



Galerie Le Cloître de l'Art
Salomé Bernard-Fischer



Galerie Artwins
Caroline Thieffry

**FINE
ART
FAIR**

**ANTICA
NAMUR 2025**



ANTICA NAMUR 2025

DU 8 AU 16 NOVEMBRE 2025

NAMUR EXPO

EN SEMAINE : 1PM - 7PM
WEEK-END & 11/11 : 11AM - 7PM

GALERIE ARTWINS

Caroline Thieffry

16, rue de la Grange Batelière – 75009, Paris

+336 61 93 83 35

carolinethieffry@artwins-paris.com

www.artwins-paris.com

GALERIE LE CLOITRE DE L'ART

Salomé Bernard Fischer

16, rue de la Grange Batelière – 75009, Paris

T. +336 01 63 19 97

contact@lecloitredelart.com

www.lecloitredelart.com



Le Cloître de l'Art

Galerie
Le Cloître de l'Art
Salomé Bernard Fischer
06.03.83.19.97
contact@lecloitredelart.com
www.lecloitredelart.com





Le Cloître de l' Art

Fondé en 2021 par Salomé Fischer (membre du SLAM et du SNCAO-GA, lauréate du Prix Marcus 2025), Le Cloître de Art est une galerie parisienne située au 16 rue de Grange Batelière, dans le 9ème arrondissement, au cœur du Quartier Art Drouot, partagée avec la galerie Artwins. Un espace chaleureux et intemporel où l'art ancien s'allie à la modernité, apportant à notre clientèle une ogive de beauté et de grâce.

D'esprit symboliste et mystique, la galerie du Cloître de l'Art propose une sélection de dessins et gravures, de peintures et d'objets d'art majoritairement des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles (Maurice Chabas, Louis Janmot, Charles-Clos Olsommer, Victor Prouvé), périodiquement mis en dialogue avec des artistes contemporains partageant cet univers (Elen Bezhen, Harold Hermann, Sasha Katz, Stéphanie Montagut). Encadrés avec soin et originalité, la gaieté poétique du style Liberty Art Nouveau côtoie la spiritualité de l'École Lyonnaise et Nabi, le tout contrasté par les mystères du symbolisme franco-belge et du folklore de l'âme slave.

Les œuvres présentées sont le fruit de recherches comparatives approfondies, mettant en lumière un contexte de création historique, littéraire ou stylistique particulier. Valorisant des artistes parfois tombés dans l'oubli, la galerie du Cloître de l'Art publie chaque année un à deux catalogues monographiques ou thématiques à l'occasion de salons et d'expositions tels : « *Camille-Auguste Gastine, Le Dévot de la ligne* », « *Symbolisme au Féminin* », « *Bretagne Mystique* ». La galerie est présente dans des foires d'art à Paris dont le Salon du Livre Rare & Arts Graphiques au Grand Palais et Moderne Art Fair place de la Concorde. C'est avec plaisir qu'elle participe à l'édition 2025 d'Antica Fine Art fair à Namur, en Belgique.

Le Cloître de l' Art





Spécialisée dans la peinture symboliste et nabi, la galerie Artwins, fondée par Caroline Thieffry, vous propose des œuvres soigneusement sélectionnées pour leurs qualités plastiques et historiques.

Implantée au 16, rue de la Grange Batelière, à Paris, aux côtés du Cloître de l'Art, l'intention de la galerie, outre le fait de présenter des grands noms de ces mouvements, est également de permettre à certains artistes oubliés de retrouver leurs lettres de noblesse. Les écoles françaises, belges, suisses et autrichiennes y sont largement défendues.

Membre du Syndicat des Négociants en Art (SNA), et du Syndicat de la Librairie Ancienne et Moderne (SLAM), la galerie a eu l'honneur d'exposer au Salon du Livre Rare et des Arts Graphiques à deux reprises : en 2023 au Grand Palais Éphémère, puis en 2024, au Carreau du Temple. En décembre 2023, la galerie a eu le privilège de recevoir le premier 'Prix Marcus', créé à l'initiative du SNCAO-GA. Remis par Stéphane Bern, il récompense les jeunes marchands pour leurs actions en faveur de la valorisation et de la préservation du patrimoine.

Artwins a ensuite eu l'honneur d'avoir été sélectionnée pour exposer à FAB (Fine Arts / La Biennale) sur le stand des 'jeunes talents' en novembre 2024, au Grand Palais, à Paris.

Depuis 2021, plusieurs œuvres de notre sélection ont pu rejoindre de nombreuses collections privées ou publiques, notamment, celles du Musée de l'Oise (MUDO) ou du Virginia Museum of Fine Arts (VMFA).

artwins



R. Rousseau Decells
1911

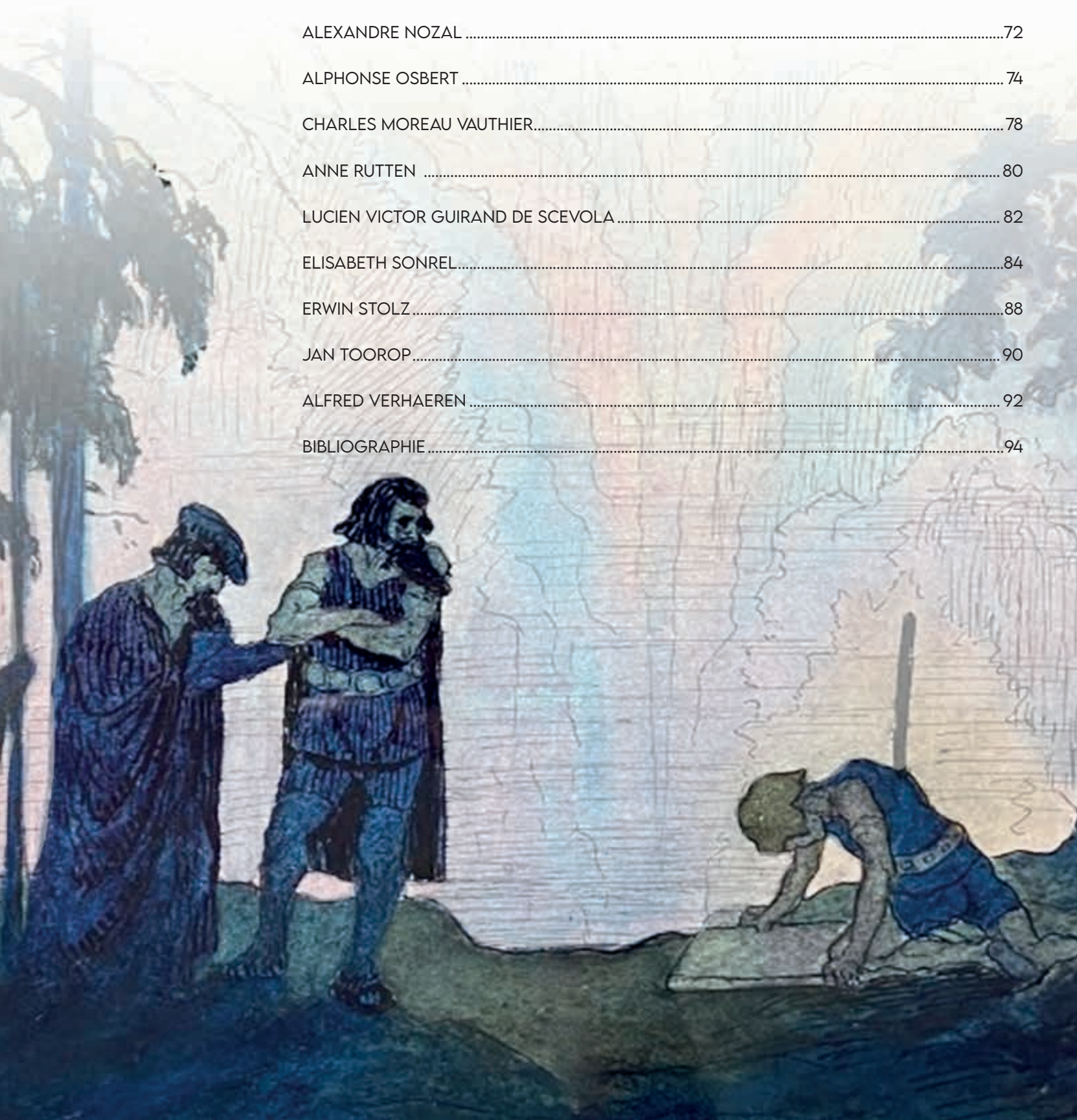
Sommaire (1/2)

NAOUM ARONSON	12
PIERRE-AMÉDÉE MARCEL BÉRONNEAU.....	14&16
MAURICE CHABAS.....	18
FRANTZ CHARLET	20
GEORGES JULES VICTOR CLAIRIN.....	22
RAOUL-HENRI DREYFUS	26
ERNEST FAUT	28
GEORGES DE FEURE	32
MANUFACTURE GOLDSCHIEDER & CISEAU	34
HENRY DE GROUX.....	36&39
HENRI GUINIER	40
FERDINAND HODLER	44
GEORGES VON HOESSLIN	48&52
W. INGOLD	54 À 59
ARTHUR LAUBLIN	60



Sommaire (2/2)

EDGAR MAXENCE	64
ODON MOIRET	66
RENÉ ROUSSEAU-DECELLE.....	68
JOSEPH & PIERRE MOUGIN.....	70
ALEXANDRE NOZAL	72
ALPHONSE OSBERT	74
CHARLES MOREAU VAUTHIER.....	78
ANNE RUTTEN	80
LUCIEN VICTOR GUIRAND DE SCEVOLA	82
ELISABETH SONREL.....	84
ERWIN STOLZ.....	88
JAN TOOROP.....	90
ALFRED VERHAEREN	92
BIBLIOGRAPHIE	94







NAOUM ARONSON

(Keslavka, Empire Russe, 1872 – New-York, 1943)

La Danse

circa 1915

bronze à patine brune, fondu à la cire perdue

H : 111 cm x L : 28 cm x P : 35 cm

signé en bas à droite

signé sur la base du cachet du fondeur A.Valsuani

Naoum Aronson, de son nom complet Naoum Lvovitch Aronson, est un sculpteur symboliste né le 25 décembre 1872 à Kreslau, dans l'Empire Russe (aujourd'hui Krāslava en Lettonie), et mort le 30 septembre 1943 à New York. Il commence sa formation à l'Académie des Beaux-Arts de Vilnius, puis s'installe à Paris en 1891, où il étudie à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs et à l'Académie Colarossi. Il est l'élève d'Hector Lemaire et est influencé par Auguste Rodin. Après avoir achevé son service militaire, Aronson revient à Paris en 1896 et installe son atelier dans le quartier de Montparnasse. Dès lors, il expose régulièrement au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts et au Salon du Champ-de-Mars ainsi qu'à l'étranger. On retrouve dans son Œuvre sculpté de nombreux portraits, en bustes et médailles, de personnalités du milieu artistique et plus particulièrement la communauté russe de l'École de Paris avec lesquelles il noue des amitiés profondes. Aronson est aussi reconnu pour avoir réalisé des bustes de personnalités célèbres, comme Tolstoï, Raspoutine et Beethoven. Il est fait Officier de la Légion d'honneur en 1938. Pendant la Seconde Guerre mondiale, pour fuir l'occupation de la France par l'Allemagne, il se réfugie aux États-Unis en 1941, où il meurt deux ans plus tard. Une partie de ses œuvres est aujourd'hui conservée au Musée d'art de Petah Tikva en Israël.

Notre sculpture, d'une grande sensualité et expressivité, représente une figure féminine nue, debout, les bras levés et joints au-dessus de sa tête, dans une pose qui évoque la danse ou l'allégresse. Cette femme, de style classique légèrement stylisé, adopte une silhouette élancée, légèrement penchée en arrière, la tête levée vers le ciel. Son corps est mis en valeur, et les muscles de son dos, de son torse et de ses bras sont soulignés. Son visage est quant à lui tourné vers le haut et semble exprimer l'extase ou la liberté. L'œuvre est patinée de couleur bronze vert qui capte la lumière et met en évidence le galbe du corps de la femme. Notre Danseuse s'inscrit dans la partie impressionniste de la production du sculpteur. Le cachet A.Valsuani apposé sur la base de notre sculpture est associé à Attilio Valsuani, célèbre fondeur d'art, spécialisé dans la technique de la cire perdue et réputé pour la qualité de ses patines. De nos jours, les œuvres portant son cachet sont très recherchées par les collectionneurs.

Naoum Lvovitch Aronson was a Symbolist sculptor born on December 25, 1872, in Kreslau, Russian Empire (now Krāslava, Latvia). He began his training at the Vilnius Academy of Fine Arts before moving to Paris in 1891, where he studied at the École nationale supérieure des Arts décoratifs and the Académie Colarossi. A student of Hector Lemaire and influenced by Auguste Rodin, Aronson established his studio in Montparnasse after completing his military service in 1896. He regularly exhibited at the Salon of the Société Nationale des Beaux-Arts and the Champ-de-Mars Salon, as well as internationally. His body of work includes numerous portraits, busts, and medals, especially of prominent figures in the Russian artistic community of the École de Paris. Aronson is also known for creating busts of famous personalities such as Tolstoy, Rasputin, and Beethoven. He was awarded the title Officer of the Legion of Honour in 1938. Fleeing the German occupation of France during World War II, he took refuge in the United States in 1941, where he died two years later. Some of his works are now housed in the Petah Tikva Museum of Art in Israel.

This sculpture, marked by great sensuality and expressiveness, depicts a nude female figure standing with arms raised and joined above her head, in a pose suggesting dance or joy. The woman, rendered in a slightly stylized classical style, has an elongated silhouette, slightly leaning backward with her head tilted upwards toward the sky. The musculature of her back, torso, and arms is emphasized, while her face conveys ecstasy or freedom. The bronze sculpture is patinated in greenish bronze, capturing the light and highlighting the curves of the female form. This work is part of the Impressionist period of the sculptor's production. The A. Valsuani foundry mark on the base of the sculpture refers to Attilio Valsuani, a renowned art founder specialized in lost-wax casting and celebrated for the quality of his patinas. Today, artworks bearing his mark are highly sought after by collectors.



Statue de la Liberté
Auguste Rodin
1870
Musée de la Ville de Paris
Musée de la Ville de Paris
Musée de la Ville de Paris

PIERRE-AMÉDÉE MARCEL BÉRONNEAU

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

Dyptique Mystique, deux profils féminins

huile sur panneau

47 x 19,5 cm

signées en bas à droite pour l'un, en bas à gauche pour l'autre

Originaire de Bordeaux, Pierre Amédée Marcel-Béronneau s'inscrit à l'école des Beaux-Arts de sa ville natale à l'âge de vingt ans. Son séjour est de courte durée, car le maire lui accorde en 1890 une bourse pour étudier à Paris. D'abord inscrit à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, Marcel-Béronneau est admis en 1892 à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il entre dans l'atelier de Gustave Moreau, l'un des artistes les plus admirés par les Symbolistes. Le maître l'encourage 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 se révèlent sensibles aux sujets mythologiques et religieux s'inscrivant dans le mouvement Symboliste, caractérisé par une fuite du réalisme et une attraction vers le rêve et la spiritualité. Ayant forgé son propre style pictural à travers la technique de l'aquarelle qu'il transpose magistralement en peinture, Marcel-Béronneau excelle dans l'art de représenter les femmes fatales bibliques et légendaires. La sensualité exacerbée de ses Lédas, Saphos, Judith et Salomé contraste souvent avec des décors ténébreux et des accents de couleur incandescente semblables à des bijoux qui accentuent la tonalité théâtrale de ses compositions magiques.

Nos deux huiles sur panneau aux couleurs vibrantes et fascinantes composent un diptyque. Elles sont encadrées dans des cadres néogothiques en forme d'ogive très ouvragés qui accompagnent l'atmosphère mystique et médiévale des deux figures féminines. Celles-ci s'inscrivent dans la fascination de Marcel-Béronneau pour les figures féminines mystérieuses, sensuelles ou spirituelles. Coiffées et vêtues à la manière médiévale ou de la Renaissance, elles peuvent suggérer une opposition ou une complémentarité, comme *La Vierge et Ève*. Le contraste des couleurs de fond, jaune et rouge versus bleu et jaune-vert, peut symboliser des états d'âme opposés, comme la Passion à l'épaule dénudée à gauche et la Contemplation au livre à droite.

Originally from Bordeaux, Pierre Amédée Marcel-Béronneau enrolled at the École des Beaux-Arts in his hometown at the age of twenty. His time there was brief, as in 1890 the mayor granted him a scholarship to pursue his studies in Paris. Initially admitted to the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, he entered the École des Beaux-Arts de Paris in 1892, where he joined the studio of Gustave Moreau, one of the most revered artists among the Symbolists. Moreau encouraged him to exhibit at the Salon de la Rose + Croix in 1897. Among the works presented by the young artist was *Orpheus in Hades*, a painting inspired by Moreau's *Hercules and the Lernaean Hydra* (1875). Like their Pre-Raphaelite counterparts, both artists were drawn to mythological and religious subjects, aligning with the Symbolist movement, which sought to escape realism in favor of dream, spirituality, and allegory. Developing his own pictorial style, Marcel-Béronneau mastered the watercolor technique, which he brilliantly adapted to oil painting. He became particularly known for his portrayals of femme fatale figures from biblical and legendary sources. His exaggerated sensuality—embodied in characters such as Leda, Sappho, Judith, and Salome—often stands in stark contrast to shadowy settings and jewel-like, incandescent color accents, heightening the theatricality and mysticism of his magical compositions.

Our two vibrant and mesmerizing oil paintings on panel form a diptych. They are set in richly crafted neo-Gothic ogival frames, which complement the mystical and medieval atmosphere of the two female figures. These works reflect Marcel-Béronneau's fascination with mysterious, sensual, or spiritual women. Dressed and styled in the manner of the Middle Ages or the Renaissance, they may suggest a contrast or complementarity—such as the *Virgin and Eve*. The juxtaposition of background colors—yellow and red on the left versus blue and yellow-green on the right—might symbolize opposing states of mind: Passion, with the bare shoulder on the left, and Contemplation, with the open book on the right. The accompanying sketch, executed on paper, employs a mixed technique of brown ink with watercolor highlights over black pencil hatching.



