

Michel Draguet

# FERNAND KHNOPIFF

FONDS MERCATOR

mode sportive comme prétextes, *Memories* constitue une forme de réponse au *Dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte* de Seurat présenté aux XX en février 1887<sup>10</sup>. De Seurat à Khnopff, le rapport au réel joue à l'identique d'une épuration du sensible sous la conduite de l'idée bientôt épaulée par les manifestations du symbole telles que Verhaeren – qui a écrit parallèlement sur Khnopff et sur Seurat – les décrit en 1887 :

*On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâchée, goûtée, pour en faire naître l'évocation et la somme par l'idée. [...] Le symbole s'épure donc toujours, à travers une évocation, en idée: il est un sublimé de perceptions et de sensations: il n'est point démonstratif, mais suggestif; il ruine toute contingence, tout fait, tout détail; il est la plus haute expression d'art et la plus spiritualiste qui soit<sup>11</sup>.*

Chez Seurat comme chez Khnopff, Verhaeren retrouve une même concentration qui tend à se dégager de l'anecdote lumineuse ou du fait transitoire. Sa description de Khnopff au travail en rendait compte dès 1886 :

*Sa patiente concentration le détachait chaque jour de la contingence et du fait. Le détail observé, la scène vivement et spirituellement croquée, le récit anecdotique et individuel, ne sont que la mousse de l'observation. Il fallait tendre le plus possible vers le définitif qui est un fruit de réflexion ardente et de volonté supérieure<sup>12</sup>.*

*Memories* (fig. \$\$) en rend compte. Sept femmes en tenue de sport apparaissent en procession au



31  
*Du lawn tennis* ou *Memories*, 1889, pastel sur papier marouflé sur toile, 1270 x 2000 mm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

La toison se drape dans un manteau de fleurs avant de retomber vers le sol en un graphisme serré qui ondule pour mieux escamoter le corps interdit. La chevelure se substitue à celui-ci en un rythme souple qui contraste avec la rigidité de la colonne dont on imagine qu'elle supporte quelque vase enfoui sous cette autre toison que forment les fleurs. Celles-ci sont portées par le mouvement du corps en une avalanche d'arabesques gracieuses : « Moi j'ai ta chevelure nue / Pour enfouir mes yeux contents ».

Quels liens unissent l'image au poème esquissé, semble-t-il durant l'hiver 1891–1892 et publié en mai 1894, à la demande de Madame Kahn, dans *L'Obole littéraire* au bénéfice d'une œuvre de charité avant d'être repris par *Pan*? Khnopff reprend le thème du naufrage qu'il transforme en repartant du motif baudelairien de la chevelure cher à Mallarmé. Celle-ci se mue en cascade de fleurs qu'on imagine embaumant ce lieu promis à l'engloutissement. Au naufrage succède la noyade douce de la sirène dans la narcose qu'impose le parfum des fleurs<sup>40</sup>. À moins que Mallarmé, au fait du dessin de Khnopff, ait volontairement choisi ce poème pour les analogies qu'il éveillerait avec l'image. Et ce, d'autant plus aisément, que le poète avoue lui-même avoir repris le poème pour l'occasion. La tête de la jeune femme jaillit tel un signe dans l'espace où chevelure et fleurs se confondent. La thématique florale semble avoir frappé Khnopff. À moins que l'idée « d'écouter les fleurs » ne soit que le prolongement de la formule de *l'Avant-dire au Traité du verbe* de René Ghil<sup>41</sup>. La parole florale est musique portée au-delà de toute signification. Auquel cas, ce dessin serait à la fois réminiscence et consécration du travail poétique comme puissance de la mémoire. Khnopff a peut-être aussi reconnu dans le sonnet de 1864, intitulé « Les fleurs », la première apparition d'une Hérodiade encore taraudée par la foi<sup>42</sup>. L'association aux fleurs évoque les parfums comme une menace que l'héroïne repousse ne voulant pas sentir « Leur ivresse noyer [sa] tête languissante ». Solitaire, elle est vue comme une « Triste fleur qui croît seule et n'a d'autre émoi / Que son ombre dans l'eau vue avec atonie »<sup>43</sup>. La femme aspire à la contemplation de soi dans cette « Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelé »<sup>44</sup> que Khnopff empruntera régulièrement au poète pour mettre en abîme la réalité.



