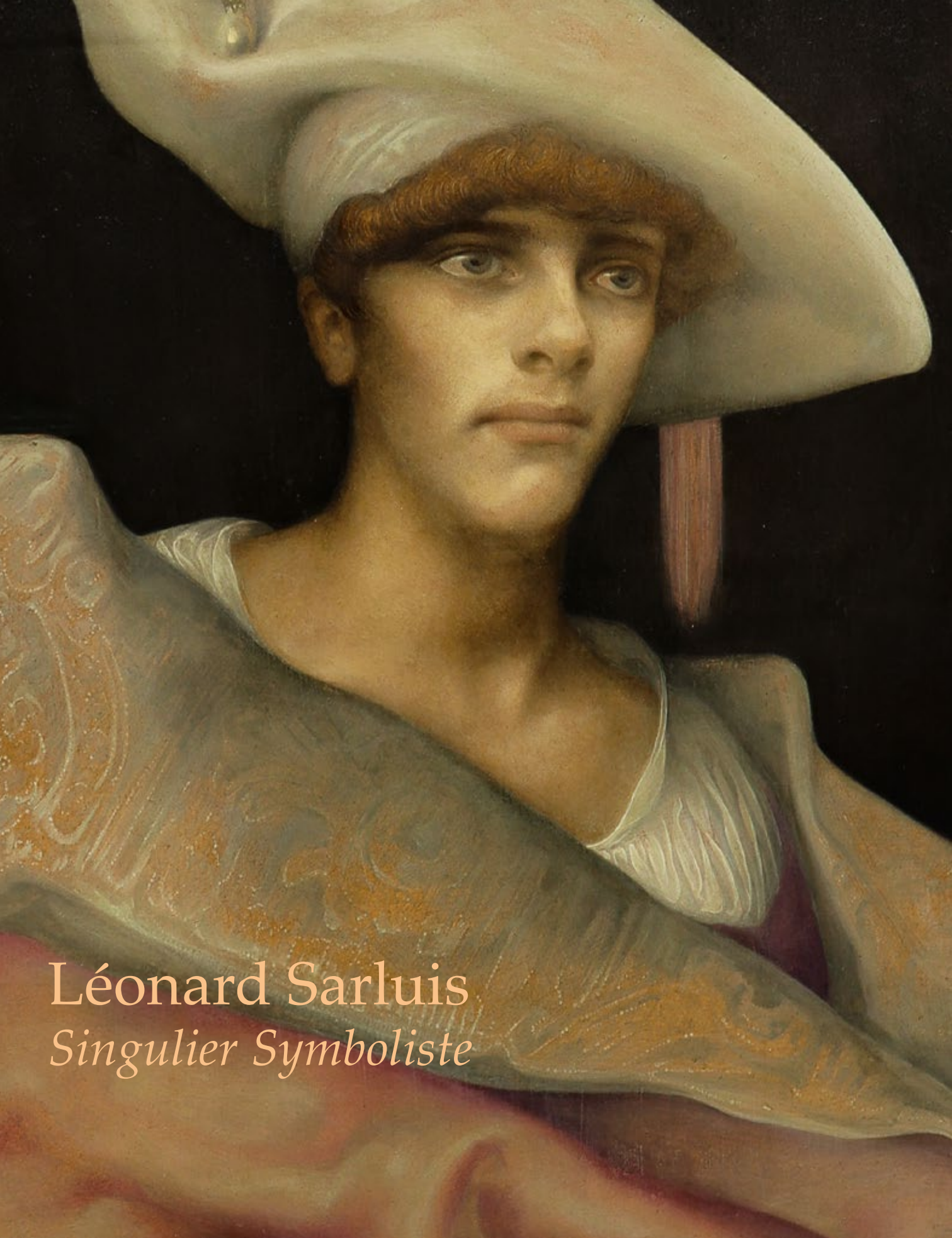
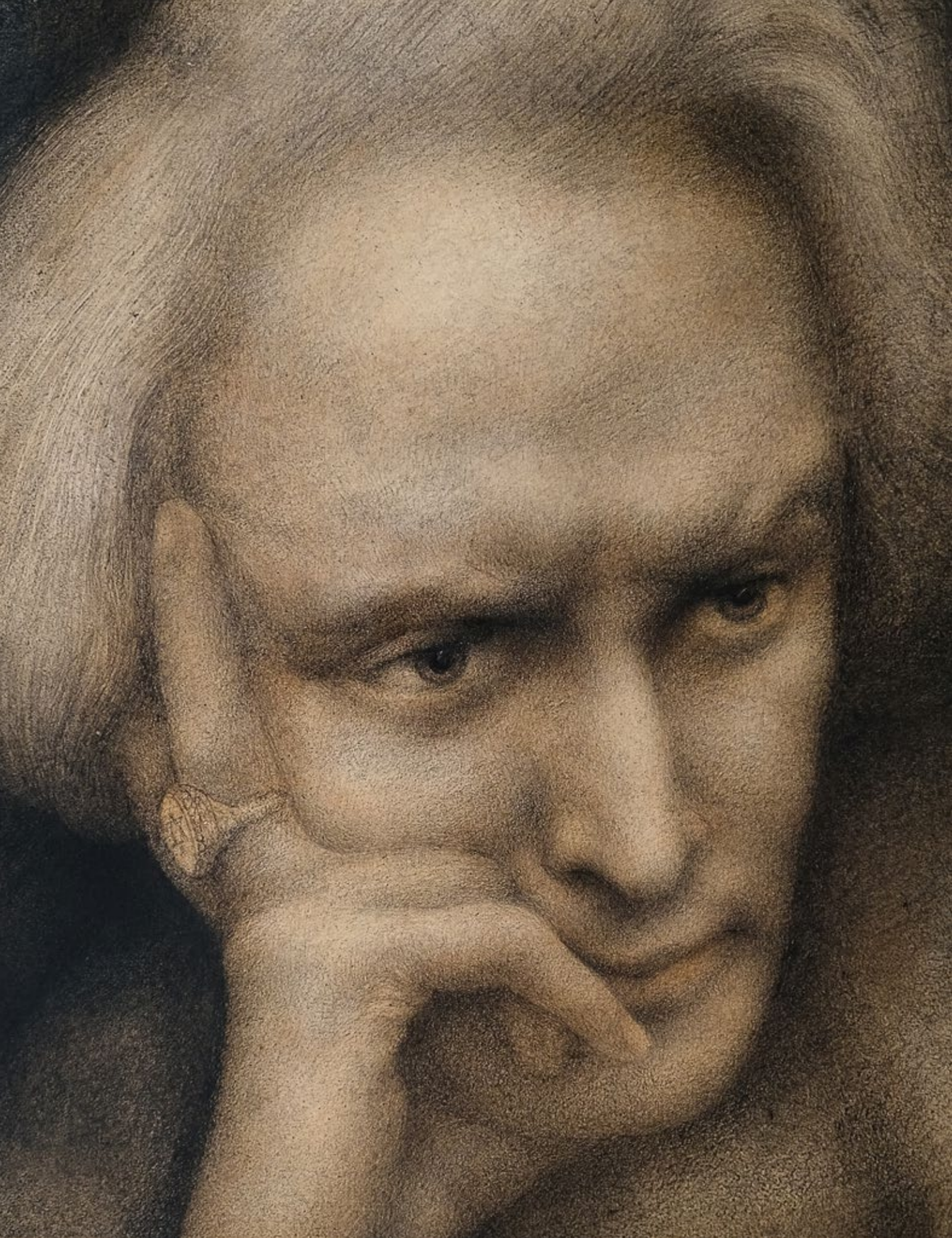




Léonard Sarluis
Singulier Symboliste



Léonard Sarluis

Singulier Symboliste

Texte par Sander Bink

Caroline Thieffry - Mathieu Néouze

Exposition du 23 mars au 4 avril 2026

51, rue Sainte-Anne
75002 Paris

Mathieu Néouze

Sur rendez-vous uniquement
mathieu.neouze@gmail.com
00 33 (0)6 60 54 68 97

Caroline Thieffry - Artwins

16, rue de la Grange-Batelière - 75009 Paris
carolinethieffry@artwins-paris.com
00 33 (0)6 61 93 83 35

Le fascinant symbolisme franco-néerlandais de Léonard Sarluis

Jamais auparavant un ensemble aussi vaste et représentatif de peintures et de dessins de Léonard Sarluis — aujourd'hui injustement tombé dans l'oubli — n'avait été réuni.

À l'instar de tant d'esprits brillants et tourmentés de la fin de siècle, Sarluis était un chercheur : chercheur de "l'idéal" autant que du "beau". À travers son art, il a eu pour ambition d'en opérer la synthèse afin d'atteindre la "beauté idéale". Pour ce faire, il a su mobiliser différents langages stylistiques en mêlant diverses influences, qu'il s'agisse du symbolisme, du style néo-Renaissance ou de l'Art déco.

Spiritualité, portrait psychologique, érotisme et questionnements liés à l'identité de genre traversent l'ensemble de sa production. Au-delà des catégories, sa maîtrise technique s'impose avec évidence ; son sens du drame et du récit, ainsi que l'usage subtil de la couleur n'en sont pas moins remarquables. L'heure est aujourd'hui à la redécouverte de son univers artistique d'une richesse singulière.

Allers-retours entre La Haye et Paris

Salomon-Léon Sarluis (également orthographié Sarluys et Sarlouis) naît le 12 octobre 1874 à La Haye. Il est le fils du marchand d'art renommé Léon Sarluis (1845–1902) et de Thérèse Seelig, née en Allemagne¹.

Sarluis grandit au sein d'une famille juive très cultivée. Le mysticisme du judaïsme demeure pour lui d'une importance capitale tout au long de sa vie. La quête mystique d'un accomplissement spirituel joue également un rôle déterminant dans sa conversion au catholicisme dans les années 1920.

Entre 1891 et 1893, Sarluis étudie à l'Académie royale des Beaux-Arts de La Haye. À cette époque, la ville abrite d'importants artistes symbolistes et modernes tels que Johan Thorn Prikker, Ko Cossaar, Gerard Gratama, Jan Apol, Henri van Daalhoff et Carel de Nerée tot Babberich. Il est fort probable que Sarluis les ait rencontrés à l'Académie ou bien ultérieurement, dans le creuset artistique de La Haye.

À l'instar de la boutique d'antiquités de son père — remplie d'œuvres d'art et d'objets anciens d'une beauté enchantée — qui occupe le cœur de la ville, le fils devient à son tour une attraction majeure de la vie artistique de La Haye. Bien plus qu'à Amsterdam, la ville se transforme dans les années 1890, en haut lieu du symbolisme et plus tard, en celui de l'Art nouveau. Dans ce milieu, Sarluis est une véritable vedette. Son père lui aménage un atelier dans la Wilhelminastraat afin qu'il puisse y recevoir des admirateurs :

« [Soudain se tient] devant nous un jeune homme de dix-huit ans qui non seulement voit son idéal en Rembrandt et Rubens, chez les maîtres italiens, en Titien et Raphaël, mais qui est en outre né avec une maîtrise du trait et de la couleur telle qu'on en rencontre rarement, un dessinateur "par la grâce de Dieu", qui déjà, à un âge où d'autres commencent à peine à apprendre, conçoit dans son propre esprit de vastes compositions et les exécute avec une audace et une précision, une grâce et une maîtrise de la matière qui laissent tous ceux qui les voient joindre les mains d'étonnement émerveillé. Ce talent soudainement éclos, ou plutôt éclatant, dont nul ne connaissait le nom hier et qui demain sera en route vers la renommée, est un jeune homme de La Haye nommé Samuel Sarluis. Si l'on devait penser que j'exagère dans mon admiration, qu'on aille voir par soi-même ; son atelier n'est pas fermé aux connaisseurs. Frappez à la porte de la Wilhelminastraat, et elle s'ouvrira. (...) Le jeune homme, qui n'a encore jamais exposé, possède des œuvres d'une telle finesse et d'une telle audace qu'elles étonnent tout connaisseur de voir qu'un tel talent ait pu se former entièrement par ses propres forces. »²

Cette description donne l'impression d'un club privé, mais en réalité Sarluis gardait probablement la porte plus souvent fermée qu'ouverte. Deux courts billets des années 1890 adressés à l'artiste et critique Philip Zilcken (1857–1930) ont été conservés. Presque tous les documents autobiographiques et les lettres de Sarluis semblent avoir disparu ; ces billets comptent donc parmi les rares derniers témoignages de ses écrits. Ils révèlent combien il était sélectif quant à ce qu'il montrait et à qui. En quelques lignes, il apparaît remarquablement sûr de lui, une assurance qu'il manifeste

également dans ses portraits :

« Monsieur, ayant vendu mes peintures achevées et ne montrant pas d'œuvres inachevées, je pense qu'il est préférable que vous veniez lorsque l'une d'entre elles sera terminée. Je vous tiendrai informé. Respectueusement, Sam Sarluis. »

Peu après — car il travaillait sans relâche — il écrit de nouveau :

« Monsieur, ayant à présent achevé une peinture, je vous en informe comme convenu et vous saurais gré de venir la voir. Respectueusement, S. Sarluis.»³

À la mi-1894, un journal publie le texte suivant : « Nous étions véritablement curieux de découvrir une œuvre du jeune talent éclatant qui, selon ce qui a été écrit à son sujet, est apparu soudainement à La Haye comme une étoile de première grandeur dans le firmament artistique de la ville : le jeune Sarluis.»⁴ Il bénéficiait d'un large cercle d'admirateurs. Lorsque, au début de 1897, il expose la toile monumentale *Nero en Agrippina* — aujourd'hui malheureusement perdue — un critique note : « Au pied du tableau se dressent deux couronnes de laurier offertes par ses admirateurs ! »⁵

Naturellement, il fallut leur répondre. En mai 1897, un avis paraît dans un journal : « M. SARLUIS remercie les critiques et le public pour les encouragements et les éloges qui lui ont été prodigués à l'occasion de sa première (encore faible) tentative de faire revivre le grand art.»⁶

Pour Sarluis, le « grand art » signifie avant tout l'art de la Renaissance. Afin de rendre hommage à son plus grand héros, Léonard de Vinci, il modifie son prénom en Léonard. Sarluis s'inscrit alors fermement dans la tradition, tout en étant également résolu à la renouveler. Dans notre catalogue, trois exemples saisissants associant l'art de la Renaissance au réalisme moderne frappant et cru du XIX^e siècle sont *Le Dernier souffle* (cat. 28), le *Portrait de jeune homme* (cat. 10) et le *Portrait d'homme au visage tourmenté* (cat. 5).

Paris

La Haye se révèle vite trop étroite pour l'ambitieux Sarluis. Après l'Académie, il décide de poursuivre son perfectionnement à Paris à partir de 1894. Voyageant d'abord entre les deux villes, il s'y établit définitivement en 1904. L'artiste constitue un exemple remarquable d'intermédiaire culturel, tout à fait caractéristique du mouvement paneuropéen qu'était le symbolisme. En 1899, et peut-être auparavant, il réside au 49 boulevard Rochechouart, au cœur du Montmartre animé.⁷

Sarluis connaissait tout le monde mais il était également connu de tous. De nombreux récits consacrés à Sarluis évoquent la délicieuse anecdote de son entrée dans l'avant-garde parisienne dès les années 1890. Le 25 février 1896, le peintre symboliste Armand Point (1862–1930) le présente lors d'un dîner de gala en l'honneur d'Émile Verhaeren. Toute l'attention se détourne du célèbre poète au profit du beau jeune homme, qui monte sur la table afin que tous admirent sa beauté. Rachilde, présente, lui donne un baiser enthousiaste. Lord Alfred Douglas, également présent, tout comme Jean Lorrain, écrit dans *Le Journal* que Sarluis avait « le sourire d'une Vinci, les yeux de Donna Ligeia, le cou de la Béatrice de Dante Gabriel Rossetti ». Lorrain ajoute que Sarluis « enchantait hommes et femmes, tel un Éros antique ». Alfred Jarry — qui aurait entretenu une brève liaison avec Sarluis — le fit figurer dans son roman *Les Jours et Les Nuits* (1897) sous les traits du peintre Raphaël Roisoy : « Raphaël » pour Léonard, « Roi » pour Sar et « soy » pour Luis. Une scène du roman où Roisoy exécute un strip-tease dans son atelier devant un groupe d'amis masculins, parmi lesquels l'écrivain et journaliste Ernest La Jeunesse, serait fondée sur des faits réels.⁸ S'il avait accompli un tel geste à La Haye, il aurait sans doute été arrêté ou chassé de la ville.

