'avais déjà fait en peinture.

CL : Jacques Frélaud dit d'ailleurs à ce sujet que, dès votre première gravure, je crois, vous avez eu le besoin d'intervenir dans la façon de travailler, dans la technique, pour aboutir au résultat que vous cherchiez, enfin de transformer dans le maniement même du matériel, le métier de la gravure pour obtenir...

PS : Oui. Dès le début, j'ai cherché – enfin je n'ai pas vraiment cherché – parce qu'à partir du moment où l'on touche à des matériaux comme les vernis, les acides, le cuivre, la résine, le grain de résine, le sucre, enfin à toute cette « cuisine », on est conduit à quelque chose de propre à la gravure, on n'a pas à le chercher. On le rencontre dans le travail qui est celui du graveur à l'eau-forte. Quand on part avec l'idée de quelque chose que l'on veut faire, ou retrouver, ce quelque chose étant ce que l'on a fait en peinture... on se limite. Alors que, effectivement, dès mes débuts, pas tout à fait, mais presque, je me suis livré à des choix qui portaient sur les propositions venant des vernis, de l'acide, de la protection et de la corrosion, puisque la protection et la corrosion sont les deux termes d'un dialogue qui s'engage quand on grave à l'eau-forte.

CL : Il y a une chose sur laquelle tous ceux qui ont parlé de votre gravure insistent, c'est l'innovation, l'introduction du cuivre

« découpé », rongé, attaqué par l'acide, et d'autre part la réalisation du tirage de l'épreuve avec un seul passage de la presse...

PS : C'est vrai. Il y a plusieurs choses qui se sont produites, et qu'il faut séparer. Les encouragements de Lacourière, qui me disait : « Ne t'en fais pas. Vas-y. Tant qu'il y a du cuivre il y a de l'espoir. » Et je me suis aperçu que, même quand il n'y avait plus de cuivre, c'est-à-dire quand on y faisait un trou, quelque chose se passait, qui dépassait

« En réalité, pour la gravure comme pour la peinture, je travaille poussé par une passion, et quand je me passionne pour quelque chose, je ne fais que ça. J'ai des crises de lithos, j'ai des crises de gravures comme j'ai des crises de peinture. »

même l'espoir.

A partir du moment où la planche se perfore, rongée par l'acide, accidentellement – d'abord c'était par accident –, je me suis rendu compte qu'à l'impression, le blanc du papier apparaissait dans le trou, vierge, avec son grain, sa qualité naturelle, propre au papier qui n'est pas écrasé par la presse. Plus je creusais le cuivre, plus le noir était profond (l'ensemble des traces gravées qui s'organisaient avec ces noirs profonds) ; mais à force d'approfondir ce noir, brusquement j'ai troué la planche, c'est-à-dire que j'ai trouvé le blanc, le blanc du papier à l'impression. A ce

moment-là tout a basculé. Alors que dans le procédé habituel il y a continuité... Continuité entre le gris, le gris plus foncé (les valeurs), le noir, le plus noir, l'encore plus noir...

brusquement on rencontre le blanc. Il y a un seuil, tout change d'un coup, il y a rupture... et la composition, l'ensemble des rapports, tout est remis en question, et tout repart de là et c'est extrêmement stimulant.

Je me suis mis à travailler de cette manière, non seulement à perforer la plaque, le cuivre,

mais aussi à en faire varier le contour, ne pas me contenter du rectangle, utiliser une forme naissant des hasards, des hasards acceptés, des hasards choisis dans le travail du cuivre par l'acide.

C'est comme ça que je suis arrivé à ces formes qu'on dit découpées. En réalité, je ne les ai pas découpées, c'est l'acide qui a fait tout ça, le plus souvent parce que j'ai trouvé ce qui advenait d'intéressant et que je l'ai laissé travailler dans ce sens-là.

C'est, dans cette manière de graver, la chose qui m'a fasciné, et qui me fascine toujours...

Parce que ces hasards ouvrent des possibles imprévus, un inconnu dans lequel on court les plus grands risques de se perdre. Ces risques ne sont pas

recherchés, mais parmi eux se trouve aussi ce qu'on n'aurait jamais pu imaginer...

C'est une manière des plus stimulantes de travailler, de graver sans être marqué par une idée de ce que l'on croit être ou de ce qu'on voudrait devenir.

CL : La résistance et la non-résistance du matériau, la façon dont se comportent l'encre, le papier ou le cuivre, qui dirigent dans une certaine mesure, avec toujours, pour vous, la réflexion sur le propos de la matière...

PS : Oui, c'est ça ; et aussi sur le propos que

je lui fais tenir, parce que cela échappe tout le temps, ça doit m'échapper et je le laisse échapper, et il y a aussi cette remise en question de tout par le passage de l'extrême noir au blanc, d'un seul coup.

CL : *Une démarche qui consiste à explorer les possibilités de la matière...*

PS : Oui, mais le terme d'« exploration » fait naître l'image d'une recherche dans tous les sens, alors que, à partir d'un moment, c'est dans une certaine direction que je vais, parce qu'il y a quelque chose qui m'a ému, touché, et ce quelque chose-là, je cherche à l'intensifier.

CL : *On peut rappeler ici, renversant un propos célèbre, votre parole : « C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche... »*

PS : Ce que je fais en gravure est assez cohérent avec ce que je fais en peinture, mais différent dans la mesure où les éléments, les matériaux et les instruments que j'emploie sont très différents.

Ce qui m'intéresse dans la gravure, c'est que l'on dirige et on se laisse diriger par quelque chose qui est spécifique à cette technique... Et puis, il y a un deuxième degré, celui de l'impression...