PIERRE-AMÉDÉE MARCEL BÉRONNEAU

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

Orphée et Eurydice

aquarelle, plume et encre brune sur traits de crayon noir

250 x 215 mm

cachet de l'atelier d'artiste en bas à droite

Notre croquis, réalisé sur papier, utilise quant à lui une technique mixte d'encre brune associée à des rehauts d'aquarelle sur traits de crayon noir hachurés. Exécutée avec une ligne vive et énergique, caractéristique des dessins d'étude ou des ébauches rapides, son trait de plume est esquissé et nerveux, se concentrant sur les contours et le mouvement des corps. Tandis qu'un rose violacé domine le côté gauche de la composition, créant un fond chaleureux et dramatique, le côté droit de la composition est souligné par des touches de bleu et de gris-bleu, souvent utilisées par l'artiste pour exprimer une atmosphère nocturne ou mystique. L'arrière-plan est seulement esquissé avec des traits anguleux, évoquant une structure architecturale, des colonnes, ou des ruines, ce qui renforce le caractère théâtral et intemporel de la scène. Comme souvent chez Marcel-Béronneau, ce dessin s'attache à la représentation du corps humain dans un contexte mythologique. La composition dynamique et le contraste entre les couleurs chaudes et froides évoquent des thèmes de l'extase, de la montée spirituelle ou de l'action dramatique, invitant à une interprétation poético-allégorique. Il s'agit ici d'une étude préparatoire pour une peinture plus grande d'*Orphée et d'Eurydice* ou d'une autre légende antique.

The drawing, marked by a lively and energetic line characteristic of study sketches or rapid drafts, focuses on the contours and movement of the bodies. A purplish-pink hue dominates the left side, creating a warm and dramatic background, while the right side features touches of blue and blue-grey, tones the artist often used to evoke nocturnal or mystical atmospheres. The background is loosely sketched with angular strokes, hinting at architectural structures, columns, or ruins, reinforcing the theatrical and timeless character of the scene. As is often the case in Marcel-Béronneau's work, the drawing focuses on the human body in a mythological context. The dynamic composition and contrast of warm and cool tones evoke themes of ecstasy, spiritual ascent, or dramatic action, inviting a poetic and allegorical interpretation. This piece appears to be a preparatory study for a larger painting depicting *Orpheus and Eurydice*, or possibly another ancient legend.



Gustave Moreau, *Hercule et l'Hydre de Lerne*,
1875, huile sur toile, 216 × 146 cm, Paris, Musée

Gustave Moreau





MAURICE CHABAS

(Nantes, 1862 - Versailles, 1947)

Religieuse extatique

plume et aquarelle

250 x 330 mm

signé en bas à droite

Maurice Chabas, peintre symboliste et mystique français fut un acteur important du Salon de la Rose-Croix. Selon lui, la principale qualité exigée d'un artiste est d'accéder 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. Ses œuvres sont caractérisées par une quête spirituelle, des paysages oniriques et une atmosphère sereine. 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.

Bien qu'il ne soit pas considéré comme un représentant du Pointillisme ou du Néo-impressionnisme, les recherches indiquent qu'il a été influencé par ces techniques à un moment de sa carrière. Son imagination et son désir d'innovation l'ont fait évoluer vers le Synthétisme et le Divisionnisme ; On observe parfois dans ses œuvres une "*division de la touche sous-tendue par un vif chromatisme*". Sa progression vers une peinture de plus en plus éthérée, lumineuse et abstraite à la fin de sa vie, transcende les écoles purement académiques, à l'instar de notre fascinante feuille. Esquissée de fines lignes, la figure centrale est enveloppée dans un voile monastique. Son visage aux traits doux est tourné vers le ciel, affichant une expression de contemplation, de dévotion et d'extase. Ses mains jointes devant sa poitrine sont en prière. Immergée dans une forme ovale de lumière fluorescente suggérant une manifestation divine, les lignes qui composent cette aura sont fluides et rayonnantes. Émanant du centre vers l'extérieur, elles confèrent une impression d'énergie spirituelle et une vision mystique. L'arrière-plan est réalisé avec une technique de petits points verts et rouges créant un effet vibrant, presque kaléidoscopique, qui intensifie la sensation de lumière émanant du sujet. Grâce à un emploi émotionnel de la couleur et de la lumière, l'artiste suggère non pas une vue possible, mais peint une vérité qu'il dit avoir contemplée lui-même, dans un état extatique.

Maurice Chabas, a French Symbolist and mystical painter, was an important figure of the Salon de la Rose+Croix. According to him, the most essential quality required of an artist is the ability to access contemplative life, which alone allows for genuine individual evolution: the revelation of life's great mysteries occurs only through meditation and solitude. His works are marked by a spiritual quest, dreamlike landscapes, and a serene atmosphere. Maurice Chabas was passionately devoted to the sky; his friends believed that through endless contemplation of its depths, the painter had seen God. Inspired by the writings of his friend, the astronomer Camille Flammarion, particularly his book *Death and Its Mystery*, Chabas conceived his depictions of soul ascensions based on the idea of the soul's survival and the intercommunication between the earthly world and the beyond.

Although he is not formally considered a representative of Pointillism or Neo-Impressionism, research suggests that he was influenced by these techniques at a certain point in his career. His imagination and desire for innovation led him toward Synthetism and Divisionism. In some of his works, we observe a "*division of the brushstroke, underpinned by vivid chromaticism*." His progression toward an increasingly ethereal, luminous, and abstract painting in the final years of his life transcends traditional academic schools, as seen in our captivating sheet.

Sketched in delicate lines, the central figure is cloaked in a monastic veil. Her softly featured face is turned skyward, bearing an expression of contemplation, devotion, and ecstasy. Her hands are clasped in prayer at her chest. She is immersed in an oval shape of fluorescent light, suggesting a divine manifestation. The lines forming this aura are fluid and radiant. Emanating outward from the center, they convey a sense of spiritual energy and mystical vision. The background is rendered in a technique of tiny red and green dots, creating a vibrant, almost kaleidoscopic effect that enhances the sensation of light emanating from the subject. Through his emotional use of color and light, the artist does not merely depict a possible scene, but rather paints a truth he claims to have witnessed himself, in a state of ecstatic revelation.



FRANTZ CHARLET

(Bruxelles, 1862 – Paris, 1928)

Quai à Gand

circa 1885

fusain sur papier

45 x 54,5 cm

signé 'F. Charlet' en bas à gauche

Frantz Charlet étudie d'abord à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, auprès de Jean-François Portaels. À Paris, il a pour maîtres Jules Lefebvre, Carolus-Duran et Jean-Léon Gérôme. Membre du groupe de *l'Essor*, il devient, aux côtés de James Ensor et de Théo Van Rysselberghe l'un des fondateurs du célèbre groupe bruxellois d'avant-garde, *les Vingt*.

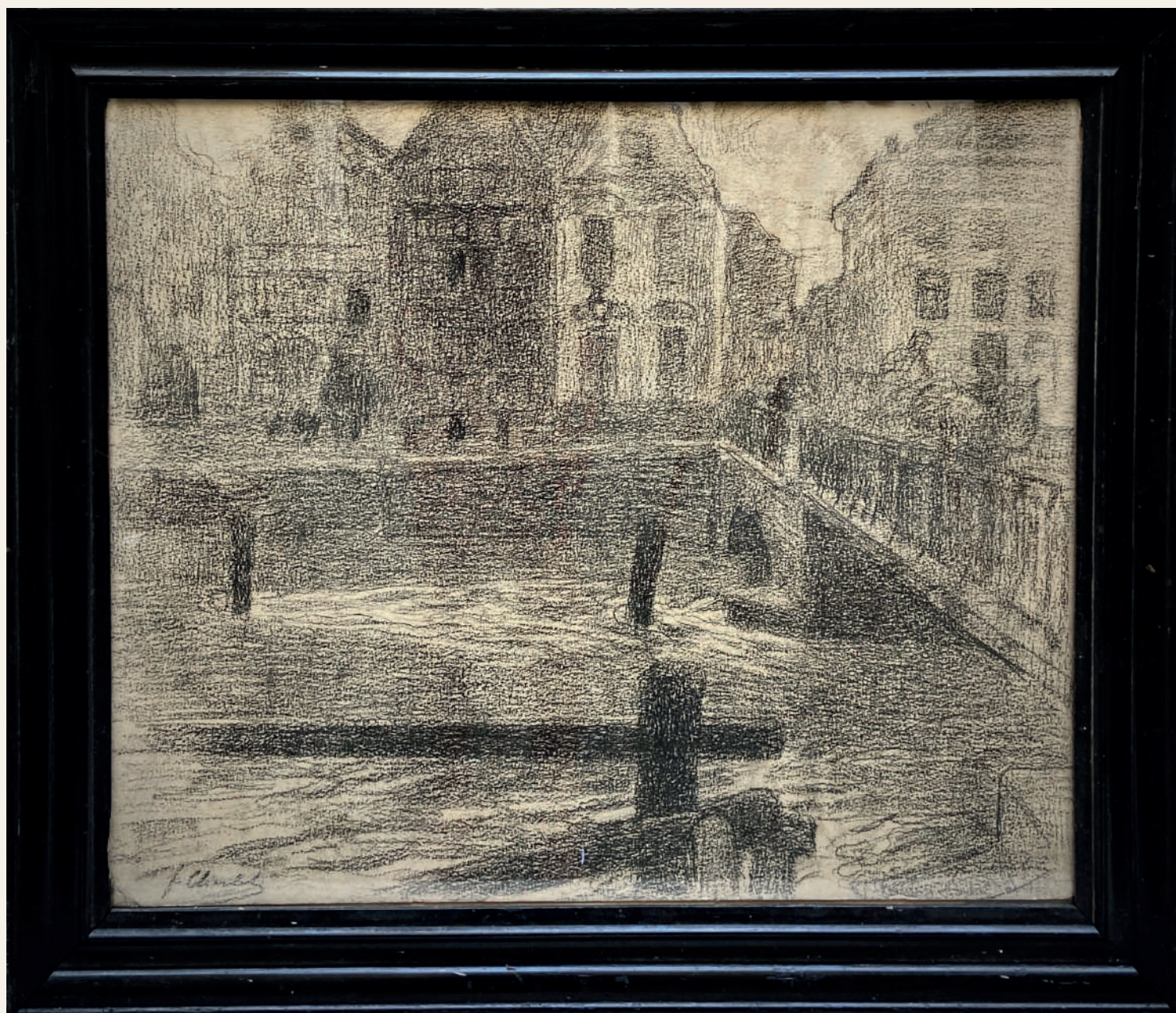
En 1885, il traverse la Belgique et voyage en Hollande aux côtés de James Whistler. Déjà séduit par le divisionnisme de Seurat et de Signac, qu'il côtoiera par la suite, ce voyage marque un tournant dans l'évolution de son style, auquel il apporte une touche plus libre et des coloris plus clairs. Il est d'ailleurs probable que notre dessin ait été réalisé lors de ce dernier. À Paris, l'artiste expose chez Georges Petit, ainsi qu'aux différents Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts, dont il sort primé, puis médaillé en 1885. Considéré comme l'un des peintres les plus importants de la nouvelle école belge, plusieurs institutions muséales dudit pays (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles ; Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers) conservent certaines de ses œuvres.

Ce dessin figure un canal de Gand, bordé d'immeubles et traversé par un pont. Par un maillage serré de hachures, Charlet restitue une atmosphère diffuse où l'eau, l'architecture et les silhouettes humaines se fondent dans une vibration commune. La sensibilité lumineuse de l'ensemble évoque par certains aspects les recherches atmosphériques d'Henri Le Sidaner.

Frantz Charlet first studied at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels under Jean-François Portaels. In Paris, he trained with Jules Lefebvre, Carolus-Duran, and Jean-Léon Gérôme. Member of *the Essor* group, he later became one of the founding members of the famous Brussels avant-garde collective *Les XX (Les Vingt)* alongside James Ensor and Théo Van Rysselberghe.

In 1885, he travelled across Belgium and to the Netherlands with James Whistler. Already drawn to the Divisionism of Seurat and Signac—whom he would later meet—this journey marked a turning point in the evolution of his style, bringing a freer touch and lighter palette. It is likely that this drawing was produced during that period. In Paris, Charlet exhibited at Galerie Georges Petit and regularly at the Salons of the Société Nationale des Beaux-Arts, where he received awards, including a medal in 1885. Considered one of the leading painters of the new Belgian school, several major museum collections in Belgium—including the Royal Museums of Fine Arts of Belgium (Brussels) and the Royal Museum of Fine Arts (Antwerp)—hold his works.

This drawing depicts a canal in Ghent, lined with buildings and crossed by a bridge. Through a dense network of hatching, Charlet conveys a diffuse atmosphere where water, architecture, and human figures blend into a shared vibration. The luminous sensitivity of the piece recalls, in some aspects, the atmospheric studies of Henri Le Sidaner.



GEORGES JULES VICTOR CLAIRIN

(Paris, 1843 – Belle-Ile-en-Mer, 1919)

Portrait présumé de Sarah Bernhardt dans le rôle de Jeanne d'Arc

circa 1890

huile sur toile

91 x 50 cm ; 114 x 74 cm

signé 'G. Clairin' en bas à gauche

Georges Clairin et Sarah Bernhardt (1844-1923) : ces deux noms, souvent présentés côte à côte, sont connus de la culture populaire. L'immense tragédienne aux multiples talents et l'artiste ont entretenu, leur vie durant, une relation intime impérissable. D'abord amants, puis amis inséparables, ils s'inspirent mutuellement. Sarah est la muse de Georges. Lui, est un conseiller et professeur fidèle. Rapidement devenue le sujet principal de ses œuvres, il la représente tantôt dans les innombrables rôles qu'elle incarne, tantôt dans des poses plus intimes. (photo ci-dessous)

En 1888, Sarah Bernhardt interprète Jeanne d'Arc dans la pièce de Jules Barbier, rôle qu'elle endosse une seconde fois en 1909, dans *'Le procès de Jeanne d'Arc'* d'Émile Moreau. Plusieurs feuilles de Georges Clairin la représentant comme telle nous sont parvenues. L'artiste semble avoir fait le choix d'une interprétation personnelle du costume porté par l'actrice, comme nous pouvons l'observer sur la feuille conservée au Musée d'Orsay (RF MO AG 2014 3 11). Il en fait plusieurs études, tantôt en armure, tantôt dans un costume très proche du nôtre.

Sur ce dessin, comme dans notre tableau, Sarah Bernhardt est représentée debout, dans une robe à la lourde étoffe, certainement faite de velours. Sa main gauche est posée sur sa hanche, tandis que de l'autre, elle brandit fièrement un étendard flottant au vent, orné de fleurs de lys. Dans notre tableau, la pose est tout simplement inversée. Brandissant de la main gauche un étendard, l'actrice est ici dépeinte comme une guerrière déterminée, prête à guider ses troupes et à sauver son pays. Tout laisse à penser que l'œuvre a été présentée à l'Exposition française à Moscou en 1891, comme l'indiquent les informations encore visibles au verso du cadre, sur l'étiquette du transporteur.

Le sujet, lui, s'inscrit tout à fait dans une exposition ayant pour but de faire connaître l'expertise industrielle et artisanale française au marché russe : à une époque où la *'Pucelle d'Orléans'* devient un symbole national très largement véhiculé, en particulier suite à la guerre franco-prussienne de 1870, Georges Clairin cristallise l'image de deux femmes qui, à leur échelle, ont marqué l'histoire de France : Jeanne d'Arc et son amie Sarah Bernhardt.



Georges Clairin, *Sarah Bernhardt dans le rôle de Jeanne d'Arc*
graphite, crayon noir, fusain,
Paris, Musée d'Orsay



Georges Clairin and Sarah Bernhardt (1844–1923): these two names, often cited together, are well known in popular culture. The great and multi-talented tragedienne and the artist shared an enduring and intimate lifelong bond. Initially lovers, then inseparable friends, they continually inspired one another. Sarah was Georges's muse; he, in turn, was a faithful adviser and mentor. She quickly became the principal subject of his work, appearing either in the many roles she played or in more intimate and personal poses.

In 1888, Sarah Bernhardt portrayed Joan of Arc in a play by Jules Barbier, a role she would reprise in 1909 in *The Trial of Joan of Arc* by Émile Moreau. Several sketches by Georges Clairin depict her in this role. The artist appears to have taken creative liberties with the costume worn by the actress, as seen in a drawing held at the Musée d'Orsay (RF MO AG 2014 3 11). He produced various studies—sometimes depicting her in full armor, other times in a costume closely resembling the one seen here.

In that drawing, as in our painting, Sarah stands in a heavy gown, likely made of velvet. Her left hand rests on her hip, while with the other she proudly raises a flag adorned with fleurs-de-lis. In our painting, the pose is simply reversed. Here, holding the banner in her left hand, the actress is portrayed as a determined warrior, ready to lead her troops and save her nation.

Everything suggests that the work was presented at the French Exhibition in Moscow in 1891, as indicated by the transport label still visible on the verso of the frame. The subject fits perfectly within the scope of an exhibition aimed at showcasing French industrial and artistic expertise to the Russian market. At a time when the Maid of Orléans had become a widespread symbol of national pride—especially after the Franco-Prussian War of 1870—Georges Clairin immortalizes two women who, each in their own way, left their mark on French history: Joan of Arc and his close friend, Sarah Bernhardt.



Georges Clairin, *Portrait de Sarah Bernhardt*, 1876, huile sur toile, Paris, Musée du Petit Palais



ANTICA NAMUR

RAOUL-HENRI DREYFUS

(1878 – 1965)

Femme au balcon

circa 1910

crayons de couleur

18,5 x 24 cm

signé 'R.H. Dreyfus' en bas à gauche

Après avoir fait ses armes auprès de William Bouguereau et Gabriel Ferrier, Raoul-Henri Dreyfus participe au Salon dès 1904. Il expose avant tout des dessins réalisés au crayon de couleur ou au pastel. Leurs titres tels que *Réverie* (Salon de 1909) ou encore *Nocturne* (1908), suggèrent une inspiration symboliste dans son corpus artistique, tout comme le démontre la feuille qui vous est présentée.