Avec son mentor Armand Point, Sarluis conçoit l'affiche du cinquième Salon de la Rose + Croix, en mars-avril 1896 ; ces expositions symbolistes/idéalistes légendaires sont toutes organisées par le non moins légendaire Joséphin Péladan. L'affiche représente Persée brandissant la tête tranchée de Zola : « à bas le Réalisme, place à l'Idéal ! » L'image suscita indignation et effroi — et, par conséquent, une publicité accrue. Selon certaines sources, Persée portait les traits mêmes de Sarluis. Au même Salon, Sarluis expose *Bataille héroïque* et *Jeune Florentin*, tableaux aujourd'hui perdus. Une œuvre remarquable de ce catalogue, susceptible de donner une idée de ses productions d'inspiration renaissance, est le subtil *Autoportrait en Léda et le cygne (d'après l'œuvre perdue de Michel-Ange)*, datable autour de 1910 (cat. 3).

À travers ces cercles parisiens, Sarluis se lie étroitement avec Oscar Wilde, qui passe ses deux dernières années, banni, à Paris. Il lui rend visite sur son lit de mort et fait partie des rares présents aux funérailles du grand écrivain, le 3 décembre 1900.⁹

Jeunes hommes en femmes, femmes en jeunes hommes

Dans un compte rendu d'une petite exposition (trois peintures et neuf dessins) qui s'était tenue chez le marchand d'art Couvée à La Haye en octobre 1919, le critique Just Havelaar (1880–1930) se remémore le Sarluis des années 90 :

« Je me souviens avoir déjà vu l'œuvre de Sarluis lorsque j'étais encore un petit écolier et qu'on m'emmenait parfois chez un marchand d'art de Rotterdam [probablement Oldenzeel], qui me semblait un merveilleux sanctuaire. Les noms de Diaz, Rousseau, Millet, Israëls résonnaient en moi comme une sonorité légendaire. Je pourrais encore décrire nombre de tableaux, mais l'impression la plus bouleversante fut celle que me firent un jour les immenses toiles du jeune génie Sarluis, éclatantes d'un splendide orientalisme. Car il ne faisait aucun doute qu'il s'agissait là de l'œuvre d'un génie. Le marchand d'art parlait à voix basse de détails merveilleux de sa vie... Puis il nous conduisit derrière l'une de ces énormes imitations de Rubens et de la Ronde de nuit placées dans l'arrière-salle, pour nous montrer comment la lumière miroitait d'une manière étrange à travers des rouges et des jaunes violents : tant ces chefs-d'œuvre étaient peints en couches minces ! »

C'est là une belle description des toiles monumentales disparues. Les points de suspension après « détails merveilleux de sa vie... » sont également significatifs. Aujourd'hui, on pourrait les lire sans y prendre garde ; mais dans un texte des environs de 1900 à propos d'un peintre ayant produit d'innombrables nus masculins sensuels, ils peuvent sans risque être compris comme une allusion à l'amour qui n'ose dire son nom.¹⁰

Havelaar s'en prit au type d'érotisme présent dans l'œuvre de Sarluis :

« L'amour barbare du faste a cédé la place à un sensualisme alangui. Il représente des femmes comme des jeunes hommes et des jeunes hommes comme des femmes, poétisant la beauté désirable de leurs corps en un érotisme sentimental et voilé. Une froide luxure sans vie se drape dans l'éclat factice du romantisme le plus vil. »¹¹

La réprobation morale est explicite : objection à la « décadence » et insinuation selon laquelle le brouillage des frontières de genre engendrerait un érotisme faux, « sans vie ». Des accusations d'« affectation » et d'« efféminement » avaient déjà été portées contre Sarluis :

« Et maintenant, revenons à notre petit peintre, qui a reçu ici sa formation à l'Académie de dessin, puis est allé à Paris pour y achever ses études. C'est un assez fringant petit bonhomme ; il semble vivre de nouveau à La Haye, du moins je le vois assez souvent, avec de longs cheveux d'artiste flottants et, à la boutonnière, une grande fleur blanche. »¹²

De longs cheveux à la Oscar Wilde, un « petit bonhomme » plutôt qu'un homme, une fleur à la boutonnière rappelant les œillets verts des esthètes anglais, une fleur du mal : Sarluis n'était pas un peintre néerlandais « sain » de l'école de La Haye, mais un représentant de l'école française dite « efféminée » et « décadente ». Cette réputation explique peut-être pourquoi aucun musée néerlandais, alors ni depuis, n'acquit une peinture de Sarluis.

Sarluis sait parfaitement qu'il choque. En décembre 1896, il expose une immense toile, aujourd'hui malheureusement perdue, à la galerie George Petit à Paris. Son ami, l'écrivain havrais de La Haye Louis Couperus, écrit : « Nous sommes allés à une exposition de Sarlouis [sic] ici : Nero en Agrippa, une pièce immense, mais si effrontément charlatanesque dans son barbouillage que c'en est affreux ! Mais lui-même reconnaît qu'il peint pour épater le bourgeois et devenir riche ! » Certains amis lui conseillent de ne pas se singulariser autant. Couperus ajoute : « Il s'est fait couper les cheveux, sur les conseils du [peintre néerlandais] John Jacobson. »¹³

Couperus n'est manifestement pas un admirateur de l'œuvre de son ami. Puvis de Chavannes, en revanche, visite l'exposition et l'admire grandement ; et l'on rapporte que Degas, à la même occasion, aurait déclaré : « Ce gamin-là, il nous fera des farces extraordinaires ! »¹⁴

Un superbe exemple de « jeunes hommes en femmes » dans ce catalogue est la peinture à l'huile *Portrait de jeune homme au chapeau* de 1911 (cat. 1). Elle représente une figure androgyne d'une beauté flamboyante, vêtue d'une robe rose raffinée, le menton fièrement relevé. Il pourrait bien s'agir de l'un des plus beaux portraits de Sarluis. On ignore s'il fut jamais exposé — peut-être Sarluis le conserva-t-il soigneusement pour lui, car à cette époque il était devenu plus prudent.

En 1907, en effet, le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts avait rejeté un Saint Sébastien de l'artiste, « sans doute pour des raisons autres que strictement esthétiques », selon Jumeau-Lafond, qui évoque une « forme d'ostracisme inimaginable » ayant continué de frapper l'artiste, et conclut : « Dès sa première apparition parisienne en 1894 et jusqu'à sa mort, Sarluis subit, lui aussi, l'hypocrisie et une forme de rejet liée à son homosexualité. »¹⁵

Dans ce contexte, la collaboration de Sarluis à *Akadémos*, la revue de Jacques d'Adelsward-Fersen, fut particulièrement courageuse.

Akadémos est alors largement considéré comme le premier périodique culturel représentant l'homosexualité de manière positive. Très en avance sur son temps, elle ne dure que douze numéros, de janvier à décembre 1909, en partie en raison du mépris qu'elle suscite. Les contributions de Sarluis sont elles aussi tournées en dérision. Paul Léautaud écrit dans son journal le 21 janvier 1909 : « *Akadémos*, revue de Fersen, est parue. On y donne une représentation d'un tableau de Sarluis, *Inquiétude*, où est campé une sorte de jeune apache vêtu d'un maillot collant si vulgaire ! Ces messieurs ont un goût singulier. Passe qu'on aime les jeunes gens, mais de ce genre ! »

Une œuvre de ce catalogue qui, si elle avait été exposée, aurait à coup sûr scandalisé à l'infini les critiques respectables, est le majestueux *Hermès* (cat. 4). Quelles que soient les préférences du spectateur ou du créateur, cela est ici hors de propos. Il s'agit d'un Hermès d'une puissance et d'une virtuosité extraordinaires, où l'assurance de l'artiste atteint son paroxysme. Sur le plan technique, l'exécution est une fois encore d'un accomplissement hors-normes. La palette de beiges et de rouges sombres, détachée sur un fond renaissant jauni, en fait l'une des œuvres majeures de Sarluis. Le jeu des ombres et la pose défiante d'Hermès — tout y est d'une esthétique extrêmement aboutie. Car c'est bien cela que Sarluis, jusqu'aux tout derniers jours de sa vie dans un monde dévasté, continue de rechercher : la Beauté idéale. Son pinceau et son imagination lui en ont donné la possibilité.

Homme de douleur et de beauté

Avec le déclenchement de la Première Guerre mondiale, Sarluis se retire du monde de l'art. Par nécessité, d'une part, mais aussi à cause des moqueries et l'absence de reconnaissance dont il souffre. Il continue à peindre et à dessiner dans les années 1910, mais expose rarement. Travaillant avec constance dans un silence relatif, il commence à se concentrer davantage sur des sujets religieux et mythologiques. Il a peut-être été assisté dans cette orientation par le peintre de La Haye Frans de Nerée (1882–1929), frère cadet de l'énigmatique Carel de Nerée (1880–1909), qui avait également été un ami de Sarluis. Dans une lettre à un ami vers 1915, Frans écrit : « C'était dommage que le ciel blanc et lourd ait disparu, car Sarluis m'offrait une occasion de m'exercer. Il réalise une série de toiles mesurant six mètres sur quatre. J'aurais pu lui être utile et alléger son travail déjà lourd, tout en apprenant beaucoup, ce précisément dont j'avais tant besoin. »¹⁶ On ignore à quel tableau De Nerée fait référence. L'une des premières œuvres d'inspiration biblique de Sarluis est probablement *Le Christ et Saint Jean* (cat. 2). Elle figure parmi les vingt-cinq peintures et vingt dessins qu'il expose chez Bernheim-Jeune en 1919, marquant son retour sur la scène publique. L'exposition est plutôt bien accueillie.¹⁷

Ce qui frappe, c'est l'humanité profondément émouvante de la composition et la beauté saisissante du Christ. Pour Sarluis, le Christ représentait sans doute la rédemption spirituelle, tout en incarnant simultanément la beauté masculine portée à son plus haut degré. Beauté et spiritualité convergent une fois encore. Par cette variation sur le thème du Christ, Sarluis fait écho à la poésie du mouvement littéraire néerlandais des Tachtigers — comme tous les artistes néerlandais de sa génération — et qu'il dut lire avec un vif intérêt durant ses années de formation.

Dans cette poésie, le Christ est en effet présenté — à peine voilé — comme une icône homoérotique. Célèbres dans la littérature néerlandaise sont les vers de 1885 où le poète queer Albert Verwey compare les traits de son bien-aimé, le poète queer Willem Kloos, à ceux du Christ :

« Ô Homme de douleur à la couronne d'épines,
Ô visage pâle et sanglant qui, dans la nuit,
Luit comme une grande flamme pâle — quelle puissance
D'infinie souffrance te rend si beau à voir ? ».

Cette association de la beauté et de la douleur rattache à la fois la poésie et les représentations du Christ par Sarluis aux Décadents. Cette combinaison décadente de beauté et de tristesse revient dans ce catalogue à travers plusieurs œuvres figurant un Christ ou une figure christique, beau, en larmes ou profondément sombre (cat. 15, cat. 39).

En 1919, Sarluis devint citoyen français et est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur ; il ne manque alors ni de reconnaissance ni de commandes. Au début de l'année 1921, Sarluis expose à Paris dans les bureaux du *Journal*. La même année, il achève une série de huit grandes toiles mythologiques (chacune mesurant environ 1,7 × 0,8 mètres) destinées aux appartements privés du politicien François-Ignace Mouthon (1869–1930) à Chilly-Mazarin.¹⁸

Dans les années 1890, Sarluis rencontre l'écrivain et critique Gaston de Pawlowski (1874–1933) dans les cercles de l'écrivain Alfred Jarry. Tous deux deviennent amis proches. En 1922, Sarluis réalise une immense toile en quatre panneaux (9 × 5,9 mètres), le *Mythe de Ganymède*, pour le salon de l'appartement parisien de Pawlowski, rue Crevaux.¹⁹

En 1923 paraît une splendide édition in-folio du *Voyage au Pays de La Quatrième Dimension* de Gaston de Pawlowski (publié pour la première fois en 1911), avec une couverture dessinée par Sarluis, treize planches hors texte et d'autres illustrations de moindre format. Cette édition du livre de science-fiction (oc)culte pourrait bien être l'œuvre la plus connue de Sarluis. Il est dit que Marcel Duchamp lui-même s'en serait inspiré. Le style des illustrations présente de fortes parentés avec les œuvres bibliques présentées ici.

Une illustration mystique de la Bible

Après La Haye et Paris, Sarluis brille aux Grafton Galleries de Londres en 1928, avec une impressionnante série de trois cents peintures proposant une Illustration mystique de la Bible. Nul n'avait jamais osé une telle entreprise auparavant, et elle ne se réalisa pas sans difficulté. À Paris, la série avait été refusée au motif que sa réputation d'artiste n'était « établie qu'en certains milieux »²⁰ — allusion à peine voilée aux cercles homosexuels.

Londres, semble-t-il, accepta de prendre le risque. L'expérience dut être bouleversante :

« Une exposition remarquable autant par sa cohérence et son intellectualisme que par sa pure qualité artistique consiste en trois cents tableaux formant une illustration mystique de la Bible, peints en grisaille monochrome par Monsieur Léonard Sarluis. Ils sont présentés aux Grafton Galleries, où ils constituent une forme de décoration murale d'un effet singulier, indépendamment de leur intérêt intrinsèque, puisqu'ils sont uniformes dans leur format et traitement. Il est regrettable que pour développer pleinement l'interprétation philosophique, il soit nécessaire de montrer ce grand nombre de tableaux en rangs serrés, car il n'est guère dans les limites de l'endurance humaine d'étudier consciencieusement et de traduire d'un seul regard le symbolisme élaboré contenu dans un si grand nombre d'œuvres. »²¹

Aucun catalogue de l'exposition londonienne n'est connu ; nul ne sait donc exactement à quoi ressemblait la série. En outre, ce que personne ne semble se rappeler, ou ce qui a en tout cas toujours été négligé, c'est que le projet fut commandité par un mystérieux mécène suisse. Pawlowski écrit en 1934 :

« Ce fut peut-être à la suite de ces débuts sensationnels dans l'illustration de livre [Voyage Quatrième Dimension] qu'un personnage étrange, suisse d'origine, conçut un projet que d'aucuns considéraient comme une véritable folie : demander à Sarluis une Interprétation mystique de la Bible en trois cents tableaux destinés à être reproduits en livre. Cette entreprise folle, Sarluis l'acheva en l'espace de trois années d'un travail ininterrompu et cette illustration de la Bible peut être considérée, au point de vue intellectuel et pictural, comme l'œuvre la plus caractéristique de Sarluis. Elle dénote, au point de vue intellectuel, une compréhension prodigieuse de symboles que personne, jusqu'à ce jour, ne semblait pouvoir interpréter ; elle dénote surtout, au point de vue pictural, un sens de la composition dont on ne pourrait trouver l'équivalent que chez certains grands maîtres de la Renaissance. Cette édition révélatrice, qui dans le monde entier ne manquera point de provoquer une profonde sensation, est actuellement sous presse ; elle appartient à une société, son premier inspirateur s'étant dernièrement suicidé dans des conditions théâtrales et dramatiques à Monte-Carlo. »²²

Une édition de la Bible illustrée par les images mystico-symbolistes de Sarluis aurait pu lui assurer une renommée durable ; malheureusement, elle ne parut jamais. Cela est-il vraiment le cas ? En 2025, un collectionneur bibliophile néerlandais, comme guidé par une inspiration divine à laquelle Sarluis lui-même aurait sans doute cru, mit au jour un fascinant exemplaire factice : une magnifique édition in-folio, reliée en toile, portant en lettres dorées le titre *A Mystical Illustration of the Bible by Léonard Sarluis. The Old Testament*. Imprimée à Zurich en 1928 par Conzett & Huber, elle dut être commandée par le mystérieux mécène suisse.

Dans une « note explicative » rédigée en anglais, Sarluis expose ses intentions artistiques :

« L'Éternel nous a révélé qu'un Désir d'amour présida à l'origine déterminante de notre création. C'est cet Amour que la Bible nomme Adonai (le Seigneur), comme le Dieu créateur ; le Christ Jésus, comme l'image conçue d'avance et projetée, et le Verbe, comme dépositaire de la mémoire éternelle du Bien-Aimé.

La Bible doit être considérée comme une succession de paraboles relatant, de manière toujours variée, notre conception, notre création et notre existence matérielle, et promettant notre survie spirituelle.

Ce triple plan, qui se révèle à la lecture de la Bible, constitue la base de la présente illustration ; et, pour faciliter la compréhension de son œuvre, l'auteur a donné, sous chaque composition, outre le texte biblique, un court passage explicatif conforme à l'esprit de ce texte et en faisant ressortir les affinités avec les textes des grandes religions du monde. »

La table des matières énumère deux cents titres d'œuvres accompagnés des passages bibliques correspondants sur lesquels elles reposent. La seconde partie, consacrée au Nouveau Testament, devait peut-être contenir les cent œuvres restantes exposées à Londres.