CL : *De celle-ci, j'y reviens, Leymarie a écrit qu'elle est caractéristique de votre volonté de synthèse en (je le cite) « unifiant structurellement, d'un seul passage à la presse, forme, couleur et matière ».*

PS : Cette méthode a un autre avantage. Dans l'impression traditionnelle, on décompose les couleurs en plusieurs planches et on travaille en essayant d'imaginer quelles relations vont se créer dans leurs passages successifs sous la presse. Pour les connaître vraiment, il faut attendre un essai sur papier. Cette manière correspond davantage à la reconstitution d'une oeuvre préexistante, à la copie de formes nées d'une autre technique, d'une peinture, d'un dessin, d'une gouache... Par contre, dans ma façon de procéder, j'ai un contact sensible avec ce que je fais ; le cuivre que j'ai en main a déjà quelque chose

de la future épreuve imprimée : les creux correspondent à l'encrage habituel à la taille-douce (pour moi, le plus souvent, ce sont les noirs), les reliefs à la couleur qui se déposera ensuite par roulage (encrage semblable à celui de la gravure sur bois)

En définitive, c'est un comportement identique à celui que j'ai quand je peins : le contour, la couleur, la matière arrivent ensemble ; je n'agis pas séparément sur chacun de ces caractères de la forme. Si je change ou ajoute, je ne sais pas si c'est à cause de la forme, de la couleur, de la matière, de l'espace ou du rythme qu'elles font naître, c'est à cause de l'action d'un ensemble de relations sur l'imagination et la sensibilité, sur ce dont je suis conscient et sur ce dont je ne suis pas conscient, action qui éveille le désir d'intensifier, de continuer ou de dé détruire.

CL : *Tout cela est très cohérent.*

PS : Ce n'est pas une cohérence préméditée, elle découle de ce travail.

CL : *Vous avez souvent, en gravure –comme en lithographie d'ailleurs–, travaillé sur un ensemble, et à certains moments, entre lesquels il y a de longues périodes sans gravures ni lithos. Cela correspond-il à un besoin, une nécessité ?*

PS : En réalité, pour la gravure comme pour la peinture, je travaille poussé par une passion, et quand je me passionne pour quelque chose, je ne fais que ça. J'ai des crises de lithos, j'ai des crises de gravures comme j'ai des crises de peinture. C'est comme ça qu'il faut le dire. Et puis, je suis assez dilettante, c'est-à-dire que je peux difficilement faire une peinture, puis une eau-forte, encore une gouache... J'aime bien me jeter à fond dans une technique et ne penser qu'à ça, oublier que je suis, que j'ai été peintre...

[...]

CL : *Vous avez –comme peintre– un geste très ample qui couvre des surfaces importantes. Est-ce que la gravure, par ses*

dimensions, ne vous pose pas de problèmes proprement physiques ?

PS : Oui, le geste... il y a beaucoup à dire sur le geste, car je ne suis pas un peintre gestuel. Ce qui me conduit, c'est ce qu'apporte le geste sur la toile, c'est la trace matérielle de ce geste... Ce qui compte, ce n'est pas seulement la direction de mon coup de brosse, mais l'existence matérielle, picturale de cette trace, c'est-à-dire sa surface, sa matière, les rapports qu'elle entretient avec le fond, le contour, ses accidents plus ou moins imprévisibles... et c'est de la réaction de ma sensibilité devant cette trace concrète que naît l'envie de la compléter, de la préciser, de l'approfondir, et cette nécessité que je sens de faire aller plus loin cette chose-là, m'oblige à une nouvelle trace, et les choses vont de cette manière, c'est-à-dire dans un dialogue entre ce qui se produit concrètement sur la toile et ce que je ressens devant ce qui s'est produit. Ceci pour la peinture.

Pour la gravure, il en va de même, avec cette différence que si en peinture, je juge instantanément de ce qui s'est produit, en gravure interviennent d'autres agents, l'acide, le vernis qui éclate, qui saute, qui protège plus ou moins bien, et aussi l'impression, la presse, et dans ce travail là, ce qui se produit est beaucoup plus lent. Les accidents mettent longtemps à arriver ; ils sont moins contrôlés que ceux qui surviennent en peinture, et dans une autre mesure, étant plus lents, ils se contrôlent différemment.

CL : *Vous avez la réputation d'être très rigoureux, je veux dire par là que vous ne cessez de prendre et reprendre votre plaque, il y a les choses qui n'aboutissent pas... Il y a même une planche qui a coûté votre propre poids en acide... ce qui n'est pas peu dire ! Votre production est relativement restreinte, puisqu'en vingt ans environ, vous avez réalisé une soixantaine de gravures ou lithographies. Est-ce qu'il n'y a pas chez vous la volonté de ne réaliser que ce qui vous semble absolument nécessaire ?*

PS : Oui... et puis il y a aussi une volonté

d'intervenir constamment... une volonté de collaborer avec l'acide, et avec les possibilités de l'impression. Si je parlais devant une gravure avec idée toute faite, je pourrais finalement la graver et la faire exécuter en imprimerie, choisir les couleurs, cela me demanderait très peu de temps, mais ça ne m'intéresse pas, parce qu'après tout, si c'était ça, ce serait une manière de reproduire...

CL : *– ... une gravure d'interprétation d'une autre sorte...*

PS : une gravure d'interprétation d'une chose existante ou d'interprétation d'une chose que j'ai dans l'esprit, ce qui revient presque au même (interpréter l'image mentale de ce que je veux faire).

CL : *– Ce qui me frappe, c'est le caractère de monumentalité que vous donnez à votre gravure, dans les formats restreints qui sont ceux du papier.*

PS : Oui, mais alors ça, je pourrais presque dire que c'est malgré moi, c'est une chose dont je ne me rends pas compte. Je ne peux pas dire que ça vient tout seul ; dans les choix que je fais, il y a quelque chose qui aboutit à ça, à ce que vous appelez cette monumentalité... Mais c'est malgré moi... enfin, ce n'est pas une volonté de ma part. Je n'en suis pas conscient quand je travaille.

... Quand je parle des décisions que je prends... vous avez remarqué que j'emploie à la fois le mot décision et le mot choix. Il y a quelque chose de très important, je préfère au fond le mot décision, parce que dans le mot choix, il y a l'idée de conscience, d'élection consciente d'une possibilité, alors que souvent je décide de faire quelque chose, d'intervenir d'une certaine manière et je ne sais pas pourquoi, et je ne vais pas chercher à savoir pourquoi. Il me paraît évident qu'il faut que je fasse ça, mais je ne le raisonne pas.