Dans cette feuille délicatement travaillée, Raoul Henri Dreyfus saisit le profil d'une jeune femme, vraisemblablement son épouse, occupée à étendre un linge ou à ajuster un tissu, sur le balcon d'un appartement parisien. La figure, dessinée avec une rare tendresse, se détache dans une atmosphère diaphane où l'horizon urbain se perd dans une brume bleutée. Le choix de la gamme chromatique, dominée par des roses légers et des bleus adoucis, confère à la scène une intensité intime, presque silencieuse.

Le traitement pointilliste et la vibration colorée révèlent également l'intérêt de l'artiste pour les recherches divisionnistes de la fin du XIX^e siècle, adaptées ici à une scène domestique et contemporaine. Nous savons qu'en 1922, Raoul-Henri Dreyfus fit don de l'œuvre *Les Parfums* au musée Betsalel, futur musée d'Israël. Celle-ci représente un portrait de femme de profil, qui semble être le même modèle que le notre. Il a d'ailleurs inspiré l'artiste pour d'autres compositions similaires, dont l'atmosphère et le sujet le rapprochent de l'univers d'Edmond Aman-Jean ou d'Eugène Carrière.

Trained under William Bouguereau and Gabriel Ferrier, Raoul-Henri Dreyfus exhibited from 1904 onward, primarily drawings in colored pencil and pastel. Works such as *Réverie* (Salon 1909) and *Nocturne* (1908) reveal a Symbolist inspiration, which is also evident in the present sheet.

In this delicately executed drawing, Dreyfus captures the profile of a young woman, likely his wife, engaged in hanging laundry or adjusting a fabric on the balcony of a Parisian apartment. The figure, drawn with rare tenderness, emerges within a diaphanous atmosphere where the urban horizon fades into a bluish haze. The color palette, dominated by soft pinks and gentle blues, gives the scene an intimate and almost silent intensity.

The pointillist technique and vibrant color modulation reveal the artist's interest in the divisionist explorations of the late 19th century, here adapted to a contemporary domestic scene. In 1922, Dreyfus donated the work *Les Parfums* to the Bezalel Museum, the future Museum of Israel. This portrait of a woman in profile appears to depict the same model as the present work. This motif also inspired other compositions by the artist, whose atmosphere and poetry recall the works of Edmond Aman-Jean and Eugène Carrière.



ERNEST FAUT

(Gand, 1879 – Louvain, 1961)

Orphée et Eurydice, L'Apparition *Orphée et Eurydice s'envolant avec Pégase*

1935

plume, gouache bleue, blanche, argentée et dorée, aquarelle soufflée à la paille

730 x 570 mm

signé 'E.Faut' et daté en bas à droite

Formé à l'Académie de Bruxelles auprès du peintre symboliste Constant Montald, Ernest Faut étudie ensuite à l'Académie de Louvain sous l'enseignement du sculpteur Constantin Meunier. Empreints d'une mélancolie brumeuse, ses paysages, scènes d'intérieur, scènes religieuses, d'églises et de béguinages présentent toutes une technique forte modulée par une palette chromatique délicate et sensible en clair-obscur. Dans les années 1930, son œuvre se compose principalement de scènes symbolistes au style Art Nouveau. Devenu professeur, puis directeur durant quarante ans jusqu'en 1944 à l'Académie de Louvain, les œuvres d'Ernest Faut sont exposées dans plusieurs musées belges, notamment le Musée des Beaux-Arts de Gand et le Musée des Beaux-Arts de Louvain.

Inédits, ce dytique exceptionnel de dessins monumentaux à la technique précieuse et délicate illustre la tragédie amoureuse d'Orphée et d'Eurydice. Ayant inspiré de nombreuses œuvres d'art, de musique et de littérature à travers les siècles, ce récit symbolise la force de l'amour, la douleur de la perte et la fragilité de la condition humaine. Élégantes et androgynes, ses figures néo-grecques se détachent d'un fond floral bleuté, enluminé à la fois de doré et d'argenté. Leurs corps à la ligne serpentine oscillent entre pureté et sensualité, reflétant une quête de spiritualité et d'éternité. Cette iconographie s'inscrit dans le développement d'un art qualifié d'Idéaliste, proche du Symbolisme. Selon Delville, l'artiste doit être un "*élévateur d'esprit*", à la recherche d'une communion spirituelle et esthétique totale – à l'image de ce couple, incarnant "*l'harmonie suprême entre deux êtres qui s'évadent ensemble vers l'infini*".

Emportée dans les cieux par Pégase, Eurydice couronne ici avec mélancolie son amant. Blanc cheval ailé et divin, Pégase incarne la liberté et l'élévation, ses ailes lui permettant de s'élever au-dessus des problèmes terrestres et d'atteindre des hauteurs spirituelles. Souvent associé aux Muses, Pégase est aussi considéré comme un emblème de l'inspiration poétique et de la créativité. Quant à sa robe blanche, elle indique la pureté et l'innocence. Créature immortelle, elle constitue un symbole de transcendance.

Trained at the Brussels Academy under the symbolist painter Constant Montald, Ernest Faut then studied at the Louvain Academy under the sculptor Constantin Meunier. Imbued with a misty melancholy, his landscapes, interior scenes, religious scenes, churches, and béguinages all display a powerful technique modulated by a delicate and sensitive color palette in chiaroscuro. In the 1930s, his work consisted primarily of Symbolist scenes in the Art Nouveau style. Ernest Faut became a professor, then director for forty years until 1944 at the Academy of Louvain, and his works were exhibited in several Belgian museums, including the Museum of Fine Arts in Ghent and the Museum of Fine Arts in Louvain.

Unpublished and exceptional, this diptych of monumental drawings, executed with exquisite and delicate technique, illustrates the tragic love story of Orpheus and Eurydice. A tale that has inspired countless works of art, music, and literature through the centuries, it symbolizes the power of love, the pain of loss, and the fragility of the human condition. Elegant and androgynous, the neo-Greek figures emerge from a bluish floral background, illuminated with both gold and silver accents. Their serpentine bodies, oscillating between purity and sensuality, reflect a quest for spirituality and eternity. This iconography belongs to the development of a movement often referred to as Idealist art, closely aligned with Symbolism. According to Jean Delville, the artist must be a "*lifter of the spirit*," in search of complete spiritual and aesthetic communion—just like this couple, embodying "*the supreme harmony between two beings escaping together toward infinity*."

Carried skyward by Pegasus, Eurydice here crowns her lover with melancholic grace. The divine winged white horse symbolizes freedom and elevation, its wings enabling it to rise above earthly concerns and reach spiritual heights. Often associated with the Muses, Pegasus is also seen as an emblem of poetic inspiration and creativity. Its white coat signifies purity and innocence. As an immortal creature, Pegasus stands as a powerful symbol of transcendence.







GEORGES DE FEURE

(Paris, 1868 – 1943)

La ferme blanche

circa 1905

huile sur toile

50 x 65 cm

signé 'de Feure' en bas à gauche

Fils d'un architecte néerlandais, Georges de Feure naît à Paris en 1868. Sa carrière débute comme illustrateur de journaux. En 1895, il jouit déjà d'une réputation en tant qu'affichiste et lithographe : ses compositions symbolistes aux sujets énigmatiques marquent le public. En 1900, la découverte de ses intérieurs et objets décoratifs pour le pavillon Art nouveau Bing à l'Exposition universelle lui assurent une renommée internationale. Imprégné de la pensée symboliste, il incarne ce mouvement, notamment grâce à ses figures de femmes tantôt fatales, tantôt pures, inspirées des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. En 1903, une première rétrospective lui est consacrée chez Siegfried Bing ; 155 peintures, aquarelles et lithographies côtoient une grande variété d'objets décoratifs et parmi elles, une cinquantaine de paysages de De Feure sont présentés. Il apparaît alors comme un paysagiste de talent.

L'évolution la plus surprenante de l'art de De Feure est sans conteste sa peinture de paysage. Bien qu'une œuvre sobrement intitulée *Paysage* ait été présentée dans les "Aquarelles de Georges de Feure" près de dix ans plus tôt et que *l'île de Walcheren* ait été exposée au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896, il s'agissait de la première et de la plus importante présentation de telles œuvres, plus de cinquante d'entre elles dominant l'exposition. René Puaux estimait même qu'il s'agissait de la « *plus récente révélation de l'artiste* ».

À partir de ce moment, ce sont presque systématiquement des paysages que l'artiste choisit d'exposer. Marqué par l'influence de l'art japonais, De Feure, selon le critique René Puaux, « *a appliqué la merveilleuse technique japonaise au paysage européen et a créé un style nouveau* ». Un bon nombre de ceux répertoriés dans le catalogue étaient des vues de Bois-le-Roi, mais nous pouvons affirmer sans nul doute que le nôtre représente un paysage flamand, tant il en porte les caractéristiques. Il est par ailleurs possible de le rapprocher d'une vue de la même région, que Puaux avait reproduit dans *Les Œuvres de Georges de Feure* en 1903.

Born in Paris in 1868, son of a Dutch architect, Georges de Feure began his career as a magazine illustrator. By 1895, he had already gained a reputation as a poster artist and lithographer, known for his Symbolist compositions with enigmatic themes that captivated the public. In 1900, his interior and decorative designs for the Bing Art Nouveau Pavilion at the Exposition Universelle in Paris earned him international acclaim. Steeped in Symbolist thought, de Feure became a key figure of the movement, notably through his recurring depictions of women—both ethereal and fatal—often inspired by Baudelaire's *Fleurs du mal*. In 1903, a major retrospective was held at Siegfried Bing's gallery, featuring 155 works, including paintings, watercolors, lithographs, and a wide array of decorative objects. Among these were over fifty landscapes, which firmly established de Feure as a talented landscape painter.

The evolution of de Feure's art toward landscape painting was arguably the most unexpected development of his career. Although a work simply titled *Landscape* had appeared nearly a decade earlier in his exhibition of watercolors, and *The Island of Walcheren* was shown at the Salon of the Société Nationale des Beaux-Arts in 1896, the 1903 retrospective marked the first major presentation of his landscapes—over fifty of them dominating the show. The critic René Puaux even described this as "*the artist's most recent revelation*."

From that point on, landscape became a central focus of his exhibitions. Influenced by Japanese art, de Feure, according to Puaux, "*applied the marvellous Japanese technique to the European landscape and created a new style*." While many of the landscapes catalogued in 1903 were views of Bois-le-Roi, this painting undoubtedly depicts a Flemish landscape, given its clear regional characteristics. It may also be closely related to a view of the same area that Puaux reproduced in *Les Œuvres de Georges de Feure* in 1903.



MANUFACTURE GOLDSCHIEDER & CISEAU

Buste de Jeanne d'Arc en guerrière

circa 1905

épreuve en terre cuite patinée, polychrome et émaillée

H. 64 cm ; L. 27 cm ; P. 17 cm

signature 'Ciseau' sur l'épaule gauche ; cachet de la manufacture Goldscheider, n°2854-82-19

Figure incontournable du Jugendstil, Friedrich Goldscheider (1845-1897) fonde en 1885 une manufacture de céramique à Vienne : la Goldscheidersche Porzellan-Manufaktur und Majolica-Fabrik (« *Manufacture de porcelaine et de majolique Goldscheider* »). L'atelier acquiert très vite une importante réputation. À la fin du siècle, le succès de l'entreprise s'internationalise : avec l'aide de ses enfants, Friedrich ouvre des succursales à Florence, Paris, Leipzig et jusqu'aux États-Unis ; les œuvres sont demandées dans le monde entier. En effet, alors que la manufacture présente ses travaux au Salon, à Paris, dès 1897, elle s'y établit également en tant qu'éditeur d'art et commercialise des modèles en céramique, en bronze et en marbre d'après des modèles d'artistes français. Certains artistes plus confidentiels sont également employés afin d'en créer de nouveaux. L'auteur de notre buste en fait partie. En effet, une dizaine de modèles portant la signature 'Ciseau' sont référencés au catalogue raisonné de l'artiste et il semblerait que ce dernier ait exercé essentiellement pendant la période Art nouveau. Pendant celle-ci, l'entreprise Goldscheider faisait coïncider thématique féminine et personnalités historiques, comme nous le prouve notre sculpture.

Le buste de Jeanne d'Arc que nous vous présentons est référencé au catalogue raisonné de la manufacture sous le n°2854. L'auteur nous indique que celui-ci a été réalisé autour de 1905. Une sculpture similaire à la nôtre est actuellement conservée au musée de Vienne (inv. 219.113).

A key figure of Jugendstil, Friedrich Goldscheider (1845-1897) founded a ceramics factory in Vienna in 1885: the Goldscheidersche Porzellan-Manufaktur und Majolica-Fabrik ("Goldscheider Porcelain and Majolica Manufacture"). The workshop quickly gained an important reputation. By the end of the century, the company's success became international: with the help of his children, Friedrich opened branches in Florence, Paris, Leipzig, and even the United States; their works were sought worldwide.

Indeed, while the factory exhibited at the Salon in Paris as early as 1897, it also established itself there as an art publisher, marketing ceramic, bronze, and marble models based on French artists' designs. Some lesser-known artists were also employed to create new models. The author of our bust is among them. About ten models signed "Ciseau" are listed in the artist's catalogue raisonné, and it appears he worked mainly during the Art Nouveau period. During this time, Goldscheider's factory combined feminine themes and historical personalities, as our sculpture demonstrates.

The bust of Joan of Arc we present is listed in the factory's catalogue raisonné under number 2854. The author indicates it was made around 1905. A sculpture similar to ours is currently held in the Vienna Museum (inv. 219.113).



АНТИКА НАМУР

HENRY DE GROUX

(Saint-Josse-ten-Noode, 1866 – Marseille, 1930)

Le torturé - première pensée pour 'Le Christ aux outrages'

circa 1889

huile sur toile

91 x 74 cm

signé 'Henry De Groux' en bas à gauche

Artiste tumultueux et tourmenté, dont le tempérament de feu n'a eu de cesse de le définir et de le condamner, Henry De Groux est l'un des grands représentants de l'art symboliste en Belgique. Pour lui, tout commence au salon de *L'Essor* à Bruxelles, puis il expose en 1887 avec le *Groupe des XX* aux côtés de Fernand Khnopff, Constantin Meunier, James Ensor ou encore Auguste Rodin. Son succès est immédiat. Malheureusement, son caractère colérique et violent l'en excluent rapidement.

Il s'installe à Paris en 1891 puis il y présente son *Christ aux outrages* l'année suivante.

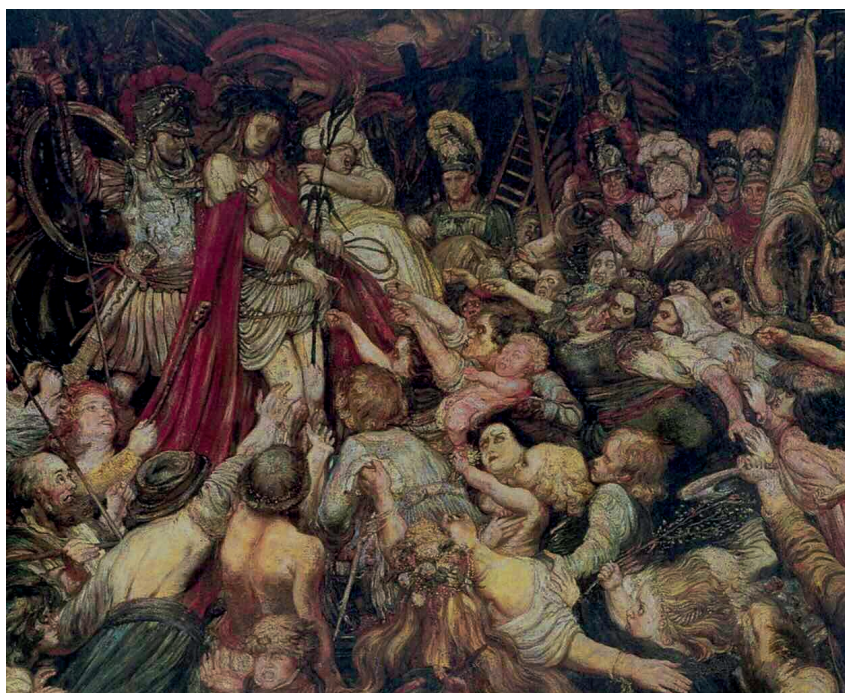
Cet immense tableau, aujourd'hui le plus emblématique, est envoyé dans la capitale avec le soutien du roi des belges, est exposé grâce à Osbert dans une grange du XVe arrondissement où artistes et gens du monde viennent l'admirer. Il expose à la fois au Salon du Champ-de-Mars, chez Le Barc de Boutteville, au Salon de La Plume ainsi qu'à La Libre Esthétique de Bruxelles, et suscite encore l'intérêt au

Salon d'Automne en 1911. Mêlant sujets littéraires, bibliques, historiques et mythologiques, De Groux se passionne pour quelques grands thèmes, qu'il interprète en permanence, dans une sorte d'obsession très répétitive. Parmi ceux-ci, nous pouvons distinguer son cycle Napoléonien, son cycle Wagnérien, mais également ses œuvres dédiées à la thématique Dantesque. Ses compositions picturales, souvent dramatiques et expressives, témoignent d'un goût pour les thèmes héroïques et les

visions apocalyptiques, où les émotions intenses dominent. De par sa thématique, sa composition et la douleur crispée qui en émane, cette œuvre nous rappelle sans mal son fameux *Christ aux outrages* (voir photo ci-dessous), dont il a d'ailleurs réalisé plusieurs versions. Longtemps présentée sous un autre nom, l'œuvre qui vous est proposée pourrait tout à fait avoir été une première pensée ou alors réalisée d'après son propre chef-d'œuvre.

Léon Bloy, ami intime de l'artiste, décrit en ces mots ce dernier : *"L'Homme des douleurs est debout sur le mont fameux que*

la tradition désigne comme le tumulus du premier désobéissant. (...) La rage de cette populace aux poings crispés paraît avoir, selon l'esprit des quatre Évangiles, quelque chose de prophétique et de surhumain. Les petits enfants eux-mêmes - détail panique ! - hurlent à la mort et brandissent leurs faibles bras (...)." Le personnage principal, lui, ligoté et ensanglanté, endosse un rôle très similaire à celui du Christ.



Henri De Groux, *Le Christ aux outrages*, 1889, huile sur toile, Palais du Roure, Avignon.