Les planches de ce premier volume sont admirablement imprimées en tons sépia atténués. Hélas, l'ouvrage ne contient que quinze planches ; le reste est vierge. Il ne s'agit pas des quinze premières œuvres, ce qui laisse supposer que l'exemplaire servait de maquette. L'une des œuvres reproduites est le magnifique *Caïn tuant Abel* (cat. 9) figurant dans ce catalogue.²³ La mort du mécène suisse et, vraisemblablement, des difficultés financières empêchèrent la publication de l'ouvrage.

Il peut être intéressant d'envisager les œuvres bibliques dans un contexte cinématographique. Au milieu des années 1920, Sarluis se consacre pleinement au médium qu'il appelle l'art animé. Dans son article de 1925 portant ce titre, le « maître si connu et si apprécié » écrit que, là encore, c'est la Beauté qui le guide : « Répandre la beauté qui est la noble forme de la joie, voilà le but essentiel de l'art, et c'est le triomphe du cinéma sur la scène que de l'asservir et d'en faire son moyen de divulgation. »²⁴ Sur la photographie accompagnant l'article et dans l'autoportrait correspondant (cat. 12), Sarluis pose avec sa chevelure si caractéristique, en philosophe-vedette de cinéma.

On sait très peu de choses sur ses entreprises cinématographiques. Nous savons cependant qu'il conçoit des décors pour *Le Puits de Jacob* (réal. Edward José, 1925) et *Le Berceau de Dieu* (réal. Fred Leroy-Granville, 1926). Ces décors s'accordent parfaitement avec ses grandes toiles épiques et narratives. Sa renommée comme décorateur est confirmée par une remarque incidente dans un roman populaire de 1924 consacré au monde de la danse à La Haye, *De frivolas* de Jeanne Reyneke van Stuwe : « Giulio leur avait dit qu'il était quelque peu prévenu contre elle à cause des articles dithyrambiques sur Raquel. Ce décor spécialement conçu pour elle par Léonard Sarluis, cette conférence de Nozière... »²⁵

Tous les dessins et peintures présentés dans ce catalogue étaient destinés à l'ouvrage et à l'exposition et furent donc réalisés dans un laps de temps remarquablement court, entre 1925 et 1928.

De somptueux décors, susceptibles de servir de base à un film fastueux ou à une production théâtrale grandiose et délibérément spectaculaire, apparaissent dans *Le Temple* (cat. 41), *Job désespéré* (cat. 27), *La Pentecôte* (cat. 37) et *Tentation* (cat. 49). Ils possèdent la grandeur des scènes bibliques de DeMille dans *The Ten Commandments* (1923) ou *King of Kings* (1927).

Observons, par exemple, le dramatisme de *Moïse et les dix commandements* (cat. 57), *Le Christ aux Limbes* (cat. 31), le merveilleux *Repentir de Caïn* (cat. 38) ou le *Jugement de Salomon, version 3* (cat. 54).

Les scènes de foule, dans lesquelles excellaient également les premières épopées cinématographiques, apparaissent notamment dans *L'aveuglement de Samson par les Philistins* (cat. 17), *Les serpents de feu* (cat. 43), *Judas partant en guerre* (cat. 44).

Nous pouvons apprécier le saisissant langage visuel empreint de fantaisie de *Le Monde abandonné* (cat. 19), *L'Apparition de la terre* (cat. 21), *La Création de la lumière* (cat. 22), *Le Monde jugé* (cat. 23), *La Grande Guerre* (cat. 24) et *Les Élus* (cat. 29).

On ne saurait douter de la foi sincère de Sarluis ni de ses efforts dévoués pour créer une visualisation unique de la Bible ; mais ces œuvres comportent également — comme son œuvre en a toujours comporté depuis ses premières toiles monumentales — un « sensationnalisme » au sens positif du terme : un spectacle visuel impossible à ignorer.

En guise de conclusion

Quiconque penserait qu'après la science-fiction, la mythologie et la Bible, Sarluis aurait épuisé ses sujets, se trompe. Dans les années 1930, il se réinvente presque en artiste Art déco à la touche élégante. Ses portraits (et autoportraits) saisissants, vivants et subtils ont forgé son identité dès le début. Dans les années 1930, il peint plusieurs nus féminins d'une qualité et d'une sensualité exceptionnelles — ceux-ci étaient certainement inscrits dans des contextes mythologiques, mais ils représentent indéniablement des femmes réelles, de chair et de sang. Un splendide exemple dans ce catalogue est *Epos (L'Épopée)* (Cat. 11) : une grande toile (95 × 76,5 cm) à la palette subtile et à l'anatomie rendue avec la maîtrise que l'on attend de Sarluis.

On ne sait presque rien de sa vie à partir des années 1930. Il est attesté que, durant la Seconde Guerre mondiale, il porte l'étoile de David, bien qu'en tant que catholique converti, il n'y fût pas contraint. Cela témoigne de l'importance que revêt pour lui la foi juive et le peuple juif. Cela souligne également que selon lui, toutes les religions du monde doivent coexister.

Il continue à peindre — remarquablement, au même niveau d'excellence qu'auparavant. À près de soixante-dix ans, Sarluis n'a rien perdu de sa virtuosité technique, comme le montre l'autoportrait daté de 1942 (cat. 14). Sa confiance et son maintien demeurent également intacts, malgré les dures conditions de la guerre.

Il peint jusqu'à la fin, probablement seul dans son appartement parisien. Aucun de ses anciens amis ou compagnons n'est encore en vie. Nous savons qu'il a peint jusqu'en 1946. Sa résilience, sa force physique et son regard positif sur la vie durent être extraordinaires. Néanmoins, le 20 avril 1949, à l'âge de soixante-quatorze ans, il décide de mettre fin à ses jours.

Ses biens et ses documents personnels ont été détruits ou perdus, notamment lorsque son atelier fut vidé. Heureusement, nombre de ses peintures ont été préservées. Elles constituent un témoignage durable de la maîtrise et de l'individualité merveilleuse de l'un des plus grands chercheurs de Beauté de sa génération.

Avec mes remerciements à Marcel van den Boogert.

Notes

1. Détails biographiques manquants.
2. « Een merkwaardige knaap », *Haagsche Courant*, 16 janvier 1894. Sur les années de Sarluis à La Haye, voir également S. Bink, « Léonard Sarluis », *Pandora* 2015-II, pp. 30–31.
3. Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet RP-D-1982-43-SARLUIS(SAM)-1.
4. *Het Nieuws van den Dag*, 6 juin 1894.
5. *Dagblad van Zuidholland en 's-Gravenhage*, 15 avril 1897.
6. *Dagblad van Zuidholland en 's-Gravenhage*, 1er mai 1897.
7. Source comprenant notamment : Catalogue illustré du salon de 1899 de la Société nationale des Beaux-Arts.
8. B. van der Velden, « Alfred Jarry and Léonard Sarluis », *Documents relatifs à l'étude de la Pataphysique en Hollande*. La Société des Enfants Martyr (SPEM), 2021.
9. Bink, « Oscar Wilde and his Dutch painter friend Léonard Sarluis », *Oscolars*, mai 2015. Version mise à jour : <https://rond1900.nl/oscar-wilde-and-his-dutch-painter-friend-leonard-sarluis/>
10. Sur les codes historico-culturels de la queerness, voir G. Robb, *Strangers: Homosexual Love in the 19th Century*, Picador, 2003, en particulier le chapitre « Miraculous Love ». Pour le contexte néerlandais : S. Bink, *Verfijnde lijnen: Carel de Nerée. Kunst en leven*, WBooks, 2025, chapitre « Anders dan de anderen ».
11. J. Havelaar, « Léonard Sarluis. Kunsthandel Couvée, Parkstraat », *Het Vaderland*, 28 octobre 1919.
12. « Damespraatjes », *Javabode*, 2 juin 1897.
13. H.T.M. van Vliet (éd.), Louis Couperus. De correspondentie, Athenaeum, 2013, vol. I, p. 191.
14. Cité d'après J.-D. Jumeau-Lafond, « Sarluis » Autoportrait 2019 : https://www.academia.edu/38667761/L%C3%A9onard_Sarluis_Autoportrait_2019
15. Jumeau-Lafond 2019.
16. Collection Renée Rorije, avec remerciements pour l'accès.
17. Catalogue Exposition *Léonard Sarluis*, Paris, Bernheim-Jeune, 31 mars au 12 avril 1919, n° 21 Le Christ et Saint Jean + illustration. Une carte postale publiée vers 1919 par Braun & Cie. (collection particulière, Pays-Bas) reproduit l'œuvre sous le titre Le Consolateur (cat. 1919 n° 20), mais cette désignation pourrait être erronée ou motivée par des considérations commerciales.
18. Analyse détaillée dans : Stéphane Lerat, « Un boudoir de Sarluis à Chilly-Mazarin », 2025, lieu de publication introuvable. ; publication n.l.
19. Lerat, « Un boudoir », p. 34.
20. Cité d'après Jumeau-Lafond 2019.
21. « London Letters », *The Art News*, 29 décembre 1928, p. 16.
22. Gaston de Pawlowski, « Léonard Sarluis », dans Renée Edouard-Joseph (éd.), *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910–1930*, vol. III, Paris, Art et édition, 1930–1934, pp. 247–253, en particulier pp. 251–252.
23. En 2022, quatre estampes distinctes ont réapparu, datées de la main de Sarluis en 1938 mais probablement réalisées entre 1928 et 1933 : La Mort du Christ, Caïn tue Abel, La Dernière Cène et La Trinité. Versailles Enchères, 10 février 2022 : « Suite de quatre estampes à sujet biblique, sans titres (dont 3 signées, dédicacées et datées de 1938, 42 × 32 cm). »
24. Sarluis, « L'Art animé », *Cinémagazine*, 5 juin 1925, p. 395.
25. Vol. I, p. 10.



Catalogue

Les dimensions sont exprimées en centimètres,
la hauteur précédant la largeur.

1. *Portrait de jeune homme au chapeau, 1911*

Huile sur carton contrecollé sur panneau

56 x 46 cm

Monogrammé et daté en haut à droite : *LS / MCMXI*

Provenance :

Collection Louis Libaude (1869 - 1922), puis par descendance.

Portrait of a young man with a hat, 1911

Oil on cardboard mounted on panel

56 x 46 cm

Monogrammed and dated upper right : *LS / MCMXI*

Provenance :

Louis Libaude (1869 - 1922), then by descent.



2. *Le Christ et Saint Jean*

Huile sur panneau
75,6 x 71,5 cm

Exposition :
1919, Paris, Galerie Bernheim Jeune, *Léonard Sarluis*, n°21 (reproduit au catalogue).

Reproduction :
Carte postale éditée par Braun & Cie (fig. 1).



Figure 1

Christ and Saint John

Oil on panel
76,5 x 71,5 cm

Exhibition :
1919, Paris, Galerie Bernheim Jeune, *Léonard Sarluis*, n°21 (illustrated in the catalogue).

Reproduction :
Postcard printed by Braun & Cie (fig. 1)



3. *Léda et le cygne, autoportrait présumé*
(*d'après une oeuvre perdue de Michel-Ange*)

Pierre noire et sanguine sur papier
42 x 57 cm

Leda and the swan, presumed self-portrait
(*after a lost work by Michelangelo*)

Black chalk and pencil on paper
42 x 57 cm



4. *Hermès*

Huile sur toile

116 x 81 cm

Signé en haut à gauche : *SARLUIS*

Exposition :

1919, Paris, Galerie Bernheim Jeune, *Léonard Sarluis*, n°8.

Hermès

Oil on canvas

116 x 81 cm

Signed upper left : *SARLUIS*

Exhibition :

1919, Paris, Galerie Bernheim Jeune, *Léonard Sarluis*, n°8.