Extrait, in : « Soulages – Eaux-fortes – Lithographies, 1952-1973 », Editions Yves Rivière, Paris, 1974, p.17-28

PIERRE SOULAGES PEINTRE PIERRE SOULAGES GRAVEUR

GILBERT DUPUIS, 1986

TRACE – OBJET

L'originalité la plus reconnue et la plus évidente dans son œuvre gravé est la perte du rectangle de la plaque, fait sans précédent dans l'histoire de la gravure sur métal où le rectangle était souvent plutôt redésigné à l'intérieur comme une insistance, une redondance, un encadrement, la limite d'une marge ou des coulisses d'une scène. Ce fait, s'il est entièrement neuf dans l'ordre de la gravure à vocation artistique, que l'on pourrait alors confondre trop facilement avec l'ordre de l'image, est une manière courante avec les imprimants tels les poinçons, les fers à marquer, les tampons...qui ont tous une finalité utilitaire. Tous ces instruments sont considérés, bien que souvent élaborés d'intéressante façon, comme de simples outils à marquage, or si la plaque gravée est le résultat d'une élaboration complexe et elle-même artistique, elle est aussi le moyen de l'empreinte, son outil. Quand cela peut donner une apparence nouvelle, innover en art, c'est aussi, sinon d'abord, reconsidérer ou retrouver des potentialités techniques et c'est le cas de Pierre Soulages.

Empreinte et trace sont de même principe, l'empreinte est la trace minimum : l'impact d'un objet, et l'on a vu que Pierre Soulages, pour obtenir ses traces, a cherché, fabriqué et utilisé de nouveaux outils pour peindre. Le même mécanisme a donc pu jouer, pour qu'il ait pu innover quant à la forme même de l'imprimant. De la même façon qu'il a pu ignorer l'habitude exclusive de la brosse, il a pu ignorer l'habitude de la plaque rectangulaire.

Ses premières plaques, jusqu'à l'estampe n° VII, gardent la forme rectangulaire et Pierre

Soulages admet lui-même qu'au départ, il tombait alors dans « le piège » d'imiter ses peintures au lieu de retrouver la complète cohérence de sa conduite dans les opérations elles-mêmes. Mais il faut bien évidemment se plonger dans une pratique pour y découvrir une manière neuve, ce ne peut être la conséquence d'une simple décision intellectuelle.

En réalité, cette perte du rectangle n'est pas venue d'un découpage préconçu. Son dessin, les contours visibles de la plaque, est conséquent à une concentration sur les événements intérieurs aux traces, c'est-à-dire à une confluence dans la trace, de la forme et de la matière.

Avec sa densification matérielle, couleur et relief, la trace devient une trace concrète. Qu'elle soit un réel objet concret, ne tiendrait qu'à la rupture de sa continuité avec l'extérieur, or c'est effectivement ce qui advient, tout ce qui est hors la trace est ici éliminé. C'est une trace-objet que Pierre Soulages découvre en gravure.

Les plaques de Pierre Soulages sont travaillées à l'eau-forte, la surface du cuivre devant rester lisse et en relief, est protégée par un vernis, les parties non protégées sont creusées par l'acide dans un bain. Pour que ces parties érodées retiennent bien l'encre, la surface est traitée à l'aquatinte. Là encore, pour graver en eau-forte, il y a une première contradiction entre la division des opérations et l'immédiateté de la pratique de Pierre Soulages, mais il s'agit essentiellement de l'immédiateté des rapports créés entre trace, forme, couleur, car ceci n'empêche en rien que ses tableaux ou plaques soient travaillés et retravaillés, abandonnés et repris, la trace peinte et repeinte, mais toujours avec la

même homogénéité du geste.

Ce geste, qui trace, est double en agissant sur le matériau-peinture : mettre et enlever, donc vis-à-vis du support : couvrir et découvrir. Passer du vernis, de plus au pinceau, c'est peindre au vernis. Ce geste de graveur à l'eau-forte est bien le même que celui du peintre dans sa double fonction, couvrir et découvrir, même s'il inverse le rapport : le dépôt de vernis protégera la plaque, le raclage du vernis permettra l'attaque et le creux de la plaque.

Provoquer un creux, c'est provoquer un noir,

« De la même façon qu'il contrôlait les excès du matériau-peinture, Pierre Soulages contrôle cette expansion propre de l'acide dans le cuivre, en faisant en sorte que la tache ne l'emporte pas sur la trace, que ce soit son geste qui garde son autorité. »

ce qui est une inversion par rapport à la peinture où c'est le relief qui est noir. Mais ce creux noir se retrouvera à nouveau inversé sur l'estampe après impression, si bien que le noir sera finalement le plus en relief, comme sur un tableau. Pierre Soulages passe donc son vernis comme il peint et sa dialectique du plan et du relief se trouve préservée.

Plus qu'un effet de traces noires sur fond, ce qui définirait en partie la pratique

picturale de Pierre Soulages serait une double matérialité de la trace : la peinture et la toile des tableaux. Mais en gravure, c'est le cuivre qui est le seul matériau permanent : le vernis passé est provisoire et sera enlevé. La différence est essentielle car outre la trace c'est la matière qui est son objectif principal avec le plus de constance. Alors que Pierre Soulages dialectisait toile et peinture présentes sous sa main, le cuivre est la matière globale : la couleur et la matière de l'encre ne sont là que comme une « peau » doublant la plaque. La trace en gravure,

devient donc essentiellement une trace-cuivre sous les deux formes du plan et du creux. La toile du tableau ne joue donc pas exactement le même rôle que le papier de l'estampe, qui n'est pas découvert dans les traces mais à côté d'elles. Il n'y a ici que des traces encrées « métaphores » des traces complexes du cuivre.

Attaquer le cuivre par l'acide, c'est entrer dans le temps d'une action lente qui peut alors se contrôler. Si l'on peut arrêter la progression en cours, on peut aussi la pousser à son extrême limite. En faisant non seulement creuser la plaque mais en la faisant percer et découper par l'acide dans une même action menée par Pierre Soulages, il se produit deux processus de principes différents, si bien que l'on retrouve encore ici, la

manière stylistique de doubler les effets dans la même action.

Le basculement d'un principe dans l'autre, du creux dans le vide avec l'utilisation d'un même moyen est le symbole même de la disponibilité des moyens pour celui qui ne confond pas impératif technique et habitude technique. De même que l'on peut sculpter avec des ciseaux et non seulement découper, on peut découper avec de l'acide et non

seulement creuser.