Sur son visage, dont l'expression est épouvantée, le sang ruisselle à l'endroit où devrait se trouver la couronne d'épines. Les plaies ouvertes et sanglantes de sa flagellation sont également figurées par le fouet présenté au premier plan, tandis que ses mains ligotées sont lacérées. À l'arrière-plan les similitudes existent également : une croix est brandie au milieu d'un tourbillon de flammes tandis qu'une multitude de visages aux expressions diverses et incompréhensibles se tournent vers le torturé.



A tumultuous and tormented artist, whose fiery temperament both defined and condemned him, Henry De Groux was one of the major representatives of Symbolist art in Belgium. His career began at the L'Essor Salon in Brussels, and in 1887 he exhibited with the *Groupe des XX*, alongside Fernand Khnopff, Constantin Meunier, James Ensor, and Auguste Rodin. His success was immediate, but his quick temper and violent nature soon led to his exclusion.

In 1891, he moved to Paris, where he presented his *Christ Mocked* the following year. This monumental painting, now his most emblematic work, was sent to the French capital with the support of the King of Belgium and exhibited thanks to Osbert in a barn in the 15th arrondissement, where artists and high society came to admire it. He exhibited at the Salon du Champ-de-Mars, at Le Barc de Boutteville, at the Salon de La Plume, as well as at La Libre Esthétique in Brussels, and still attracted interest at the Salon d'Automne in 1911. Mixing literary, biblical, historical, and mythological subjects, De Groux focused obsessively on a few major themes, interpreting them repeatedly. Among these are his Napoleonic cycle, his Wagnerian cycle, and works inspired by Dante's themes.

His pictorial compositions, often dramatic and expressive, reveal a taste for heroic subjects and apocalyptic visions dominated by intense emotions. Because of its subject, composition, and the tense agony it conveys, this work strongly recalls his famous *Christ Mocked*, of which he made several versions. Long presented under another title, the painting offered here could well have been a preliminary study or a creation inspired by his own masterpiece.

Léon Bloy, a close friend of the artist, described him as follows: “*The Man of Sorrows stands on the famous mount that tradition designates as the mound of the first disobedient. (...) The rage of this crowd, with clenched fists, seems to carry something prophetic and superhuman, according to the spirit of the four Gospels. Even the little children – a terrifying detail! – scream for death and brandish their weak arms (...).*” The central figure, bound and bleeding, takes on a role very similar to Christ. His face, marked by a horrified expression, is streaked with blood where the crown of thorns should be. The open, bloody wounds of his scourging are symbolized by the whip depicted in the foreground, while his bound hands are lacerated. In the background, the similarities continue: a cross is raised amidst a whirlwind of flames, surrounded by a multitude of faces with varied and incomprehensible expressions turned toward the tortured man.

HENRY DE GROUX

(Saint-Josse-ten-Noode, 1866 – Marseille, 1930)

La naissance de Vénus

circa 1920

crayon et pastel sec

23 x 37 cm

signé 'Henry De Groux' en bas à droite

Notre Vénus semble avoir été réalisée après l'Armistice. En effet, après le traumatisme de la guerre, l'artiste s'installe en Provence. À cette époque, son œuvre s'anime de couleurs vives du soleil du Midi quasi oriental. Ici, De Groux nous propose une lecture très personnelle de ce fameux épisode mythologique. S'éloignant au possible du chef-d'œuvre de Botticelli, il donne à cette scène un aspect plus fantastique et plus sensuel. La déesse, qui arrive bientôt sur l'île de Cythère portée par son coquillage, n'est entourée ni de Zéphyr ni de Flore, mais de monstres et d'étranges animaux marins, tandis que des putti semblent jouer de la musique en signe de festivité. Elle n'est plus la déesse céleste et néoplatonicienne, mais plutôt l'incarnation d'un désir charnel, comme le laissent entendre la position de son corps, de ses bras et de ses cheveux.

Our Venus appears to have been created after the Armistice. Indeed, following the trauma of the war, the artist settled in Provence. At this time, his work comes alive with the vivid colors of the southern sun, almost Oriental in intensity. Here, De Groux offers a highly personal interpretation of this famous mythological episode. Departing as far as possible from Botticelli's masterpiece, he gives the scene a more fantastic and sensual aspect. The goddess, soon to arrive on the island of Cythera borne by her shell, is no longer surrounded by Zephyr and Flora, but by monsters and strange sea creatures, while putti appear to be playing music in celebration. She is no longer the celestial and Neoplatonic deity, but rather the embodiment of carnal desire, as suggested by the posture of her body, her arms, and her flowing hair.



HENRI GUINIER

(Paris, 1867- Neuilly-sur-Seine, 1927)

La Nymphe Erato

1896

huile sur toile

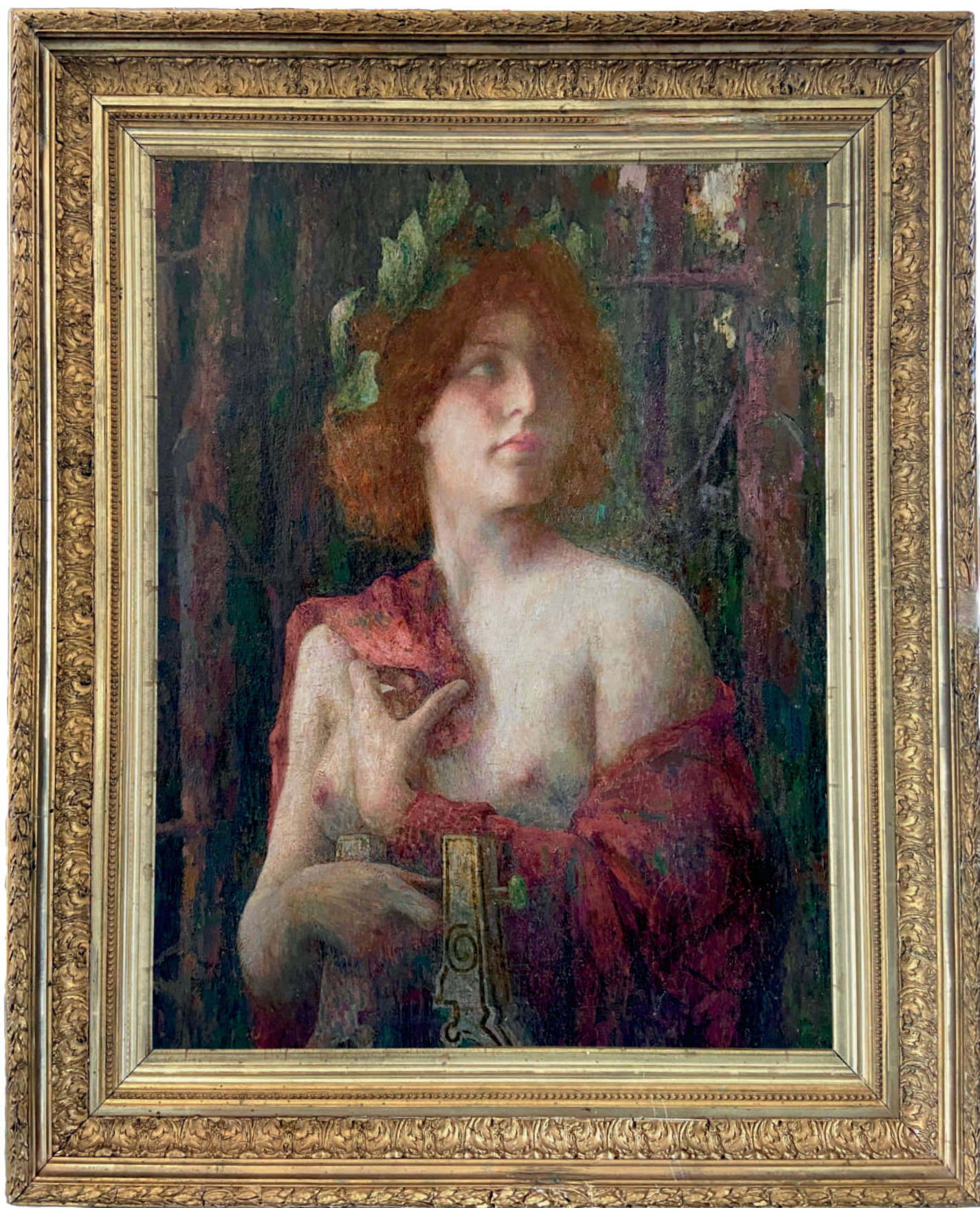
84 x 65 cm ; 106 x 86 cm

signé 'H.Guinier' et daté en bas à droite

Henri Guinier entre à l'Ecole des Arts et Métiers de Châlons-sur-Marne sur les conseils de son père et en sort ingénieur en 1886. Passionné de peinture, il se forme ensuite aux côtés de Jules Lefebvre et de Benjamin-Constant. Son succès est fulgurant. Prix de Rome en 1893, il est ensuite médaillé en 1896, en 1898 puis en 1900, où il reçoit une médaille d'argent à l'Exposition Universelle. En 1907, le prix Henner lui est décerné. Membre fondateur du Salon d'Automne, il expose régulièrement au Salon des Artistes français, du début des années 1890 jusqu'à sa mort.

Il découvre la Bretagne en 1902, au cours d'un séjour à Bréhat, après avoir suivi les conseils de son ami Fernand Le Gout-Gérard, qui lui avait vanté la beauté du site de Concarneau. Contrairement aux artistes tels que Rivière ou Guérin, qui s'attachent davantage aux paysages ou aux scènes bretonnes pittoresques, Guinier se fait portraitiste et dépeint la Bretagne à travers la figure humaine. La Cornouaille finistérienne, Le-Faouët et les Côtes-d'Armor lui inspirent également des sujets allégoriques. Les légendes bretonnes côtoient des influences mythologiques, comme en témoigne le tableau qui vous est présenté. Érato, l'une des neuf muses, patronne de la poésie lyrique et érotique nous est présentée dans la fraîcheur d'une forêt dense et apaisante. Dénudée, elle recouvre son épaule d'une étole pourpre et tient dans sa main gauche son attribut : une lyre, qui lui a été donnée par Hermès. Travaillé en clair-obscur, son visage est magnifié par l'auréole rousse et flamboyante que constitue sa chevelure, coiffée d'une couronne de laurier. L'atmosphère mystérieuse de cette scène est soulignée par l'utilisation de coloris sourds et par la subtile réalisation des zones du visage du personnage, qui sont parfois simplement suggérées.

En 1896, Henri Guinier réalise cette toile, dont il expose *L'étude de tête* au salon de 1896 sous le n° 984. Le tableau *l'Automne*, proche du nôtre par sa thématique et sa composition est aujourd'hui conservé au Musée d'Orsay.



Henri Guinier entered the École des Arts et Métiers of Châlons-sur-Marne following his father's advice, graduating as an engineer in 1886. Passionate about painting, he then studied under Jules Lefebvre and Benjamin-Constant. His success was fast: Prix de Rome in 1893, followed by medals in 1896, 1898, and 1900, including a silver medal at the Universal Exposition. In 1907, he was awarded the Henner Prize. Founding member of the Salon d'Automne, he regularly exhibited at the Salon des Artistes Français from the early 1890s until his death.

He discovered Brittany in 1902 during a stay in Bréhat, following the advice of his friend Fernand Le Gout-Gérard, who praised the beauty of Concarneau. Unlike artists such as Rivière or Guérin, who focused mainly on landscapes or picturesque Breton scenes, Guinier became a portraitist, depicting Brittany through the human figure. The Finistère region of Cornouaille, Le Faouët, and the Côtes-d'Armor also inspired him allegorical subjects. Breton legends mingle with mythological influences, as shown in the present painting. Erato, one of the nine muses and patroness of lyric and erotic poetry, is depicted in the freshness of a dense and peaceful forest. Nude, she covers her shoulder with a purple stole and holds her attribute, a lyre, given to her by Hermes. Worked in chiaroscuro, her face is magnified by the fiery red halo of her hair, crowned with a laurel wreath. The mysterious atmosphere of the scene is enhanced by the use of muted colors and the subtle rendering of the figure's facial features, which are sometimes merely suggested.

Henri Guinier created this canvas in 1896 and exhibited the Head study at the Salon of 1896 under no. 984. The painting *L'Automne*, close to ours in theme and composition, is now at the Musée d'Orsay.



Henri Guinier, *L'Automne*, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay



FERDINAND HODLER

(Berne, 1853- Genève, 1918)

Étude préparatoire pour 'Regard dans l'infini'

1916

fusain, encre noire, gouache et huile sur papier

47 x 27 cm ; 70 x 50 cm

timbre sec succession 'Hodler' en bas à droite (L. 5432)

Considérée comme étant l'une des œuvres les plus illustres de Ferdinand Hodler, *Regard dans l'infini* a été réalisé en deux versions, entre 1913 et 1916. Ces dernières sont respectivement conservées au Kunstmuseum de Bâle et à celui de Winterthur en Suisse.

Les nombreux dessins préparatoires pour *Regard dans l'infini*, dont un ensemble important est conservé au Musée d'Art et d'Histoire de Genève, illustrent de façon exemplaire la méthode de travail de Hodler. Lui, qui a défini la théorie du 'parallélisme', selon laquelle les répétitions de formes, de sujets et de couleurs créent une rythmique artistique logique, faisant écho à un recommencement perpétuel des événements, des sentiments et des cycles naturels, nous en expose ici l'image. Ce

sens très personnel de l'harmonie 'paralléliste' fait référence aux écrits de Charles Blanc (*Grammaire des arts du dessin*, 1867) et à ceux de Gottfried Semper (*Der Stil*, 1860-62). En plus de développer cette théorie dans l'image elle-même, Hodler l'a également traduite à travers les multiples variantes des mêmes sujets qu'il a retravaillés au fil des ans. Pour lui, une œuvre était toujours susceptible d'être modifiée, réinterprétée, sans que la nouvelle version ne remette en question la validité de la précédente.

Hodler étudie un grand nombre de poses, de mouvements, d'expressions pour les figures de femme qui habitent *Regard dans l'infini*. Il en retient finalement cinq, qu'il agence en une danse élégante dont la frise humaine tend vers la gauche de la composition.

Les cinq silhouettes semblent ainsi être des variantes de la même figure. Pourtant, l'individualité de chacune est affirmée à tra-

vers les caractéristiques des coiffures et les traits des visages. *Regard dans l'infini* peut être rapproché d'un ensemble d'œuvres parmi lesquelles *L'Eurythmie*, *Le Jour*, *L'émotion*, *L'heure sacrée*, qui réunissent, sur un fond neutre et lumineux, des figures semblables mais non identiques qui concourent à créer un équilibre donné par la répétition d'éléments visuels spécifiques. Le rythme chorégraphique régit alors la gestuelle de ces personnages féminins qui paraissent s'adonner à une sorte de rituel dansé. Hodler révèle ainsi son intérêt pour les réformes de l'art de la danse, incarnées notamment par Isadora Duncan et son ami genevois Emile

Jaques-Dalcroze, inventeur de la rythmique.

Encore proches du symbolisme et pourtant déjà éloignées d'une figuration trop narrative, ces figures de danseuses annoncent déjà les principes formels de l'abstraction.



Ferdinand Hodler, *Regard dans l'infini*, 1916, huile sur toile, Kunstmuseum Winterthur, Suisse

Notre dessin est prépara-

toire pour la deuxième silhouette de danseuse en partant de la gauche.

Rapidement brossée à l'encre de Chine, rehaussée et définie grâce à la couleur ocre qui souligne les ombres et les lumières ainsi que l'expression du visage, notre figure de femme est cernée de gouache blanche de telle façon qu'elle semble avoir été sculptée dans un espace tridimensionnel. Proche par sa spontanéité gestuelle de la version du musée de Winterthur, où les replis des robes bleues sont encore parfois soulignées de traits rouges et les figures ainsi appuyées dans leurs mouvements, notre étude préparatoire contient en germe toute la force expressive et la monumentalité de l'œuvre à l'huile. Comme dans cette dernière, la danseuse s'émancipe du fond neutre et anime la surface du papier à travers le rythme des traits qui lui donnent forme.



ANTICA NAMUR

Considered one of Ferdinand Hodler's most illustrious works, *Look into Infinity* was executed in two versions between 1913 and 1916, now held respectively by the Kunstmuseum Basel and the Kunstmuseum Winterthur in Switzerland.

The many preparatory drawings for *Look into Infinity*, including a significant group held at the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva, exemplify Hodler's working method. Hodler developed the theory of 'parallelism,' which posits that repetitions of forms, subjects, and colors create a logical artistic rhythm reflecting a perpetual recurrence of events, feelings, and natural cycles. This concept is clearly expressed in this image. This highly personal sense of 'parallelist' harmony refers to the writings of Charles Blanc (*Grammaire des arts du dessin*, 1867) and Gottfried Semper (*Der Stil*, 1860-62). Beyond applying this theory within the image itself, Hodler also translated it through the many variants of the same subjects he revisited over the years. For him, a work was always subject to modification or reinterpretation without invalidating the previous version. Hodler studied numerous poses, movements, and expressions for the female figures inhabiting *Look into Infinity*. He ultimately selected five figures, arranged in an elegant dance with a human frieze moving toward the left of the composition. These five silhouettes appear as variations of the same figure, yet each individual is affirmed through distinct hairstyles and facial features.

Look into Infinity can be associated with a group of works including *L'Eurythmie*, *Le Jour*, *L'Émotion*, and *L'Heure sacrée*, which depict similar but not identical figures on a neutral and luminous background, creating balance through the repetition of specific visual elements. The choreographic rhythm governs the gestures of these female characters, who seem engaged in a ritualistic dance. Hodler thus reveals his interest in the reforms of dance art, embodied notably by Isadora Duncan and his Genevan friend Émile Jaques-Dalcroze, inventor of eurhythmics. Still close to Symbolism yet already moving away from overly narrative figuration, these dancer figures anticipate the formal principles of abstraction.

Our drawing is preparatory for the second dancer figure from the left. Quickly sketched in black ink and highlighted and defined with ochre color accentuating shadows, lights, and facial expression, our female figure is outlined with white gouache so that she appears sculpted in three-dimensional space. Close in spontaneous gesture to the Winterthur museum version, where the folds of blue dresses are sometimes accented with red lines, and the figures are strongly grounded in their movement, our preparatory study contains the full expressive power and monumentality of the final oil painting in embryo. As in the finished work, the dancer emancipates herself from the neutral background and animates the paper's surface through the rhythmic strokes that give her form.



