

# Catalogue 2023

Le Cloître de l'Art

**Livres Rares & Arts Graphiques**
*22 – 24 septembre 2023*
Grand Palais Éphémère, Paris.

Armand Point (1861-1932)
*La Légende Dorée*
Lithographie en couleurs
1897
Notice catalogue, page 6

# Traits de l'Ame



*Le Cloître de l'Art*


Salomé Fischer

Dessins ~ Estampes ~ Tableaux

www.lecloitredelart.com

contact@lecloitredelart.com

*06 01 63 19 97*

# Remerciements

Que soient remerciés de tout coeur Agnès Chimier, Guillaume Bernard, Georges & Paulette Fischer, Francesco Mastromonaco, Laurence Gay, Sylvie Toti, Julien Petit.

# Notes

L'authenticité des estampes et dessins est garantie.
Prix sur demande, nets et établis en euros.
Les oeuvres graphiques sont présentées et vendues avec leur encadrement.
Paiements par carte bancaire ou virements bancaire acceptés. (RIB sur demande)
Les frais d'expédition sont à la charge du destinataire.
CGV à retrouver sur www.lecloitredelart.com

Les mesures des dessins sont en millimètres, tableaux et objets en centimètres, la hauteur précédant la largeur, suivies de la profondeur pour les sculptures.
Les mesures des estampes prennent en compte la partie gravée ou lithographiée, marges en plus.


✝EX·LIBRIS✝HANS·

# Sommaire


Remerciements.....5
Sommaire.....6
Hanns Bastanier.....7
Alexis Chiriaeff.....9
Maurice Chabas.....11
Louis Janmot.....15
Pierre-Amédée Marcel-Beronneau.....17
Fra Angelico(suiveur de).....21
Armand Rassenfosse.....23
Hippolyte Flandrin.....27
Francesco Rustici.....29
Henri Bellery-Desfontaines.....31
Camille-Auguste Gastine.....33
Armand Point.....37
Félicien Rops.....39
Julia Zsolnay.....41
Anonyme Suisse XIXème.....43
Jean-Paul Laurens.....45

# Hanns Bastanier

(Berlin, 1885  Fribourg, 1966)




*Ex-libris »Nid d'oiseaux » pour Hans Laut*
Eau-forte
1937
98 x 87 mm ; marges 138 x 123 mm
Signé et daté dans la planche dans le sujet circulaire en bas à droite

Peintre et graphiste allemand, Hanns Bastanier est le fils d'un professeur à l'école d'arts appliqués de Berlin. Dans l'atelier de son père, il s'essaye à différentes techniques. De 1903 à 1907, il étudie la sculpture avec Janensch et Breuer à la Hochschule für Bildende Künste de Berlin. À partir de 1925, il se consacre à la peinture de paysages et après 1930 réalise différents travaux d'émail. Par la suite, c'est dans la technique de la gravure que Bastanier s'illustre, réalisant un grand nombre d'ex-libris. De 1937 à 1941, il se présente chaque année à la Grande exposition d'art allemande de Munich.

Les ex-libris, du latin « *provenant des livres de* » sont des gravures, dessins ou aquarelles d'un artiste professionnel placés au début d'un livre pour en indiquer le propriétaire. Ayant fait leur apparition vers la fin du XVe siècle, ils tirent leur origine de la coutume médiévale d'insérer, au début des libres d'Heures (livres de prières illustrés de miniatures) les armoiries de leur propriétaire. Au XIXe siècle, le marché s'étend aux classes moyennes : professeurs, conservateurs de musées, ministres, écrivains, poètes, artistes et amateurs se plurent à réaliser leur ex-libris. Les images, souvent d'une grande singularité, reflètent la vie ou les centres d'intérêt symboliques du propriétaire.

**Bibliographie :**
Martin Hopkinson, *L'Art des Ex-Libris*, Éditons Bibliomane, 2013, Paris.




Œuvre encadrée : 27 x 23,5 cm

# Alexis Chiriaeff

(Nice, 1913 Montréal, 1999)

---

Esquisse de costume théâtral, *Paysanne aux pommes*
Gouache sur carton
400 x 275 mm
Signée en bas à droite *A. Chiriaeff*
Œuvre encadrée 51 x 38 cm

---



*« Le peintre est en Russie l'inspirateur plastique du ballet ou du drame lyrique, c'est lui qui décide le style, les lignes picturales d'ensemble, la tonalité du décor, et même l'esprit de la mise en scène. »*
Léon Bakst

Fils d'émigrés russes, artiste- décorateur et peintre, Alexis Chiriaeff fait carrière en tant que concepteur de production au théâtre Bolchoï de Genève. En 1945, il illustre les contes de l'écrivain russe Nikolaï Leskov, contemporain de Léon Tolstoï. L'artiste se marie en Suisse avec la ballerine Lyudmila Alexandrovna Otsup, fille de l'écrivain Sergei Gorny, de son vrai nom Alexander Otsup. La famille émigre en 1952 au Canada et s'installe à Montréal, où sa femme fonde le Grand Ballet Canadien. Chiriaeff y poursuit son travail de décorateur et collabore avec la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), où les productions de ballet de la compagnie sont mises en scène. Chiriaeff s'y entend toujours avec le maître de ballet, qui, lui ayant soumis ses idées chorégraphiques, permet à l'artiste de faire naître les idées décoratives maîtresses. Chiriaeff envisage le décor comme un fond qui doit donner l'ambiance et la tonalité de l'œuvre : les personnages habillés sont traités comme les derniers coups de pinceaux d'un tableau. Il peint également des nombreux paysages inspirés par l'immensité sauvage de la nature canadienne et organise des expositions personnelles. Il repose désormais dans le cimetière russe de Rawdon, au Québec.

Notre douce paysanne en costume traditionnel, délicatement gouachée aux flamboyants accents slaves évoque, à l'instar de l'art de son compatriote Léon Bakst, un univers féérique, festif et folklorique hors du temps.

---

**Bibliographie** :

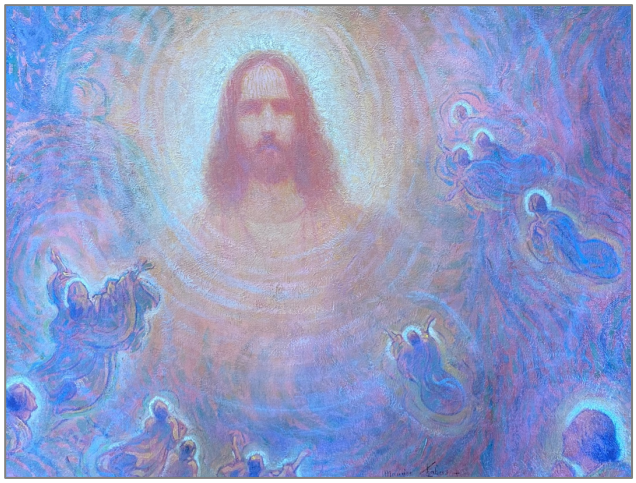

Robert G. Alexis Chiriaeff // Vie des Arts (Montréal). 1962 1963. N 29. P. 56-57.
Forget N. Chiriaeff: *Danser pour ne pas mourir*. Montréal: Québec Amerique, 2006.