Que Pierre Soulages ait découvert cette possibilité dans ses recherches et essais à l'atelier ne signifie pas qu'il est l'inventeur technologique du découpage à l'acide. Ce qui est certain, c'est que Pierre Soulages a expérimenté lui-même cette manière et l'a découverte en 1957 après les sept premiers tirages qui s'étalent de 1952 à 1957 : « ... d'abord c'était par accident... brusquement j'ai troué la planche... A ce moment-là tout a basculé... Il y a un seuil, tout change d'un coup, il y a rupture... et la composition, l'ensemble des rapports, tout est remis en question, et tout repart de là, et c'est extrêmement stimulant ».

L'acide creuse et découpe aux endroits découverts mais la morsure de l'acide ne produit pas un simple creusement du métal, il ronge progressivement ce métal sous le vernis qui peut alors sauter, s'étend ainsi, débordé les périphéries des formes, fait tache. De la même façon qu'il contrôlait les excès du matériau-peinture, Pierre Soulages contrôle cette expansion propre de l'acide dans le cuivre, en faisant en sorte que la tache ne l'emporte pas sur la trace, que ce soit son geste qui garde son autorité. Apparemment, Pierre Soulages profite plus qu'en peinture de phénomènes matériologiques, mais on a vu l'importance supérieure de la présence matérielle du cuivre, par sa matière propre, par la concentration des opérations sur lui et par la temporalité que cela suppose. Pierre Soulages surveille l'attaque dans les bains d'acide et arrête l'évolution en sortant la plaque, en repassant du vernis protecteur : trace sur trace qui irait vers la tache, mais aussi trace dans trace. Dans cette continuité temporelle du creusement, il peut encore produire d'autres traces par raclage ou rayurage et ressaisir ce que l'acide provoquerait de trop aléatoire. Ces expansions sont d'autant plus contrôlées et d'autant plus voulues que l'on utilise deux sortes « d'eau-forte » : l'acide nitrique qui ronge les bords ou le perchlorure de fer qui

attaque plus franchement et qui favorise donc le creusement précis de la plaque ou son percement.

Ce qui est certain aussi, c'est que cette manière, creuser, ronger, percer, est dans la cohérence de la pratique de Pierre Soulages : la pluralité des phénomènes à partir d'une action productrice unique, un ductus simple. Dans les sept premières gravures, Pierre Soulages avait tendance à imiter sa peinture, c'est-à-dire qu'il essayait de reconstituer avec une technique différente une apparence similaire. Avec la rupture de la gravure n° VIII, il retrouve en fait l'intégrité de sa conduite, l'innovation technique qui en découle, provoque un aspect nouveau mais c'est du « nouveau Soulages » où les traces-formes matérielles organisées sont toujours coordonnées sinon plus que jamais.

Pierre Soulages affirme « *Ce que je fais en gravure est assez cohérent avec ce que je fais en peinture...* ». On peut remarquer comme particulièrement pertinent le « assez » lié à « cohérent » puisqu'il peut confirmer la double analyse d'une permanence d'une conduite et la nécessité des contraintes d'une technique.

DE LA GRAVURE À LA PEINTURE

En s'appuyant sur la pratique picturale de Soulages pour établir des similitudes avec sa pratique en gravure, on aurait tort de croire ou faire croire qu'il ne s'agit là, que du passage de l'une à l'autre. La pratique picturale contenait des principes généralisables comme par exemple le mode d'utilisation de l'outil quel qu'il soit, des gestes identiques... d'une part et d'autre. L'influence inverse de la deuxième sur la première pourrait aussi s'attester historiquement.

C'est à partir de 1962-63 et avant sa dernière période à ce jour, où le tableau est souvent entièrement noir, que Pierre Soulages conserve toujours le fond blanc de la toile et que les espaces blancs préservés inclus dans les traces noires prennent visuellement un aspect intense de formes : formes

décrites sur la surface du fond. Or cette nouvelle intensité du blanc de la toile devient comparable à l'intensité du papier blanc des estampes, où les vides à l'intérieur de la plaque perforée se retrouvent fortement présents. Concrètement, ces surfaces de papier sont gaufrées donc mises en avant. Cette manière de donner de l'importance au « vide », qui ne joue plus le rôle d'un « vide » mais bien souvent au contraire d'un « blanc plein », semble s'être manifesté du point de vue de l'auteur dans l'œuvre de Pierre Soulages d'abord dans les estampes, ou au moins le plus régulièrement avec le plus d'intensité dans ces estampes.

Lui-même pense en outre que la gravure et la réalisation de stèles en bronze faites à partir des plaques imprimantes ont provoqué chez lui un intérêt nouveau dans sa peinture pour l'opposition du lisse et du rayé.

Ces deux remarques permettraient donc de montrer l'importance pour un créateur d'être confronté à des outils et des processus techniques variés. Un art tel qu'on le nomme, peinture, sculpture, gravure, est en réalité constitué de plusieurs faits objectifs, il y a du relief dans la peinture et de la couleur dans la sculpture même si ce n'est pas ce qui les spécifie ; spécifier ne suppose pas exclure. Le relief de la peinture peut être complètement occulté par une surface sur une épaisseur régulière, ou au contraire exploité. Il n'est donc pas étonnant que l'on puisse, chez le même artiste, retrouver en peinture ce qui a pu le plus logiquement advenir en gravure. Ce n'est pas toujours la gravure qui est la « seconde main ». Gilbert Dupuis

Extraits du texte écrit en 1980, relu en 2002, paru dans la plaquette de l'exposition « *Pierre Soulages peintre Pierre Soulages graveur* » à la galerie Art et Essai de l'Université de Haute Bretagne Rennes 2 du 21 janvier au 26 février 1986.