96  
*Nemesia*, 1895, aquarelle,  
pastel et crayon sur  
carton, 418 x 125 mm,  
collection privée.



97  
*Chimère*, œuvre inachevée,  
vers 1910, huile et fusain  
sur toile, 53,5 x 30,5 cm,  
Musée d'Ixelles.

Si, en 1882, *Une crise* (fig. \$\$) se voyait encore affublé d'un cadre massif qui fit se gausser la critique, les œuvres réalisées en 1886 présentent des solutions nouvelles qui répondent aux nécessités d'une image consacrée en icône. Avant d'adopter une typologie de cadre qui renvoie au tableau d'autel<sup>57</sup>, Khnopff a expérimenté diverses formules décoratives qui s'associent symboliquement et plastiquement à l'image. Sous l'influence de Whistler, il optera à plusieurs reprises pour un encadrement japonisant en cuir damasquiné et rehaussé de motifs inspirés de curiosités japonaises telles que celles publiées par *Le Magasin pittoresque* en 1874. Quelques exemples nous sont parvenus : les portraits de Gabrielle et de Maurice Braun ou *À Fosset*. *Un soir* (fig. \$\$), toiles peintes en 1886, ainsi qu'une des versions de *Mon cœur pleure d'autrefois* présentent le même large cadre parsemé de fleurs, d'écailles et de poissons qui évoquent les motifs circulaires des *tsubas* japonais – sabres dont la garde est dépourvue de coquille et que son frère Georges collectionnait – dont Whistler rehaussa certains de ses cadres comme celui de la *Little White Girl*. Si ces encadrements relèvent surtout de l'effet de mode japonisant<sup>58</sup>, ils soulignent la qualité d'« arrangement » précieux de ces tableaux. La dialectique qui s'esquisse ainsi n'est pas sans intérêt. Khnopff guide le regard du décor vers l'idée, de l'extérieur de l'image vers son centre.

L'inverse se présente aussi lorsqu'il s'agit de faire du cadre la synthèse du discours déployé dans l'image. Ainsi, le cadre argenté d'*Avec Verhaeren*. *Un ange* souligne-t-il l'harmonie spirituelle d'une nuit noire et solitaire que des étoiles parsèment à l'infini. Le cadre s'y fait non seulement clôture, mais aussi concentration lumineuse qui donne à l'image sa densité lunaire. Khnopff veille avec un soin attentif aux motifs décoratifs qui ornent le cadre. Les feuilles d'acanthé scandent une frise à grotesques strictement inscrite dans le plan.

Khnopff apprécie aussi les cadres néoclassiques qu'il recouvre de préférence d'argent. Pour le portrait de sa sœur de 1887 ou pour celui de Madeleine Mabilie un an plus tard, il opte pour des palmettes disposées en aplats. Une étiquette collée au dos de l'œuvre apporte quelques renseignements quant à la réalisation du meuble. Dessiné par Khnopff, le cadre

a été exécuté selon ses instructions par les ateliers Jean Laudeck aîné, 10 rue du Gouvernement provisoire à Bruxelles. Le peintre semble s'être attaché les services compétents de cette firme pour un nombre important de ses œuvres. Le *Portrait d'Henri de Woelmont* (fig. \$\$), *L'aile bleue* (fig. \$\$) ainsi que *l'Étude pour une épaule* portent la même mention d'atelier. Aux cadres produits industriellement, l'esthète préfère le travail traditionnel de l'artisan-sculpteur.