GEORGES VON HOESSLIN

(Budapest, 1851– Munich, 1923)

La Vierge au Papillon

circa 1900

huile sur toile

127 x 80 cm

signé en bas à droite

Cosmopolite et voyageur dès sa venue au monde, Georges von Hoesslin est issu d'une famille patricienne d'Augsbourg. Il naît à Budapest où son père se trouvait en voyage d'affaires, puis grandit aux États-Unis où son père Theodor lui fait suivre une formation commerciale. En 1871, âgé de vingt ans, il s'initie à la discipline du dessin à Munich auprès d'Alexander Strähuber à l'École des arts appliqués et à l'Académie des Beaux-Arts. Déçu par les méthodes de l'enseignement classique, il interrompt ses études, déterminé à perfectionner ses compétences de manière indépendante. Il se rend alors en Italie en 1875. Les vestiges romains et la lumière de la Méditerranée inspirent son cheminement artistique. C'est là qu'il trouve sa voie, se forge un style personnel et développe le lyrisme intérieur de ses œuvres. La monumentalité progressive de sa peinture témoigne d'une libération artistique. Sa puissance expressive et la maîtrise de sa réalisation force la contemplation du spectateur, faisant de la technique picturale une aide pour transmettre l'émotion plutôt qu'une fin en soi. Ses compositions frappent par leur gravité, parfois sévère, qui laisse pourtant affleurer une sensibilité mélancolique et rêveuse. Hoesslin est un idéaliste, qui parvient à nous transporter grâce à la majesté de ses harmonies colorées, invitant le spectateur à partager un monde intérieurement exalté, presque magique.

En 1880, il part une année aux États-Unis (Boston et États du Sud) où il connaît un vif succès. Une grande partie de ses œuvres sont toujours conservées en Angleterre et aux États-Unis. En 1884, il s'installe définitivement à Munich qui devient son port d'attache permanent et le lieu où il réalise et expose la plupart de ses tableaux. Outre des compositions historiques et allégoriques, son corpus se compose de paysages naturalistes et de portraits féminins. Au cours des quarante années qui suivent, il séjourne de longues périodes en Italie, louant un atelier à Rome qu'il conserve jusqu'en 1911. La ville devient une source importante de stimulation artistique : il y développe un intérêt croissant pour le paysage, à l'instar de notre *Paysage Mystique*.

Chef d'œuvre symboliste, notre tableau représente la Vierge en Majesté trônant sur un siège d'or, élément emprunté à la fois à

l'art byzantin et au Jugendstil. Revêtue d'une longue robe rouge aux drapés soyeux et chatoyants, un linge blanc couvre sa tête et ses épaules. Le rouge, couleur du pouvoir dans l'art byzantin, évoque à la fois le sang du Christ et la majesté divine. Adoptant une expression à la fois sérieuse, douce et mélancolique, cette Madone aux yeux clairs tient sur ses genoux un livre noir fermé ou une tablette, en référence à la Bible et aux Tables de la Loi, symboles de la connaissance des mystères. Assis à ses pieds sur le piédestal, se trouve un Enfant Jésus nu à l'étonnante chevelure rousse, lui offrant de sa main gauche tendue une pomme, à la fois écho au fruit défendu du Jardin d'Éden et préfiguration du sacrifice du Christ. Sur la gauche, on distingue un papillon multicolore volant dans le bleu, symbolisant l'âme et la Résurrection. Dans les bestiaires médiévaux, ils évoquent aussi des pétales volant, renvoyant au jardin de la Vierge. Cette scène mystérieuse se déroule dans un paysage montagneux non moins irréel. L'arrière-plan supérieur, dominé par des pics montagneux d'un bleu profond et sombre, crée un contraste saisissant avec le ciel doré, à la manière de ses contemporains Gustav Klimt et plus tard Yves Klein, évoquant le sacré et l'éternité. En bas, une mer de nuages cotonneux suggère l'altitude des deux protagonistes, figurés dans une sphère céleste et spirituelle. Véritable épiphanie, *Sa Vierge au Papillon* transcende l'iconographie religieuse pour offrir une méditation poétique sur l'âme, l'art et l'éternité.

Au fil des années, Georges von Hoesslin s'éloigne de la sphère mondaine, se concentrant sur la méditation, la beauté et l'art pur. La constance de ses ambitions, la rigueur de sa technique et la richesse de sa sensibilité font de lui une figure majeure et singulière. Sa production, mêlant réalisme et idéal, classicisme et symbolisme, s'inscrit dans une perspective humaniste et poétique. Les passions humaines, la spiritualité, et la quête de l'absolu sont au cœur de l'œuvre de Hoesslin. Cet artiste fascinant laisse derrière lui une œuvre variée très personnelle, marquée par l'indépendance et la profondeur. Sa peinture demeure pour chacun une invitation à méditer sur la vie, sur sa fragilité et ses enchantements, dans un perpétuel dialogue entre rêve et réalité. C'est à une fascinante redécouverte de ce peintre, qui a toujours cultivé la discrétion et même le mystère, que nous vous invitons.



ANTICA NAMUR

A cosmopolitan and a traveler from birth, Georges von Hoesslin came from a patrician family of Augsburg. He was born in Budapest, where his father happened to be on a business trip, and grew up in the United States, where his father Theodor provided him with a commercial education. In 1871, at the age of twenty, he began studying drawing in Munich under Alexander Strähuber at the School of Applied Arts and the Academy of Fine Arts. Disillusioned by the methods of academic teaching, he interrupted his studies, determined to develop his skills independently. He then traveled to Italy in 1875. The Roman ruins and the Mediterranean light profoundly inspired his artistic journey. It was there that he found his path, forged a personal style, and developed the inner lyricism of his works. The growing monumentality of his painting reflects a form of artistic liberation. His expressive power and technical mastery compel the viewer's contemplation, making pictorial technique a tool to convey emotion rather than an end in itself. His compositions are striking in their gravity—at times severe—yet beneath this seriousness emerges a melancholic and dreamlike sensitivity. Hoesslin was an idealist who managed to transport us through the majesty of his color harmonies, inviting the viewer to share in an exalted, almost magical inner world. In 1880, he spent a year in the United States (Boston and the Southern states), where he enjoyed significant success. A large portion of his works are still held in collections in England and the United States. In 1884, he settled permanently in Munich, which became his lifelong home base and the place where he created and exhibited most of his paintings. In addition to historical and allegorical compositions, his body of work includes naturalistic landscapes and female portraits. Over the following forty years, he spent long periods in Italy, renting a studio in Rome, which he kept until 1911. The city became a major source of artistic stimulation, and it was there that he developed a growing interest in landscape painting, as illustrated by his *Mystical Landscape*.

A Symbolist masterpiece, *The Virgin with the Butterfly* portrays the Virgin in Majesty, seated on a golden throne—an element borrowed from both Byzantine art and Jugendstil. She

wears a long red robe with silky, shimmering drapery, and a white cloth covers her head and shoulders. Red, the color of power in Byzantine iconography, here evokes both the blood of Christ and divine majesty. Her expression—at once serious, gentle, and melancholic—complements her light eyes. She holds on her lap a closed black book or tablet, referencing the Bible and the Tablets of the Law, symbols of spiritual knowledge and divine mystery. Seated at her feet on the pedestal is a nude Infant Jesus with striking red hair, offering her an apple with his outstretched left hand—both a nod to the forbidden fruit of the Garden of Eden and a prefiguration of Christ's sacrifice. On the left, a multicolored butterfly floats in the blue—a symbol of the soul and of the Resurrection. In medieval bestiaries, butterflies also evoke flying petals, evoking the Virgin's garden. This mysterious scene unfolds in a dreamlike mountainous landscape. The upper background, dominated by deep, dark blue peaks, creates a stark contrast with the golden sky—in the manner of his contemporaries Gustav Klimt and, later, Yves Klein—evoking the sacred and the eternal. Below, a sea of cotton-like clouds suggests the altitude of the two central figures, portrayed within a celestial, spiritual sphere. A true epiphany, *The Virgin with the Butterfly* transcends religious iconography to offer a poetic meditation on the soul, art, and eternity.

Over the years, Georges von Hoesslin gradually distanced himself from the social scene, turning his attention to meditation, beauty, and pure art. The constancy of his artistic ambition, the rigor of his technique, and the richness of his inner sensitivity make him a singular and major figure. His oeuvre, blending realism and idealism, classicism and symbolism, reflects a humanistic and poetic vision. Human passions, spirituality, and the quest for the absolute lie at the heart of Hoesslin's work. This fascinating artist left behind a deeply personal and varied body of work, marked by independence and depth. His paintings remain for each of us an invitation to contemplate life—its fragility and enchantments—in a perpetual dialogue between dream and reality. We invite you to rediscover this captivating painter, who always cultivated discretion, and even mystery.



GEORGES VON HOESSLIN

(Budapest, 1851– Munich, 1923)

Paysage mystique italien

circa 1876

huile sur toile, marouflée sur carton

25 x 43 cm

signé 'von Hoesslin' en bas à droite





ANTICA NAMUR

Dans
l'univers
poétique
de
W. INGOLD



W. INGOLD



W. INGOLD



*Des croix partout sous le ciel lourd
Et l'on entend dans le silence
Que la plainte funèbre ou douce tour à tour
De la mort préludant à la dernière danse*





*Le ciel est bleu, les derniers voiles
Des brumes d'hier se sont enfuis
Et la paix sous l'oeil des étoiles
Bénit ceux que la mort réunit*

Illustrations pour un projet de recueil intitulé
«à travers la nuit des temps»
Ensemble de gouaches sur carton, fixées sur papier
circa 1920
210 x 297 mm
cachet de l'atelier d'artiste
poèmes à la plume et à l'encre en bas au centre



*Que me veux-tu toi qui t'en viens
Tes cris déjà se font plus proches
Détourne ton regard, retiens ton pas
écoute mes reproches*

ARTHUR LAUBLIN

(Mons, 1900 – Blaregnies, 1987)

Ascension Lunaire

1920

huile sur carton, contrecollée sur bois

72 x 45 cm

signée et datée en bas à droite

Artiste belge à redécouvrir, peintre de scènes allégoriques et de portraits, dessinateur et décorateur, Arthur Laublin est élève dès 1919 à l'Académie de Mons d'Émile Motte, d'Alfred Duriau et de Louis Greuze. Il complète sa formation à l'Académie de Bruxelles auprès de Jean Delville, Constant Montald et Anto-Carte, trois importants peintres symbolistes qui exercèrent sur lui une profonde influence. L'artiste devient ensuite professeur d'arts graphiques à l'Académie de Mons de 1925 à 1961. Proche de son confrère Louis Buisseret, il travaille également en compagnie de Victor Regnart dans l'atelier de Motte. Laublin fut aussi un membre pionnier du Bon Vouloir, cercle artistique montois créé en 1895, dont le premier salon réunissait 151 œuvres dues à douze artistes âgés de 18 à 27 ans.

Dès 1914, le groupe de Mons s'affirme comme un cercle jeune, ouvert à toutes les tendances novatrices et à toutes les techniques artistiques. Sans en être membre, un second mouvement artistique influence la carrière de Laublin : celui du groupe Nervia, mouvement pictural wallon très influent dans les années 30 dont le nom fait référence aux Nerviens, une ancienne tribu gauloise opposée à César. À l'origine de ce mouvement : Léon Eeckman (1898-1987). Ce dernier apporte son soutien à des peintres à la fibre néo-humaniste tels que les maîtres de Laublin : Anto-Carte ou Louis Buisseret. Avec eux, il fonde en 1928 le cercle artistique Nervia. Partisans du Réalisme et du Surréalisme, leur art se veut d'essence latine, davantage classique, plus lyrique et plus intimiste que celui de leurs voisins du nord. Pourvus d'évidentes qualités techniques, ces artistes wallons refusent

l'avant-garde à tout prix et prônent un art harmonieux et idéaliste, défendant une figuration entre rêve et réalité. S'ils s'informent des mouvements Expressionnistes et Dadaïstes et en appliquent timidement certains procédés, c'est toujours, in fine, pour en rejeter ce qu'ils considèrent être des outrances. Durant l'entre-deux-guerres, l'art produit et apprécié à Mons reste donc traditionaliste et conforme aux leçons du passé. Cette fidélité à la figuration, si elle peut sembler à certains obsolète, anticipe et participe cependant du retour aux réalismes qui sera à la mode durant les années 1930. Il est assez difficile de décrire le style Nervien, néanmoins, ses organisateurs le résument ainsi : *"l'artiste Nervien veut communiquer son émotion et son bonheur devant le spectacle de la vie. Par rapport à l'école Expressionniste, on peut dire que les Nerviens préfèrent le chant au cri, la raison à l'instinct. Un certain idéalisme contient leur lyrisme."*

Le jeune Laublin s'inscrit avec cette peinture idéaliste dans la veine nervienne dont témoigne notre femme lunaire. Drapée d'un floral voile botticellesque aux bleus oiseaux magrittiens, cette Sélénie moderne au modelé surréaliste fascine par l'étrangeté de son symbolisme protéiforme. Au-delà de l'iconographie, l'image vaut par sa présence. Laublin le démontre en modulant avec virtuosité sa palette chromatique des bleus vifs aux roses selon de subtiles nuances d'une douce blancheur vaporeuse et nuageuse. Avec sa longue chevelure blonde dénouée et ses yeux clos, cette jeune beauté nous élève vers un au-delà onirique. Création artistique et délectation esthétique se rejoignent ici dans une même introspection contemplative au terme de laquelle la matière apparaît spiritualisée.



A Belgian artist to rediscover, Arthur Laublin was a painter of allegorical scenes and portraits, as well as a skilled draftsman and decorative artist. In 1919, he enrolled at the Académie de Mons, where he studied under Émile Motte, Alfred Duriau, and Louis Greuzell. He later continued his training at the Académie de Bruxelles with Jean Delville, Constant Montald, and Anto-Carte—three major Symbolist painters who had a profound influence on him. Laublin went on to teach graphic arts at the Académie de Mons from 1925 to 1961. Closely connected to fellow artist Louis Buisseret, he also worked with Victor Regnart in Motte's studio. Laublin was also an early member of Le Bon Vouloir, a Mons-based artistic circle founded in 1895, whose first exhibition showcased 151 works by twelve artists aged 18 to 27.

By 1914, the Mons group had established itself as a youthful circle open to new artistic movements and innovative techniques. Although not officially a member, Laublin was also influenced by a second artistic movement: the Nervia group, a highly influential Walloon pictorial movement from the 1930s, named after the Nervii, an ancient Gallic tribe who resisted Julius Caesar. The movement was initiated by Léon Eeckman (1898–1987), who supported painters with a neo-humanist sensibility such as Laublin's mentors Anto-Carte and Louis Buisseret. Together, they founded the Nervia artistic circle in 1928. Advocates of Realism and Surrealism, their art was rooted in a Latin essence—more classical, lyrical, and intimate than that of their northern counterparts. Although technically gifted, these Walloon artists resolutely rejected the avant-garde, promoting instead a harmonious and idealistic art, grounded in a figuration that

hovered between dream and reality. While they were aware of Expressionist and Dadaist movements and occasionally experimented with their methods, they ultimately dismissed what they saw as excesses. During the interwar period, the art produced and appreciated in Mons thus remained traditional and loyal to past teachings. While this fidelity to figuration may seem outdated to some, it in fact foreshadowed—and contributed to—the return to realism that became fashionable in the 1930s. It is difficult to define the Nervian style precisely. However, its founders described it this way:

“The Nervian artist seeks to communicate his emotion and joy before the spectacle of life. Compared to the Expressionist school, one might say that the Nervians prefer song to scream, reason to instinct. A certain idealism tempers their lyricism.”

The young Laublin aligned himself with this idealistic style, firmly in the Nervian tradition—evident in our painting *Femme Lunaire* (Moon Woman). Draped in a floral, Botticelli-like veil rendered in Magrittean bird-blues, this modern-day Selenite, shaped with surrealist modelling, fascinates through the strangeness of her protean symbolism. Beyond iconography, it is the sheer presence of the image that captivates. Laublin demonstrates this through his masterful modulation of a chromatic palette—ranging from vivid blues to delicate pinks—infused with subtle nuances of cloudlike, vaporous white. With her long, loose blonde hair and closed eyes, this youthful beauty lifts us toward a dreamlike beyond. Artistic creation and aesthetic delight converge here in a shared contemplative introspection, where matter appears spiritualized.



EDGAR MAXENCE

(Nantes, 1871 - La Bernerie-en-Retz, 1954)

Sainte Thérèse de l'enfant Jésus

circa 1927

mine de graphite

31,5 x 23 cm

titré 'Sainte Thérèse de l'enfant Jésus'

inscription dans l'auréole : «Je veux passer mon ciel à faire du bien sur la terre / je ferai tomber une pluie de roses.»

Ce dessin préparatoire témoigne de l'intérêt d'Edgar Maxence, peintre symboliste formé aux Beaux-Arts de Paris, pour les figures de sainteté et la dimension spirituelle de l'art. Il s'agit probablement d'une première pensée pour le tableau exposé par l'artiste en 1927 au Salon de la Société des artistes français. Ce dernier a ensuite été reproduit et publié par la revue *L'Illustration* dans les années 1930. Nous retrouvons plusieurs éléments relatifs à notre dessin ; le fond tapis de roses, le crucifix que tient la sainte dans sa main gauche, ainsi que l'inscription.

La jeune carmélite normande, entrée au Carmel à quinze ans, élaborera une spiritualité de la « petite voie », faite de simplicité, d'abandon et de confiance absolue en Dieu. Sa dévotion et ses écrits lui valurent une immense popularité et son élévation rapide aux autels : béatifiée en 1923, canonisée en 1925, proclamée patronne des missions en 1927.

Dans ce portrait au profil pur, entouré de roses symboliques, Maxence saisit l'intériorité recueillie de la sainte et traduit l'image idéale d'une sainteté humble et lumineuse.

This preparatory drawing reflects Edgar Maxence's interest—he was a Symbolist painter trained at the École des Beaux-Arts in Paris—in figures of sanctity and the spiritual dimension of art. It is likely an initial study for the painting exhibited by the artist in 1927 at the Salon of the Société des Artistes Français. That painting was later reproduced and published in the magazine *L'Illustration* in the 1930s. Several elements from this drawing can be seen in that version: the rose-covered background, the crucifix held in the saint's left hand, and the inscription.