ENTRETIEN AVEC PIERRE SOULAGES

PIERRE ENCREVÉ, 2001

Pierre Soulages : Je crois que, pour simplifier les choses et pour que ce soit plus intelligible, il faut parler des diverses techniques que j'ai utilisées. J'ai pratiqué la taille-douce, c'est-à-dire une gravure en creux qui est faite le plus souvent, dans mon cas, à l'eau-forte et à l'aquatinte. J'ai fait aussi de la lithographie, qui est un procédé à plat, fondé, comme vous le savez, sur la propriété qu'a une encre d'adhérer à la pierre. La pierre est traitée par un acide qui la rend poreuse. La partie poreuse se gorge d'eau et lorsqu'on roule de l'encre sur la pierre, l'encre ne se dépose que dans les parties où il n'y a pas d'eau. C'est un procédé à plat. Ce n'est pas une gravure en creux comme la taille-douce, où l'encre se trouve dans le fond des tailles. Il y a aussi la gravure sur bois, qui est une gravure en relief, dans ce cas c'est le relief qui dépose l'encre sur le papier. Il s'agit là d'une technique que je n'ai jamais employée, encore que je l'ai utilisée parfois dans certaines manières d'imprimer. Nous en parlerons quand nous entrerons dans le détail (si nous entrons dans le détail). Il y a aussi un quatrième procédé d'impression, ou de production d'estampes, devrait-on dire plus simplement. Il s'agit de la sérigraphie, soit une sorte de tamis à travers lequel on fait passer de l'encre, du moins dans certaines parties. Là où l'encre passe, elle se dépose sur le papier, là où le tamis est bouché, elle ne peut pas passer et le papier reste blanc. On a là les quatre procédés d'impression d'estampes.

Pierre Encrevé : Le profane est souvent dérouté par les mots : il n'associe pas spontanément eau-forte et taille-douce, deux termes aux adjectifs opposés, et pourtant la taille-douce se fait notamment à l'eau-forte. C'est par cette technique que vous avez commencé.

Pierre Soulages : J'ai commencé effectivement par l'eau forte en 1951. J'hésitais à faire de la gravure et j'y ai été incité par un éditeur qui était d'abord un grand imprimeur, Roger Lacourière, qui travaillait avec sa femme Madeleine. Madeleine Lacourière est passée devant la galerie Carré, où était exposée une de mes petites peintures en vitrine, et elle a demandé au galeriste comment me rencontrer. Elle est venue me voir et m'a proposé de faire des gravures. Je lui ai tout de suite expliqué que je n'aimais pas me lancer dans quelque chose que je n'avais encore pas exploré. Mais elle m'a dit : « Nous nous engageons dès maintenant à réaliser deux éditions. Nous mettons l'atelier à votre disposition, vous ferez ce que vous voudrez, cela durera un mois, deux mois s'il le faut. Si le résultat vous convient, nous éditerons les planches, s'il ne vous convient pas, ce sera simplement un peu de temps perdu pour vous et pour nous. » La proposition était engageante et c'est ainsi que j'ai commencé. À vrai dire, je n'ai pas débuté tout de suite. J'ai parlé de cette aventure à mes deux amis Hartung et Schneider, et ils y sont allés. Quand à mon tour je m'y suis rendu, j'ai commencé par faire des « gravures d'interprétation », c'est-à-dire partant d'une œuvre existante : cela ne ressemblait pas tout à fait à ce qu'aurait été une gouache ou une aquarelle, on peut y trouver une saveur, une qualité de trait qui est propre à la gravure dans le cuivre. Mais cela partait d'un projet préconçu, et très vite j'ai préféré m'aventurer dans des formes qui ne proviennent que de la gravure, qui ont quelque chose de spécifique au moyen de production. Et c'est cette deuxième série de gravures à laquelle vous pensez surtout, je suppose.

Pierre Encrevé : Oui, celle que vous réalisez à partir de 1957 et qui se caractérise, en particulier, par l'« invention », qui est proprement vôtre, du cuivre découpé.

Pierre Soulages : Tout à l'heure, j'ai parlé des différentes sortes de taille-douce. Par taille-douce on désigne tout ce qui est gravure en creux. Le creux reçoit l'encre.

« Il y a la volonté que j'avais de faire de la gravure une véritable création, quelque chose d'unique, pas une reproduction. [...] Il est une gravure originale qui a une spécificité, une saveur, une qualité qui lui est propre et je ne vois pas alors pourquoi on préférerait, pourquoi on dirait que la peinture est un art supérieur à la gravure, ou inversement. »

Sous la presse, le papier va en quelque sorte chercher l'encre dans le fond des creux préalablement établis. Ces creux peuvent être faits soit au burin, directement, en enlevant des copeaux dans le cuivre, soit par

un procédé chimique qui est la morsure. [...]. C'est très différent comme effet. Quand on pousse et qu'on enlève un copeau, on est conduit à l'inflexion, et souvent une certaine préciosité peut s'introduire. Préciosité, le mot m'ennuie, j'hésitais à l'employer parce qu'il a l'air péjoratif, disons plutôt : une certaine grâce peut s'introduire. Alors que, lorsqu'on arrache, on a des formes qui ont tout de

suite un caractère différent. Et lorsqu'on arrache, on n'arrache que du vernis. On met alors la planche dans l'acide, et l'acide creuse. Plus l'acide creuse là où le cuivre est découvert, plus le sillon est profond et la charge d'encre grande. Et en conséquence, plus important est le relief de l'encre sur le papier. Mais en faisant ce travail, je me suis aperçu que l'acide aussi inventait. Il y avait le trait qui venait de ce que j'avais voulu, et puis, il y avait ce que l'acide faisait, et que je n'avais pas forcément voulu. Et je me suis aperçu alors que l'on obtenait des formes ayant une qualité spécifique au procédé que j'employais et je suis allé dans ce sens-là, en laissant l'acide inventer sur des propositions que je lui faisais. Je commençais à racler le vernis et je laissais l'acide agir profondément par endroits jusqu'au jour où il s'est produit un événement intéressant. Sur certaines parties, j'employais de l'aquatinte. L'aquatinte, c'est une manière d'obtenir des surfaces : on répand sur le cuivre des grains de résine que l'on colle en chauffant et

lorsqu'on plonge le cuivre dans un acide — que ce soit de l'acide nitrique où il y a un dégagement gazeux ou du perchlorure de fer —, l'acide fouille autour des grains de résine qui sont collés, et on peut de cette