4b. *Cupidon, 1919*

Huile sur toile

100 x 73 cm

Signé et daté en bas à gauche : *SARLUIS 1919*

Cupid, 1919

Oil on canvas

100 x 76 cm

Signed and dated lower left : *SARLUIS 1919*

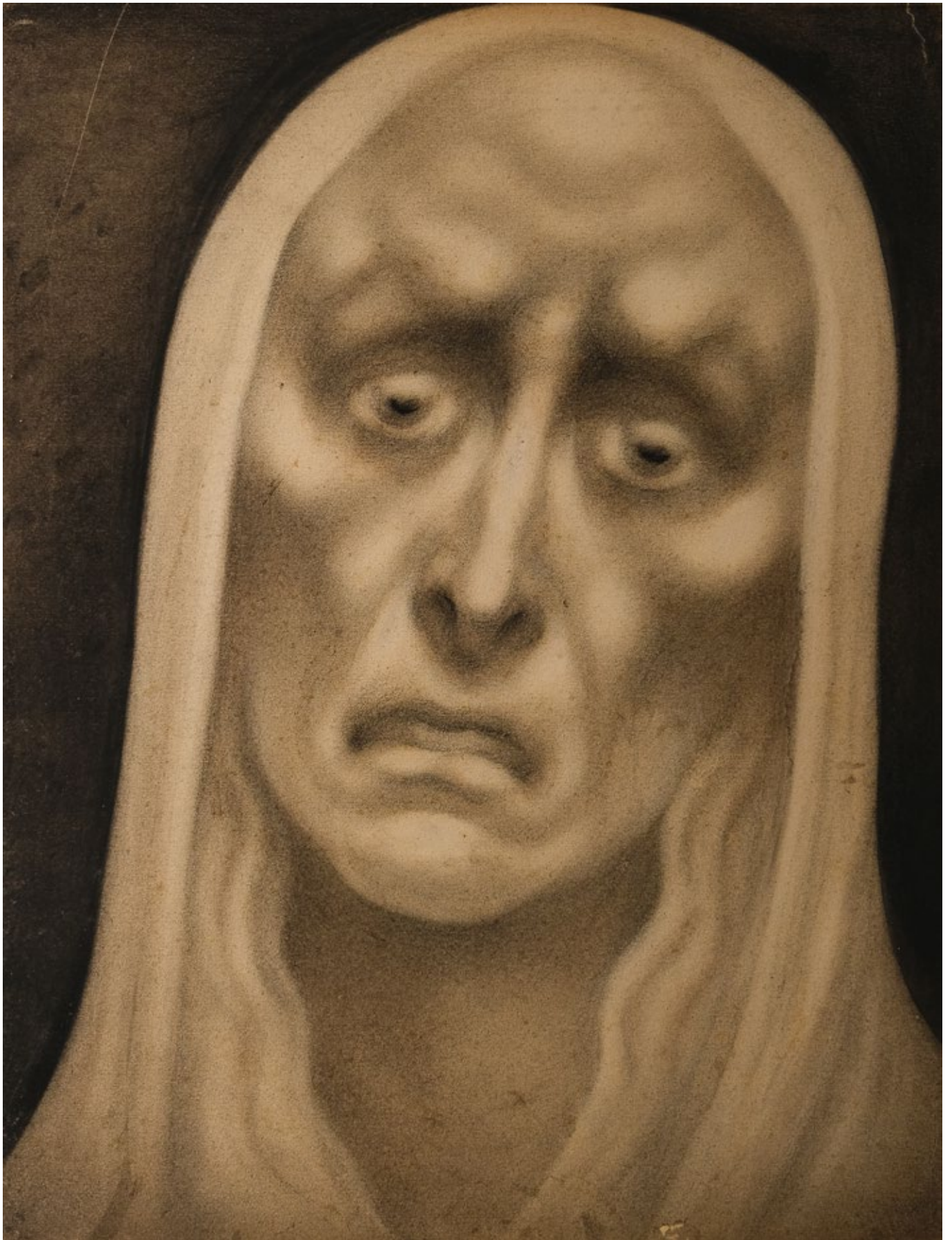


5. *Portrait d'homme au visage tourmenté*

Pierre noire et estompe sur papier
44 x 34 cm

Man with a scary face

Black chalk on paper
44 x 34 cm

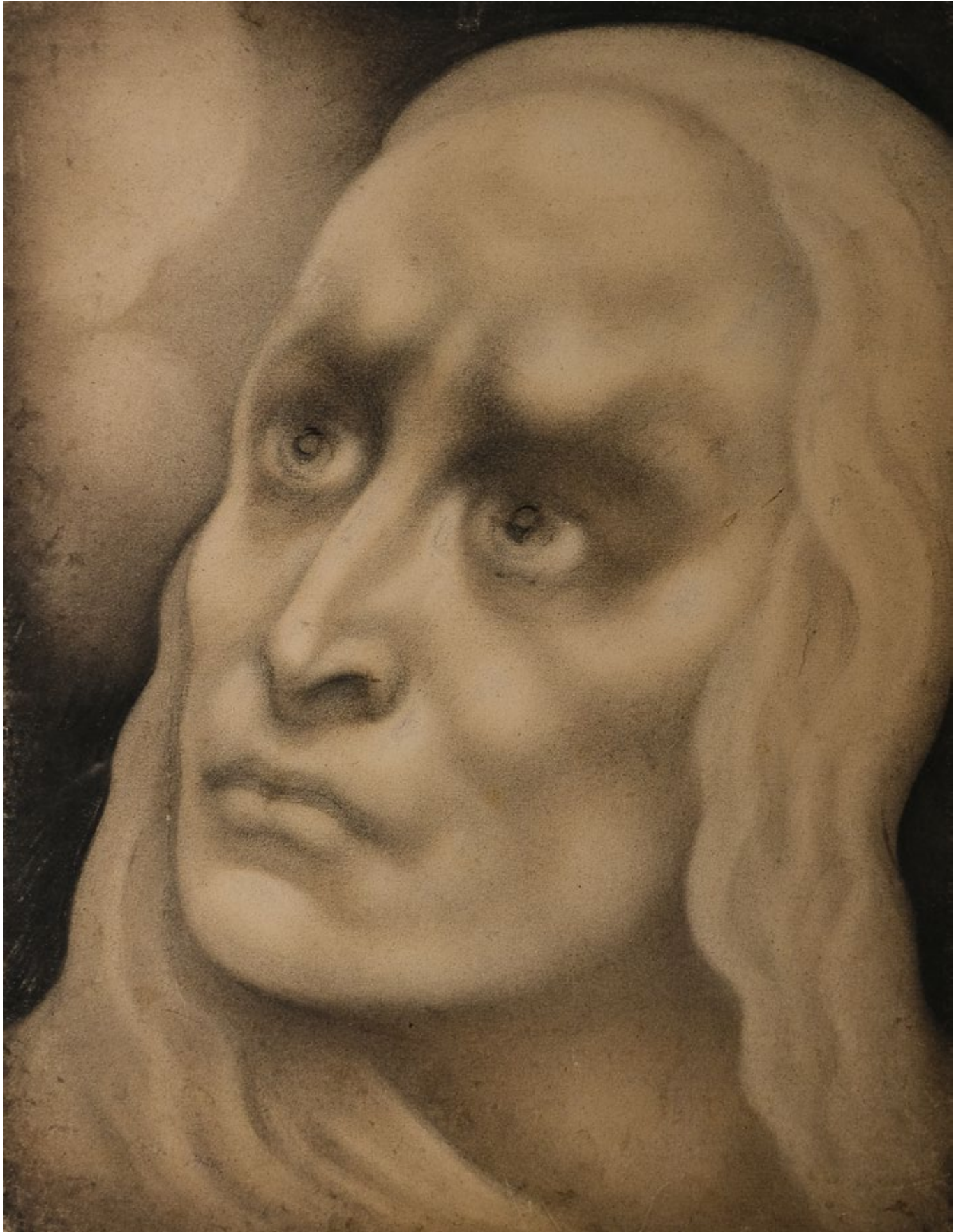


6. *Portrait d'homme les yeux grand ouverts*

Pierre noire et estompe sur papier
45 x 34 cm

Man with the eyes wide open

Black chalk on paper
45 x 34 cm

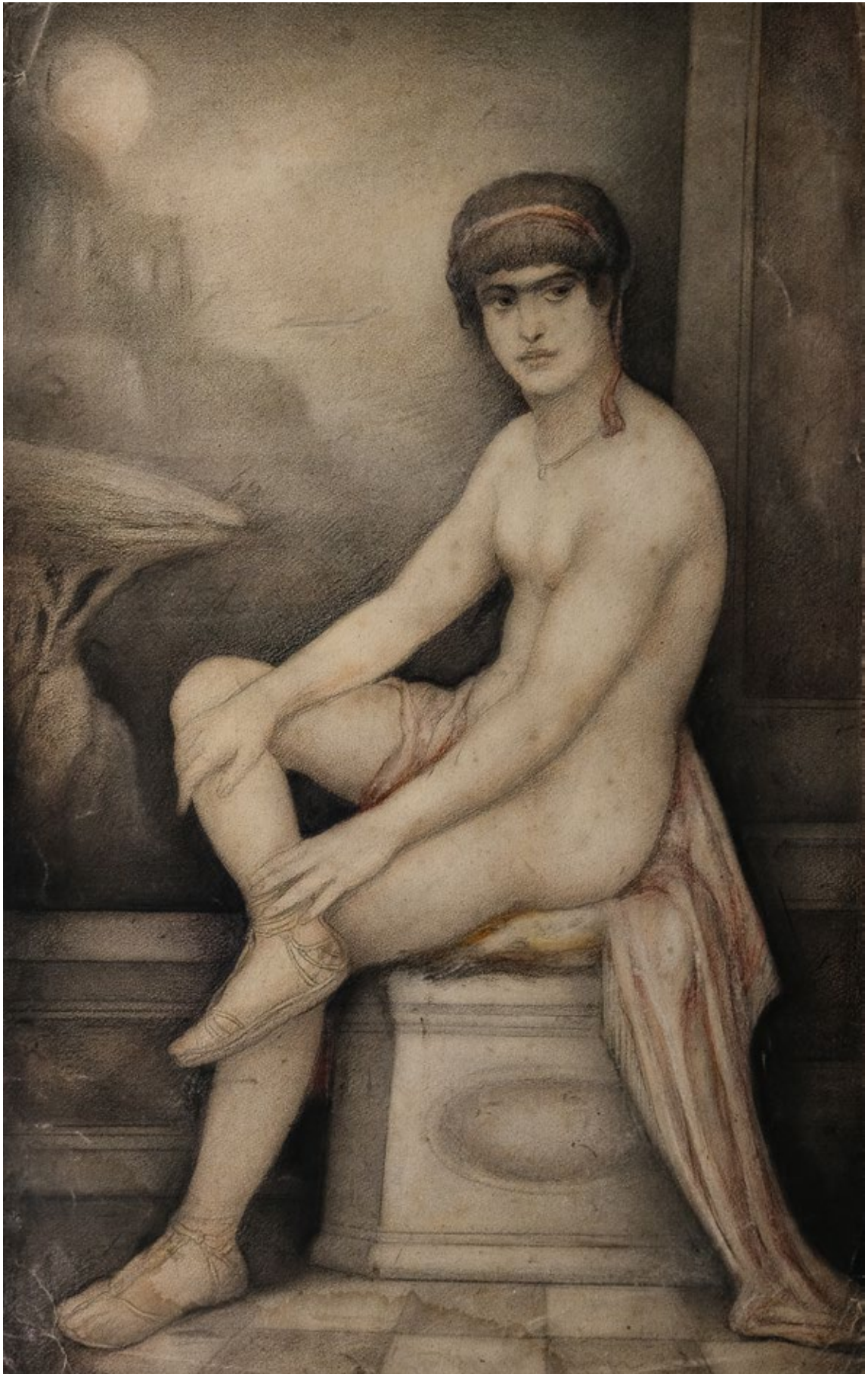


7. *Éphèbe assis devant un paysage*

Pierre noire et crayons de couleur sur papier
57,5 x 36 cm

Young man sitted in an italian landscape

Black chalk and colored pencils on paper
57,5 x 36 cm



8. *La Destruction du Temple*

Huile sur toile

101 x 73,5 cm

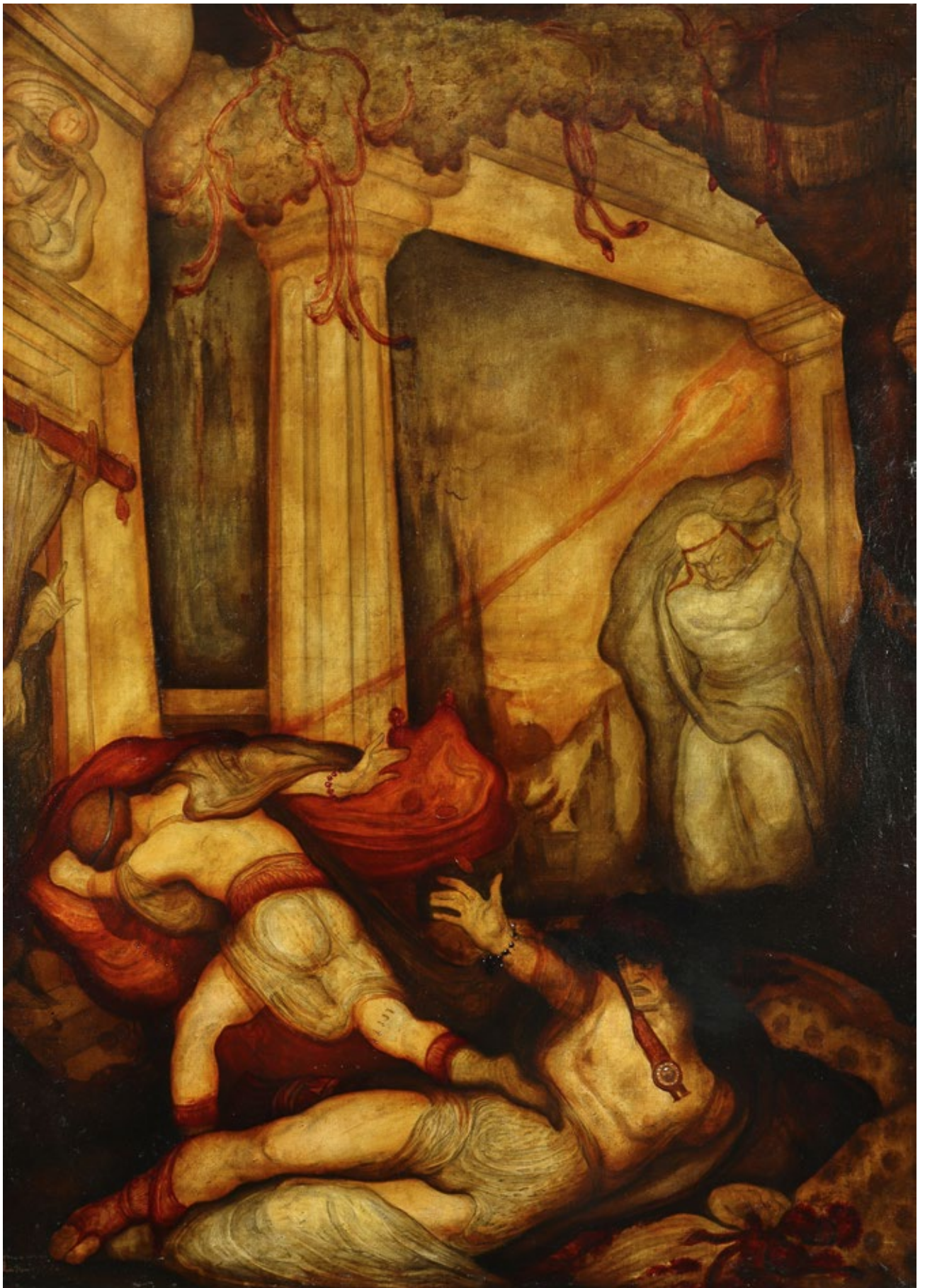
Dédicace partiellement lisible en bas à gauche

The Destruction of the Temple

Oil on canvas

101 x 73,5 cm

Partially legible dedication lower left



9. *Caïn tuant Abel (Genèse, IV, 8.)*
(La Science tue le Mysticisme)

Huile sur carton
33,5 x 25,5 cm

Caïn murders Abel (Genesis, IV, 8.)
(Science slays Mysticism)

Oil on cardboard
33,5 x 25,5 cm



10. *Portrait de jeune homme*

Pierre noire, crayons de couleur et estompe sur papier

40 x 30 cm

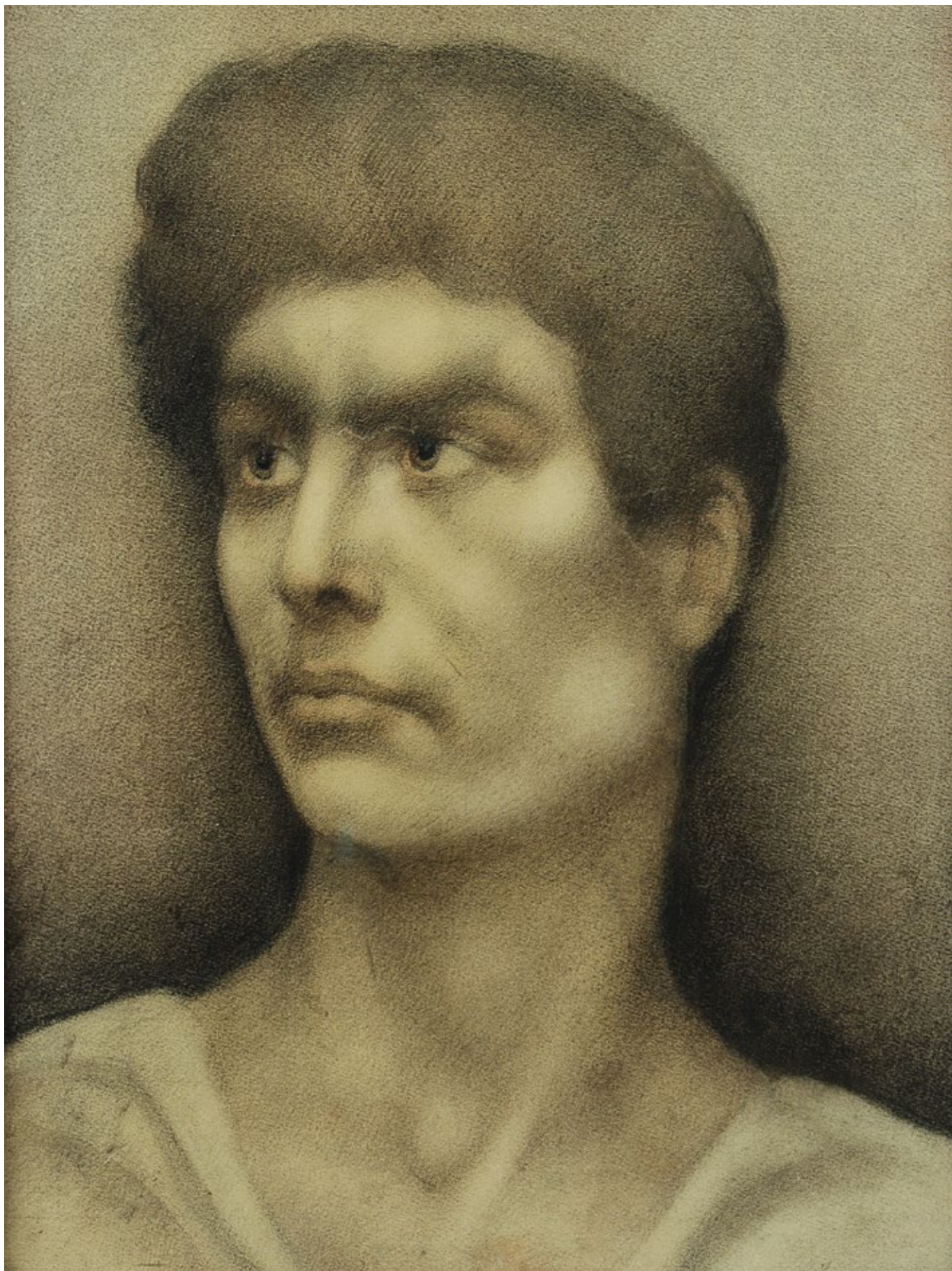
Signé en bas à droite : *SARLUIS*

Portrait of a young man

Black chalk and pencils on paper

40 x 30 cm

Signed lower right : *SARLUIS*



11. *EPOS (L'Épopée), 1931*

Huile sur toile

80,5 x 62 cm

Signé et daté en bas à droite : *SARLUIS / 1931*

Titré sur le vase : *EPOS*

EPOS (The epic poem), 1931

Oil on canvas

80,5 x 62 cm

Signed and dated lower right : *SARLUIS / 1931*

Titled on the vase : *EPOS*



12. *Autoportrait pensif, 1932*

Pierre noire et crayons de couleur sur papier

48 x 31,5 cm

Signé en bas à droite : *SARLUIS*

Oeuvre en rapport :

Autoportrait, 1932, huile sur toile, collection Jean-David Jumeau-Lafond, Paris (fig. 1).