En créant ces cadres, le peintre récuse le statut de fenêtre ouverte sur le monde assigné au tableau depuis la Renaissance. À l'instar des préraphaélites, il considère celui-ci comme une composition décorative qui doit signifier et, en même temps, s'imposer dans un lieu tout en s'en retranchant spirituellement. Le modèle élaboré par Dante Gabriel Rossetti dut marquer Khnopff. Par le biseautage de la moulure près du dessin ou de la toile, il entraîne le regard vers la représentation. Par sa moulure extérieure, nettement découpée et richement décorée, il tranche sur son environnement et s'en détache résolument. Entre le cadre et l'image, un aplats sert de lente transition en laissant l'image respirer sans être confinée à un meuble trop présent. Khnopff semble avoir apprécié cette formule victorienne. Il en reprendra régulièrement la typologie en soulignant les coins du cadre par l'application d'un motif carré qui met en valeur l'articulation des montants. Le champ ainsi défini au périmètre de l'image renforcera le sentiment de claustration sensible dans la représentation.

Au début des années 1890, Khnopff placera aussi autour de plusieurs femmes un large cadre au motif strié tombant comme un rideau, l'encadrement reprend ainsi à son compte le motif du voile souvent utilisé par l'artiste pour souligner l'impossibilité d'accéder là où se tient le visage. Pour faciliter la transition, Khnopff dispose tout autour de l'image un filet de perles qui joue avec l'ombre et la lumière pour mieux en dématérialiser le seuil.

Tout en usant aussi de cadres conformes au goût bourgeois qui vont du néo-rococo au néo-gothique, Khnopff souligne aussi la sacralité de l'image en rapprochant l'encadrement du tableau d'autel. Le meuble devient un édifice qui intègre la composition. Créée en Italie à la Renaissance sur base

125  
Portrait de Gabrielle Braun, 1886, huile sur toile, 31,5 x 26,5 cm (hors cadre), Bruxelles, Belfius Bank. Cadre à motif japonisant en cuir repoussé exécuté d'après un dessin de Khnopff.



des retables médiévaux, cette typologie avait connu un usage ininterrompu jusqu'à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Sa redécouverte est à mettre au crédit du *Gothic Revival* qui pousse les préraphaélites à imiter les Primitifs. L'image se voit ainsi couverte d'un fronton soutenu de part et d'autre par des pilastres reposant sur un entablement. La valeur architecturale du cadre fait de l'œuvre un temple auquel s'attachent Burne-Jones dans sa *Princess of Sabra* ou Moreau dans son *Andromède*. Khnopff en use notamment pour *L'encens* (fig. \$\$) afin d'affirmer la sacralité de la représentation.

Celle-ci tend à reprendre le modèle du retable en démultipliant l'image en plusieurs degrés de réalité unifiés par le cadre. L'image s'inspire de la fonction liturgique de la peinture gothique avant de revenir au mystère chrétien que celle-ci incarnait. Les légendes, les mythes et jusqu'aux évocations poétiques modernes se voient enchâsser par l'idéal. Le recours au monumental va de pair avec une redécouverte du polyptyque initiée par les préraphaélites. L'image joue d'une possibilité d'articulation qui ne respecte plus ni sens de lecture ni hiérarchie des plans ni ordonnance des panneaux. Le polyptyque sert à dessein pour évoquer des degrés de réalité qui s'opposent ou se complètent. Temps et espace sont ainsi soumis à l'arbitraire d'une conscience fragmentée qui impose une unité nouvelle dans le dialogue des images qui composent l'œuvre.

L'idée de triptyque n'est pas nécessairement inscrite dans l'image en projet. Que ce soit pour *L'isolement* (fig. \$\$), pour *Le secret* (fig. \$\$) ou pour *D'autrefois* (fig. \$\$), le montage se base sur des œuvres antérieures. Ainsi, Maria Biermé nous apprendra en 1912 que *L'encens*, exécuté en 1898, était promis à devenir le volet d'un polyptyque intitulé *L'encens, l'or et la myrrhe*.