Catalogue d'exposition, Opéra National de Paris, Bakst, *Des Ballets Russes à la Haute Couture* (22 novembre 2016 5 novembre 2017) sous la direction de Mathias Auclair, Sarah Barbedette et Stéphane Barsacq, Éditions Albin Michel en partenariat avec la Bibliothèque Nationale de France, 189.pp


A. Chiriaeff

# Maurice Chabas

(Nantes, 1862  Versailles, 1947)



*Vers la Lumière*
Vers 1930
Huile sur toile
47 x 61 cm
Signé en bas à droite *Maurice Chabas*

Né au sein d'une famille de commerçants nantais cultivés et érudits, le jeune Maurice et son frère Paul sont encouragés très tôt par un père féru et dilettant de peinture. Les deux frères s'initient aux Beaux-arts de Nantes sous l'égide d'Alexandre Chantron. S'ils bénéficient d'une formation artistique commune, leur vocation propre se démarque rapidement : tandis que Paul s'oriente vers une carrière de portraitiste mondain, Maurice est attiré par un idéal et une vision intérieure qui ne firent que s'accroître jusqu'à son dernier souffle. Ayant intégré l'académie Julian en 1883 à l'âge de 21 ans, il étudia dans les ateliers de William Bouguereau et de Tony Robert-Fleury qui lui transmirent les codes de la grande tradition classique jusqu'en 1888. C'est en 1885 que Maurice Chabas commence à exposer au Salon de la Société des artistes français, dont il devient membre. Entre 1891 et 1896, il expose à la Société nationale des Beaux-Arts et obtient deux médailles, avant d'être médaillé de bronze à l'Exposition Universelle de 1900. Sa participation à tous les Salons de la Rose + Croix de 1892 à 1897 confirme sa notoriété et ses œuvres mystiques, présentées sous la baguette du Sâr Péladan, sont remarquées. A l'encontre de maintes symbolistes qui pratiquaient la philosophie dans leur tour d'ivoire, Chabas ne cessa de mener une vie sociale dans laquelle il faut y voir au-delà de la mondanité car l'artiste croyait en sa force de conviction et de conversion spirituelle. La première exposition personnelle des œuvres de Chabas se tient à la fin de l'année 1885 avenue de l'Opéra.

Imprégné de spiritualisme, le peintre s'applique à transmettre, par le biais de son art, sa croyance en la survie de l'âme après la disparition du corps. Thème crucial dans son œuvre, il donne une conférence emblématique sur le rôle social de l'art le 22 mars 1914. Selon lui, la principale qualité exigée d'un artiste est d'avoir accédé à la vie contemplative, qui seule permet une véritable évolution individuelle : la révélation des grands mystères de la Vie ne se produisant que dans la méditation et la solitude. Ce prosélytisme constitue pour lui une charité intellectuelle et spirituelle. Maurice Chabas magnifie l'art en lui attribuant une puissance de suggestion considérable où l'artiste se fait apôtre, guidant l'humanité à la perfection vers la paix éternelle. Du 14 avril au 28 avril 1926, une exposition monographique de peintures, exclusivement religieuses, est organisée à *La Palette Française* dans la galerie située au 152 boulevard Haussmann. Composée d'une vingtaine de peintures cosmiques et de quelques dessins, le thème central s'articulait autour d'âmes libérées de leur enveloppe corporelle, s'envolant vers des sphères célestes. Maurice Chabas aimait passionnément le ciel ; ses amis pensaient qu'à force de le contempler et de sonder ses profondeurs, le peintre y avait vu Dieu. Soutenu par les écrits de son ami astronome Camille Flammarion, c'est à partir de son ouvrage *La Mort et son mystère* que le peintre conçoit ses envols d'âmes, basés sur l'idée de survivance de l'âme et d'une intercommunication entre le monde terrestre et l'au-delà.

L'artiste ne nous en suggère pas une vue possible, mais peint une vérité qu'il dit avoir contemplée lui-même, dans un état extatique. En 1932, Chabas présenta six œuvres spiritualistes dans le cadre d'une exposition consacrée à de telles visions et qui se tint à Paris et à Genève aux côtés d'œuvres d'artistes défunts et renommés tels Victor Hugo, William Blake ou Odilon Redon. En magicien de la peinture, il réussit ce tour de force de suggérer tout à la fois la douceur, la vibration et l'immensité surnaturelle. Devant ses œuvres ambitieuses, les critiques n'hésitèrent pas à parler d'aurore rénovatrice religieuse, création d'un art spirituel neuf et grandiose.

Dans notre tableau, Maurice Chabas donne toute la puissance à sa palette dont les couleurs chantent un hymne christique, son pinceau fougueux aux belles notes d'art disposant une pâte abondante et épaisse. Sa technique virtuose lui permet de figurer d'une manière très particulière le chatoiement et les scintillements de la lumière rendus par une habile superposition de touches posées en virgules. Chabas parvient ainsi à donner l'impression de la profondeur des couches d'air et de leur transparence. Comme en musique, chaque nuance tonale est investie d'une intense charge émotionnelle : les tonalités assourdies et délicatement dégradées ou, à contrario étincelantes, transportent tour à tour le regardeur dans un sentiment mélancolico-contemplatif ou vibrant d'allégresse. Dans notre tableau, le vibrato du halo central jaune pâle irradie en une onde aux dégradés de rose tendre, parme, violet et bleu hypnotique : ce chromatisme symbolise l'allégresse de ses âmes irradiées et enivrées de béatitude divine. Ces tonalités arc-en-ciel couplées à une touche papillonnante convergent vers la figure centrale du tableau : le Christ. Revisitation féérique de la parousie théologique, « *Ce n'est plus le tableau qui est éclairé mais lui qui devient éclairant. (…) des serpentins multicolores tournoient et flamboient comme des personnages de Carrière qu'on placerait devant des rayons ultraviolets* » Une intense émotion est suscitée par l'enivrante impression de mouvement, de tournoiement et d'envol : nous voici irrésistiblement emportés par un souffle puissant.



Fig. 1. **Maurice Chabas**
*Transmigration*, vers 1900, 54 x 73 cm, huile sur toile
Collection particulière



Fig. 2 **Maurice Chabas**
*Vers la lumière*, huile sur toile
Localisation inconnue

**Notes** :
Marc Lenossos, Exposition Maurice Chabas, Dernières Nouvelles, 4 février 1930.

**Bibliographie :**
Myriam de Palma, *Maurice Chabas (1862-1947) Peintre et messager spirituel*, Somogy Editions d'Art, 2009, 127.p.