Figure 1

Self-portrait, 1932

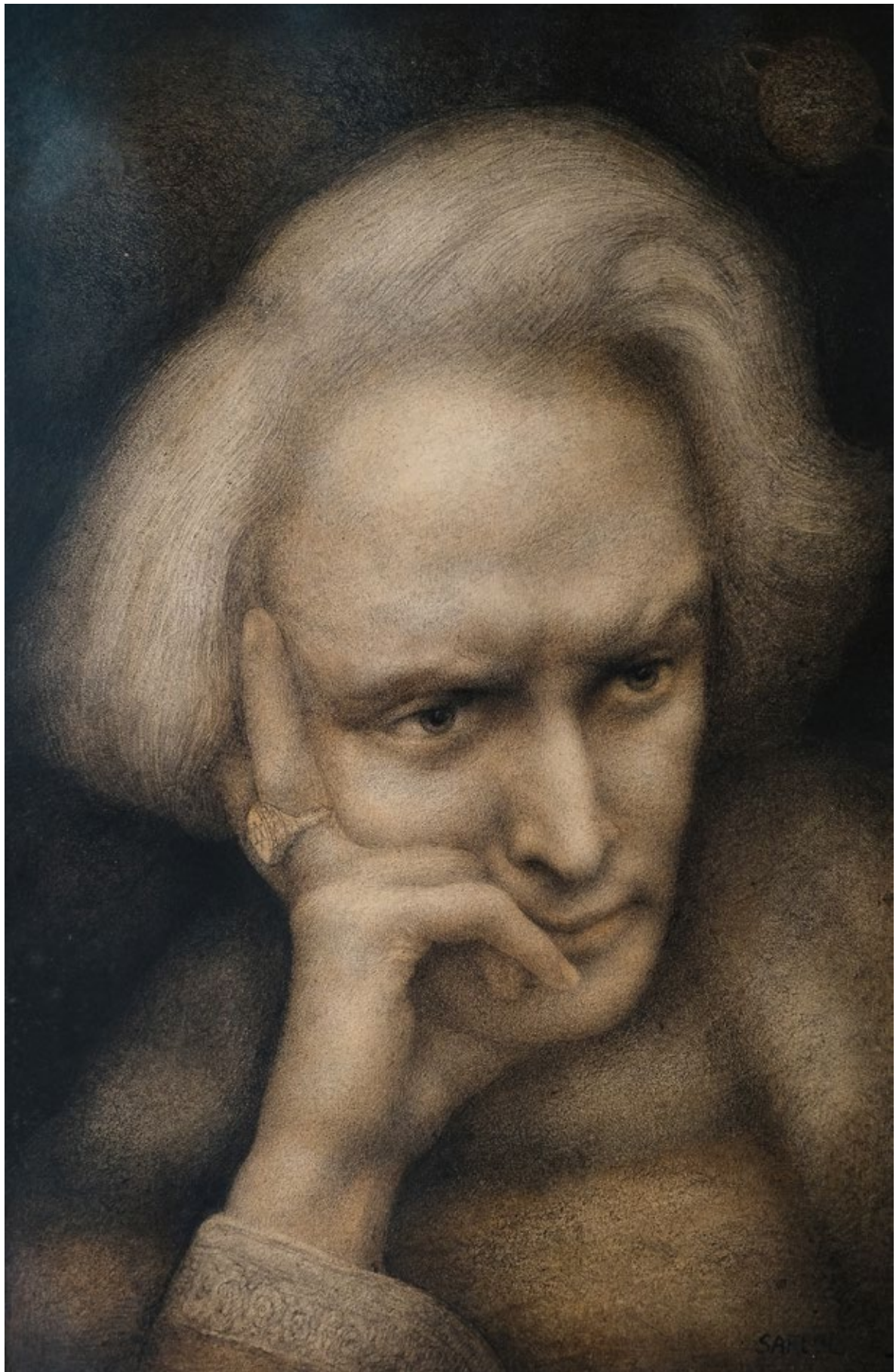
Black chalk and pencil on paper

48 x 31,5 cm

Signed lower right : *SARLUIS*

Related work :

Self-portrait, 1932, oil on canvas, collection Jean-David Jumeau-Lafond, Paris (fig. 1).



13. *L' Âge d'or, 1933*

Huile sur toile

99 x 81 cm

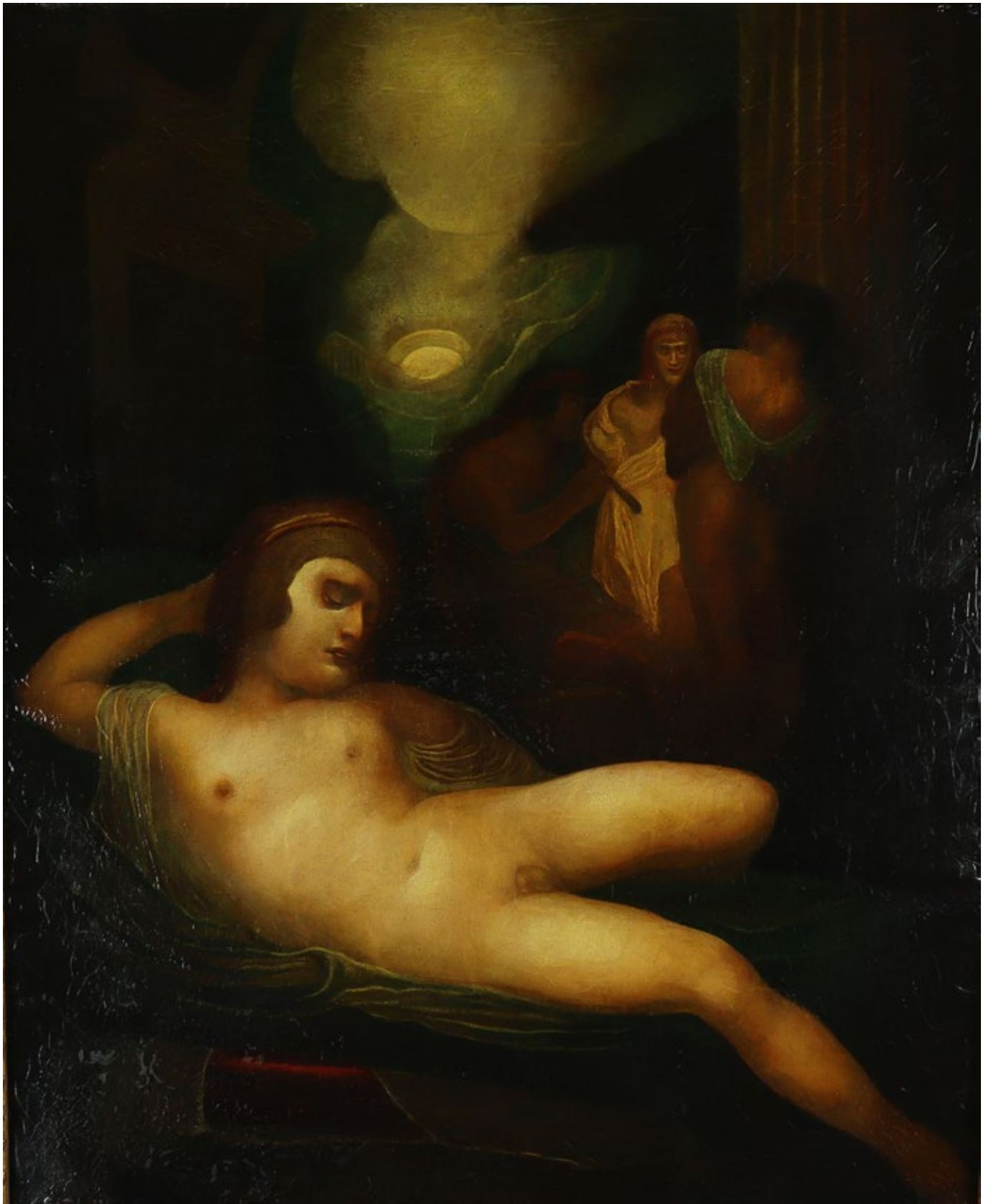
Signé et daté en bas à gauche : *SARLUIS / 1933*

The Golden age, 1933

Oil on canvas

99 x 81 cm

Signed and dated lower left : *SARLUIS / 1933*



14. *Autoportrait, 1942*

Pierre noire, crayons de couleur et estompe sur papier

38,5 x 29 cm

Signé et daté en bas à droite : *SARLUIS / 1942*

Self-portrait, 1942

Black chalk and pencils on paper

38,5 x 29 cm

Signed and dated lower right : *SARLUIS / 1942*



15. *L'Homme de douleur*

Pierre noire, estompe et rehauts de craie blanche sur papier
58 x 44 cm

The Man of Sorrows

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm



16. *Le Jugement de Salomon (version 1)*

Pierre noire et estompe sur papier
58 x 44 cm

Solomon's judgment (version 1)

Black chalk on paper
58 x 44 cm

17. *Samson aveuglé par les Philistins*

Pierre noire, estompe et craie blanche sur papier
58 x 44 cm

Samson blinded by the Philistines

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm

18. *La Bénédiction des fils de Joseph*

Pierre noire et estompe sur papier
58 x 44 cm

The Blessing of Joseph's sons

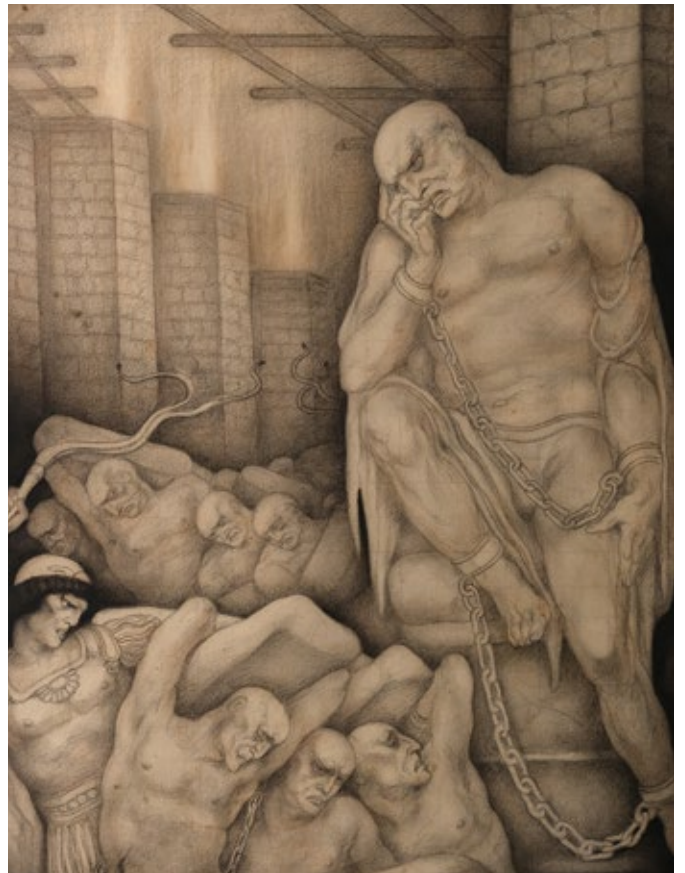
Black chalk on paper
58 x 44 cm

19. *Le Monde abandonné*

Pierre noire et estompe sur papier
58 x 44 cm

The World forsaken

Black chalk on paper
58 x 44 cm



20. *Le Sacrifice de l'Agneau*

Pierre noire, estompe et encre rouge sur papier
58 x 44 cm

The Sacrifice of the Lamb

Black chalk and red ink on paper
58 x 44 cm

21. *L'Apparition de la Terre*
(*Ancien Testament, la Création, 3*)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Emergence of the Earth
(*Old Testament, Creation, 3*)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

22. *Le Création de la Lumière*
(*Ancien Testament, la Création, 1*)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Creation of Light
(*Old Testament, Creation, 1*)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

23. *Le Monde jugé*
(*L'Apocalypse, 2*)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The judged World
(*Apocalypse, 2*)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back



24. *La Grande Guerre*
(*L'Apocalypse*, 4)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Great War
(*Apocalypse*, 4)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

25. *L'Agneau immolé*
(*L'Apocalypse*)

Pierre noire, crayons et encre rouge sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The sacrificed Lamb
(*Apocalypse*)

Black chalk, pencils and red ink on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

26. *Le Réprouvé*
(*L'Apocalypse*, 11)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Outcast
(*Apocalypse*, 11)

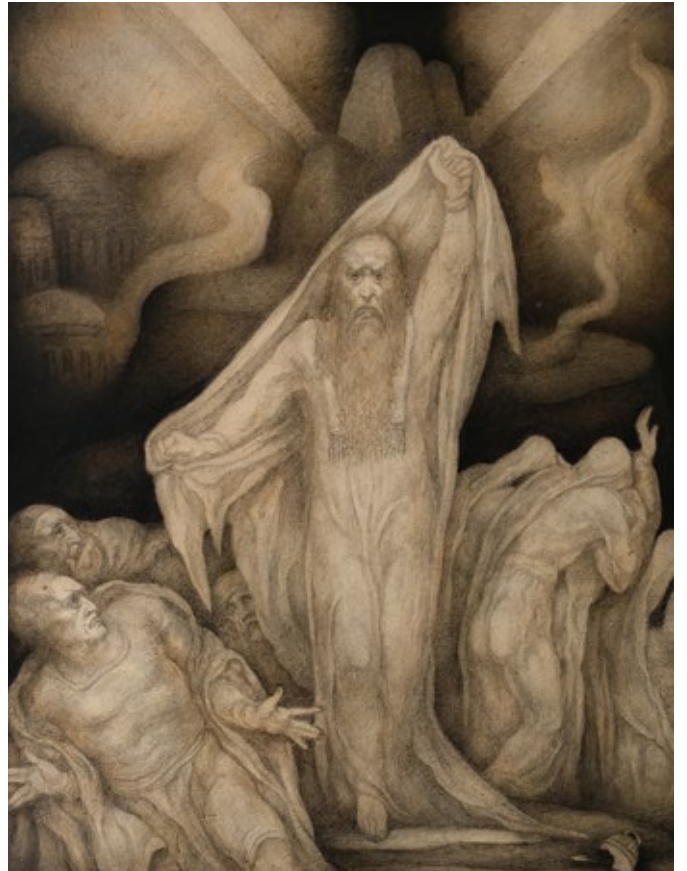
Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

27. *Job désespéré*
(*Ancien Testament, Livre de Job*, 2)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

Job's lament
(*Old Testament, Job*, 2)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back



28. *Le Dernier souffle*

Pierre noire, crayons de couleur et estompe sur papier
31,5 x 48 cm

The last breath

Black chalk and pencils on paper
31,5 x 48 cm



29. *Les Élus*
(*L'Apocalypse*, 16)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Chosen one
(*Apocalypse*, 16)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

30. *Le Rêve glorifié*
(*L'Apocalypse*, 14)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The glorified Dream
(*Apocalypse*, 14)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

31. *Le Christ aux limbes*
(*La Passion*, 12)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

Christ in Limbo
(*Passion*, 12)

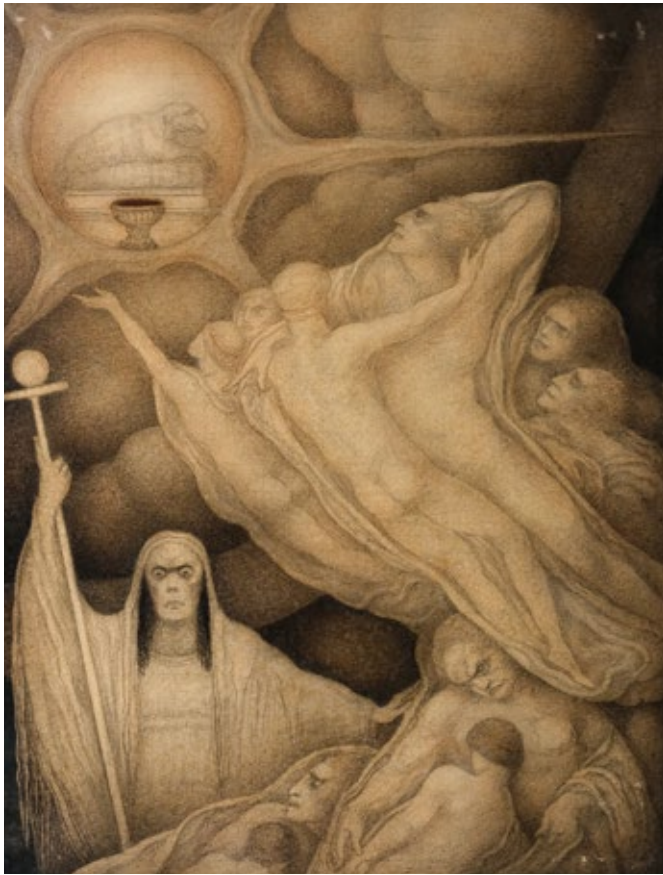
Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

32. *La Récompense de la Foi*
(*Ancien Testament, Livre de Job*, 5)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Reward of Faith
(*Old Testament, Job*, 5)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back



33. *Job et sa femme*
(Ancien Testament, Livre de Job, 3)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

