

La maison d'artiste en portrait, manifeste et sanctuaire. L'exemple de Fernand Khnopff¹

Clément Dessy (FNRS-Université libre de Bruxelles)

En interrogeant la matérialité de l'œuvre d'un peintre, l'on pourrait étudier l'ensemble d'une œuvre qui, en l'occurrence, se matérialise toujours sur un support qu'il soit de toile, de bois ou de papier... L'ouverture aux aspects « matériels » invite néanmoins à prendre en considération les versants marginaux d'une œuvre à travers un exemple concret, celui de l'atelier d'un artiste, qui confère par la bande une signification complémentaire à l'ensemble de son œuvre. Une signification peut se tisser intimement entre un artiste, son œuvre et son public à travers un élément architectural tel que la maison du peintre symboliste belge Fernand Khnopff, construite à Bruxelles en 1900 et vraisemblablement détruite entre 1938 et 1940. Cet ensemble qui n'a pas peu contribué à la légende d'un artiste aux accents ésotériques mérite l'attention en tant que lieu d'affirmation d'une philosophie de la création et d'invitation à un mode de consommation de l'art.

L'imaginaire religieux de l'édifice

Le fait de constater une adéquation entre la maison et la personnalité (artistique ou privée) de son hôte constitue le premier degré d'une compréhension qui, tout en ne manquant pas de justesse, délaisse d'autres questions légitimes. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, la maison ou l'atelier s'inscrivent progressivement comme parts indéfectibles de l'œuvre d'un artiste, vecteurs constitutifs d'un « imaginaire »,² d'une clé de lecture mettant en rapport l'œuvre et l'artiste puisque la maison (ou l'atelier) intègre concrètement des préoccupations d'ordre esthétique (décoration, agencement, style, etc.) et biographique (mode de vie, quotidien, etc.). Jeffery Howe rappelle aussi combien la maison de nombreux artistes fut conçue dès cette période comme une extension de leur personnalité artistique³ et comme « un corollaire majeur de l'idée d'artiste en tant qu'homme de volonté, créant et dominant son

¹ Les recherches à l'origine de cet article ont été permises grâce au soutien de la Fondation Wiener-Anspach à laquelle nous adressons ici nos remerciements.

² Cf. Gribenski, Jean, Meyer, Véronique et Vernois, Solange eds., *La Maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e-XX^e siècles)*, Rennes 2007.

³ Howe, Jeffery Wayne, *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, Ann Arbor 1982, 144.

environnement ». ⁴ D'une manière commode, la maison d'artiste permettrait donc au commentateur d'aborder conjointement les deux aspects monolithiques d'une critique traditionnelle : « l'homme » et « l'œuvre ». Cette commodité n'est pas la conséquence d'un hasard opportun.

L'apparence générale de l'édifice est en soi porteuse de signification. La maison ne nous est hélas plus connue que grâce à un certain nombre de témoignages accompagnés de photographies ⁵ sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir. Tous décrivent le caractère retiré de l'endroit et sa vocation à s'apparenter avec une église, un lieu de culte : il s'agit parfois d'une « manière de mausolée », ⁶ d'un « temple du Moi », ⁷ d'une « chapelle, peut-être ». ⁸

Nous avons pu redécouvrir un article inédit de la plume du peintre, publié en allemand dans l'hebdomadaire viennois *Die Zeit*. Dans « Mein Haus [Ma maison] », ⁹ Fernand Khnopff dévoile ses intentions ¹⁰. Il commence par citer deux témoignages de visiteurs, publiés dans la presse quotidienne ; l'un parut « quelques mois » auparavant dans le journal bruxellois *Le Petit bleu du matin*, sous le titre, « Die Sezessionskirche » (« l'église de la Sécession », en référence au mouvement viennois). Or, cette brève chronique s'intitule en fait « L'Église de l'Esthétique ».

D'une perfection rigide, ses murailles mornes commandent le silence et le recueillement et, seules, les roses du jardin mettent un peu de fantaisie dans cet effort conscient vers la beauté hiératique. [...] Qu'est-ce ? se disent les passants. Une église ? Le temple de quelque religion étrange et lointaine ? Le musée de quelque dilettante ?

⁴ Howe. *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, 143.