The young Carmelite from Normandy, who entered the convent at the age of fifteen, developed a spirituality of the “little way,” marked by simplicity, surrender, and absolute trust in God. Her devotion and writings earned her immense popularity and a rapid ascent to sainthood: beatified in 1923, canonized in 1925, and proclaimed patroness of the missions in 1927.

In this portrait with its pure profile, surrounded by symbolic roses, Maxence captures the saint's collected inner life and conveys an idealized image of humble and radiant holiness.



Edgard Maxence, *Sainte Thérèse de l'enfant Jésus* 1927

JE VEUX PASSER MON CIEL A FAIRE
DU BIEN SUR LA TERRE

JE FERAI TOMBER
UNE PLUIE DE
ROSES.

ST THERESE
DE L'ENFANT
JESUS

PRIES POUR
NOUS.



ODÖN MOIRET

(Budapest, 1883 - Vienne, 1966)

Figure Mystique

1939

pastel

350 x 333 mm

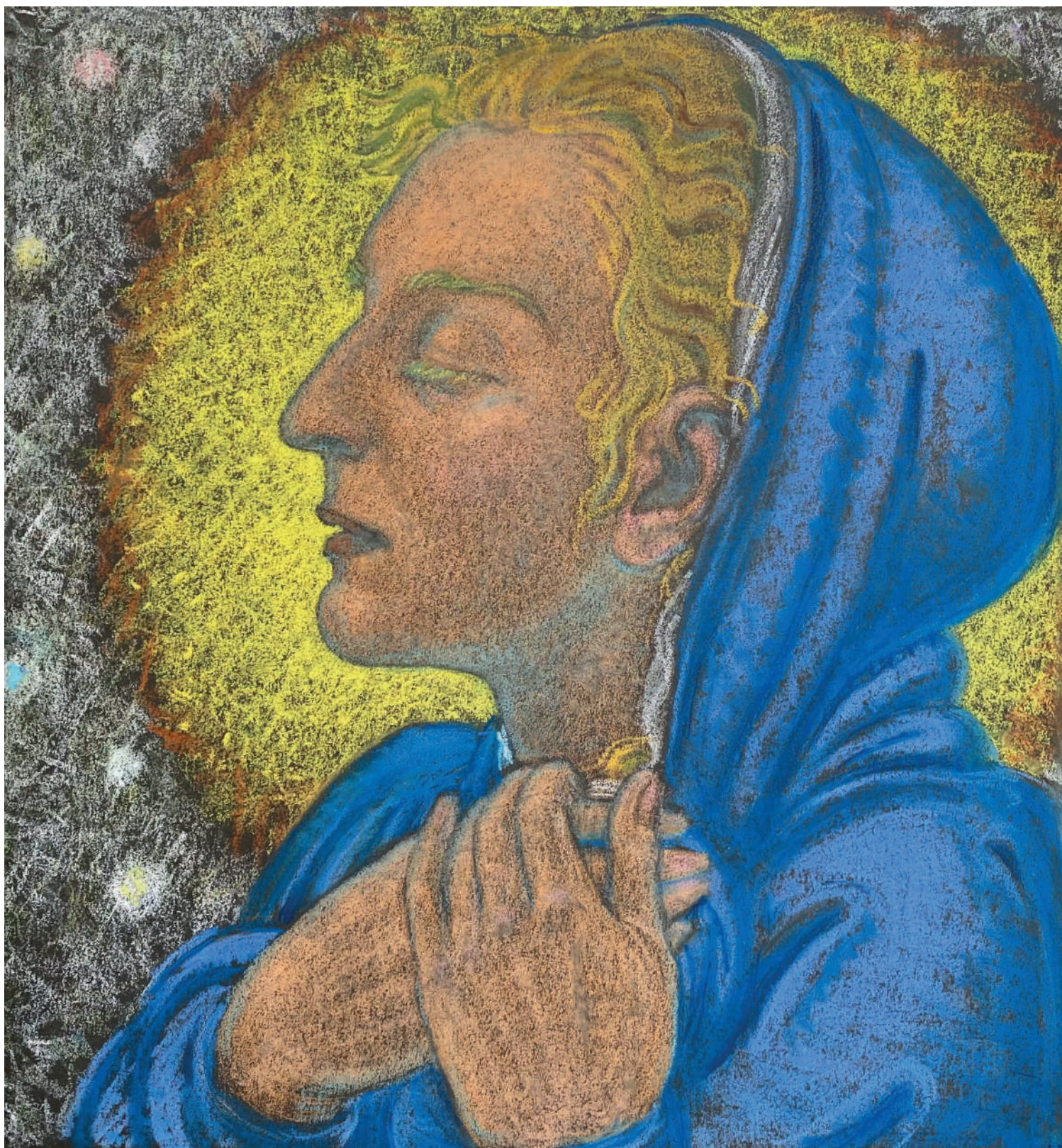
signé du monogramme de l'artiste et daté en bas à droite, numéroté XII

Sculpteur, architecte et médailleur. Odön Moiret s'est formé à Budapest, Vienne et Bruxelles. A partir de 1906, il participe à des expositions internationales et devient ensuite professeur à l'École polytechnique de Budapest. Le style et les thèmes de sa statuaire souvent symbolistes sont directement influencés par l'esprit de l'École de Gödöllő. De toutes les colonies d'artistes inspirées par les idéaux de John Ruskin et William Morris, celle de Gödöllő, près de Budapest, était celle qui se rapprochait le plus des principes de l'Arts and Crafts. Aladar Körösfői-Kriesch, figure de proue de Gödöllő ainsi que les autres artistes fondateurs de la colonie de Gödöllő, étaient convaincus que la fabrication et l'utilisation d'objets artisanaux populaires auraient un pouvoir transformateur dans la vie des gens. La Transylvanie était la principale source d'inspiration des artistes de Gödöllő et leurs designs d'intérieur reflétaient la recherche d'un nouvel art national.

Odön Moiret, s'inscrivant dans ce courant, réalise de nombreuses médailles, frises, ensembles décoratifs sculptés et projets architecturaux. La Galerie Nationale Hongroise à Budapest possède des bas-reliefs, des plaquettes et plus de cent esquisses de cet artiste. Notre pastel, de profil, fait écho à cette production. Le visage, de profil vers la gauche, représente une figure aux yeux clos conférant une expression de recueillement et de ferveur religieuse. Enveloppée dans un drapé bleu royal intense qui couvre sa tête, ses mains sont jointes ou croisées sur la poitrine, dans un geste de prière. Le contraste de couleurs très fort et dramatique, dessine une auréole lumineuse jaune créant un effet de rayonnement spirituel tandis que l'arrière-plan foncé parsemé de petites étoiles évoque un ciel nocturne ou un espace cosmique. D'un style brut et texturé, l'artiste utilise des couleurs vives et audacieuses avec un trait marqué, donnant à l'ensemble une force émotionnelle et une intensité mystique, à la frontière entre Symbolisme et Sécession Viennoise.

Sculptor, architect, and medallist, Odön Moiret trained in Budapest, Vienna, and Brussels. From 1906 onwards, he participated in international exhibitions and later became a professor at the Polytechnic School of Budapest. The style and themes of his often Symbolist sculpture are directly influenced by the spirit of the Gödöllő School. Of all the artist colonies inspired by the ideals of John Ruskin and William Morris, the one at Gödöllő, near Budapest, was the closest to the principles of the Arts and Crafts movement. Aladár Körösfői-Kriesch, a leading figure of Gödöllő, along with other founding artists of the colony, believed that the creation and use of popular handcrafted objects could have a transformative power in people's lives. Transylvania was the primary source of inspiration for the Gödöllő artists, and their interior designs reflected a search for a new national art.

Odön Moiret, aligned with this movement, produced numerous medals, friezes, sculptural decorative ensembles, and architectural projects. The Hungarian National Gallery in Budapest holds bas-reliefs, plaques, and more than one hundred sketches by this artist. Our pastel, shown in profile, echoes this body of work. The face, turned left in profile, depicts a figure with closed eyes conveying an expression of contemplation and religious fervor. Wrapped in an intense royal blue drape covering the head, the hands are joined or crossed on the chest in a gesture of prayer. The strong and dramatic color contrast outlines a glowing yellow halo, creating a radiant spiritual effect, while the dark background sprinkled with small stars evokes a night sky or cosmic space. In a rough and textured style, the artist uses vivid and bold colors with a strong line, giving the whole composition an emotional force and mystical intensity, at the crossroads between Symbolism and the Viennese Secession.



RENÉ ROUSSEAU-DECELLE

(La Roche-sur-Yon, 1881 – Paris, 1941)

En Prière

1911

huile sur toile

33 x 24 cm

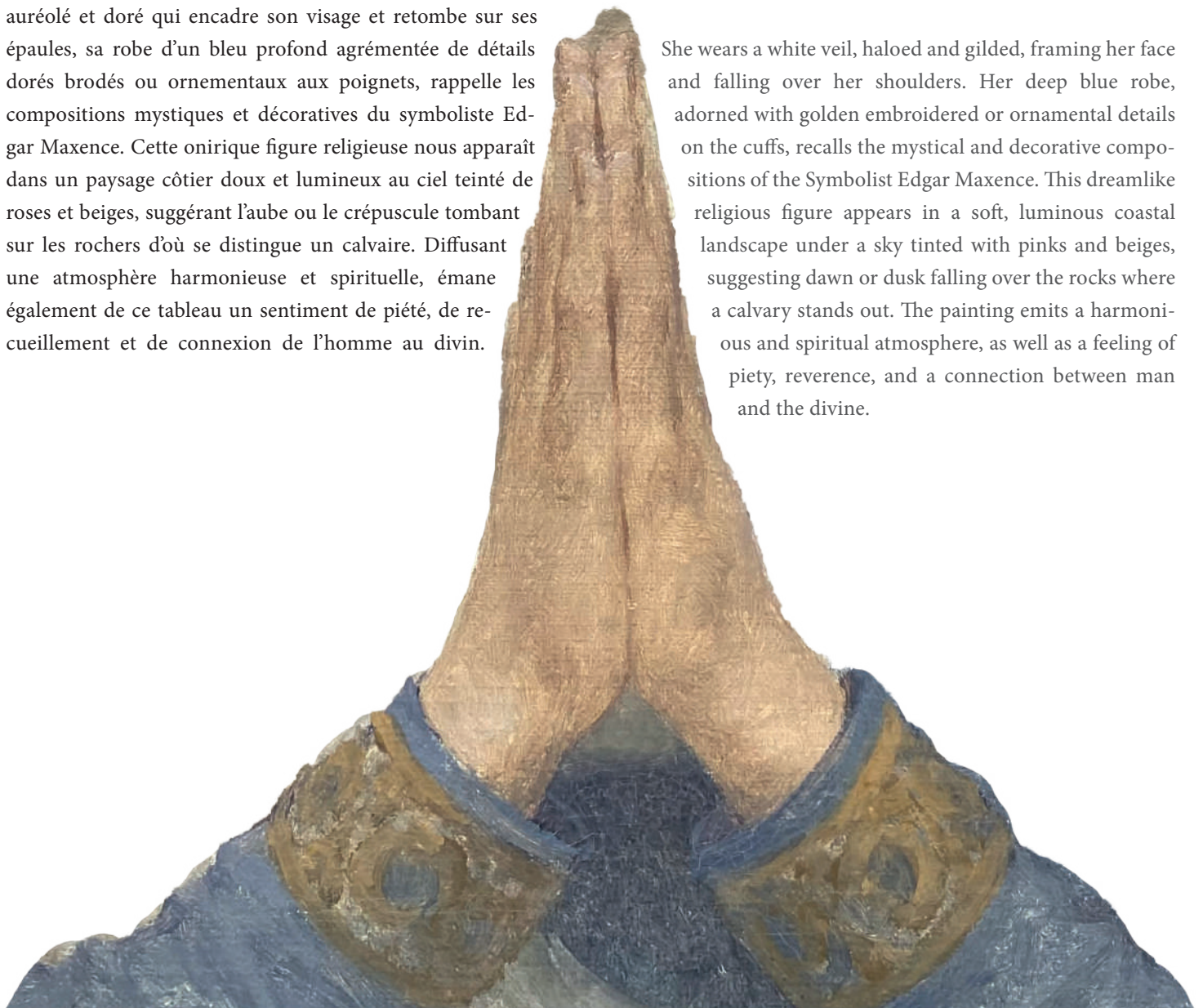
signé et daté en bas à gauche

cadre néogothique en bois stuqué

Èlève des peintres académiques William Bouguereau, Gabriel Ferrier et Édouard Toudouze, René Rousseau-Decelle commence à exposer au *Salon des Artistes Français* à partir de 1903. Représentant ici une femme en prière, les mains jointes devant sa poitrine dans un geste de dévotion, son visage aux yeux clairs et à l'expression sereine est tourné vers le ciel, exprimant l'état de contemplation. Portant un voile blanc auréolé et doré qui encadre son visage et retombe sur ses épaules, sa robe d'un bleu profond agrémentée de détails dorés brodés ou ornementaux aux poignets, rappelle les compositions mystiques et décoratives du symboliste Edgar Maxence. Cette onirique figure religieuse nous apparaît dans un paysage côtier doux et lumineux au ciel teinté de roses et beiges, suggérant l'aube ou le crépuscule tombant sur les rochers d'où se distingue un calvaire. Diffusant une atmosphère harmonieuse et spirituelle, émane également de ce tableau un sentiment de piété, de recueillement et de connexion de l'homme au divin.

A student of the academic painters William Bouguereau, Gabriel Ferrier, and Édouard Toudouze, René Rousseau-Decelle began exhibiting at the *Salon des Artistes Français* from 1903. Here, he represents a praying woman, her hands joined before her chest in a gesture of devotion. Her face, with clear eyes and a serene expression, is turned towards the sky, expressing a state of contemplation.

She wears a white veil, haloed and gilded, framing her face and falling over her shoulders. Her deep blue robe, adorned with golden embroidered or ornamental details on the cuffs, recalls the mystical and decorative compositions of the Symbolist Edgar Maxence. This dreamlike religious figure appears in a soft, luminous coastal landscape under a sky tinted with pinks and beiges, suggesting dawn or dusk falling over the rocks where a calvary stands out. The painting emits a harmonious and spiritual atmosphere, as well as a feeling of piety, reverence, and a connection between man and the divine.





ANTICA NAMUR

JOSEPH & PIERRE MOUGIN

(Nancy 1876-1961/1880-1955)

Le Recueillement

circa 1900

grès, émaux bleu, beige & ocre

H : 22 x L : 16 cm

cachet d'atelier en creux sur la base : Grès Mougin Nancy, France, numéroté 366 et 72 J

Originaire de Nancy, Joseph Mougin se forme aux Beaux-Arts puis à la Manufacture de Sèvres, où il développe une œuvre céramique raffinée, empreinte de symbolisme et d'esthétisme. Refusant le monumental, il privilégie la figurine de salon, mêlant influences japonisantes, médiévales et orientalistes dans des créations aux formes délicates et aux finitions précieuses.

Le Recueillement illustre une femme en prière, vêtue d'une robe princière et assise sur un trône néogothique aux reflets bleu céleste. La posture et l'expression mystique du visage incarnent une quête spirituelle et l'idéal de l'art pour l'art. Cette œuvre témoigne de la capacité de Mougin à allier technique audacieuse et profondeur symbolique dans une forme intime et contemplative.

Originally from Nancy, Joseph Mougin trained at the École des Beaux-Arts and then at the Sèvres Manufacture, where he developed a refined ceramic practice imbued with symbolism and aestheticism. Rejecting monumental works, he focused on salon figurines, blending Japonisme, medieval, and Orientalist influences with delicate forms and precious finishes.

The Contemplation depicts a woman in prayer, dressed in a princely robe and seated on a neo-Gothic throne with celestial blue highlights. Her posture and mystical expression embody a spiritual quest, representing the ideal of art for art's sake and perfection. This work demonstrates Mougin's ability to combine bold technique and symbolic depth in an intimate, contemplative form.





ANTICA NAMUR



ALEXANDRE NOZAL

(Auteuil, 1852 – Paris, 1929)

Paysage nordique enneigé

circa 1910

huile sur toile

46 x 38 cm

signé 'A. Nozal' en bas à gauche

Né à Neuilly-sur-Seine en 1852, Alexandre Nozal se forme auprès du peintre Évariste Luminais. Il débute au Salon en 1876 et participe régulièrement aux expositions de la Société des Artistes Français, où il est récompensé dès 1882. Il développe une œuvre de paysagiste, inspirée tant par les bords de Seine que par les nombreux voyages qu'il entreprend en France et en Europe. Ses compositions traduisent un intérêt constant pour les effets atmosphériques et les jeux de lumière. Chevalier de la Légion d'honneur en 1895, il est aujourd'hui représenté dans plusieurs collections publiques, dont le musée d'Orsay.

Dans cette toile, Alexandre Nozal offre une vision grandiose d'un paysage nordique. Bien qu'il ne se soit jamais rendu en Antarctique, nous savons que cette destination fut le prétexte à quelques travaux d'imagination inspirés des plaques photographiques que son fils Jacques y avait réalisées pendant la campagne d'hivernage du *Pourquoi Pas ?* en 1908-1910. Entre deux parois rocheuses couvertes de neige, l'œil est guidé vers une mer glacée, bordée de montagnes aux sommets lumineux. Le ciel, aux tonalités rosées et orangées, introduit une atmosphère changeante, évoquant la lumière polaire au crépuscule. La présence discrète de deux petites figures humaines, presque absorbées par l'immensité, souligne la puissance et la rudesse de la nature face à l'homme. *Ce Paysage nordique enneigé* illustre la maturité de son art, à la croisée du naturalisme et d'une sensibilité impressionniste.

En 2021, le Petit Palais lui dédie une exposition virtuelle "*Alexandre Nozal (1852-1929), Artiste voyageur*".

Born in Neuilly-sur-Seine in 1852, Alexandre Nozal trained under the painter Évariste Luminais. He made his debut at the Salon in 1876 and regularly exhibited with the Société des Artistes Français, receiving awards as early as 1882. He developed a body of landscape work inspired by both the banks of the Seine and his numerous travels throughout France and Europe. His compositions reflect a consistent interest in atmospheric effects and the play of light. Named a Chevalier of the Légion d'Honneur in 1895, he is now represented in several public collections, including the Musée d'Orsay.