*« Artiste, tu es prêtre ! »*
**Joséphin Péladan**, 1892.

# Louis Janmot

(Lyon, 1814 – 1892)

---

*Etude d'ange pour la fresque de la Sainte Cène, église de Saint Polycarpe*
1855
Crayon noir sur papier
150 x 225 mm
Provenance : Collection de l'historien de l'art de l'école lyonnaise Etienne Raymond Grafe (Neuilly 1940 -Lyon 2020)

---



Annoté au crayon noir *fresque de st Polycarpe* // daté et situé *Lyon 1855* // signé *L. Janmot*, en bas à droite// *C.15.2* en bas à gauche. Cachet de collection (Lugt 3927) en bas à droite.

Artiste singulier, à la fois mystique, romantique, symboliste, visionnaire et ingriste, Louis Janmot grandit à Lyon dans un famille profondément religieuse dont il garde, adulte, une foi empreinte de sincérité. Élève au Collège Royal de Lyon, il étudie la philosophie avec Frédéric Ozanam puis est admis à l'École des Beaux-Arts de sa ville natale en 1831, sous la direction du peintre historiciste Claude Bonnefond. A l'âge de dix-huit ans, il remporte sa première distinction académique : le Laurier d'Or. Deux ans plus tard, il s'installe à Paris rue de Buci aux côtés de Jean-Baptiste Frénet et de Claudius Lavergne, afin d'étudier auprès de Victor Orsel et Jean-Auguste-Dominique Ingres. Il séjourne ensuite à Rome à partir de 1835 et il y fait la connaissance d'Hippolyte Flandrin. De retour en France en 1836, Louis Janmot participe au Salon de peinture et de sculpture. Il présente trois grandes toiles à sujet christique dont la tragique *Agonie au Jardin des Oliviers* et le puissant *Christ au Tombeau* en 1840 qui est élogieusement rapprochée par les critiques de son temps avec l'œuvre de Philippe de Champaigne, inscrivant ainsi l'artiste dans la noble école de peinture religieuse du XVIIème siècle français. Parallèlement aux Salons, Louis Janmot s'investit dans un colossal programme pictural et littéraire qui l'anime depuis son adolescence et jusqu'à la mort :
*Le Poème de l'Âme*.

Composée de dix-huit tableaux, la première partie est dévoilée au public lors de l'Exposition Universelle de 1855. En janvier 1855, le peintre obtient la commande d'une fresque (Ill.1) figurant la Sainte Cène pour l'église lyonnaise de saint Polycarpe. La fresque commence à se détériorer dès 1880 et Janmot la restaure à la cire en avril et mai 1881. Aujourd'hui disparue, les croquis préparatoires dessinés par l'artiste en constituent le dernier témoignage artistique.



*Fig. 1* Louis Janmot, Fresque de la Sainte Cène, Eglise Saint Polycarpe, Lyon. 1855-56.
Photographie d'archive, in situ © Ministère de la Culture (France), Médiathèque du patrimoine et de la photographie, diffusion RMN-GP




Œuvre encadrée 22,55 x 35

# Pierre Amedee Marcel-Beronneau

(Bordeaux, 1869  La-Seyne-sur-mer, 1937)



*Quatre études pour Léda*
Plume et encre violette, aquarelle orange et brune, crayon noir
190 x 270 mm
Signé *P. Marcel-Béronneau* à l'encre noire en partie gauche, inscription au crayon noir *LÉDA, 01*, en bas à droite.

Originaire de Bordeaux, Pierre Amédée Marcel-Béronneau s'inscrivit à l'école des Beaux-Arts de sa ville natale à l'âge de vingt ans. Son séjour fut de courte durée, car le maire lui accorda en 1890 une bourse pour étudier à Paris. D'abord inscrit à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, Marcel-Béronneau fut admis en 1892 à l'École des Beaux-Arts. Il entra dans l'atelier de Gustave Moreau, l'un des artistes les plus admirés par les symbolistes. C'est lui qui encouragera son élève à participer au *Salon de la Rose + Croix* en 1897. Parmi les tableaux exposés par l'artiste, figurera *Orphée dans l'Hadès*, en référence à *Hercule et l'Hydre de Lerne*, peint par Moreau en 1875. Tout comme leurs cousins Préraphaélites, les deux artistes s'avèrent sensibles aux sujets mythologiques et religieux. Ayant forgé son propre style pictural à travers la technique de l'aquarelle qu'il transposera magistralement en peinture, Marcel-Béronneau excella dans l'art de représenter les grandes femmes fatales bibliques et mythologiques.

La sensualité exacerbée de ses Léda, Sapho, Judith et Salomé contraste toujours avec les décors ténébreux et les accents de couleur incandescente, semblables à des joyaux qui accentuent la tonalité dramatique de ses compositions magiques. Parallèlement, Marcel-Béronneau poursuivra une production de peinture de genre dans une veine plus naturaliste, réalisant des intérieurs, dont celui de l'atelier qu'il partagea avec Georges Rouault sur le boulevard Montparnasse. Au cours des deux premières décennies du XXe siècle, il exposera dans le monde entier, notamment à l'Exposition internationale Panama-Pacifique de 1915 à San Francisco. Après la Première Guerre mondiale, en 1918, il épousera l'artiste Germaine Marchant avec laquelle il s'installera à Versailles, où il finira ses jours, tout en conservant son atelier parisien.

**Bibliographie** :

Vivien Greene, Gustave Moreau, in *Mystical Symbolism, The Salons de la Rose+Croix in Paris 1892-1897*, cat. exp. New York, Solomon Guggenheim Museum, Venise, Fondation Peggy Guggenheim, 2017.





Montage de conservation lilas, cadre Art Nouveau en bois et métal repoussé à décors d'épis de blés, avec inclusion d'un cabochon violet. Œuvre encadrée 35 x 52 cm.

# Ecole Florentine,

# Suiveur de Fra Angelico

(Toscane, vers 1395 Rome, 1455)

*« Un peu de repos et de paix à l'âme »* Àlvaro Saieh

*Vierge à l'Enfant, entourée d'anges*
XIXème siècle
Tempera sur panneau, fond d'or *a boulinatura*
Panneau 47,5 x 34,5 cm

Surnommé le « peintre des anges », Guido di Pietro dit Fra Angelico est l'un des artistes majeurs du Quattrocento florentin, aux côtés de Masaccio et Fra Filippo Lippi. Profondément croyant, il consacra son talent aux thèmes bibliques et a travailler particulièrement les effets de lumière comme expression de la spiritualité dans l'art. S'il resta fidèle aux canons du gothique international, il sut y associer les nouveautés stylistiques et l'esprit des maîtres de la Renaissance. Il initia le courant des peintres dits « de la lumière » en recourant aux bleus, aux verts et aux rouges éclatants se détachant sur fond d'or. Son savant traitement des ombres et de la lumière influença les autres « maîtres de la lumière » que furent Filippo Lippi, Piero della Francesca ou Benozzo Gozzoli, son élève. Le maître biographe, Giorgio Vasari, voyait en lui l'un des peintres les plus parfaits de son temps. La pureté de son style sera très admirée par les peintres de la rénovation de l'art chrétien à la fin du XIXe siècle, en particulier par Maurice Denis.