Job and his wife
(Old Testament, Job, 3)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

34. *La Création de l'Homme*
(Ancien Testament, la Création, 6)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Creation of Man
(Old Testament, Creation, 6)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

35. *Le Triomphe de la Foi*
(La Passion, 11)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Triumph of Faith
(Passion, 11)

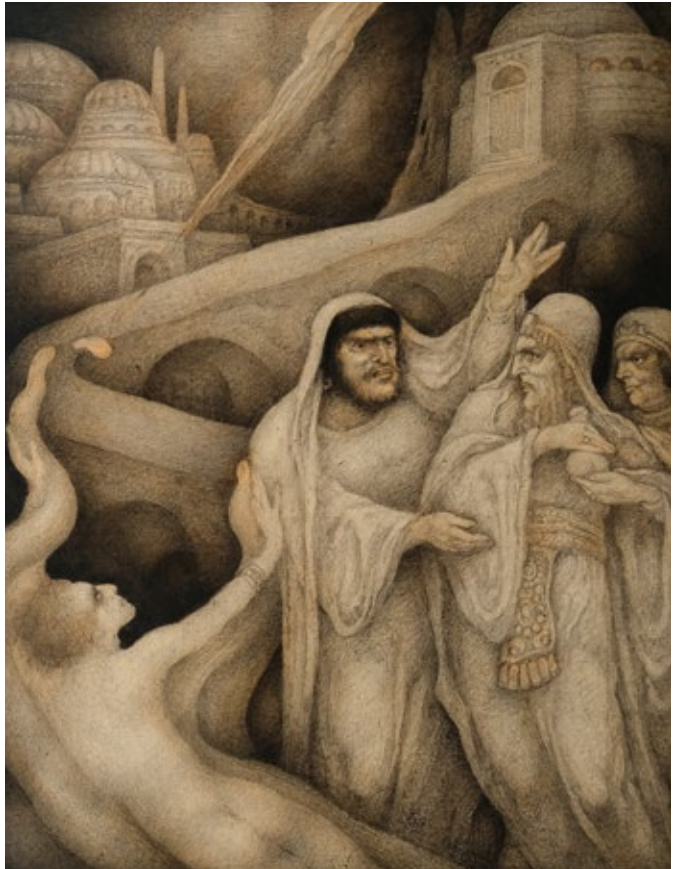
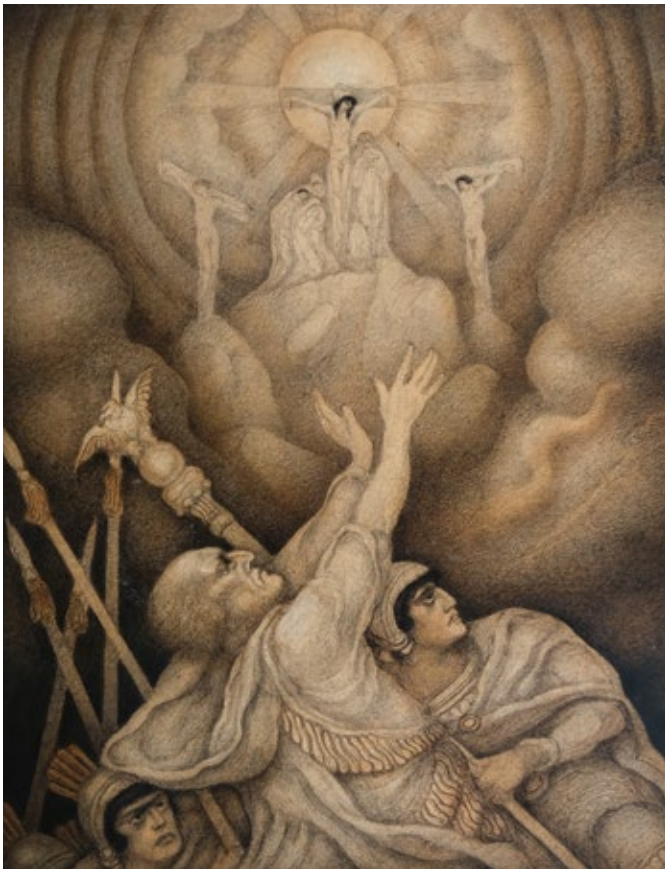
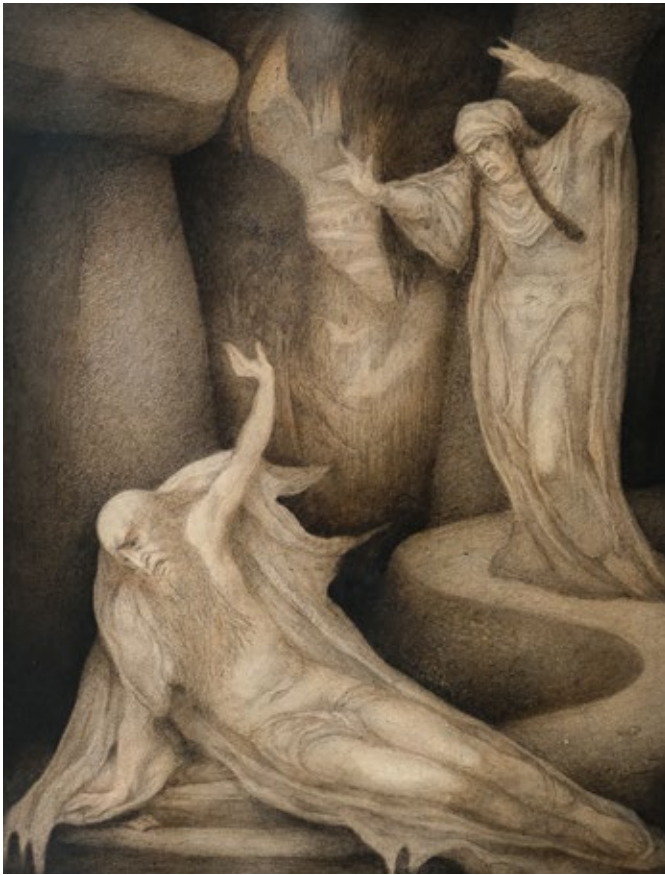
Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

36. *La Trahison de Judas*
(La Passion, 4)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Betrayal of Judas
(Passion, 4)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back



37. *La Pentecôte*
(*La Passion*, 15)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

Pentecost
(*Passion*, 15)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

38. *Le Repentir de Caïn*
(*Ancien Testament*, triptyque de la chute 3)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Remorse of Caïn
(*Old Testament*, 3)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

39. *L'Homme de douleur (version 2)*
(*Ancien Testament*)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Man of Sorrows (version 2)
(*Old Testament*)

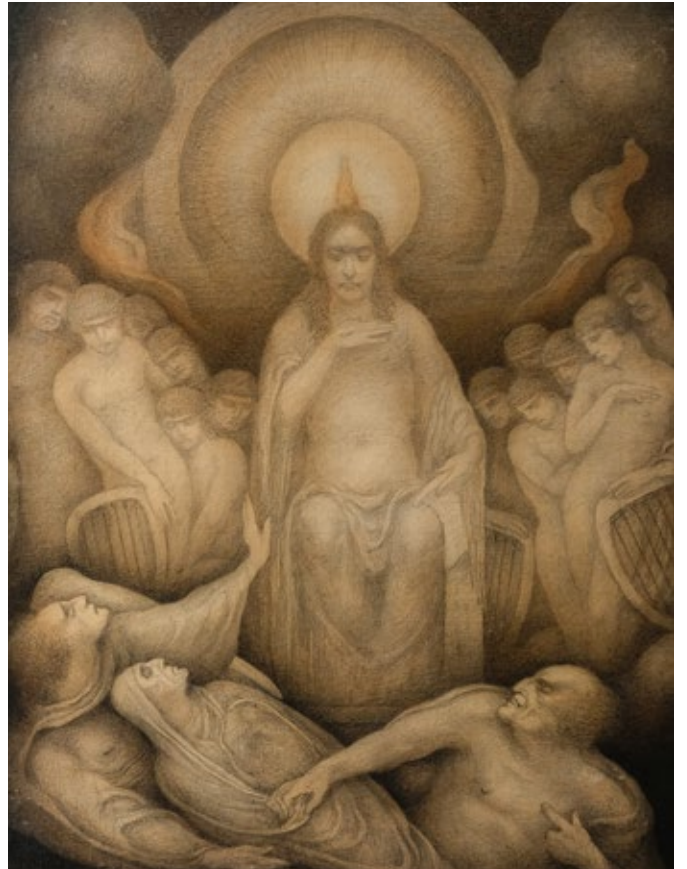
Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

40. *Le Procès de l'âme*
(*Apocalypse*, 4)

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titre au verso

The Trial of the soul
(*Apocalypse*, 4)

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back



41. *Le Temple*

Pierre noire, crayons de couleur et estompe sur papier

34 x 40 cm

Titré au verso

The Temple

Black chalk and pencils on paper

34 x 40 cm

Titled on the back



42. *Cavalier de l'Apocalypse*

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
38,5 x 29 cm
Titred au verso

Horseman of the Apocalypse

Black chalk and pencils on paper
38,5 x 29 cm
Titled on the back

43. *Les Serpents de feu*

Pierre noire, estompe et craie blanche sur papier
58 x 44 cm

The Snakes of fire

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm

44. *Judas partant en guerre*

Pierre noire, estompe et craie blanche sur papier
58 x 44 cm

Judas goes to war

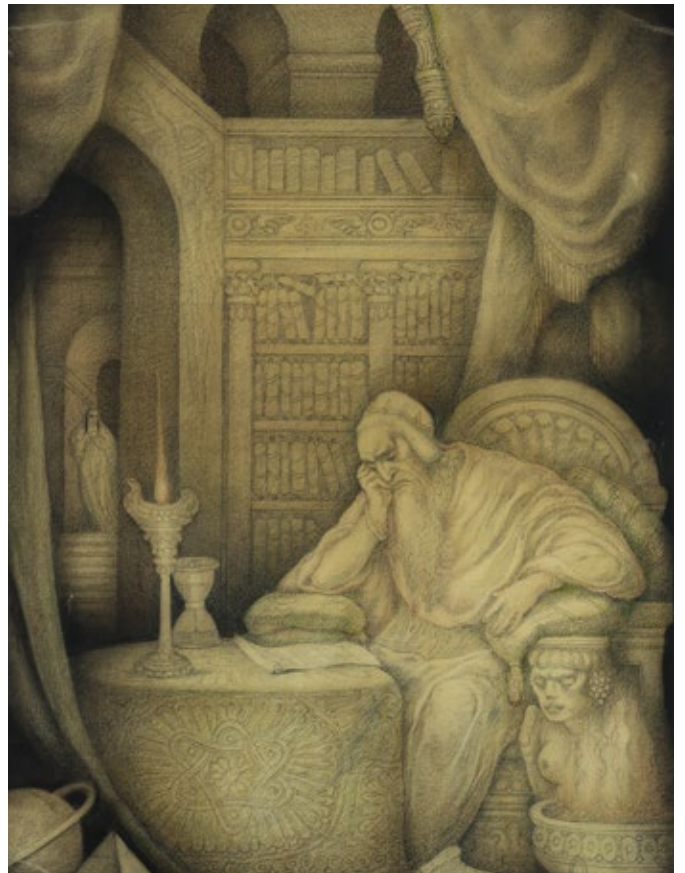
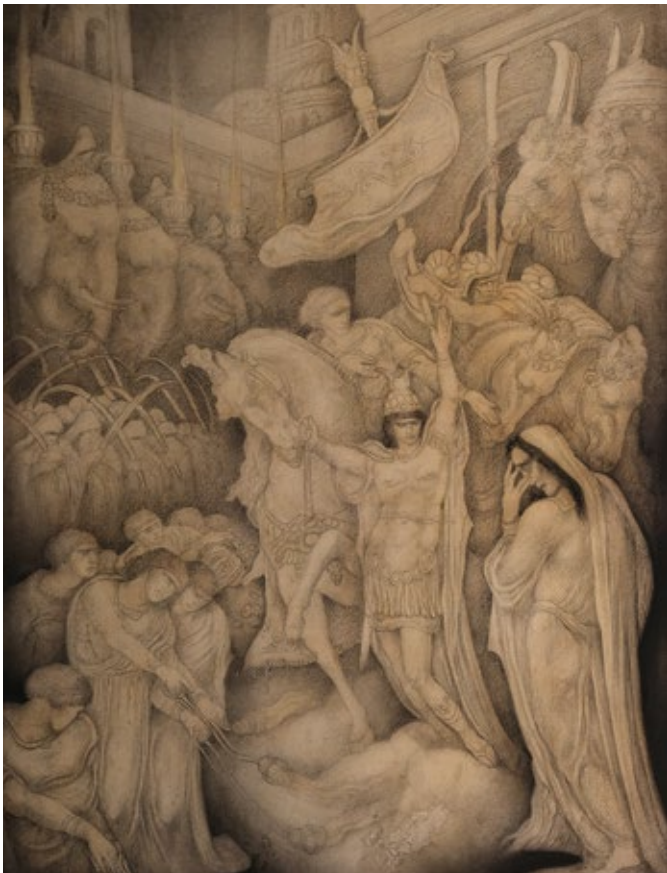
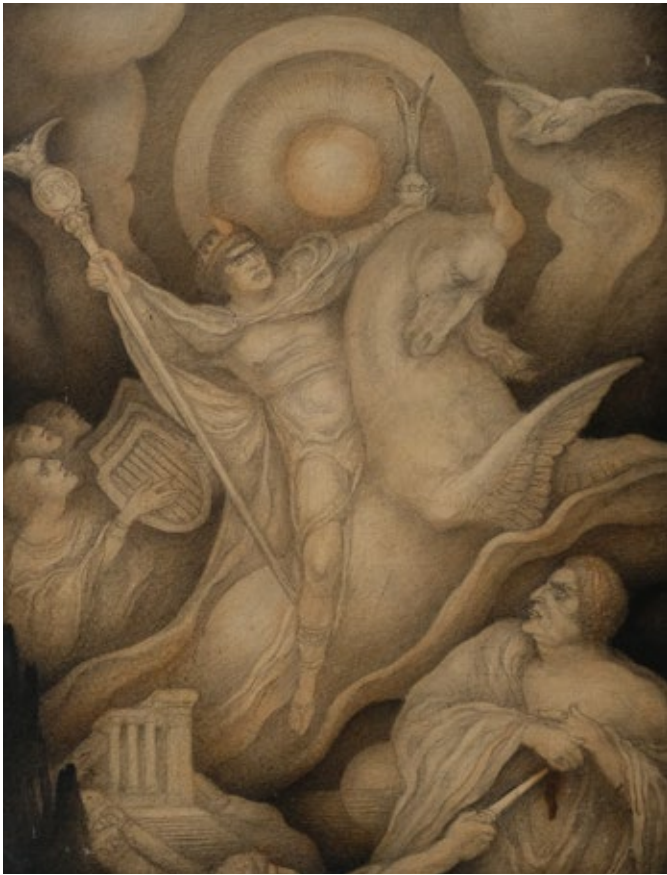
Black and white chalk on paper
58 x 44 cm

45. *Saint Jérôme dans son étude*

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
58 x 44 cm

Saint Jerome in his study

Black chalk and pencils on paper
58 x 44 cm



46. *Le Triomphe de la Foi (version 2)*

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
58 x 44 cm

The Triumph of Faith (version 2)

Black chalk and pencils on paper
58 x 44 cm

47. *Jésus devant Ponce Pilate*

Pierre noire, estompe et craie blanche sur papier
58 x 44 cm

Jesus before Pilate

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm

48. *La Chute d'Adam*

Pierre noire, crayons et craie blanche sur papier
58 x 44 cm

The Fall of Adam

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm

49. *Tentation*

Pierre noire, crayons et craie blanche sur papier
58 x 44 cm

Temptation

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm



50. *L'Ascension du Christ*

Pierre noire et estompe sur papier
58 x 44 cm

The Rising of the Christ

Black chalk on paper
58 x 44 cm

51. *La Trahison de Judas (version 2)*

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
58 x 44 cm

The Betrayal of Judas (version 2)

Black chalk and pencils on paper
58 x 44 cm

52. *Le Couronnement d'épines*

Pierre noire, crayons et craie blanche sur papier
58 x 44 cm

The Crowning with thorns

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm

53. *Le Jugement de Salomon (version 2)*

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
58 x 44 cm

Solomon's Judgment

Black chalk and pencils on paper
58 x 44 cm



54. *Le Jugement de Salomon (version 3)*

Pierre noire crayons et estompe sur papier
58 x 44 cm

Solomon's Judgment (version 3)