In this painting, Nozal presents a majestic vision of a Nordic landscape. Although he never traveled to Antarctica himself, it is known that the continent inspired a number of imaginative works based on photographic plates taken by his son Jacques during the *Pourquoi Pas?* wintering expedition of 1908–1910. Between two snow-covered rock faces, the viewer's gaze is drawn toward a frozen sea, framed by luminous mountain peaks. The sky, painted in pink and orange hues, creates a shifting atmosphere evocative of polar twilight. The subtle presence of two tiny human figures, almost swallowed by the vastness, underscores the raw power and harshness of nature in contrast to mankind. This Snowy nordic landscape illustrates the maturity of Nozal's art—poised between naturalism and an impressionist sensibility.

In 2021, the Petit Palais dedicated him a virtual exhibition : "*Alexandre Nozal (1852–1929), Artist and Traveler*."



A. Nozaj

ALPHONSE OSBERT

(Paris, 1857 – 1939)

Le Christ sur le lac de Tibériade

circa 1900

huile sur toile

20 x 25 cm

monogrammé 'A.O' en bas à gauche

Figure majeure du symbolisme, Alphonse Osbert s'impose à la fin du XIXe siècle comme l'un des grands chantres d'un univers spirituel et silencieux, nourri de paysages crépusculaires et de visions mystiques. Après une formation académique auprès d'Henri Lehmann à l'École des Beaux-Arts, il s'oriente vers une esthétique épurée, faite de figures hiératiques baignées dans une lumière irréaliste, en dialogue avec les recherches de Puvis de Chavannes ou encore de Maurice Denis. L'artiste expose très régulièrement en France (Salon de la Rose + Croix, Salon de la société Nationale, Salon des Cent...) ainsi qu'à l'étranger.

Dans *Le Christ sur le lac de Tibériade*, Osbert revisite l'un des épisodes évangéliques les plus célèbres. Le Christ, représenté debout sur une barque solitaire, se détache au centre d'une clarté radieuse qui emplit la composition. Autour de lui, une nuée d'oiseaux, comme attirés par la lumière, accentue l'effet de rayonnement spirituel. Au premier plan, des silhouettes humaines, à genoux ou courbées, s'inclinent dans un geste d'adoration et d'humilité devant cette apparition sacrée. À gauche, une figure aux allures angéliques semble accompagner cette vision. Plus qu'une simple illustration biblique, l'œuvre exprime l'essence du symbolisme : la traduction plastique d'un mystère intérieur et spirituel, où le paysage devient le théâtre d'une révélation.

A major figure of Symbolism, Alphonse Osbert emerged in the late 19th century as one of the leading voices of a spiritual and silent universe, shaped by twilight landscapes and mystical visions. After academic training under Henri Lehmann at the École des Beaux-Arts, he turned toward a purified aesthetic, marked by hieratic figures bathed in an unreal light—echoing the work of Puvis de Chavannes and Maurice Denis. The artist exhibited regularly in France (Salon de la Rose + Croix, Salon de la Société Nationale, Salon des Cent...) and abroad.

In *Christ on the Lake of Tiberias*, Osbert revisits one of the most iconic episodes from the Gospels. Christ, shown standing alone on a boat, emerges at the center of a radiant glow that fills the composition. Around him, a cloud of birds, seemingly drawn to the light, enhances the impression of spiritual radiance. In the foreground, human silhouettes—kneeling or bowed—gesture in worship and humility before this sacred apparition. To the left, a figure with angelic features appears to accompany the vision. More than a mere biblical illustration, this work encapsulates the essence of Symbolism: the visual expression of an inner, spiritual mystery, where the landscape becomes the stage for a divine revelation.









CHARLES MOREAU VAUTHIER

(Paris, 1857 – 1924)

Autoportrait en Christ

circa 1880

pastel

243 x 165 mm

cachet de la succession de l'artiste au dos

Fils du sculpteur Augustin Moreau-Vauthier, et frère de Paul devenu aussi sculpteur, Charles Moreau-Vauthier très jeune est initié à l'art par son père. Mais s'il entre aux Beaux-Arts en 1873, c'est dans l'atelier de peinture de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) qu'il se forme principalement. L'artiste se spécialise dans le portrait à l'huile et révèle sa singularité stylistique dans la technique du pastel, telle notre feuille, à la texture douce et éthérée. Figurant l'artiste sous les traits de Jésus-Christ, ses yeux ombragés confèrent à l'expression de son visage, une dimension surnaturelle et méditative. Il est illuminé par sa chevelure rousse aux tons éclatants jaune doré et orange rougeâtre, quasi incandescente. L'auréole scintillant subtilement se détache d'un fond turquoise limbique. L'aura du personnage dégage une atmosphère spirituelle et mystique au style doux et flou, en sfumato. Charles Moreau-Vauthier expose dans différents Salons parisiens, des portraits, dont ceux de ses deux filles Hélène et Luce. Théoricien et historien d'art, son activité essentielle se concentre petit à petit sur la critique d'art, ce qui le rapproche du Sâr Péladan. Il participe au cinquième Salon de la Rose + Croix en 1896 aux côtés de son confrère Maurice Chabas.

Son of the sculptor Augustin Moreau-Vauthier, and brother of Paul, who also became a sculptor, Charles Moreau-Vauthier was introduced to art by his father at a very young age. Although he entered the Beaux-Arts in 1873, it was in the painting studio of Jean-Léon Gérôme (1824-1904) that he primarily trained. The artist specialized in oil portraiture and revealed his stylistic singularity in the pastel technique, like our painting, with its soft and ethereal texture. Portraying the artist as Jesus Christ, his shadowed eyes give his facial expression a supernatural and meditative dimension. He is illuminated by his red hair in bright golden yellow and reddish orange tones, almost incandescent. The subtly shimmering halo stands out against a limbic turquoise background. The character's aura exudes a spiritual and mystical atmosphere in a soft, blurred sfumato style. Charles Moreau-Vauthier exhibited portraits in various Parisian Salons, including those of his two daughters Hélène and Luce. A theoretician and art historian, his main activity gradually focused on art criticism, which brought him closer to Sâr Péladan. He participated in the fifth Salon de la Rose + Croix in 1896 alongside his colleague Maurice Chabas.



Autoportrait de l'artiste en 1922,
encre et plume, signé et daté en bas
à droite



ANNE RUTTEN

(Belgique, Lanaken, 1898 – Waterschei, 1981)

En attendant la procession

circa 1940

aquarelle et gouache, fusain et traits de crayon noir sur carton

575 x 460 mm

signé 'Anne Rutten en bas à gauche'

Peintre Belge de portraits, de marines et de scènes de genre, Anne Rutten fut élève de l'artiste symboliste Constant Montald à l'Académie de Bruxelles, puis du peintre mondain Jos Damien, dont elle deviendra l'épouse. De 1935 à 1967, elle réalisera un nombre impressionnant de portraits de dignitaires et de notables, dont les membres de la Famille Royale de Belgique, la Cour Princièrre du Luxembourg ainsi qu'au Vatican. Elle fut Membre du *Cercle De Heecrabbers*. Notre beau dessin est à relier avec une composition peinte intitulée *Portrait de Famille*.

Cette œuvre d'Anne Rutten se concentre sur l'intimité domestique d'une mère solitaire, entourée de ses quatre enfants, dont trois seulement figurent sur notre dessin. L'artiste capte avec beaucoup de délicatesse et de force cet univers féminin, avec une attention particulière à la psychologie de l'enfance. Les regards sérieux et empreints de mélancolie des deux fillettes aux yeux sombres fixant le spectateur, contrastent avec l'innocence aux yeux bleus de la plus petite protégée par l'aînée. Nous est ici présentée une scène empreinte de piété et de recueillement, où la pratique de la religion catholique et la mise en scène du sacré semble compenser l'austérité du quotidien.



Anne Rutten, *Portrait de famille*, huile sur toile, 97 x 62, 5 cm, signée.

Belgian painter of portraits, seascapes, and genre scenes, Anne Rutten studied under the Symbolist artist Constant Montald at the Brussels Academy, then under the society painter Jos Damien, whose wife she would later marry. From 1935 to 1967, she produced an impressive number of portraits of dignitaries and notables, including members of the Belgian Royal Family, the Princely Court of Luxembourg, and the Vatican. She was a member of the *De Heecrabbers Circle*. Our beautiful drawing is to be paired with a painted composition entitled *Family Portrait*.

This work by Anne Rutten focuses on the domestic intimacy of a single mother, surrounded by her four children, only three of whom appear in our drawing. The artist captures this feminine world with great delicacy and strength, paying particular attention to childhood psychology. The serious, melancholy gazes of the two dark-eyed girls staring at the viewer contrast with the blue-eyed innocence of the younger one, protected by the older one. Here we are presented with a scene imbued with piety and contemplation, where the practice of the Catholic religion and the portrayal of the sacred seem to compensate for the austerity of everyday life.



ANTICA NAMUR

LUCIEN VICTOR GUIRAND DE SCÉVOLA

(Sète, 1871 – Paris, 1950)

Portrait de princesse Renaissance

circa 1900

sanguine et rehauts de craie blanche

53 x 37,5 cm

signé 'Guirand de Scévola' en bas à droite

B brillant portraitiste et peintre de fleurs, Lucien-Victor Guirand de Scévola est avant tout l'un des représentants du courant symboliste en France. L'artiste se forme à l'École des Beaux-Arts de Paris, sous la direction de Fernand Cormon. Il expose régulièrement ses travaux au Salon des artistes français et devient Président de la société du même nom en 1937.

Sa formation académique, qui l'incite à pratiquer tôt le portrait mondain, ne l'empêche pas de se tourner pendant une courte période vers la veine symboliste, aujourd'hui la plus prisée. Évoquant principalement des portraits féminins dans une ambiance souvent moyenâgeuse, il excelle dans la maîtrise de l'aquarelle et du pastel, médiums propices à une expression plus diffuse des formes et des couleurs. En 1900, l'artiste fait le choix de ne présenter que des aquarelles symbolistes à l'Exposition universelle de 1900 : *Adoration, Soeurs, Vierges*.

Dans ce dessin à la sanguine, dans lequel nous retrouvons le trait initial de Lucien-Victor Guirand de Scévola, la figure féminine, campée en buste et vêtue d'un riche costume orné de motifs décoratifs, se présente avec une dignité hiératique, comme figée dans une méditation silencieuse. Inspirée des dames lointaines des Préraphaélites et de la Renaissance italienne, elle tient dans ses mains une lampe à huile dont l'anse se prolonge en un cheval stylisé : objet à la fois concret et énigmatique, qui ajoute une dimension rituelle ou sacrée à la scène. Le dessin séduit par la souplesse et la précision de sa ligne, qui confère à l'ensemble une élégance contenue, tandis que les zones de brillance et de volume sont subtilement soulignées par quelques touches de craie blanche. À l'arrière-plan, un paysage épuré, ponctué de silhouettes de cyprès, se déploie comme un espace mental plutôt qu'un décor réel, renforçant l'atmosphère méditative de cette scène.

A brilliant portraitist and flower painter, Lucien-Victor Guirand de Scévola is one of the representatives of the Symbolist movement in France. The artist trained at the École des Beaux-Arts in Paris under Fernand Cormon. He regularly exhibited his works at the Salon des Artistes Français and became President of the society in 1937.

His academic training, which led him early on to practice society portraiture, did not prevent him from briefly turning to Symbolism, now the most sought-after aspect of his oeuvre. Mainly depicting female portraits in often medieval atmospheres, he excelled in mastering watercolor and pastel—mediums conducive to a more diffuse expression of forms and colors. In 1900, the artist chose to present only Symbolist watercolors at the Exposition Universelle, including *Adoration, Soeurs, and Vierges*.

In this red chalk drawing, which displays Guirand de Scévola's characteristic initial line work, the female figure, portrayed bust-length and dressed in a rich costume adorned with decorative motifs, is presented with a hieratic dignity, as if frozen in silent meditation. Inspired by the distant ladies of the Pre-Raphaelites and the Italian Renaissance, she holds an oil lamp whose handle extends into a stylized horse—an object both concrete and enigmatic, adding a ritualistic or sacred dimension to the scene. The drawing captivates with the suppleness and precision of its line, lending the whole an understated elegance, while areas of brightness and volume are subtly emphasized by touches of white chalk. In the background, a pared-down landscape dotted with cypress silhouettes unfolds more as a mental space than a real setting, reinforcing the meditative atmosphere of the scene.



ELISABETH SONREL

(Tours, 1874 – Sceaux, 1953)

Le Sommeil de la Vierge

1894

aquarelle et rehauts d'or

33 x 45 cm

signée et datée en bas à gauche

Issue de la bourgeoisie provinciale, Elisabeth Sonrel se forma très tôt, à Tours, auprès de son père Nicolas-Stéphane (un médecin artiste à ses heures), puis à Paris à l'Académie Julian auprès de Jules Lefebvre (1834-1912) qui l'influencera dans son goût pour les portraits de femmes symbolistes. Admiratrice de la Renaissance et en particulier de Botticelli, elle exposa dès 1893 au Salon, des œuvres assez fidèles à l'esprit du maître florentin, mélangeant des caractères symbolistes, mystiques, allégoriques, dans une palette aux tons doux et pâles, avec des vierges et des anges, traités dans un style assez étiré, évoluant dans des paysages arborés aux troncs très allongés et aux feuillages simplifiés.

Si Sonrel n'appartient pas au mouvement symboliste proprement dit, et ne semble pas avoir de liens avec des artistes comme Alphonse Osbert ou Maurice Denis dont certaines œuvres sont pourtant proches des siennes à cette époque, l'influence des préraphaélites anglais est palpable. A la toute fin des années 1890, elle évolue vers l'Art Nouveau, avec des œuvres parfois proches de Mucha, aux coloris très contrastés. A partir du tout début du siècle, c'est la Bretagne qui constitue l'essentiel de ses sujets, qu'il s'agisse de portraits de bretonnes ou bien de paysages; elle voyage et séjourne surtout en Cornouailles et en pays Bigouden (Concarneau, Le Faouet, Pont-Labbé,...), faisant halte dans des hôtels en compagnie de son amie et élève peintre Jeanne Fourcade-Cancellé. Sonrel exposa au Salon jusqu'en 1941. Elle présente deux aquarelles au Salon de 1895, qui ouvre ses portes le 1er mai : *Jeunes filles chantant*, sous le N° 2755, et

Le Sommeil de la Vierge. Elle est alors domiciliée en région parisienne, à Sceaux, au 3, rue des Imbergères où elle vient d'emménager avec ses parents.

Notre aquarelle est soit l'œuvre présentée au Salon, soit une version préparatoire. Les critiques du Salon mentionnent en effet à l'époque une « grande aquarelle ». Notre dessin, bien que d'un format respectable, correspond-il réellement à cette description subjective ? Nous penchons plutôt pour l'hypothèse d'un modèle, d'autant plus que la feuille porte la date de 1894. *Le sommeil de la Vierge* fut récompensé par le Prix Henri Lehmann, un prix triennal, décerné par l'Académie des Beaux-Arts et d'une valeur de 3 000 Francs, destiné à l'encouragement de bonnes études classiques en faveur d'un peintre de moins de 25 ans. Le dessin fut acquis à titre personnel par le Président Félix Faure et, reflet de son succès, il donna lieu à de nombreuses reproductions à l'époque. L'impératrice russe Alexandra Féodorovna possédait d'ailleurs une reproduction de notre aquarelle, accrochée dans son Salon Mauve du palais de Tsarkoe Selo, et qui a disparu lors de la seconde guerre mondiale. C'est probablement à l'occasion de son voyage à Paris en octobre 1896 avec le Tsar que la jeune impératrice avait dû voir l'œuvre chez le président Félix Faure et l'avait beaucoup appréciée. Il semble que la composition fut également exposée lors de l'Exposition Universelle de 1900 avec la mention « *Appartient à Madame Félix Faure* ». E. Trogan, dans *La Semaine des familles* du 6 juillet 1895, accordait « une mention spéciale au *Sommeil de la Vierge*, traité avec beaucoup d'allure, à l'aquarelle ».



Coming from the provincial bourgeoisie, Élisabeth Sonrel received her early training in Tours from her father, Nicolas-Stéphane—himself a physician and part-time artist—before studying in Paris at the Académie Julian under Jules Lefebvre (1834–1912), who influenced her taste for Symbolist portraits of women. A great admirer of the Renaissance—particularly Botticelli—she began exhibiting at the Salon in 1893, presenting works that remained fairly true to the Florentine master’s spirit. Her compositions combined Symbolist, mystical, and allegorical themes, executed in a soft, pale color palette and populated by Virgins and angels with elongated forms, often placed in wooded landscapes featuring tall, slender tree trunks and stylized foliage. However, she did not formally belong to the Symbolist movement and seemed to have had little connection with contemporaries such as Alphonse Osbert or Maurice Denis, even though some of her works from that period share notable similarities with theirs. The influence of the English Pre-Raphaelites is also clearly perceptible.

By the very end of the 1890s, her style evolved toward Art Nouveau, producing works that at times recall Alphonse Mucha, characterized by more vibrant and contrasting colors. From the early years of the 20th century onward, Brittany became the main subject of her art, whether through portraits of Breton women or landscape scenes. She frequently traveled and stayed in Cornouaille and the Pays Bigouden (Concarneau, Le Faouët, Pont-l’Abbé, etc.), often lodging in local hotels alongside her friend and student, the painter Jeanne Fourcade-Cancellé. She continued exhibiting at the Salon until 1941. In 1895, Sonrel ex-

hibited two watercolors at the Salon, which opened on May 1st: *Jeunes filles chantant* (Young Girls Singing), under number 2755, and *Le Sommeil de la Vierge* (*The Virgin’s Sleep*). At the time, she was living with her parents in the Paris suburb of Sceaux, at 3 rue des Imbergères, where they had just moved.