Notre tableau constitue la reprise de la *Vierge à l'Enfant* dite *La Madonna della Stella* peinte vers 1420 par Fra Angelico pour le Tabernacle de Santa Maria Novella, désormais conservée au museo di San Marco à Florence. S'intégrant dans une suite de quatre panneaux peints, avec des cadres contenant des reliques placées sur l'autel pendant les solennités, ils furent commandés par le frère Giovanni Masi entre 1424, alors sacristain de Santa Maria Novella et l'année de sa mort, en 1434. Réalisées à des époques différentes, les quatre icônes sont unies par leur sujet marial, illustrant chacun un moment fondamental de la vie de la Vierge : Annonciation et Nativité, Adoration des Mages et Dormition, jusqu'à son Couronnement céleste.

Notre panneau, reprit avec sensibilité et virtuosité par un artiste italien du XIXème siècle maîtrisant parfaitement la technique de la peinture à l'œuf au même titre que celle de la perspective des ombres sur fond d'or incisé, représente la Vierge debout serrant son Fils contre elle dans un joue à joue complice, d'une infinie tendresse. L'entourage de la scène se compose d'une ronde séraphique gracieuse fidèle au modèle fra angelesque sur fond or *a boulinatura*.





Fig. 1.et détail. Fra Angelico, *Madonna col Bambino in gloria tra angeli - Madonna della stella*, Tempera su tavola, fondo oro, Museo di San Marco, Firenze.

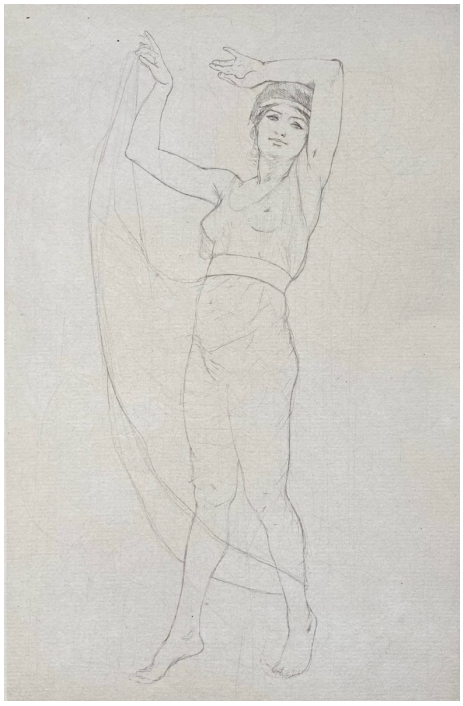


Icône encadrée 39 x 24,5 cm

# Armand Rassenfosse

(Liège, 1862 1934)

*Danseuse*
1906
Pointe sèche, roulette
482 x 330 mm ; belles marges
Très belle épreuve sur vergé. Rouir 418, 2/2, état publié par la *Société des aquafortistes belges* en 1907



Né à Liège dans un vieux quartier commerçant de la vie, les parents du jeune Armand y tiennent un commerce d'objets d'arts. C'est au sein d'une atmosphère de négoce et de curiosités que se déroule l'enfance de l'artiste. Très vite, il se met à dessiner, par instinct, sans méthode ni direction ce qu'il observe autour de lui. Les trésors accumulés dans la boutique paternelle sont à la source de son éducation artistique qu'il fera seul. Le monde des antiquaires, l'atmosphère des ventes publiques et de la brocante lui deviennent très tôt familiers. Il trouve au même moment, chez un bouquiniste, un vieux manuel de gravure et commence la pratique de l'estampe avec des outils rudimentaires : la pointe y est remplacée par un gros clou, et la presse improvisée par un rouleau de pâtisserie. Avec l'aide de l'ami Adrien de Witte, il se familiarise directement avec l'art de la pointe sèche, qui se révèle être la plus proche du dessin. Collectionneur et admirateur du symboliste Félicien Rops, la rencontre a lieu lors d'un voyage d'affaires à Paris en 1888. C'est un coup de foudre artistique et amical à l'origine d'expérimentations techniques communes, donnant naissance à un nouveau procédé de gravure : le vernis ropsenfosse.

La belle forme, le rythme, l'équilibre des rapports, la grâce et l'harmonie sont autant de canons que la danse doit réunir. La tendance, amorcée par l'esthétique nouvelle des Ballets Russes qui privilégie le mouvement et la couleur, libère le corps féminin. La danse devient pour Rassenfosse un support à une étude poussée de l'équilibre à la limite de l'instabilité et lui permet de traiter deux sujets qu'il affectionne particulièrement : le mouvement et la femme.

Représentée en pleine danse, tournée de trois quarts vers la gauche et les bras levés, notre danseuse gracile, au regard fatal et aux cheveux retenus par un bandeau au front, est revêtue d'une robe transparente serrée à la taille par une ceinture, qu'elle relève de la main droite. Notre estampe a été publiée par La Société des Aquafortistes Belges et tirée par le talentueux Van Campenhout sur papier vergé. Fondée à Bruxelles en 1886, lors du renouveau de l'intérêt de la gravure en Belgique sous le patronage de la comtesse de Flandre, la société comptait une dizaine de membres-fondateurs dont Fernand Khnopff et Constantin Meunier. La dimension cosmopolite désirée par la Société fut réellement atteinte par le groupe des XX en 1883. Ouverts sur les avant-gardes européennes, Les XX surent faire de Bruxelles un centre important et international. L'estampe fut présente lors des expositions du groupe ; Whistler, Bracquemond, Ensor et Marie Cassatt y montrèrent leurs eaux-fortes. Ils réalisèrent ainsi les véritables rêves du fondateur de la Société internationale des aquafortistes fondée par Félicien Rops, une décennie plus tôt.

**Bibliographie :**

Nadine de Rassenfosse-Glissen, *Rassenfosse : peintre, graveur, dessinateur et affichiste*, Éditions du Perron, 1989.
Eugène Rouir, *Armand Rassenfosse, Catalogue Raisonné de l'œuvre gravé*, Éditions Van Loock, Bruxelles, 1984.