Le recours à un montage s'impose lorsque l'esprit passe d'une image à l'autre pour en redéployer le sens. Dans *L'isolement*, l'articulation de trois panneaux de même format met en évidence un univers idéal auquel répondent les volets en grisailles.

*Acrasia* et *Britomart* conduisent au thème central qui en est à la fois le dépassement et la négation.

Dans *Le secret*, le champ d'or renoue avec l'expansion lumineuse des icônes pour fondre en une apparition deux faces d'une même perception. En 1905, trois ans après *Le secret*, *D'autrefois* reprendra le principe du cadre comme espace fédérateur du souvenir. Trois images placées dans le même cadre-édicule, articulé sans pouvoir se refermer, se répondent pour évoquer la Bruges du xv<sup>e</sup> siècle et un certain mysticisme gothique. Le modèle même du polyptyque apparaît ici comme un retour aux sources flamandes. Le triptyque s'organise de gauche à droite dans la succession de *Un canal*, de *D'autrefois* et du *Tombeau de Marie de Bourgogne* : portrait psychique d'une ville défunte dans la succession mnémorique qui remonte au passé comme à une source. Aux deux vues topographiques inspirées de photographies, répond le panneau central où la mort se mêle au songe en une douce narcose dans laquelle se noue le présent. Pour mystique qu'elle paraisse, la sacralité qui s'esquisse n'en reste pas moins « sacralisation laïque »<sup>59</sup> par l'importance qu'elle donne au souvenir comme unique lien entre trois représentations qui n'en forment dès lors qu'une.

Aux polyptyques conservés s'en ajoutent deux autres à propos desquels peu d'informations nous sont parvenues. En 1903, Khnopff peint *En souvenir d'œuvres rêvées et perdues* dont le hasard voudra que le temps en perde la trace. L'absence de témoignage d'époque et de tout document descriptif ne permet aucune analyse. Six ans plus tard, le peintre réalisera un autre triptyque intitulé *La Belle au bois dormant* dont seul le panneau central nous est parvenu. Ainsi, il semble que l'ensemble des travaux entrepris par l'artiste dans le domaine du polyptyque soit à placer sous la tutelle d'Hypnos que l'on retrouve, infime détail ornemental dans *L'isolement* ou mégalthie jailli de la nuit des temps dans *La Belle au bois dormant* (fig. \$\$). Au cœur d'un théâtre virtuel, Hypnos multiplie les scènes afin que l'intuition s'y perde et que le souvenir fleurisse au hasard de la sensation.

126  
*L'isolement*, triptyque reprenant au centre : *Solitude*, 1890–1891, pastel et cire sur papier marouflé sur toile, 1500 x 1430 mm, collection privée ; à gauche : *Acrasia*, 1894, fusain et rehauts blancs sur papier, 1500 x 430 mm et, à droite : *Britomart*, 1894, fusain et rehauts blancs sur papier, 1500 x 430 mm, Fédération Wallonie-Bruxelles (volets).





194  
 À Bruges. Une église ou  
 Intérieur de l'église Notre-  
 Dame à Bruges, 1904,  
 crayon et pastel sur  
 papier, 1000 x 1220 mm,  
 Musées de Verviers.

sein de limites qu'elle ne peut déborder. L'objectivité y est illusoire. La suggestion y pervertit l'apparence et souligne la multiplicité du sens qui conduit à reconnaître en toute chose la présence de la mort<sup>41</sup>. Rodenbach laisse par moment le récit « s'évaporer », comme le constatera Mallarmé, pour transfigurer le lieu de l'action selon des analogies inconscientes<sup>42</sup>. Le seul discours encore opérant réside dans la reconnaissance des liens analogiques qui unissent les éléments entre eux. Érigé en archéologue, le créateur se voit chargé de déchiffrer l'« irritante énigme »<sup>43</sup>. Bruges sera le théâtre mythique de ces analogies secrètes qui rendent les murs de la cité poreux au mystère. Une féerie sans lumière ni couleur : un mystère anémié. L'irruption du fantastique réside ici dans le non-respect d'une règle classique : l'unité de temps. Le réel, l'histoire et la légende se conjuguent dans la présence de l'eau comme dans celle, obsédante, de Memling.