manière-là obtenir des surfaces, chose que l'on n'obtient pas avec le seul trait. Je faisais donc de l'aquatinte, j'ajoutais d'ailleurs des traits, des traits d'eau-forte classique, et je creusais de plus en plus, parce que je voulais qu'en certains endroits ce soit très, très noir. J'allais du noir léger au noir moyen et au noir encore plus noir, mais ce jour-là, la planche s'est trouée. Cela a beaucoup fait rire Lacourrière qui me répétait toujours : « Vas-y, tape dedans, tant qu'il y a du cuivre, il y a de l'espoir. » Effectivement, tant qu'il y a du cuivre on peut toujours racler, et si on racle, on peut en « brunissant » la planche, c'est-à-dire en la polissant, retrouver une surface lisse, mais une fois que l'on a troué le cuivre, alors là, c'est fichu. Il rait beaucoup. Et moi, un peu par dépit, un peu par curiosité, j'ai imprimé avec le trou que j'avais fait et je me suis aperçu alors d'une chose formidable que je n'avais pas prévue. Lorsqu'on presse le papier sur une planche de cuivre, sous la presse, qui est une sorte de laminoir, le papier est écrasé, la chair du papier n'est plus la même, il est devenu lisse, laminé par le cuivre. Mais là où le cuivre est troué, le papier est épargné, il garde sa vie de papier, et j'ai trouvé cela magnifique. Le trou que j'avais fait laissait apparaître du papier blanc, mais ce n'était plus le même blanc : à cause du gaufrage il avait un relief et une vie, et à cause des contrastes avec les couleurs environnantes, il paraissait encore plus blanc. Je me suis aperçu alors que je pouvais tirer de cela une intensité particulière. À ce moment-là, je me suis engagé dans cette voie jusqu'à faire disparaître le rectangle de cuivre, que je considérais d'ailleurs avec une certaine gêne. Je me souviens qu'à l'époque, je me disais : « Pourquoi une feuille de papier rectangulaire devrait-elle encore recevoir l'empreinte d'un rectangle ? » Ces deux rectangles me paraissaient une sorte de pléonasme. À partir de ce moment, je me suis mis à laisser agir l'acide, à le laisser à sa guise corroder la plaque et lorsque les effets de la corrosion me convenaient, me plaisaient, me touchaient, me paraissaient

intéressants par leur forme, la qualité de la corrosion, je stoppais la corrosion en mettant du vernis, et puis je continuais ainsi. Il y a des gravures qui ont été conçues comme une véritable aventure, où le côté fortuit était sans cesse présent, mais accepté ou refusé.

Pierre Encrevé : Ce qui est caractéristique de votre travail, et qu'on retrouve tout aussi bien dans votre peinture, c'est cette façon que vous avez de provoquer la matière, de faire surgir des surprises, des imprévus, de prendre des risques et, du coup, de saisir des chances.

Pierre Soulages : Oui, mais il y a aussi la volonté que j'avais de faire de la gravure une véritable création, quelque chose d'unique, pas une reproduction, quelque chose qui ne soit pas similaire, par exemple, à ce qui aurait pu être de l'aquarelle. L'aquatinte est souvent employée parce qu'elle donne aisément des effets comparables à l'aquarelle. Et je voulais une qualité qui soit propre au métier, c'est-à-dire aux matières mêmes que j'utilisais pour obtenir une estampe. [...] J'ai fait de la gravure en essayant de donner une spécificité, quelque chose qui n'appartienne qu'à la gravure.

Pierre Encrevé : C'est ainsi que vous avez réalisé une série d'eaux-fortes, quarante et une au total, dont la plupart ont été gravées entre 1957 et 1974.

Pierre Soulages : J'en ai fait quand même une ou deux récemment, pour le catalogue raisonné que vous avez établi...

Pierre Encrevé : J'ai même eu la chance que vous en fassiez trois, une pour chaque tome, en 1994, 1996 et 1998 ! Ces gravures ont donc été réalisées sur quarante-sept années, et cet ensemble de quarante et une gravures est très original, très autonome, totalement cohérent, et j'aimerais que vous abordiez certains points qui permettent de comprendre le passage entre tout ce travail d'eau-forte et la forme singulière que

va prendre votre peinture à partir de 1979, ce moment où vous êtes passé, selon vos termes, à « une peinture autre » : le noir-lumière, l'« outrenoir ». Déjà en 1952 et 1957 — je me souviens que nous en avons parlé, il y a quelques années —, vous avez réalisé des eaux-fortes où on voit des différences entre le strié et le lisse très clairement marquées dans le papier, avec d'étonnants effets de surface, par exemple dans les Eau-forte III (1956, cat. 3, ill. 2), Eau-forte VIII (1957, cat. 8, ill. 9) et Eau-forte X b (1957, cat. 11, ill. 11). Dans toutes vos gravures, d'ailleurs, on a des effets de surface, mais là où le rapprochement avec votre peinture « outrenoire » est encore plus frappant, c'est avec les agrandissements de trois de vos plaques de cuivre datant de 1957, 1972 et 1974 que vous réalisez entre 1975 et 1977 pour en faire des bronzes, sortes de stèles en bronze. Pourriez-vous nous parler, à ce propos, du passage à l'« outrenoir » dans votre peinture sur toile ?

Pierre Soulages : Là, on est toujours dans le domaine de la taille-douce, du travail avec le cuivre, le creux et le relief. J'ai fait ainsi une série d'estampes qui ont été exposées chez Berggruen en 1957. Après tirage, je ramenaient les plaques de cuivre découpées chez moi, je les laissais sur une étagère, et tous mes amis me disaient : « C'est superbe, ce sont des stèles, ce sont des sculptures ! » Cela me choquait. Ces plaques n'étaient pas des sculptures, même si elles en avaient l'apparence, elles avaient été pensées en fonction de l'empreinte qu'elles laisseraient sur le papier et non créées comme objets. Et j'ai attendu bien des années. Un jour cependant j'ai pensé que je pourrais repartir d'un de ces cuivres, le faire agrandir et ensuite mouler, avec tous les nouveaux hasards liés à la rencontre d'une autre technique, celle de la fonte. J'ai fait agrandir un cuivre, d'une manière très mécanique, par un spécialiste, descendant de celui qui œuvrait pour les bronzes de Rodin. Vous savez que les bronzes de Rodin, le Balzac en particulier, étaient agrandis, comme

ceux de beaucoup de sculpteurs, avec une sorte de pantographe. J'ai confié un cuivre gravé à celui qui a hérité de cette technique, Haligon. Une fois le cuivre agrandi, c'était une surface de plâtre, impeccablement plane et fidèlement agrandie. Chez le fondeur et à la fonte, il y a eu les accidents classiques dans ce genre d'opération, et lorsque j'ai vu sortir la chose de la fonte, cela n'avait pas du tout l'apparence d'un cuivre. C'était noirâtre. Alors, je me suis mis à le polir, et j'y ai pris beaucoup de plaisir. La planéité ayant disparu, il y avait des sortes d'ondulations que je pouvais ou renforcer en les polissant, ou creuser même en les attaquant directement, et je me suis mis à jouer avec la lumière qui brillait sur les surfaces lisses et l'ombre qui était là, fixe, à l'endroit qui correspondait à ce que j'avais gravé autrefois sur le cuivre. Et d'ailleurs, dans certains cas, comme je trouvais que certaines zones n'étaient pas assez sombres, je les gravais à nouveau, directement sur le bronze. En tout, j'ai fait trois objets comme celui-là, considérés comme pièces uniques, en réalité, tirés à trois ou cinq exemplaires.