Cadre en pin naturel à profil plat plaqué d'ornements de style mauresque en métal et cabochons rouges, circa 1900. Œuvre encadrée : 67 ,5 x 51,2 cm


S. DOMINICVS

# Hippolyte ou Paul Flandrin

(Lyon 1809 - Rome 1864)
(Lyon 1811 Paris, 1902)

*Saint Dominique et Saint François d'Assise*
vers 1849
Crayon graphite et pierre noire
248 x 357 mm

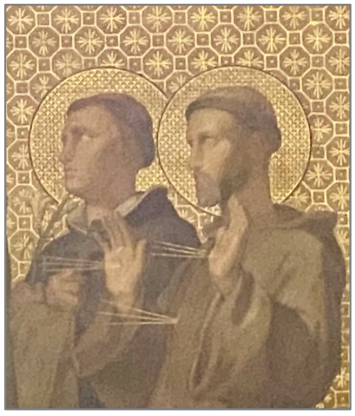


Fig. 1 Hippolyte Flandrin
Détail, *Saint Dominique et Saint François*
*Procession des Saints*, Peinture murale
Église Saint-Vincent de-Paul, Paris

Alors qu'Hippolyte Flandrin achève tout juste le chantier décoratif de l'église Saint-Paul de Nîmes et travaille encore à celui de Saint-Germain-des-Prés, c'est en 1848 que lui est confié la décoration de l'église Saint-Vincent-de-Paul. Située dans le 10e arrondissement, elle est fondée en 1824 puis achevée en 1844 par Jacques Ignace Hittorff. Tandis qu'Édouard Picot travaille à l'ornementation du chœur, Flandrin œuvre pour la nef de 1848 à 1853. Tirant son inspiration iconographique de la Litanie des saints, l'ensemble se compose de deux longues processions en frise de figures sur fond d'or se dirigeant vers le chœur. Dans la tradition chrétienne, cette prière est adressée à une série de saints auxquels on demande intercession auprès de Dieu. Présentant un caractère répétitif, les saints sont nommés les uns après les autres, suivi d'un « *Priez pour nous* ». Notre dessin au même titre que d'autres esquisses préparatoires permet de suivre la lente mise au point des compositions, malheureusement non datées.

La liberté plastique que l'artiste offre à ses modèles esquissés, montre qu'il tend à concilier les deux valeurs dominantes de son art : la foi chrétienne et l'ingrisme. Parvenu au sommet de son art, c'est précisément à Saint-Vincent de Paul qu'il en fait la synthèse. Comblé par son travail, Flandrin lithographia l'ensemble de ses compositions dans un recueil de 1860 édité par Haro, ce qu'il n'a jamais fait pour aucun autre de ses décors. Les portraits couplés de nos saints Dominique et François d'Assise se situent sur la frise de droite de la nef parmi les autres Confesseurs (Ill.1 et détail). Ils sont précédés de saint Bruno et de saint Bernard et suivis par saint Louis et saint Ferdinand d'Espagne. Leurs visages nettement dardés en direction du Ciel, renforce l'expressivité des mains stigmatées de saint François, conférant à notre feuille une tension spirituelle aiguë. Théophile Gautier écrira dans *Le Moniteur* en 1856, que sur l'ensemble de ces peintures murales, *l'eau sainte a ruisselé sur la belle forme antique.*




Fig. 2 Hippolyte Flandrin
*Procession des Saints*, Peinture murale
Église Saint-Vincent de-Paul, Paris







Cadre Jugendstil à filets or en bois de teinte acajou

Œuvre encadrée : 40,5 x 51 cm

---

**Bibliographie** : Jacques et Bruno Foucart, *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin, Une fraternité picturale au XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, 16 novembre 1984 - 10 février 1985, Lyon, Musée des Beaux-arts, 5 mars - 119 mai 1985, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1984, 303 p.

# Francesco Rustici, dit "Il Rusticino"

(Sienne, 1592 - 1626)

*Étude de Frontispice*
Pierre noire sur papier filigrané
335 x 220 mm (bords irréguliers)

Cette intéressante étude de frontispice, exécutée d'une main généreuse et vibrante, témoigne du grand goût baroque qui souffla sur Sienne durant le XVII ème siècle. Elle pourrait être de Francesco Rustici : le trait frémissant des drapés et les visages poupons aux yeux tombants font en effet écho à ceux d'un saint Sébastien dont la feuille conservée au Louvre, fut anciennement attribuée à Guido Reni (Inv. 6758, Ill.1). Dans notre dessin à la pierre noire, Rustici laisse libre cours à sa vision baroque : deux putti aux ailes déployées, munis de trompettes, nous présentent leur cartouche festonné destiné à recevoir une inscription. Par sa composition évoquant une étude de plafond, l'on retrouve dans cette oeuvre aux dimensions modestes et au trait appuyé destinée à être gravée, le modelé incarné du corpus peint de l'artiste (Ill.2).



**Fig 1.** Francesco Rustici, *Irène, aidée par sa servante extrait les flèches du corps de saint Sébastien*, pierre noire et lavis gris, 287 x 192 mm, Collection des Arts Graphiques du Louvre, numéro d'inventaire 6758.

Formé par son père Vincenzo Rustici (1557-1632), la famille de notre artiste comprenait aussi un autre peintre en la personne de son oncle, Alessandro Casolani (1552-1607). Influencé par la douceur du style de Francesco Vanni, le jeune Rustici séjourne à Rome où il étudie les caravagesques, la nouvelle manière des frères Carraches et se laisse imprégner par le bolonais Guido Reni. Ces multiples influences en firent un brillant interprète du naturalisme caravagesque, un courant novateur recherchant les effets de la lumière à la chandelle (Ill.2). Son succès foudroyant fut à l'image de sa mort prématurée, à l'âge de trente-quatre ans. Comme l'a très bien étudié et démontré Marco Ciampolini, ses œuvres étaient conservées dans les collections de Giulio Mancini, de Cassiano del Pozzo, du cardinal Lorenzo Magalotti ainsi que dans la collection française du cardinal de Richelieu. Il fut surtout collectionné par les Médicis et par la grande duchesse, femme de Cosimo II, sa mécène la plus importante.



**Fig. 2.** Francesco Rustici, *Le Baptême du Christ*, vers 1622, huile sur toile, Oratorio de San Giovannino et Gennaro, Musée de l'Oeuvre, Cathédrale de Sienne

**Bibliographie** :
Marco Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 vol., Sienne, 2010, II, p. 666. Galerie Canesso, Notice d'oeuvre, Francesco Rustici.



Cadre rustique en bois sculpté à décors de laurier. Signature de l'ébéniste au dos. Œuvre encadrée : 55 x 42 cm.