Rodenbach opère à l'instar de Khnopff. Dans *Le carillonneur*, la ville reculera, s'amincira, perdra ses couleurs jusqu'à cesser d'être<sup>44</sup>. L'expérience dramatique de *Bruges-la-Morte* elle-même évolue chez Rodenbach vers l'immobilité du Musée des Béguines scandé par huit natures mortes qui structurent l'œuvre. Le poète abonde dans le sens de Khnopff : le processus de pétrification est en même temps ophélisation. L'eau gagne par le cadrage tandis que par la palette, la réalité se fossilise. Le récit, dans sa théâtralité même, évolue vers la nature morte au sens où la définira Maclair en 1906 : « *Stilleben*, vie en silence »<sup>45</sup>. À la syntaxe classique, Rodenbach substitue un principe de musicalité picturale qui joue des nuances et des tonalités pour rendre l'immuabilité d'un spectacle désormais mortifère. D'angoisse celui-ci se décolore. Les objets semblent habités d'une vie secrète, d'un sens propre qui va au-delà de leurs formes. Dans la fossilisation généralisée qui prélude à l'engloutissement, le regard conserve sa mobilité anxieuse et mélancolique. Tout en aspirant à l'ensablement « sous cette petite poussière d'éternité qui lui ferait aussi une âme grise de la couleur de la ville »<sup>46</sup>, Hugues Viane cherche à traverser l'illusion, à percer les liens secrets tissés par les siècles. Ses yeux bougent sans cesse alors que lui-même semble gagné par la torpeur dans un univers où les visages se défont en masques. Les corps se pétrifient. Hugues Viane devient progressivement la ville tandis

que le récit se colore d'un autoportrait. Par le texte et l'image, il se fonde à son ton de sentiment, mélancolique et rêveur. Seul son regard maintient une ultime distance entre les photographies qu'il semble lui-même traverser et le récit qui tend à l'engloutir.

À l'inverse du rendu dynamique de l'objet dans l'espace que les impressionnistes inféodent à la sensation lumineuse, le travail d'immobilisation de la chose dans le lieu conduit à un phénomène de décoloration. Celui-ci opère à la façon d'une photographie qui arrêterait le flux de l'existence en faisant basculer l'illusion dans le monochrome. Non pas la couleur seule, mais l'enchaînement analogique de la palette dans l'unité d'une tonalité en demi-teinte. Le blanc souligne l'harmonie d'un monde de silence et d'immobilité. Il fixe l'éclat de chaque chose jusqu'à voiler l'atmosphère d'une légère brume qui rend les êtres moins présents.

*C'est comme si la brume fréquente, la lumière voilée des ciels du Nord, le granit des quais, les pluies incessantes, le passage des cloches eussent influencé, par leur alliage, la couleur de l'air – et aussi, en cette ville âgée, la cendre morte du temps, la poussière du sablier des années accumulant, sur tout, son œuvre silencieuse*<sup>47</sup>.

La lumière que Khnopff met en scène n'est pas le fruit d'une observation minutieuse qui rendrait la présence de l'objet dans son appréhension sensible. La lumière participe à la mise en scène comme un révélateur symbolique de « l'ensemble des rapports existant dans le tout »<sup>48</sup>. Elle se veut musique avant tout et s'inspire de Whistler auquel Rodenbach avait emprunté le ton de certaines pièces de son *Hiver mondain* comme « *Symphonie en blanc* ». Par nature, elle conduit à la « disparition vibratoire » du tracé et révèle le sujet dans sa dimension purement spirituelle. La lumière, reprise ici au corpus platonicien, se veut initiatrice jusqu'en sa capacité de dissoudre les corps. Non plus plastiquement, mais d'un point de vue psychologique. Comme pour rendre la sensation d'une apparition fragile à l'instar d'un souffle sur une vitre. Elle se fait rythme sans renoncer à être silence.