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm

55. *Le Psaume de la Foi
(Psaume XVIII, 17)*

Pierre noire, crayons et encre rouge sur papier
58 x 44 cm

*The psalm of Faith
(Psalm XVIII, 17)*

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm

56. *L'Incrédulité de Saint Thomas*

Pierre noire, crayons et estompe sur papier
58 x 44 cm

The Incredulity of Saint Thomas

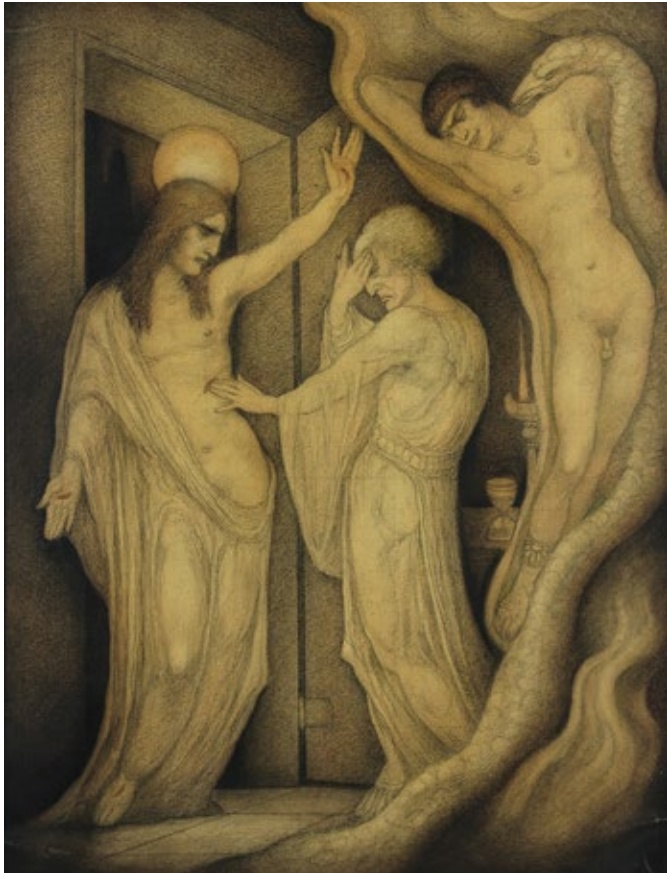
Black chalk and pencil on paper
58 x 44 cm

57. *Moïse et les dix commandements*

Pierre noire et craie blanche sur papier
58 x 44 cm
Signé en bas à droite : SARLUIS

Moses and the Ten Commandments

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm
Signed lower right : SARLUIS



58. *Le Christ portant la croix*

Pierre noire et craie blanche sur papier
58 x 44 cm
Signé en haut à droite : *SARLUIS*

Christ carrying the cross

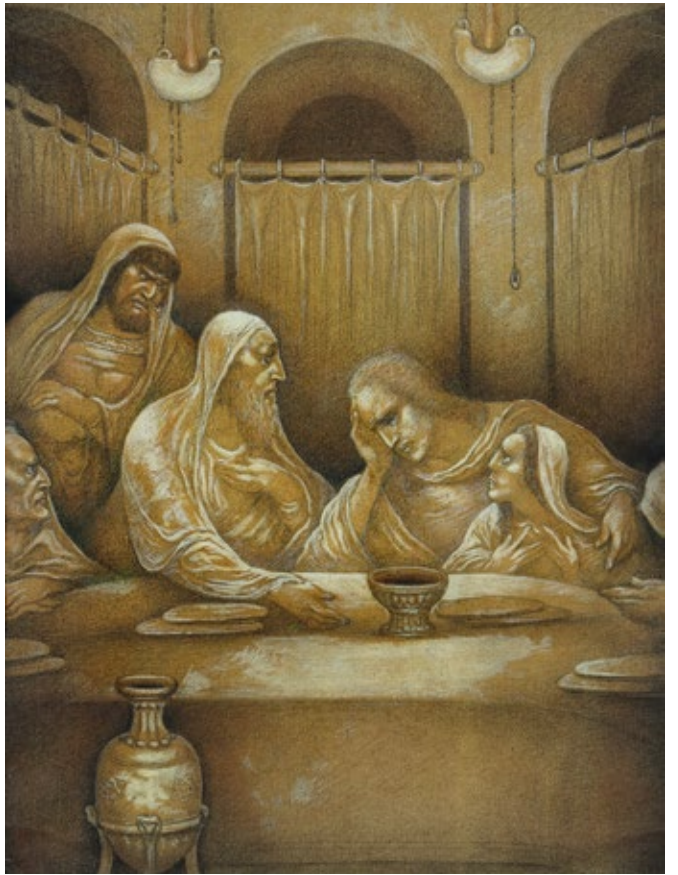
Black and white chalk on paper
58 x 44 cm
Signed upper right : *SARLUIS*

59. *La Cène*

Pierre noire et craie blanche sur papier
58 x 44 cm

The Last Supper

Black and white chalk on paper
58 x 44 cm





The Fascinating Dutch–French Symbolism of Léonard Sarluis

By Sander Bink

Never before has such a broad and representative selection of paintings and drawings by Léonard Sarluis—now sadly and unjustly forgotten—been brought together.

Like so many restless, brilliant minds of the turbulent fin de siècle, Sarluis was a Seeker: a seeker of both the Ideal and Beauty. Through his art, he sought to fuse the two into what he envisioned as Ideal Beauty. To achieve this, he drew on a variety of styles. His work reveals elements of Symbolism, Neo-Renaissance, and Art Deco.

Themes such as spirituality, psychological portraiture, eroticism, and queerness resonate throughout his oeuvre. Irrespective of labels, his technical mastery is beyond dispute; equally brilliant are his command of dramatic and narrative devices, and his subtle use of colour. It is high time to (re)discover his fascinating artistic universe.

Round Trips between The Hague and Paris

Salomon-Léon Sarluis (also spelled Sarluys and Sarlouis) was born on 12 October 1874 in The Hague, the son of the well-known art dealer Léon Sarluis (1845–1902). His mother was the German-born Thérèse Seelig.¹

Sarluis grew up in a Jewish family of exceptional cultural refinement. The mysticism of Judaism would remain important to him throughout his life. The mystical search for spiritual fulfilment would also play a key role in his conversion to Catholicism in the 1920s.

From 1891 to 1893, Sarluis studied at the Hague Academy of Fine Arts. The Hague at the time was home to major Symbolist and modernist artists such as Johan Thorn Prikker, Ko Cossaar, Gerard Gratama, Jan Apol, Henri van Daalhoff, and Carel de Nerée tot Babberich. Sarluis will almost certainly have met some of them at the Academy or subsequently in The Hague's tight-knit art world.

Just as his father's antique shop—filled with enchantingly beautiful art and antiquities—lay at the heart of the city, so too did the son become a focal point of artistic life in The Hague. Far more than Amsterdam, The Hague in the 1890s was the place for Symbolism and, a bit later, Art Nouveau. In this milieu, Sarluis was a superstar. His father arranged a studio for him on Wilhelminastraat so he could receive admirers:

[Suddenly there stands] before us an eighteen-year-old lad who not only sees his ideal in Rembrandt and Rubens, in the Italian masters, in Titian and Raphael, but who is moreover born with a mastery of line and colour such as one rarely encounters, a draftsman “by the grace of God,” who already, at an age when others are scarcely beginning to learn, conceives great compositions in his own mind and executes them with a boldness and precision, a grace and command of the material that leave all who see it clasping their hands in astonished amazement. This suddenly blossoming, or rather bursting, talent, whose name no one knew yesterday and which tomorrow will be on the road to fame, is a young man from The Hague named Samuel Sarluis. If one should think I exaggerate in my admiration, then go and see for yourself; his studio is not closed to connoisseurs. Knock on the door in Wilhelminastraat, and it will be opened. (...) The young man, who has never yet exhibited, has works so fine and bold as to astonish every connoisseur that such talent could have formed itself entirely by its own strength.²

It sounds almost like a clubhouse, but in reality Sarluis likely kept the door closed more often than open. Two short notes from the 1890s addressed to the artist and critic Philip Zilcken (1857–1930) survive. As nearly all of Sarluis's (auto)biographical documents and letters appear to have been lost, these notes are among the few instances where his own voice is heard. They reveal how selective he was about what he showed and to whom. In just a few lines, he comes across as strikingly self-assured, a confidence also evident in his portraits: “Dear Sir, as I have sold my finished paintings and do not show unfinished work, I think it best that you come when something is completed.

I shall notify you. Respectfully, Sam Sarluis.” Shortly thereafter—he was a tireless worker—he wrote again: “Dear Sir, as I have at present finished a painting, I inform you of this as agreed, and you would oblige me by coming to see it. Respectfully, S. Sarluis.”³

In mid-1894 one newspaper wrote: “We were genuinely curious to see something of the bright young talent who, according to what has been written about him, has suddenly appeared in The Hague like a star of the first magnitude in The Hague’s artistic firmament: the young Sarluis.”⁴ He had a large circle of admirers. When, in early 1897, he exhibited the monumental canvas *Nero en Agrippina*—sadly now lost—one critic noted: “At the foot of the painting stand two laurel wreaths from his admirers!”⁵

Naturally, he had to address his fans. In May 1897, a notice appeared in a newspaper: “Mr. SARLUIIS [capitals sic] thanks the critics and the public for the encouragement and praise shown to him on the occasion of his first (though still weak) attempt to revive great art.”⁶

For Sarluis “great art” meant above all the art of the Renaissance. As a tribute to his greatest hero, Leonardo da Vinci, he changed his first name to Léonard during this period. Sarluis stood firmly within tradition, yet was equally committed to renewal. Two compelling examples in this catalogue where he combines Renaissance art with the strikingly raw modern realism of nineteenth-century Realism are *the Last breath* (cat. 28), the *Portrait of a young man* (cat. 12), and *Portrait of man with scary face* (cat. 5).

Paris

The Hague proved too small for the ambitious Sarluis. After the Academy, he decided in 1894 to continue honing his skills in Paris, travelling back and forth between the two cities before settling there permanently in 1904. He was a prime example of a cultural intermediary, typical of the pan-European movement that Symbolism was. In 1899, and possibly earlier, he lived at 49 Boulevard Rochechouart, in the heart of bustling Montmartre.⁷

He knew everyone, and everyone knew him. All accounts of Sarluis cite the wonderful anecdote of his entrée into the Parisian avant-garde of the 1890s. On 25 February 1896, the Symbolist painter Armand Point (1862–1930) introduced him at a gala dinner in honour of Émile Verhaeren.

All attention shifted from the famous poet to the handsome young man who climbed onto the dining table so everyone could admire his beauty. Rachilde, who was present, gave him an enthusiastic kiss.

Lord Alfred Douglas was there as well, as was Jean Lorrain, who wrote in *Le Journal* that Sarluis had “le sourire d’une Vinci, les yeux de Donna Ligeia, le cou de la Beatrice de Dante Gabriel Rossetti.”

Lorrain also noted that Sarluis “enchanted both men and women, like an ancient Eros.” Alfred Jarry—who reportedly had a brief love affair with Sarluis—featured him in his novel *Les Jours et Les Nuits* (1897) as the painter Raphaël Roissoy: “Raphaël” for Léonard, “Roi” for Sar, and “soy” for Luis. One scene in the novel where Roissoy performs a striptease in his studio for a group of male friends, including the writer and journalist Ernest La Jeunesse, is said to be based on fact.⁸ Had he done such a thing in The Hague, he would likely have been arrested or chased out of town. Together with his mentor Armand Point, Sarluis designed the poster for the fifth Rose + Croix Salon in March–April 1896, the legendary Symbolist/Idealist exhibitions curated by the equally legendary Joséphin Péladan. The poster depicts Perseus holding the severed head of Zola: away with Realism, toward the Ideal! The image provoked outrage and horror—and, consequently, publicity. According to some sources, Perseus bore Sarluis’s own features. At the same Salon, Sarluis exhibited *Bataille heroique* and *Jeune Florentin*, both now lost. A beautiful work in this catalogue that can give an impression of his Renaissance-inspired works is the subtle *Leda and the swan, presumed self-portrait (after a lost work by Michelangelo)*, possibly dating from around 1910 (cat. 3).

Through these Parisian circles, Sarluis became close friends with Oscar Wilde, who spent his last two years as an outcast in Paris. Sarluis visited Wilde on his deathbed and was one of the few attendees at the great writer’s funeral on 3 December 1900.⁹

Young Men as Women, Women as Young Men

In a review of a small exhibition (three paintings and nine drawings) at the Hague art dealer Couvée in October 1919, the art critic Just Havelaar (1880–1930) recalled the Sarluis of the 1890s:

I remember having already seen Sarluis's work when I was still a small schoolboy and was occasionally taken along to a Rotterdam art dealer [presumably Oldenzeel], which seemed to me a wonderful sanctuary. The names Diaz, Rousseau, Millet, Israëls took on a legendary sound for me there. I could still describe many of the paintings, but utterly bewildering was the impression made one day by the immense, oriental-splendorous canvases of the youthful genius Sarluis. For there was no doubt that this was indeed the work of a genius. The art dealer spoke in hushed tones of wondrous details of his life... And he led us behind one of those enormous Rubens and Night Watch imitations placed in the back room, to show how the light shimmered eerily through the fierce reds and yellows: so thinly were those masterpieces painted!

This is a fine description of the lost monumental canvases. Also significant are the ellipses after "details of his life...". Today one might read past them, but in a text from around 1900 about a painter who produced countless sensuous male nudes, they can safely be read as a reference to the love that dare not speak its name.¹⁰ Havelaar took issue with the kind of eroticism in Sarluis's work:

The barbaric love of splendour has given way to a sultry sensualism. He depicts women as young men and young men as women, poeticizing their desirable bodily beauty into a sentimental and veiled eroticism. A cold, lifeless lust drapes itself in the false sheen of the basest romanticism.¹¹

The moral dismissal is clear: an objection to "decadence" and the implication that blurring gender boundaries results in a false, "lifeless" eroticism. Accusations of "affectation" and "effeminacy" had been levelled at Sarluis before:

And now we return to our little painter, who received his training at the Drawing Academy here and then went to Paris to complete his studies. He is a rather dashing little fellow; he seems to be living in The Hague again, at least I see him quite often, with fluttering long artist's hair and his buttonhole adorned with a large white flower.¹²

Long hair à la Oscar Wilde, a "little fellow" rather than a man, a flower in the buttonhole like the green carnations of the English Aesthetes, une fleur du mal: Sarluis was no "healthy" Dutch painter of the Hague School, but one of the "effeminate" and "decadent" French school. This reputation may well explain why no Dutch museum, then or since, purchased a painting by Sarluis.

Sarluis was well aware that he shocked people. In December 1896, he exhibited an enormous, now sadly lost, painting at George Petit's in Paris. His friend, the Hague writer Louis Couperus, wrote: "We went to an exhibition of Sarlouis [sic] here: *Nero en Agrippa*, an immense piece, but so brazenly humbug-like in its daubing as to be dreadful! But he himself admits that he paints pour épater le bourgeois and to become rich!" Some friends advised him against standing out so much. Couperus added: "He had his hair cut, on the advice of [Dutch painter] John Jacobson."¹³ Couperus was apparently no fan of his friend's work. However, Puvis de Chavannes visited the exhibition and admired it greatly, and Degas is said to have remarked on the same occasion: "Ce gamin là, il nous fera des farces extraordinaires!"¹⁴

A wonderful example of "young men as women" in this catalogue is the oil painting *Portrait of a young man with hat* from 1911 (cat. 1). It depicts an androgynous figure of flamboyant beauty, dressed in a refined pink robe with chin proudly raised. It may well be one of Sarluis's finest portraits. It is not known whether it was ever exhibited—perhaps Sarluis kept it safely to himself, for by this time he had grown more cautious.

In 1907, after all, the Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts had rejected a *Saint Sébastien* by Sarluis, "sans doute pour des raisons autres que strictement esthétiques," according to Jumeau-Lafond, who writes of a "forme d'ostracisme inimaginable" that continued to afflict the artist, concluding: "Dès sa première apparition parisienne en 1894 et jusqu'à sa mort, Sarluis subit, lui aussi, l'hypocrisie et une forme de rejet liée à son homosexualité."¹⁵

Against this backdrop, Sarluis's collaboration on Jacques d'Adelsward-Fersen's *Akadémos* was particularly courageous. *Akadémos* is widely considered the first cultural periodical to represent homosexuality in a positive manner. It was far ahead of its time and lasted only twelve issues, from January to December 1909, in part because of the scorn it attracted. Sarluis's contributions were mocked as well. Paul Léautaud wrote in his diary on 21 January 1909:

"*Akadémos*, revue de Fersen, est parue. On y donne une représentation d'un tableau de Sarluis, *Inquiétude*, où est campé une sorte de jeune apache vêtu d'un maillot collant si vulgaire ! Ces messieurs ont un goût singulier. Passe qu'on aime les jeunes gens, mais de ce genre!"