# *Henri Bellery-Desfontaines*

(Paris, 1867 Pont-aux-Dames, 1909)




---

*Imploration*
1898
110 x 80 mm ; marges 280 x 200 mm
Lithographie originale en couleurs tirée à 300 exemplaires sur Chine pour le numéro 62 de la revue *The Studio* en mai 1898.
Signée en marge dans la planche *h. Bellery-Desfontaines* en bas à droite, cachet à sec de *The Studio* en marge à droite

---

Henri Bellery-Desfontaines commence sa formation décorative dans l'atelier particulier de Pierre-Victor Galland. Il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1890 avec pour maître le peintre Jean-Paul Laurens. Soucieux de parfaire sa technique afin d'être libre d'exprimer son talent et sa créativité, il complète sa formation à l'Académie Julian à partir de 1892, sous l'enseignement de William Bouguereau. Diplômé de l'École des Beaux-Arts en 1895, Bellery-Desfontaines se tourne de plus en plus vers les Arts Décoratifs. Intéressé par la gravure et l'illustration, il se passionne également pour la tapisserie et le mobilier, réalise ses propres cadres pour ses œuvres ou pour ses amis artistes. Sa démarche s'apparente à celle de l'Arts & Crafts et du courant international de l'art total considérant que tous les objets de décoration intérieure devaient cohabiter harmonieusement et esthétiquement ensemble, en lien avec d'âme, avec la personnalité et les goûts du propriétaire. Il parvient à concrétiser cet idéal lors de l'Exposition Universelle de 1900 où il expose sa création sur mesure, réalisée pour le salon du docteur Henri Tissier.

Bellery-Desfontaines illustre par la suite des revues artistiques et des ouvrages littéraires, au nombre desquels *The Studio*, dont provient notre estampe évoquant en tout point l'atmosphère néo-gothique en vogue autour de 1900. Baptisé « le studio » en référence à l'atelier de l'artiste ou de l'artisan, le premier numéro sort à Londres en avril 1893. Mélangeant arts appliqués et beaux-arts, la rédaction invite Aubrey Beardsley à illustrer la couverture du numéro inaugural. *The Studio* est à l'époque un fantastique moyen de communication international entre les artistes : y furent imprimées de multiples gravures couleurs hors-texte. En Allemagne, *Jugend* lancé en 1896, s'en inspire tandis qu'en France, l'année suivante, *Art & Décoration* en est l'équivalent.




Cadre en laiton repoussé néo-médiéval clouté à décors de lys et d'écusson
Œuvre encadrée : 37,5 x 31,3 cm.

# Camille-Auguste Gastine

(Paris 1819 -1867)

*Étude d'après Fra Bartolomeo, Christ Mort*
Vers 1850
Plume et encre brune, crayon noir, estompe, rehaut de craie blanche sur papier sable-gris
Cachet de l'atelier de l'artiste en bas à gauche
440 x 545 mm

Camille-Auguste Gastine eut tour à tour pour maîtres Nicolas-Auguste Hesse, Paul Delaroche ainsi que François Édouard Picot. Il expose pour la première fois une *Sainte Famille* au Salon de 1844, puis voyage en Italie et séjourne à Rome où il puise son inspiration auprès des primitifs italiens et des maîtres de la Renaissance. Notre étude pour une grande composition s'inspire des compostions conçues par Fra Bartolomeo et Andrea del Sarto, dont le cabinet des Arts Graphiques du Louvre conserve deux beaux croquis préparatoires, l'un réalisé à la pierre noire et l'autre à la sanguine. Celui de Fra Bartolomeo constitue une étude pour le Christ de la *Pietà Pitti,* exécutée pour le couvent de San Gallo à Florence et actuellement à la Galleria Palatina tandis que celui de Del Sarto est une étude pour le Christ mort de la *Pietà* peinte pour les sœurs Camaldules de San Pietro à Luco entre 1523 et 1524, aujourd'hui conservée à Florence au Palazzo Pitti. Il est tout à fait captivant d'ajouter à notre comparaison la troisième reprise du même thème par l'un des maîtres du symbolisme français Odilon Redon, deux décennies après Gastine.

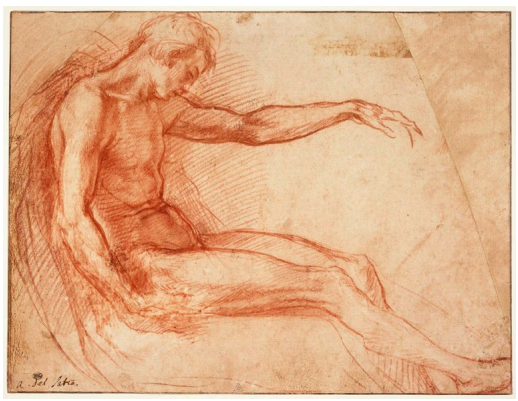


Fig.2. **Andrea del Sarto** (1486-1530), *Christ Mort*, sanguine, 200 x 262 mm, Musée du Louvre Cabinet des Arts Graphiques, Inv.1715.



Fig.1. **Fra Bartolomeo** (1472-1517) *Christ mort de profil vers la droite*, Pierre noire et craie blanche, mise au carreau à la pierre noire, un trait à la plume et encre brune fait au compas. Trait d'encre brune à la plume et au compas, 153 x 227 mm, Ancienne Collection Jean-Pierre Mariette (L.2098), Musée du Louvre, Cabinet des Arts graphiques, Inv.1672.D.

Des quatre études, l'on y retrouve la même pacifique et émouvante suavité émanant d'un corps inanimé, mains abandonnées et aériennes, que la grâce de chacun de ces artistes a su capter et pressentir afin de la retranscrire par le trait de son crayon. Doté de qualités graphiques remarquables dont notre dessin témoigne incontestablement, Gastine ne figure cependant pas parmi les élèves d'Ingres. Cependant, l'influence de ses proches, tels Raymond Balze, Hippolyte Flandrin ou encore Savinien Petit, se retrouve dans les lignes harmonieuses de ses dessins.



Fig.3. **Odilon Redon** (1840 -1916), *Christ Mort, inspiré par Andrea del Saro*, sanguine, 197 mm x 286 mm, Musée du Louvre, Cabinet des Arts Graphiques, Inv. RF40897.

**Bibliographie** : *Notice sur Gastine (Camille-Auguste), artiste peintre, mort le 3 avril 1867* / (signé : E. A. G.), 1867, Bibliothèque nationale de France.

Crédits photographiques ill.1,2 et 3 © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais - Photo S. Nagy



Cadre dit à tabernacle, bois en chêne mouluré.
Époque XX$^{ème}$. Dédicace gravée et datée au dos. Oeuvre encadrée : 61 x 68 cm.





Fig 1. Fra Bartolomeo, *Lamentatio*n, huile sur toile, 158 x 199 cm,  Palais Pitti, Florence.