La contemplation s'opère, indirecte, par un jeu de reflets sans cesse reportés, jusqu'aux abîmes du silence.



159  
*Le masque au rideau noir*,  
1892, crayon et pastel  
sur papier, 175 x 90 mm,  
collection privée.

## Les ailes du désir

L'élaboration de *L'art* ou *Les caresses* (fig. \$\$), aussi appelé *Des caresses*, témoigne de l'importance de la pensée de Péladan dans la recherche de l'idéal menée par Khnopff. Cette œuvre réalisée en 1896 voyagera à Londres ou à Vienne, mais singulièrement jamais à Paris. À en croire Margherita Sarfatti<sup>1</sup>, dont l'article de 1906 tirerait son information de Khnopff lui-même, l'argument de la toile aurait été inspiré d'*Une passion au désert*, une nouvelle publiée par Balzac en 1832. On trouverait ainsi l'origine du corps de félin puisque le récit, situé durant la campagne d'Égypte de Bonaparte, raconte les amours étranges d'un soldat français et d'une panthère; animal préféré de Khnopff selon l'album de confessions de Lily Maquet (fig. \$\$). Outre ses descriptions luxuriantes, Balzac insiste sur la sensualité féminine de l'animal à tel point que le soldat lui donnera le nom de sa première maîtresse.

### La caresse de l'androgynie

À Balzac répond sans doute la lecture d'une tragédie de Joséphin Péladan intitulée *Cédipe et le Sphinx* qui ne sera publiée qu'en 1897<sup>2</sup>. Dans un article documenté, William Olander<sup>3</sup> révèle que Khnopff aurait pu en prendre connaissance à l'occasion d'un tirage confidentiel diffusé dès 1895.

Khnopff a ramené le thème de la tentation hérité de Flaubert à celui, hermétique, de l'androgynie largement développé par Péladan dans le sillage de Wagner. L'un et l'autre y livrent une même mise en abîme de la création artistique. À ces deux références

s'ajoutent les instruments de leur iconographie qui vont du baiser au miroir en une même effusion narcissique. La quête artistique est d'abord recherche d'identité. Se concentrant sur l'omniprésence de la sœur qui prête ses traits à la sphinge, Olander à la suite de Delevoay a vu dans *L'art* ou *Les caresses* l'assomption d'une pulsion incestueuse qui traverserait l'œuvre de part en part. Et d'en appeler à un vaste répertoire iconographique pour confirmer l'inavouable secret. C'est sans doute aller trop loin et en même temps pas assez puisque la sœur, rapportée au frère n'est que le prolongement d'une perfection inscrite dans la mère. Si la sœur est présente et contribue à faire de l'androgynie un lieu de résolution des contraires – frère et sœur renforçant la dialectique masculin-féminin, elle s'efface devant le récit d'Œdipe pour n'être que l'outil idéal de sa représentation. Elle joue en somme le rôle que Rose Caron avait refusé d'assurer.

Fin lettré, Khnopff construit son image en sollicitant les différentes versions du mythe. À suivre Pausanias, l'inceste n'en est certes pas absent<sup>4</sup>: le sphinx est un enfant illégitime de Laïos et donc la demi-sœur d'Œdipe. La question que la sphinge posera peut donc être entendue comme désir de connaître ses propres origines. La réponse vaudrait dès lors comme promesse de volupté et l'œuvre prendrait valeur d'autoportrait d'une unité recouvrée. Il s'agirait de remonter en amont de ce « stade du miroir » que Khnopff semble avoir minutieusement fouillé avant que Lacan ne l'investisse. Arrivé à ce point, le regard

# PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE

Plan du rez-de-chaussée d'après l'inventaire dressé en annexe 1 du contrat de mariage de Fernand Khnopff et Marthe Worms, le 15 février 1908. (Archives générales du Royaume, répertoire n° 724/68)