Our watercolour is either the work presented at the Salon or a preparatory version. Critics at the Salon at the time mentioned a “large watercolour”. Although our drawing is of a respectable size, can it really be identified with this necessarily subjective description? We are inclined to favour the hypothesis of the modello, espe-

cially as the sheet is dated 1894. *Le Sommeil de la Vierge* was awarded the Henri Lehmann Prize—a triennial prize of 3,000 francs granted by the Académie des Beaux-Arts to encourage promising classical studies by painters under the age of 25. The drawing was personally acquired by President Félix Faure, and as a reflection of its success, it was widely reproduced at the time. Empress Alexandra Feodorovna of Russia even owned a reproduction of the watercolor, which hung in her Mauve



salon Mauve de l'impératrice à Tsarkoe Selo - La reproduction de l'oeuvre est visible en bas à droite

Salon at the Tsarskoye Selo Palace. It disappeared during the Second World War. It was most likely during her trip to Paris in October 1896 with Tsar Nicholas II that the young empress first saw the work in President Félix Faure’s residence and was greatly moved by it. The composition was also reportedly exhibited at the 1900 Exposition Universelle, with the label “*Property of Madame Félix Faure.*” In a review published in *La Semaine des familles* on July 6, 1895, critic E. Trogan gave *Le Sommeil de la Vierge* a “*special mention,*” praising it as “*handled with great flair, in watercolor.*”



ERWIN STOLZ

(Sauerbrunn, 1896 – Vienne, 1987)

L'assassinat de Siegfried

circa 1920

encre de chine et aquarelle avec rehauts de gomme arabique

27 x 34 cm ; 40 x 50 cm

tampon de la vente d'atelier au verso

dans un cadre en métal doré de style néo gothique

avec inclusions de cabochons en verre multicolores

D'origine autrichienne, Erwin Stolz est un artiste dont les travaux, extrêmement singuliers, sont empreints d'un symbolisme original et puissant.

Après la Première Guerre mondiale, il se consacre à la peinture, travaillant comme peintre d'enseignes, comme graphiste industriel et suit de nombreux cours d'art à Vienne. Il suit une formation classique et s'exprime admirablement dans les portraits, puis les peintures liberty. À la suite de cette première période, l'artiste subit plusieurs influences artistiques. Les plus importantes étant celles des artistes symbolistes et sécessionnistes tels que Gustav Klimt (1862-1918) Alexander Rothaug (1870-1946), ou encore Max Klinger (1857-1920). Stolz, par la plastique de ses travaux et par sa créativité, s'insère donc dans le sillage du courant sécessionniste viennois et ce, jusque dans les années 1930-1940. Son raffinement formel et technique et son imagination foisonnante lui ont permis de développer un style artistique très particulier et personnel. Utilisant majoritairement l'encre noire, il nous plonge dans des univers de rêve et d'imagination où les épisodes bibliques côtoient les grands mythes. Très souvent représentés seuls, ses personnages nous invitent au recueillement et à l'introspection.

Grand amateur de l'œuvre de Wagner, comme bon nombre de ses contemporains, Stolz choisit de nous plonger ici dans le dernier des quatre drames musicaux que constitue la Tétralogie de l'Anneau du Nibelung, à savoir *Le Crépuscule des dieux* (acte III). La scène représente le moment où Siegfried, frappé trahitusement par Hagen d'une lance dans le dos, meurt après avoir évoqué les souvenirs de sa bien-aimée Brünnhilde. Après avoir accompli leur tâche infâme dans le but de récupérer l'Anneau de la toute-puissance, les meurtriers emmènent ensuite son corps à travers la forêt dans une procession morne et silencieuse.

Erwin Stolz is an Austrian artist whose highly distinctive works are infused with a powerful and original form of Symbolism.

After World War I, he dedicated himself to painting, working as a sign painter, an industrial graphic designer, and attending numerous art courses in Vienna. Trained in the classical tradition, he first excelled in portraiture and later in Art Nouveau painting. Following this early period, Stolz came under the influence of several key artistic movements—most notably those of the Symbolists and the Viennese Secessionists, such as Gustav Klimt (1862–1918), Alexander Rothaug (1870–1946), and Max Klinger (1857–1920). Through both the visual language of his work and his imaginative force, Stolz firmly positioned himself within the legacy of the Viennese Secessionist movement, continuing well into the 1930s and 1940s. His formal and technical refinement, along with a rich and vibrant imagination, allowed him to develop a deeply personal and distinctive style. Working primarily in black ink, he immerses us in dreamlike and imaginative worlds, where biblical episodes coexist with great myths. His figures—often shown alone—invite quiet reflection and introspection.

A devoted admirer of Wagner, like many of his contemporaries, Stolz transports us here into the final act of the fourth opera in the Ring Cycle, *Götterdämmerung* (*Twilight of the Gods*), Act III. The scene depicts the moment Siegfried is treacherously struck in the back with a spear by Hagen. As he dies, Siegfried recalls memories of his beloved Brünnhilde. Having carried out their vile task in order to reclaim the Ring of ultimate power, the murderers then carry his body through the forest in a bleak and silent procession.



JAN TOOROP

(Purworejo, 1858 - La Haye, 1928)

Ensemble composant une partie du Sacrifice *Béthanie ; Père Van Hasselt ; Reinilda Huis; Jeunes filles chantant* (suite de quatre)

1927

mine de graphite et crayon de couleur sur papier
signés, titrés, datés et annotés

Jan Toorop est une figure majeure de l'art néerlandais de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Né à Java en 1858, il est connu pour son œuvre à la croisée du Symbolisme et de l'Art Nouveau, caractérisée par une grande expressivité et une symbolique profonde. Artiste complet s'exprimant aussi bien dans la peinture que dans la gravure, la céramique et la décoration; son œuvre est marquée par une recherche constante de la spiritualité et de l'expression de l'âme. La religion, en particulier le catholicisme, a profondément influencé l'œuvre de Toorop et ses peintures sont chargées de symboles religieux.

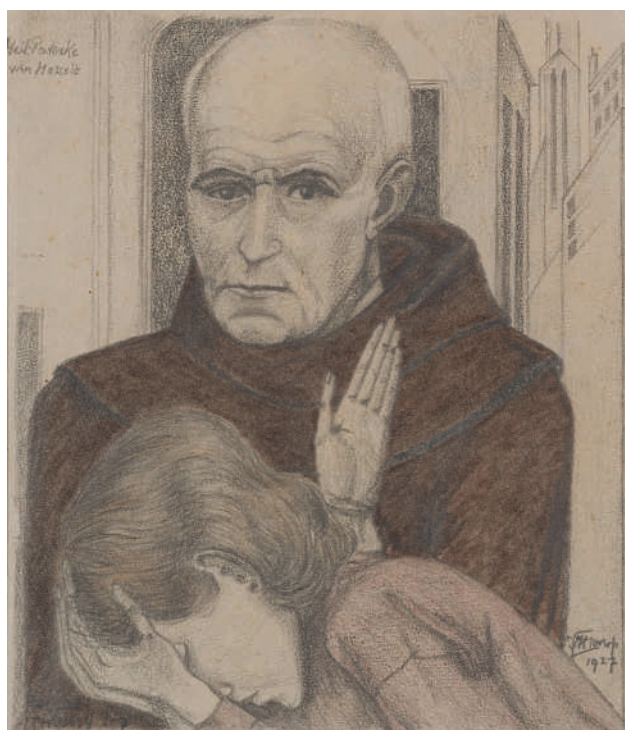
Les quatre dessins que nous vous proposons font partie d'un ensemble composant une large frise intitulée *Le Sacrifice*, réalisée en 1927. Dans les années 1910, Toorop est déjà un artiste largement reconnu, notamment en Hollande. Sa notoriété l'incite à suivre la voie empruntée par plusieurs de ses confrères à l'époque : celui de la reproduction de ses œuvres au sein de son réseau professionnel. Son succès est tel qu'il ne tarde pas à limiter les droits de reproduction aux seules zincographies en 1914, les éditeurs et marchands d'art se les disputant jusqu'à lors.

En 1929, à l'occasion de l'anniversaire de la mort de l'artiste, un volume commémoratif est publié par Vorst & Tas, contenant trente-deux reproductions tirées à mille exemplaires. Les planches sont produites par la Nederlandsche Rotogravure Maatschappij de Leyde, qui avait réalisé, l'année précédente, les reproductions en couleur à succès de *Het Sacrifice*. Notre série a donc été connue d'un large public, car elle fut commercialisée internationalement. Les reproductions ont été acquises avec enthousiasme, notamment par la population catholique, qui voyait dans les compositions religieuses de Toorop une alternative moderne aux estampes françaises et allemandes qui dominaient le marché jusqu'alors.

Jan Toorop is a major figure in Dutch art at the turn of the 20th century. Born in Java in 1858, he is renowned for his work at the crossroads of Symbolism and Art Nouveau, marked by strong expressiveness and profound symbolism. A versatile artist working across painting, printmaking, ceramics, and decorative arts, his œuvre is imbued with a constant search for spirituality and the expression of the soul. Religion—particularly Catholicism—had a deep influence on Toorop, and many of his works are charged with religious symbolism.

The four drawings presented here are part of a larger frieze entitled *The Sacrifice*, completed in 1927. By the 1910's, Toorop was already a widely acclaimed artist in the Netherlands. His growing fame led him to pursue a path taken by many of his contemporaries: the reproduction of his works within a professional network. His success was such that, by 1914, he restricted reproduction rights solely to zincography, as publishers and art dealers were competing fiercely for the rights until then.

In 1929, to commemorate the anniversary of the artist's death, a memorial volume was published by Vorst & Tas, containing thirty-two reproductions in an edition of 1,000 copies. The plates were produced by the Nederlandsche Rotogravure Maatschappij in Leiden, which had already printed the successful color reproductions of *Het Sacrifice* the previous year. As a result, our series reached a wide audience through international distribution. The reproductions were especially well received among Catholic communities, who saw in Toorop's religious compositions a modern alternative to the French and German devotional prints that had dominated the market until then.



ALFRED VERHAEREN

(Bruxelles, 1849 – Ixelles, 1924)

Intérieur japonisant, atelier de l'artiste

circa 1890

huile sur toile

64 x 23 cm

monogrammé 'AV' en haut à gauche

Cousin de l'écrivain et poète Emile Verhaeren, Alfred Verhaeren étudie à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, sous la direction de Jean-François Portaels et de Louis Dubois. Il est membre du groupe d'artistes appelé *Chrysalide*, association d'artistes progressistes, fondée en 1875 à Bruxelles, auquel James Ensor et Constantin Meunier appartiennent. Verhaeren participe à de nombreuses expositions : à Paris en 1889, à Berlin en 1891 et à la Maison des Arts de Bruxelles en 1896. Il remporte une médaille d'argent à l'Exposition universelle de 1900.

Connu pour ses portraits, ses scènes d'intérieur, et ses natures mortes, Verhaeren nous invite ici à profiter de l'atmosphère feutrée et raffinée d'un coin de son atelier. Sur une table ornée de tissus aux motifs colorés, une statuette vêtue à la manière orientale domine la composition. Par ses détails décoratifs et l'attention portée aux objets exotiques, l'œuvre reflète l'influence du japonisme et le goût, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, pour les arts d'Extrême-Orient.

Nous pouvons rapprocher ce tableau de son *Intérieur d'atelier*, aujourd'hui conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles (Inv. 3351).

A cousin of the writer and poet Emile Verhaeren, Alfred Verhaeren studied at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels under Jean-François Portaels and Louis Dubois. He was a member of the progressive artists' group *Chrysalide*, founded in 1875 in Brussels, which also counted James Ensor and Constantin Meunier among its members. Verhaeren took part in numerous exhibitions: in Paris in 1889, in Berlin in 1891, and at the Maison des Arts in Brussels in 1896. He was awarded a silver medal at the 1900 Exposition Universelle in Paris.

Known for his portraits, interior scenes, and still lifes, Verhaeren here invites us into the intimate and refined atmosphere of a corner of his studio. On a table draped with richly patterned fabrics stands a statuette dressed in Oriental attire, commanding the composition. Through its decorative details and careful attention to exotic objects, the painting reflects the influence of Japonism and the widespread fascination, at the turn of the 20th century, with the arts of the Far East.

This work can be compared to his *Studio Interior*, now held in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brussels (Inv. 3351).



BIBLIOGRAPHIE

ARONSON

Nadine NIESZAWER, *Artistes juifs de l'École de Paris*, 1905-1939, Paris, Somogy, 2015, p. 355

Muratova Kseniâ MIHAJLOVAN, *La Russie inconnue : art russe de la première moitié du XXème siècle*, cat. exp., Monaco, salle d'exposition du Quai Antoine 1er, 1er juillet-27 août 2015, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015.

CHABAS

Myriam DE PALMA, *Maurice Chabas (1862-1947) Peintre et messager spirituel*, Somogy Editions d'Art, 2009, 127.p.

DREYFUS

"Une expédition d'objets d'art au musée juif de Jérusalem", revue *Ménorah* (Le Chandelier), 1922 (s.l.n.d).

DE FEURE

Provenance :

Vente anonyme, Me Marc Ferri, Paris, Hôtel Drouot, 13 juin 1984, lot 98. Collection privée.

Vente Tableaux et Dessins 1400-1900 incluant des œuvres d'une importante collection privée symboliste, Sotheby's Paris, 6-13 novembre 2024, lot 80.

Expositions :

Tokyo, Odakyu Grand Gallery et Osaka, Daimaru Museum, Umeda, *Georges de Feure*, juillet-septembre 1990, n° 78.

Bibliographie :

Millman Ian, *Georges De Feure, Maître du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Courbevoie, 1992, p. 188.

DE GROUX

Provenance : collection particulière.

Bibliographie :

Bloy Léon, "Le Christ aux outrages", *Le Saint Graal*, Paris, n°4, 8 mars 1892, p. 81-89.

Jumeau-Lafond Jean-David, *Les peintres de l'âme, Le symbolisme idéaliste en France*, cat. exp. Bruxelles, musée d'Ixelles, Pandora - Anvers, 1999.

Rapetti Rodolphe et Wat Pierre (sous la dir. de), *Henry de Groux, 1866-1930*. Journal, Paris, 2007.

Carpiaux Véronique (dir.), *Henry De Groux, Maître de la démesure*, cat. exp. 25 mai - 22 septembre 2019, Namur Editions In Fine - Musée Félicien Rops, 2019.

Thomas Deprez Fine Arts, Mathieu Néouze & Trebosc - Van Lelyveld, *Henry de Groux (1866-1930): Obsessions & Symphonies* (cat. exp.) 23 septembre - 15 octobre 2021.

MANUFACTURE GOLDSCHIEDER & CISEAU

F. Goldscheider, *Goldscheider : Firmengeschichte und Werkverzeichnis*, Stuttgart, Arnoldsche, 2007, n°2854, p.560.

GUINIER

Société des artistes français, Catalogue illustré du Salon de 1896, L. Baschet, 1896, Paris.

Michaud Jean-Marc, *Henri Guinier (1867-1927)*, cat. exp. Musée du Faouët, 15 juin - 5 octobre 2008, Chasse-Marée, 2008.

HODLER

Hirsch Sharon L. , *Ferdinand Hodler*, London, Thames & Hudson 1982.

Ferdinand Hodler 1853-1918, (cat. exp. Paris, Musée du Petit Palais, 11 mai-24 juillet 1983 ; Berlin, 2 mars - 24 avril 1983 ; Zürich, 19 août-23 octobre 1983) Paris, Association française d'action artistique, 1983.

Œuvres en rapport:

Regard dans l'infini, 1913-14/1916, huile sur toile, 446 x 895 cm, Kunstmuseum Basel, Suisse.

Regard dans l'infini, 1916, huile sur toile, Kunstmuseum Winterthur, Suisse.

VON HOESSLIN

Artur DOBSTY, «George von Hoeßlin», in «Der Türmer», mai 1907, pages 279-286.

Hans VOLLMER (éd.), «Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart» (Thieme-Becker), tome 17 «Heubel-Hubard», E. A. Seemann, Leipzig 1924, pages 223-224.

Sonja VON BARANOW: *Munchner Maler in 19. Jahrhundert (in Bruckmanns Lexikon)* tome 2, pages 203-204 (avec reproduction de la signature)

Exposition : Salon des Arts Cologne en 1907

LAUBLIN

Collectif, catalogue d'exposition, *L'École de Mons, 1820-2020, deux siècles de vie artistique*, Michel de REYMAEKER, entre rêve et réalité, l'école montoise entre-deux guerres, Beaux-Arts de Mons, Snoeck Édition, 2022.

MAXENCE

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des Artistes vivants: Exposés au Grand-Palais des Champs-Élysées : Avenue Alexandre III: Le 30 avril 1927. 1re édition, s.l., 1927.

MOIRET

GELLER Katalin, "A Magyar Szecesszió", p.88, Budapest, Corovina, 2004

MOREAU VAUTHIER

Un Artiste Méconnu : Charles MOREAU-VAUTHIER, Charles Monier, Les amis de Bourron-Marlotten, bulletin d'information et de liaison de l'association des amis de Bourron-Mar-

lotte, n°14, Automne-Hiver 83, p. 9.

MOUGIN

Jacques G. PEIFFER. *Joseph & Bernard Mougin, Ode à la femme*. Faton éditions, 2011.

OSBERT

Jumeau-Lafond, Jean-David, et Musée d'Ixelles. *Les peintres de l'âme : le symbolisme idéaliste en France : [exposition, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 15 octobre - 31 décembre 1999]*. Gent Antwerpen: Snoeck-Ducaju & Zoon Pandora, 1999, p. 114.

SONREL

Exposition : *Valadon et ses contemporaines*, musée des Beaux-Arts de Limoges (7 novembre 2020 – 31 mars 2021), puis Monastère Royal de Brou (19 mai – 5 septembre 2021)

TOOROP

Provenance : collection particulière.

Begheyn, Paul et al. *Jan Toorop studies : essays over zijn werk en correspondentie in de collectie van Museum Het Valkhof : [tentoonstelling, "Een echte Toorop ?!"]*, Museum Het Valkhof, Nijmegen, 28 februari - 5 juli 2009]. Zwolle Nijmegen: Waanders Museum Het Valkhof, 2009, p. 32-46.

NOTES

GALERIE LE CLOITRE DE L'ART & GALERIE ARTWINS

Salomé Bernard Fischer - Caroline Thieffry

16, rue de la Grange Batelière – 75009, Paris

T. +336 01 63 19 97 - +336 61 93 83 35

contact@lecloitredelart.com - carolinethieffry@artwins-paris.com

www.lecloitredelart.com - www.artwins-paris.com

Crédits photographiques : Tous droits réservés

Graphisme : Céline Andreassen & Guillaume Bernard

Prix de vente : 15 euros