One work in this catalogue that, had it been exhibited, would surely have shocked respectable critics without end is the majestic *Hermes* (cat. 4). Whatever preferences viewer or maker may have is beside the point. This is a Hermes of the greatest possible power and beauty, whose self-confidence bursts from the canvas. Technically, it is once again extraordinarily accomplished. The palette of beige and dark red, set against a yellowish Renaissance background, makes it a high point in Sarluis's oeuvre. The play of shadows and the defiant pose of Hermes—everything screams Beauty. For that is what Sarluis, until the very end of his life in a devastated world, continued to seek: Ideal Beauty. His brush and imagination gave him that possibility.

Man of Sorrow and Beauty

With the outbreak of the First World War, Sarluis withdrew from the art world. Out of necessity, certainly, but the mockery and lack of recognition he suffered surely also played a part. He continued to paint and draw in the 1910s, but rarely exhibited. Working steadily in relative silence, he started focusing more on religious and mythological subjects. He may have been assisted in this by the Hague painter Frans de Nerée (1882–1929), younger brother of the enigmatic artist Carel de Nerée (1880–1909), who had also been a friend of Sarluis.

In a letter to a friend around 1915, Frans wrote: “It was a pity that the pale, sultry airiness disappeared, for Sarluis offered me an opportunity for practice. He is making a series of canvases measuring 6 by 4 meters. I could have been of service to him and lightened his already heavy work, while at the same time learning much, precisely what I so badly needed.”¹⁶ It is not known which painting De Nerée refers to. Presumably one of Sarluis's earliest biblically inspired works is *The Christ and Saint John* (14P). It is one of the 25 paintings and 20 drawings he exhibited at Bernheim-Jeune in 1919, marking his return to public view. The exhibition was generally well received.¹⁷

What stands out is the deeply affecting humanity of the composition and the striking beauty of Christ. For Sarluis, Christ undoubtedly represented spiritual redemption, yet at the same time embodied ultimate male beauty as well. Beauty and spirituality converge once again. With his variation on the Christ theme, Sarluis echoes the poetry of the Dutch literary movement of the Tachtigers [‘Generation of 1880’], which—like all Dutch artists of his generation—he must have read with great interest during his formative years.

In this poetry, Christ is indeed presented—only thinly veiled—as a homoerotic icon. Famous in Dutch literature are the lines from 1885 in which the queer poet Albert Verwey compares the features of his beloved, the queer poet Willem Kloos, to those of Christ:

*“O Man of Sorrow with the crown of thorns,
O pale, bloodied face that in the night
Glow[s] like a great, pale flame—what might
Of endless suffering makes you so beautiful a sight?”*

This combination of beauty and pain links both poetry and Sarluis's Christ depictions to the Decadents. This decadent combination of beauty and sorrow recurs in this catalogue in several works depicting a handsome, weeping, or deeply sombre Christ or Christ-like figure (cat. 15, cat. 39).

In 1919, Sarluis became a French national and was appointed Chevalier de la Légion d'Honneur; he was not lacking for recognition or commissions. In early 1921, Sarluis exhibited in Paris at the offices of *Le Journal*. That same year, he completed a series of eight large-scale mythological canvases (each approximately 1.7 × 0.8 meters) for the private quarters of the politician François-Ignace Mouthon (1869–1930) in Chilly-Mazarin.¹⁸

A close friend of Sarluis was the writer and critic Gaston de Pawlowski (1874–1933), whom he had met in the 1890s in circles around Jarry. In 1922, Sarluis created an immense (9 × 5.9 meters) four-panel canvas, *Mythe de Ganymède*, for the salon of Pawlowski's Paris apartment on rue Crevaux.¹⁹

In 1923, a splendid folio edition of Pawlowski's *Voyage au Pays de La Quatrième Dimension* (first published in 1911) appeared, with a cover designed by Sarluis, thirteen plates outside the text, and other smaller illustrations. This edition of the (oc)cult science-fiction book may well be Sarluis's best-known work. The style of the illustrations closely parallels the biblical works presented here.

A Mystical Illustration of the Bible

After The Hague and Paris, Sarluis shone at London's Grafton Galleries in 1928 with a staggering series of three hundred paintings offering a Mystical Interpretation of the Bible. No one had ever dared such a thing before, and it did not proceed without a struggle. In Paris, the series had been rejected because his reputation as an artist was said

to be “établie qu’en certains milieux”²⁰—a thinly veiled reference to queer circles. London, apparently, was willing to take the risk. The experience must have been overwhelming:

“An exhibition which is remarkable as much for its consistency and its intellectualism as for its pure artistry, is one of three hundred pictures comprising a mystical illustration of the Bible, and painted in grey monochrome by monsieur Leonard Sarluis.

These are being shown at the Grafton Galleries, where they make a curiously effective form of wall decoration, quite apart from their intrinsic interest, since they are kept uniform in size and in treatment. It is regrettable that in order to work out the philosophic interpretation fully, it is necessary to show this large number of pictures in serried ranks, since it is hardly within the bounds of human endurance, to conscientiously study and translate at a single view the elaborate symbolism inherent in so many.”²¹

No catalogue of the London exhibition is known, so no one knows exactly what the series looked like. Furthermore, what no one seems to remember, or what in any case has always been overlooked, is that the project was commissioned by a mysterious Swiss patron. Pawlowski wrote in 1934:

« Ce fut peut-être à la suite de ces débuts sensationnels dans l’illustration de livre [Voyage Quatrième Dimension] qu’un personnage étrange, Suisse d’origine, concut un projet que d’aucuns considéraient comme une véritable folie : demander à Sarluis un Interprétation mystique de la Bible en trois cents tableaux destinés à être reproduits en livre. Cette entreprise folle, Sarluis l’acheva en l’espace de trois années d’un travail ininterrompu et cette illustration de la Bible peut être considérée, au point de vue intellectuel et pictural, comme l’œuvre la plus caractéristique de Sarluis. Elle dénote, au point de vue intellectuel, une compréhension prodigieuse de symboles que personne, jusqu’à ce jour, ne semblait pouvoir interpréter; elle dénote surtout au point de vue pictural un sens de la composition dont on ne pourrait trouver l’équivalent que chez certains grands maîtres de la Renaissance. Cette édition révélatrice qui, dans le monde entier ne manquera point de provoquer une profonde sensation, est actuellement sous presse, elle appartient à une société, son premier inspirateur s’étant dernièrement suicidé dans des conditions théâtrales et dramatiques à Monte-Carlo.²² »

A Bible edition illustrated by Sarluis’s mystical-symbolist images might have secured him lasting fame, but sadly it never appeared. Or did it? In 2025, a Dutch bibliophile collector, as if guided by a Divine inspiration Sarluis himself would surely have believed in, dug up a fascinating dummy: a beautiful folio edition in linen binding with the gold-stamped title, *A Mystical Interpretation of the Bible by Leonard Sarluis. The Old Testament. Printed in Zurich in 1928 by Conzett & Huber*, it must have been commissioned by the mysterious Swiss patron. In an English “Explanatory Note,” Sarluis sets out his artistic intentions, writing:

The Eternal has revealed to us that a Desire of love presided over the determining origin of our creation. It is this Love that the Bible calls Adonai (the Lord), as the God who creates; Christ Jesus, as the preconceived and projected image and the Word, as repository of the everlasting memory of the Beloved One.

The Bible is to be considered as a sequence of parables, relating in an ever varied manner our conception, our creation and material existence, and promising our spiritual survival.

This threefold plan, which comes to light when reading the Bible, is the basis of the present illustration, and, as a help to the understanding of his work, the author has given, under each composition, besides the Bible text, a short explanatory passage, in conformity with the spirit of that text and bringing out its kinship with the texts of the great world-religions.

The table of contents lists 200 titles of artworks with the corresponding biblical passages on which they are based. The second part with the New Testament may have been intended to contain the remaining hundred works exhibited in London. The plates in this first volume are beautifully printed in muted sepia tones. Sadly, the book contains only fifteen plates; the rest is blank. These are not the first fifteen works, which suggests that the dummy served as a sample. One of the reproduced works is the magnificent *Cain murders Abel* (cat. 9) in this catalogue.²³

The death of the Swiss patron and likely financial difficulties prevented it from ever appearing. It may be fruitful to view the biblical works in a cinematic context. In the mid-1920s, Sarluis threw himself wholeheartedly into the medium he called *l’art animé*.

In his 1925 article of that title, the “maître si connu et si apprécié” wrote that here, too, it was Beauty that drove him: “Répandre la beauté qui est la noble forme de la joie, voilà le but essentiel de l’art, est c’est le triomphe du cinema sur la scène que de l’asservir et d’en faire son moyen de divulgation”²⁴ In the accompanying photograph and related self-portrait (cat. 12), Sarluis poses with his characteristic long hair like a film star philosopher.

Very little is known about his cinematic ventures. In any case, he designed sets for *Le Puits de Jacob* (dir. Edward José, 1925) and *Le Berceau de Dieu* (dir. Fred Leroy-Granville, 1926). Such sets align perfectly with his grand, epic, narrative canvases. His fame as a set designer is confirmed by a casual remark in a popular 1924 novel about the Hague dance world, *De frivolitas* by Jeanne Reyneke van Stuwe: “Giulio had told them that he was a bit prejudiced against her because of the extolling articles about Raquel. That decor specially designed for her by Leonard Sarluis, that lecture by Nozière...”²⁵

All the drawings and paintings presented in this catalogue would have been intended for the book and exhibition and were therefore created in remarkably short time between 1925 and 1928.

Magnificent sets that could easily serve as the basis for a lavish, gloriously over-the-top film or theatrical production appear in *The Temple* (cat. 41), *Job’s lament* (cat. 27), *Pentecost* (cat. 37), and *Temptation* (cat. 49). They have the grandeur of DeMille’s biblical scenes in *The Ten Commandments* (1923) or *King of Kings* (1927).

Look, for example, at the drama in *Mozes Ten Commandments* (cat. 57), *Christ in Limbo* (cat. 31), or the marvellous *The Remorse of Cain* (cat. 38), *Judgement of Solomon version 3* (cat. 54).

Crowd scenes, in which early cinematic epics also excel, are seen for instance in *Blinding of Simson by Philistines* (cat. 17), *The Snakes of fire* (cat. 43), *Judas going to war* (cat. 44).

Striking is the fantasy-like visual language of *The forsaken World* (cat. 19), *The Apparition of Earth* (cat. 21), *The Creation of Light* (cat. 22), *The judged World* (cat. 23), *The Great war* (cat. 24), and *The Chosen one* (cat. 29).

There can be no doubting Sarluis’ genuine faith and dedicated efforts to create a unique visualization of the Bible, but present in these works—as it has been in his oeuvre from day one, think of his earliest monumental canvases—is «sensationalism» in the positive sense of the word: a visual spectacle that is impossible to ignore.

In Closing

Anyone thinking that, after science fiction, mythology, and the Bible, Sarluis had exhausted his subjects is mistaken. In the 1930s, he nearly reinvented himself as an elegant Art Deco artist. Striking, lifelike, subtle (self-)portraits had been one of his strengths from the very beginning. In the 1930s he painted several exceptionally fine female nudes—perhaps set in mythological contexts, but unmistakably real women of flesh and blood. A splendid example in this catalogue is *Epos* (cat. 11): a large canvas (95 × 76.5 cm) with a subtle palette and anatomy rendered with the mastery one expects from Sarluis.

Almost nothing is known about his life from the 1930s onward. It is documented that during the Second World War he wore a Star of David, though as a converted Catholic he was not required to do so. It shows how important the Jewish faith and the Jewish people were to him, as well as his conviction that all world religions should coexist.

He continued to paint—remarkably, at the same high level as ever. Portrait of man with beard and face (cat. 14), dated 1942, may well be a self-portrait. At around seventy years of age, Sarluis had lost none of his technical skill. His confidence and proud bearing likewise remained intact, despite the harsh wartime conditions. He painted until the very end, probably alone in his Paris apartment. None of his old friends or artistic comrades were alive anymore. There is work known from as late as 1946. His resilience, physical strength, and positive outlook must have been extraordinary. Nevertheless, on 20 April 1949, at the age of seventy-four, he decided that enough was enough, and took his own life. His belongings and personal documents were destroyed or lost, likely when estate buyers cleared out his studio. Fortunately, many of his paintings have survived. They stand as a lasting testament to the mastery and wondrous individuality of one of his generation’s greatest Seekers of Beauty.

With thanks to Marcel van den Boogert.

Translated from the Dutch by Jai van Essen.

Notes

1. Biographical details not yet found.
2. "Een merkwaardige knaap," *Haagsche Courant*, 16 January 1894. On Sarluis's years in The Hague, see also S. Bink, "Léonard Sarluis," Pandora 2015-II, pp. 30–31.
3. Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet RP-D-1982-43-SARLUIS(SAM)-1.
4. *Het Nieuws van den Dag*, 6 June 1894.
5. *Dagblad van Zuidholland en 's-Gravenhage*, 15 April 1897.
6. *Dagblad van Zuidholland en 's-Gravenhage*, 1 May 1897.
7. Source including: Catalogue illustré du salon de 1899 de la Société nationale des Beaux-Arts.
8. B. van der Velden, "Alfred Jarry and Léonard Sarluis," *Documents relatifs à l'étude de la Pataphysique en Hollande*. La Société des Enfants Martyr (SPEM), 2021.
9. Bink, "Oscar Wilde and his Dutch painter friend Léonard Sarluis," *Oschohars*, May 2015. Updated version: <https://rond1900.nl/oscar-wilde-and-his-dutch-painter-friend-leonard-sarluis/>
10. On cultural-historical coding of queerness, see G. Robb, *Strangers: Homosexual Love in the 19th Century*. Picador, 2003, and especially the chapter "Miraculous Love." For the Dutch context: S. Bink, *Verfijnde lijnen: Carel de Nerée. Kunst en leven*. WBooks, 2025, chapter "Anders dan de anderen."
11. J. Havelaar, "Léonard Sarluis. Kunsthandel Couvée, Parkstraat," *Het Vaderland*, 28 October 1919.
12. "Damespraatjes," *Javabode*, 2 June 1897.
13. H.T.M. van Vliet (ed.), Louis Couperus. *De correspondentie*. Athenaeum, 2013, vol. I, p. 191.
14. Quoted from J.-D. Jumeau-Lafond, "Sarluis" *Autoportrait* 2019: https://www.academia.edu/38667761/L%C3%A9onard_Sarluis_Autoportrait_1911
15. Jumeau-Lafond 2019.
16. Collection Renée Rorije, with thanks for access.
17. Catalogue Exposition Léonard Sarluis, Paris, Bernheim-Jeune, 31 mars au 12 avril 1919 no. 21 *Le Christ et Saint Jean* + illustration. A postcard exists that was published around 1919 by Braun & Cie. (private collection, Netherlands) showing the work with the title *Le Consolateur* (cat. 1919 no. 20), but this may have been done mistakenly or for commercial reasons.
18. Discussed in detail in: Stéphane Lerat, 'Un boudoir de Sarluis à Chilly-Mazarin', 2025.
19. Lerat, 'Un boudoir', p. 34.
20. Quoted from Jumeau-Lafond 2019.
21. 'London Letters', *The Art News*, Dec. 29, 1928, p. 16.
22. Gaston de Pawlowski, 'Léonard Sarluis', in Renée Edouard-Joseph (ed.), *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910–1930*, vol. III, Paris, Art et édition, 1930–1934, pp. 247–253, esp. pp. 251–252.
23. In 2022, four separate prints surfaced, personally dated by Sarluis to 1938 but probably produced between 1928 and 1933: *La Mort du Christ*, *Caïn tue Abel*, *La Dernière Cène*, and *La Trinité*. Versailles Enchères, 10 February 2022: 'Suite de quatre estampes à sujet biblique, sans titres (dont 3 signées, dédiacées et datées de 1938, 42 × 32 cm).'
24. Sarluis, 'L'Art animé', *Cinémagazine*, 5 June 1925, p. 395.
25. Vol. I, p. 10.



Nous remercions particulièrement l'Atelier symboliste pour sa
généreuse participation à la réalisation de ce catalogue.

L'Atelier symboliste est dédié à l'étude de l'ésotérisme dans l'art à la période
fin-de-siècle. Basé à Bruxelles, il rassemble un vaste ensemble d'ouvrages, de
revues et d'œuvres. Ouvert aux chercheurs, il contribue à des expositions et à
des publications.

Achevé d'imprimer en mars 2026
par Escourbiac l'imprimeur

© Sander Bink pour le texte
Tous droits réservés pour les photographies