# Armand Point

(Alger, 1861 Prague, 1932)

*La Légende Dorée*
1897
Lithographie en couleur sur papier japon
405 x 550 mm
Planche publiée dans *L'Estampe Moderne*, en septembre 1897, n°5.
Tirage de grand luxe tirées sur Japon à grande marges, imprimé par Champenois pour CH. Masson & H. Piazza, Paris
Signature de l'artiste et date dans la planche en bas à gauche *APoint 1897*, timbre à sec de *L'Estampe Moderne* (L.2790) représentant un profil d'enfant en marge inférieure, tampon numéroté 106 du tirage de luxe au dos



Fig.1. *Deux Têtes*, sanguine, 1897, 310 x 470 mm, collection particulière.

Orientaliste, symboliste, préraphaélite, artiste de l'âme, rénovateur, paysagiste, peintre, aquafortiste, dessinateur, pastelliste, fresquiste, émailleur, expert technique de la Renaissance Italienne, Armand Point a su exprimer d'une virtuose variété ses conceptions de l'Art et de la Beauté. C'est à l'automne 1888, lors de sa rencontre parisienne avec Joséphin Péladan, que Point renforce sa tendance imaginative, son amour du légendaire, du mystérieux et de l'occulte. Sur les conseils du Sâr, fervent admirateur de Léonard de Vinci, il s'approprie la ligne souveraine du dessin. Si le jeune artiste possède déjà une bonne connaissance de la peinture italienne acquise lors de ses visites au Louvre, Armand Point découvre véritablement l'Italie durant l'hiver 1894. Accompagné de sa compagne et muse Hélène Linder, le couple vit durant plusieurs mois, une période exaltante, émerveillés par les maîtres florentins des XVe et XVIe siècles.

« *J'ai vu entrer Armand Point (…) avec une dame qui semblait sortir d'un de ses tableaux, fraîche comme Le Printemps de Botticelli.* »
Aristide Marie.

Notre estampe, inspirée par l'œuvre littéraire de Jacques de Voragine, fusionne références italianisantes aux mondes féériques et merveilleux du Moyen Age chrétien. L'artiste adopte ici une approche néoplatonicienne des couleurs : les verts, les mauves, les orangés et les bleus des costumes répondent à ceux de la nature. Nous y contemplons, au premier plan d'un paysage arcadien, les profils donatellesques de deux élégantes jeunes femmes rousses assises côte à côte, revêtues de magnifiques robes fleuries. La première, les yeux mi-clos et le regard baissé sur son livre d'heures enluminé, arbore une coiffure en chignon très élaborée à longue natte ; la seconde, chevelure au vent, sourit légèrement, un iris mauve à la main, le regard perdu au loin dans ses rêveries. Vierge sage et vierge folle ? En quelque sorte, puisqu'il faut voir dans le visage stylisé de la première celui de son aimée Hélène Linder. Armand Point réalise pour notre lithographie une superbe étude préparatoire à la sanguine (Ill.1). La *femme en âme* rejoint ici le réel et fait advenir la vie spirituelle par l'art. Chez Point, la femme devient princesse.

**Bibliographie :**
Robert Doré, *Armand Point, De l'orientalisme au symbolisme*, Bernard Giovanangeli Éditeur, 2010, 144.p.





Cadre XX$^{ème}$ à larges baguettes de chêne, encadrées de frises dorées.
Œuvre encadrée : 57,5 x 67,3 cm

# Félicien Rops

(Namur, 1833  Essonne, 1898)

---

*A cœur perdu*
1888
Héliogravure en couleurs retouchée au vernis mou
323 x 195 mm ; belles marges
Rouir 717, 1/5, premier état sur cinq avant l'ajout de la banderole ERITIS SIMILES DEO

---

"*Vertueux ne puis, hypocrite ne daigne, Rops suis.* "
F.R à Émilie Leclercq.

Né à Namur au sein d'une famille de bourgeois industriels, le jeune Félicien commence sa scolarité au Collège des Jésuites. Sa première formation artistique débute à l'âge de 16 ans à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville. En 1851, il devient membre de la Société des Joyeux et dessine *Le Diable au Salon*, poursuivant ses études à l'Université libre de Bruxelles. En 1853, il fréquente l'atelier libre de Saint-Luc, puis l'artiste parisien Félix Bracquemond auprès duquel il perfectionne sa technique gravée. C'est au printemps 1864, par l'intermédiaire de l'éditeur Auguste Poulet-Malassis, qu'advient la rencontre avec son alter ego poétique : Charles Baudelaire. Partageant la même vision damnée et déchue de la femme, Rops illustre et publie deux ans plus tard le Frontispice des *Épaves*. En 1875, l'artiste s'installe définitivement à Paris et devient l'illustrateur le plus riche de la capitale, collaborant avec la fine fleur littéraire de son temps tels Mallarmé et Barbey d'Aurevilly. Parvenu au sommet de son art, il produit en 1878 deux œuvres majeures : *La Tentation de saint Antoine* et *Pornocratès*. En 1884, il rencontre Auguste Rodin, illustre le *Vice suprême* de Joséphin Péladan et expose au premier Salon des XX, avant d'intégrer le groupe en 1886. Deux ans plus tard, Rops travaille en collaboration avec le graveur liégeois Armand Rassenfosse pour la conception d'un vernis mou transparent : le Ropsenfosse. Décoré de la Légion d'honneur en 1889, La Libre Esthétique organise une rétrospective de son œuvre en 1899.



Au cœur de l'oeuvre de Rops, la femme et la sexualité sont souvent associées aux notions de déchéance et de mort. Toutes ces œuvres, qui ne seront pas exposées du vivant de l'artiste, mais vendues à des amateurs choisis, célèbrent cependant l'origine de la vie et montrent le grand respect qu'avait l'artiste pour l'énergie de vie, s'exprimant par la sexualité. Il aborde les sujets sexuels et érotiques sans détour en prenant le contrepied du nu académique de l'époque ou de la représentation allégorique du sexe. « *Les choses de la nature ne sont pas sales* » écrit l'artiste en marge d'une gravure. Dans sa dernière série, *Les Sataniques* (1882), Rops subit l'influence de l'esprit décadent de la fin du 19e siècle. Des jambes de notre Ève déchue à la longue chevelure rousse, se glisse la tête d'un serpent dont le corps sinueux s'enroule autour de sa nudité jusqu'à son sein. L'artiste y symbolise la femme entièrement soumise à ses propres pulsions, privée du contrôle de son corps et de ses émotions : prête à s'offrir au diable.



Cadre XX$^{ème}$ en bois doré, Paris 1905, G.Pellet. Œuvre encadrée : 58 x 45 cm.