Extraits in : *Entretien avec Pierre Soulages – Pierre Encrevé*, Conférences de la fondation Del Duca, BNF, juin 2001



1

Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte I, 1952

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve signée et numérotée
53/100. Lacourière, Paris, imprimeur et éditeur
64,5 x 50 cm (la planche)
49,5 x 33,5 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée
sous le n°1

20 000/30 000 €





2

-
Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte II, 1952

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve d'artiste signée et annotée épreuve d'artiste, d'une édition à 100 exemplaires. Lacourière, Paris, imprimeur et éditeur
49 x 64,5 cm (la planche)
38 x 55,5 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée sous le n°2

20 000/30 000 €



3

- **Pierre SOULAGES (1919 - 2022)**

Eau-forte VI, 1957

Eau-forte sur vélin de Rives, épreuve signée et numérotée
98/100. Lacourière, Paris, imprimeur, Berggruen, Paris,
éditeur

76 x 56,5 cm (la planche)

59,5 x 43,5 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée
sous le n°6

20 000/30 000 €





4

-

Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte VII, 1957

Eau-forte sur vélin de Rives, épreuve signée et numérotée
63/100. Lacourière, Paris, imprimeur, Berggruen, Paris,
éditeur

65,5 x 50 cm (la planche)

54 x 38,5 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2003, épreuve répertoriée
sous le n°7

20 000/30 000 €





5

Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte XI, 1957

Eau-forte sur vélin de Rives, épreuve d'artiste signée et annotée épreuve d'artiste, d'une édition à 100 exemplaires. Lacourière, Paris, imprimeur, Berggruen, Paris, éditeur

64,5 x 50 cm (la planche)

40 x 40 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque Nationale de France -BNF, Paris, 2003, épreuve répertoriée sous le n° 12

20 000/30 000 €





6

Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte XII, 1957

Eau-forte sur vélin de Rives, épreuve signée et numérotée
27/100. Lacourière, Paris, imprimeur et éditeur
65 x 50 cm (la planche)
39,5 x 36 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2003, épreuve répertoriée
sous le n°13

20 000/30 000 €





7

- **Pierre SOULAGES (1919 - 2022)**

Eau-forte XIV, 1961

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve signée et numérotée
59/100. Lacourière, Paris, imprimeur et éditeur
73,8 x 55,7 cm (la planche)
58,5 x 43 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, *Soulages l'œuvre imprimé*, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée
sous le n°15

20 000/30 000 €





8

-

Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte XVIII, 1962

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve signée et numérotée
70/100. Lacourière, Paris, imprimeur, Berggruen, Paris,
éditeur

64 x 49 cm (la planche)

64 x 49 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée
sous le n°19

20 000/30 000 €





9

- **Pierre SOULAGES (1919 - 2022)**

Eau-forte XXIa, 1972

Eau-forte, épreuve signée et numérotée A, d'une édition de tête de 15 épreuves numérotées de A à O accompagnant le cahier Pierre-Jean Jouve. Lacourière-Frélat, Paris, imprimeur, Editions de l'Herne, Paris, éditeur

47 x 37 cm (la planche)

26,5 x 21cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée sous le n°22a

15 000/20 000 €





10

Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte XXV, 1974

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve signée et numérotée
78/100. Lacourière-Frélaud, Paris, imprimeur et éditeur
53 x 75 cm (la planche)
40 x 65 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée
sous le n°27

20 000/30 000 €





11

-

Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte XXVI, 1974

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve signée et numérotée
16/100. Lacourière-Frélaut, Paris, imprimeur, La Hune,
Paris, éditeur

75,5 x 55,5 cm (la planche)

51 x 40 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée
sous le n°28

20 000/30 000 €





12

Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte XXX, 1974

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve signée et numérotée
31/100. Lacourière-Frélat, Paris, imprimeur, Galerie de
France, Paris, éditeur
65 x 50 cm (la planche)
46,5 x 28,5 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée
sous le n°32