## LÉGENDES

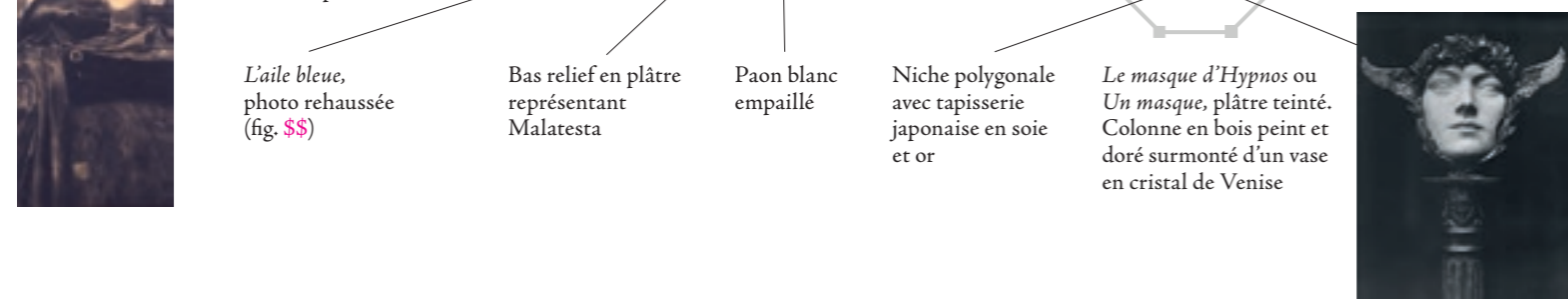
- ⋯ Sens de la visite
  - ~ Portière en satinette bleue sur tringle en cuivre
  - ~ Portière en velours bleu sur tringle en cuivre
  - Œuvres de Khnopff
  - Reproduction d'œuvres d'autres artistes
  - ?
- Localisation non attestée par une photographie



SALLE D'ATTENTE



L'aile bleue, photo rehaussée (fig. \$\$)



Le masque d'Hypnos ou Un masque, plâtre teinté. Colonne en bois peint et doré surmonté d'un vase en cristal de Venise



SALLE D'ATTENTE



Sous les sapins (fig. \$\$)