# Manufacture Zsolnay

Modèle de Julia Zsolnay (?)
*Désespoir*
Faïence de porcelaine bleu persan
Vers 1900
H : 15 x  L : 23 x P : 10 cm



Véritable dynastie d'artisans née en Hongrie au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, la Manufacture de céramique Zsolnay est fondée en 1853 par Milkòs Zsolnay, commerçant originaire de Pécs. Reprise par Vilmos Zsolnay, la manufacture reçoit le Grand Prix et la Légion d'Honneur à l'Exposition universelle de Paris en 1878, pour son invention appelée « faïence de porcelaine ». Faite d'un mélange de sable de couleur ivoire contenant du fer, de kaolin, d' argile, d'un peu de feldspath et de calcaire, le produit cru était attendri à 1000 degrés puis recouvert de vernis pour porcelaine molle avant d'être recuit à 1300 degrés. La couche de peinture colorée se fondait ainsi avec le vernis de base. Au cours des années 1880, l'intérêt de la famille se tourne vers la connaissance des techniques de vernis d'origine persane, dont notre figure témoigne. Julia, fille de Vilmos, insuffle à la production un vent de japonisme et d'orientalisme. L'expérimentation de couleurs et de techniques empruntées à divers traditions artisanales, a su créer un style Art Nouveau typiquement hongrois, aboutissant aux reflets magiques du lustre d'éosine métallisée. En 1900, l'entreprise est au sommet de sa gloire sous la direction du petit fils Miklòs et expose une seconde fois à l'Exposition universelle de Paris. De 1920 à la fin des années 50, la production décline jusqu'à son étatisation en 1948.

**Bibliographie :**

Céramique Art nouveau de Hongrie,
La Manufacture Zsolnay, Somogy Éditions,
2011, 70.p.



# Anonyme Suisse

du XIX[ème], suiveur d' Heinrich Fussli

(Zürich, 1741- Londres, 1825)

*Calais et Zétès chassant les Harpies*
Crayon noir
247 x 375 mm
Œuvre encadrée 32,5 x 48,3 cm



Les deux jumeaux qui ne se séparèrent jamais, naissent en Thrace et représentent les génies du vent : Calais signifie "*celui qui souffle doucement*" et Zétès, "*celui qui souffle fort*". On les représente comme des êtres aériens, souvent dotés d'ailes attachées aux talons ou au niveau des épaules. Dans le récit des Argonautes, Calais et Zétès secourent leur beau-frère, époux de leur sœur Cléopâtre, victime d'un châtiment divin pour avoir dévoilé trop précisément l'avenir. S'ils parviennent à le délivrer du joug des Harpies, c'est en vain et sans fin que les jumeaux se lancent à leur poursuite : « *Les fils de Borée, que Zeus remplit en ce moment d'une vigueur infatigable, les poursuivent avec une égale vitesse et les menacent sans cesse de leur épée. Tels des chiens bien dressés prêts d'atteindre dans leur course une biche légère, ils s'efforcent de la saisir en allongeant le cou ; mais la proie leur échappe, et leurs dents résonnent inutilement : tels les fils de Borée touchent sans cesse les Harpies sans pouvoir les saisir.* » Apollonios Argonotiques. Notre dessin à l'atmosphère fantastique, dans la veine fuselienne, représente bien ce passage fatidique et théâtral du récit mythologique.



# *Jean-Paul Laurens*

## *(attribué à)*

(Fourquevraux 1838 - Paris 1921)

---

*Couple recueilli auprès d'un gisant*
circa 1885
Crayon noir
390 x 280 mm

---

La vocation d'artiste de Jean-Paul Laurens naît dans un milieu humble et éloigné de l'art. Néanmoins, face à la passion précoce de son fils, le père le confie âgé de treize ans comme apprenti à des peintres piémontais de passage. Sa famille parvient, malgré sa modestie, à le faire intégrer l'école des Beaux-Arts de Toulouse. Une bourse de la municipalité lui permit ensuite de poursuive ses études à l'École des beaux-arts de Paris.

L'artiste traça sa voie dans un historicisme savant et rare, plastiquement convaincant et plutôt novateur dans sa maîtrise des constructions spatiales spectaculaires et son insistante thématique mortuaire. Le réalisme puissant auquel Laurens eut recours lui permit de donner corps à un registre dramatique et violent qui fut toujours la marque de ses plus grandes réussites. L'artiste, alors âgé de 34 ans, parvient à s'imposer au Salon de 1872 comme le dernier des grands peintres d'histoire français de la Troisième République. Sa peinture fut une peinture d'idées. L'artiste donna à ses œuvres une dimension politique et idéologique indéniable, exaltant les vertus républicaine. On peut ainsi voir sa peinture comme l'expression intellectuelle et esthétique d'une synthèse entre l'historiographie romantique et libérale empreinte d'un souffle épique et poétique et l'exigence d'une reconstitution descriptive scrupuleuse. Grand admirateur de Paul Delaroche, Laurens n'a donc pas échappé aux séductions d'une peinture d'histoire avait sur rendre le fait historique plus accessible en le parant de sentiments humaines et non plus divins. Cette transition picturale se traduit par l'adoption d'une peinture de chevalet aux dimensions relativement modestes, comprenant des personnages de taille historique.



**Fig.1. Illustration pour Faust**, *Le Jardin*, plume, encre noire, lavis gris et noir et rehauts de blanc sur traits à la mine de plomb, 1885, 420 x 296 cm. Monogramme en bas à droite *JPL*, Paris, Musée du Louvre, département des arts graphiques, fonds du musée d'Orsay, RF 1561.

Ces dits formats furent un succès commercial que justifient la présence de ces tableaux dans des collections particulières.

Comme nombre de ses contemporains, Laurens était également passionné par le théâtre et se rendit à de nombreuses représentations. Une grande partie de ses lectures était consacrée à des pièces dont certaines de Shakespeare et Goethe (Ill.1) l'émurent profondément. N'étant pas préparatoire à l'une de ses œuvres peintes, tout laisse à penser que notre dessin puisse avoir été croqué par le peintre d'après le souvenir de l'une de ses lectures anglaises ou allemandes. La tonalité tendre et galante de ce jeune couple recueilli auprès d'un gisant est assez rare chez Laurens. Cette étude illustre par ailleurs l'intérêt porté aux costumes qui était aussi l'un des domaines de prédilection du peintre. Par ses goûts, le peintre était un vrai romantique dont la fiction devenait son monde quotidien. Il vivait les sujets de ses peintures, comme le tragédiens les personnages de ses pièces.

---

**Bibliographie** : Collectif ; Laurence des Cars, A.D. de H, Francois de Vergnette, Catalogue d'exposition, *Jean-Paul Laurens (1838-1921), Peintre d'histoire*. Paris, Musée d'Orsay, 6 octobre 1997- 4 janviers 1998, Toulouse, Musée des Augustin, 2 février - 4 mai 1988, Réunion des Musées Nationaux, 1997.



Cadre de style néogothique à pinacles cloutés en marqueterie d'os pyrogravé.
Oeuvre encadrée 75 x 49 cm



« *Les choses visibles ne sont que le vêtement symbolique des choses invisibles.* »

Hector de Saint-Denys, *Journal*, 1954.

© Salomé Fischer, 2023.
Crédits photographiques : Tous droits réservés.