20 000/30 000 €





13

-
Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

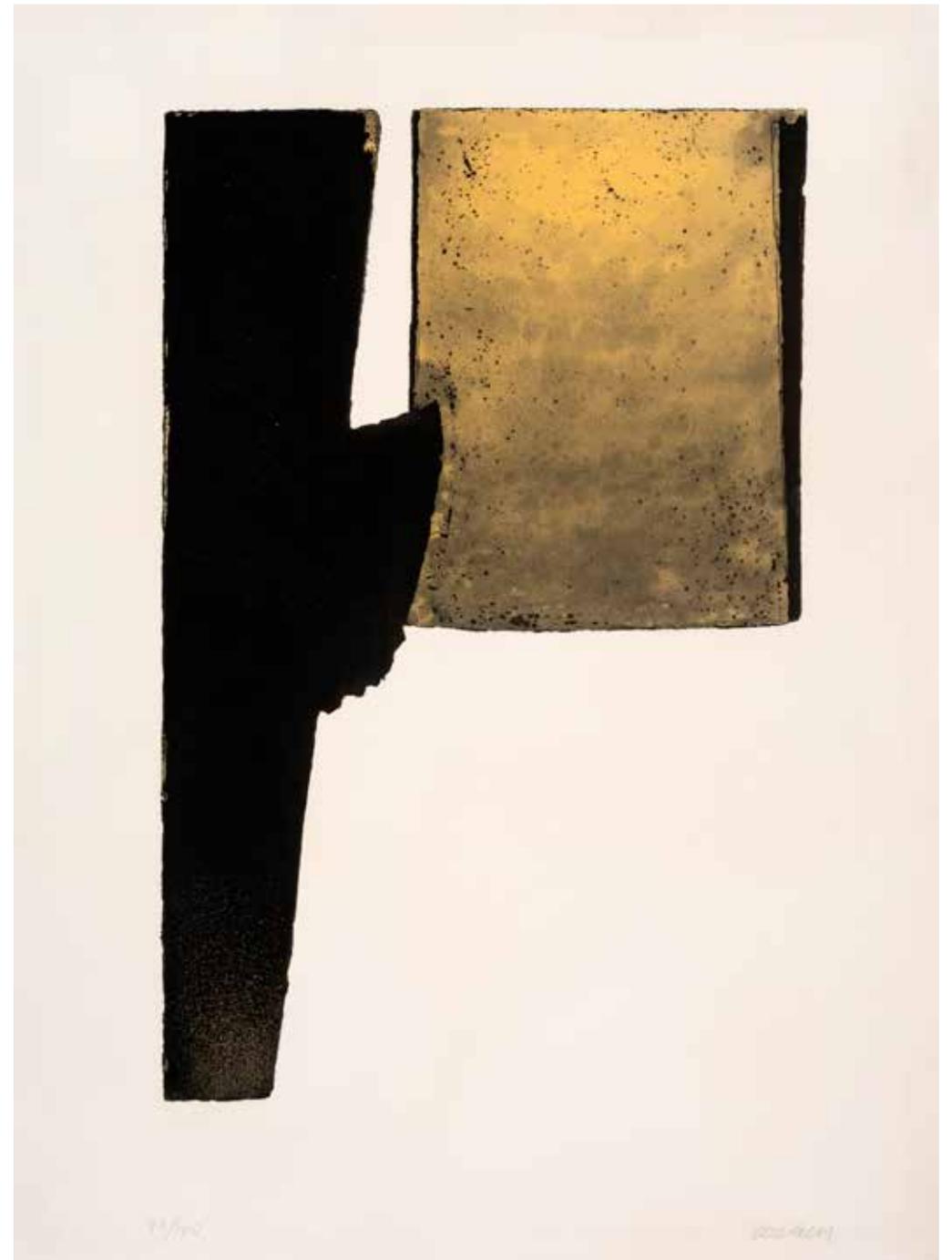
Eau-forte XXXI, 1974

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve signée et numérotée
73/100. Lacourière, Paris, imprimeur, Galerie de France,
Paris, éditeur
76 x 56,5 cm (la planche)
59 x 38 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée
sous le n°33

20 000/30 000 €





14

Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte XXXII, 1974

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve d'artiste, signée, annotée épreuve d'artiste et dédiée «Pour Madeleine», d'une édition à 100 exemplaires. Lacourière-Frélaud, Paris, imprimeur, La Nouvelle Gravure, Paris, éditeur
56,5 x 76 cm (la planche)
36 x 60 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque Nationale de France -BNF, Paris, 2003, épreuve répertoriée sous le n°34

20 000/30 000 €





15

-
Pierre SOULAGES (1919 - 2022)
Eau-forte XXXV, 1979

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve signée et numérotée
70/100. Alain Lambilliotte, Paris, imprimeur, Galerie de
France, Paris, éditeur
77,5 x 72 cm (la planche)
49,5 x 52,5 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2003, épreuve répertoriée
sous le n°37

25 000/35 000 €





16

-
Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte XXXVI, 1979

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve signée et numérotée
63/100. Alain Lambilliotte, Paris, imprimeur, Galerie de
France, Paris, éditeur
86 x 67 cm (la planche)
51 x 51 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée
sous le n°38

25 000/35 000 €





17

-

Pierre SOULAGES (1919 - 2022)

Eau-forte XXXVIII, 1980

Eau-forte sur vélin d'Arches, épreuve signée et numérotée
59/65. Lacourière-Frélaud, Paris, imprimeur, Musée
National d'Art Moderne - Centre Georges-Pompidou,
Paris éditeur

56 x 55,5 cm (la planche)

26,5 x 38 cm (l'image)

Bibliographie

Pierre Encrevé, Soulages l'œuvre imprimé, Bibliothèque
Nationale de France -BNF, Paris, 2022, épreuve répertoriée
sous le n°40

20 000/30 000 €



INDEX



1 – Eau-forte I, 1952,
pp.22-23



5 – Eau-forte XI, 1957,
pp.30-31



2 – Eau-forte II, 1952, pp.24-25



6 – Eau-forte XII, 1957,
pp.32-33



3 – Eau-forte VI, 1957,
pp.26-27



7 – Eau-forte XIV,
1961, pp.34-35



4 – Eau-forte VII, 1957,
pp.28-29



8 – Eau-forte XVIII,
1962, pp.36-37



9 – Eau-forte XXIa,
1972, pp.38-39



14 – Eau-forte XXXII, 1974, pp.48-49



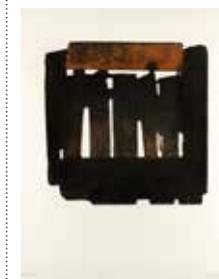
10 – Eau-forte XXV, 1974, pp.40-41



15 – Eau-forte XXXV,
1979, pp.50-51



11 – Eau-forte XXVI,
1974, pp.42-43



16 – Eau-forte XXXVI,
1979, pp.52-53



12 – Eau-forte XXX,
1974, pp.44-45



17 – Eau-forte XXXVIII, 1980, pp.54-55



13 – Eau-forte XXXI,
1974, pp.46-47

Bernard Magrez
Institut Culturel
Bordeaux

LE MEILLEUR DU STREET-ART ET DE L'ART CONTEMPORAIN EN NOUVELLE AQUITAINE.

1300m² d'expositions au Château Labottière, bâtisse légendaire du XVIIIème siècle située en plein coeur de Bordeaux.



EXPOSITIONS - ATELIERS ARTISTIQUES - CONCERTS - CONFÉRENCES
ESPACES PRIVATISABLES POUR SÉMINAIRES ET ÉVÉNEMENTS

16 Rue de Tivoli - 33000 Bordeaux
institut-bernard-magrez.com - 05.56.81.72.77

  #InstitutBernardMagrez

PIERRE SOULAGES, L'ART DE LA GRAVURE #4

Mai 2023

Vente en préparation

Pour recevoir une estimation et inclure vos œuvres à la vente :

Brune Dumoncel d'Argence

bdumoncel@millon.com

+33 (0)1 87 03 04 71





www.millon.com