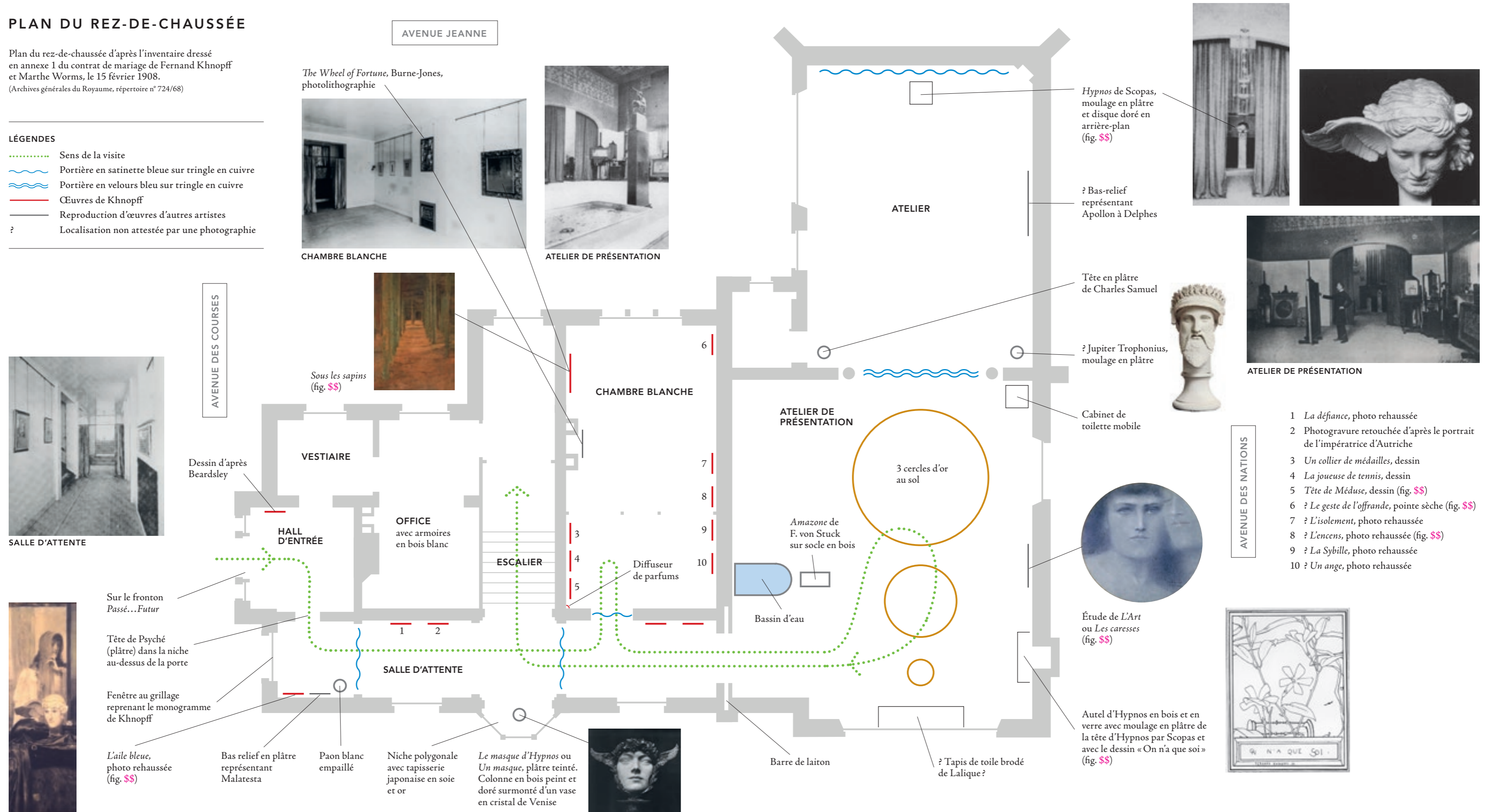
The Wheel of Fortune, Burne-Jones, photolithographie



CHAMBRE BLANCHE



ATELIER DE PRÉSENTATION



AVENUE JEANNE

AVENUE DES COURSES

AVENUE DES NATIONS

Hypnos de Scopas, moulage en plâtre et disque doré en arrière-plan (fig. \$\$)

? Bas-relief représentant Apollon à Delphes

Tête en plâtre de Charles Samuel

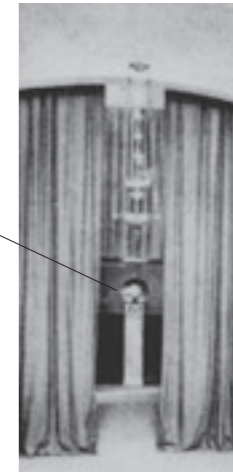
? Jupiter Trophonius, moulage en plâtre

Cabinet de toilette mobile

Étude de L'Art ou Les caresses (fig. \$\$)

Autel d'Hypnos en bois et en verre avec moulage en plâtre de la tête d'Hypnos par Scopas et avec le dessin « On n'a que soi » (fig. \$\$)

- 1 La défiance, photo rehaussée
- 2 Photogravure retouchée d'après le portrait de l'impératrice d'Autriche
- 3 Un collier de médailles, dessin
- 4 La joueuse de tennis, dessin
- 5 Tête de Méduse, dessin (fig. \$\$)
- 6 ? Le geste de l'offrande, pointe sèche (fig. \$\$)
- 7 ? L'isolement, photo rehaussée
- 8 ? L'encens, photo rehaussée (fig. \$\$)
- 9 ? La Sybille, photo rehaussée
- 10 ? Un ange, photo rehaussée



ATELIER DE PRÉSENTATION