⁵ Biermé, Maria, *Les Artistes de la pensée et du sentiment*, Bruxelles 1913, 29-46 (reprenant l'article « Fernand Khnopff », in: *La Belgique Artistique et Littéraire*, juillet-septembre 1907, 96-113) ; Dumont-Wilden, Louis, *Fernand Khnopff*, Bruxelles 1907 ; Engelhart, Josef, *Ein Wiener Maler erzählt. Mein Leben und meine Modelle*, Vienne 1943, 87-89 ; Laillet, Hélène, « The Home of an Artist: Fernand Khnopff's villa at Brussels », in: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* (London), LVII, 1912, n° 237, 201-207 (aussi dans *The International Studio* (New York), XLVIII, 1913, n° 191, 201-207) ; Waldschmidt, Wolfram, « Das Heim eines Symbolisten », in: *Die Kunst*, XIV, 1906, 158-166.

⁶ Dumont-Wilden, Louis, *Fernand Khnopff*, Bruxelles 1907, 32.

⁷ Dumont-Wilden, Fernand *Khnopff*, 26.

⁸ Laillet, « The Home of an Artist », 201.

⁹ Khnopff, Fernand, « Mein Haus », *Die Zeit*, 2 janvier 1904, 37-38, n° 483, 9.

¹⁰ La présente recherche s'inscrit dans le cadre de la publication des écrits complets du peintre Fernand Khnopff aux Musées royaux des Beaux-arts de Belgique en 2014.

Un gamin, l'autre jour, trouva l'exacte définition. Comme un groupe de flâneurs s'étonnaient : « Ça, dit-il, je sais ce que c'est. C'est l'église de l'esthétique ».¹¹

Ce champ lexical du religieux, impliquant à la fois rituel, recueillement et retrait du monde, n'est pas anodin. En s'y référant dans son propre texte, Khnopff révèle que cette compréhension de son atelier correspond à son idée personnelle.¹²

L'aspect général de l'édifice est fait de « lignes froides et sévères ».¹³ D'une « clarté rigide, la façade a quelque chose d'hostile et de mystérieux »¹⁴ et « a un air réservé, presque dédaigneux ».¹⁵ Au blanc s'ajoutent les couleurs bleue, dorée ainsi que noire pour les châssis. De même que dans les églises romanes où les tranchées ne permettent d'apercevoir que de minces parcelles de ciel, « ses petites fenêtres aux boiseries noires et garnies de velours blanc, ou de soie bleu-de-ciel » achèvent la rupture symbolique de l'intérieur avec le monde extérieur : « aucune fenêtre placée trop bas ne vous met en contact avec la vie »,¹⁶ « par aucune fenêtre on ne voit la Vie qui passe ».¹⁷ Maria Biermé indique « que le jour ne pénètre dans son atelier et dans les pièces contiguës que sous l'aspect d'une sorte d'aurore, grâce à d'admirables vitraux ».¹⁸ La propriété, ceinte d'un mur, renferme un jardin où « seules, les roses du jardin mettent un peu de fantaisie dans cet effort conscient vers la beauté hiératique »,¹⁹ renvoyant à l'image de l'*hortus conclusus* et de la virginité mariale. En présentant le lieu comme la « forteresse d'une individualité en perpétuelle défense contre le Monde et la Vie »,²⁰ Hélène Laillet souligne le privilège restreint que constitue la visite de

¹¹ Anonyme [Dumont-Wilden, Louis], « L'Église de l'Esthétique », *Le Petit Bleu du matin*, vendredi 14 août 1903, 2.

¹² Pour plusieurs descriptions attentives de la maison, cf. Draguet, Michel, *Fernand Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, 337-348 ; Howe, Jeffery Wayne, *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, 143-151 ; Lacoste, Henri, « L'atelier de Fernand Khnopff », in: *L'Émulation*, 47, 1927, 39-40 ; Legrand, Francine-Claire, « Fernand Khnopff Perfect Symbolist », in: *Apollo*, LXII, April 1967, n° 85, 278-287 ; Van Loo, Anne, « Passé-Futur. La maison-atelier de Fernand Khnopff », in: *Vienne-Bruxelles. L'architecture de Rob Krier à la Fortune du Palais Stoclet*, Bruxelles 1987, 59-63.

¹³ Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, 32.

¹⁴ Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, 26.

¹⁵ Laillet, « The Home of an Artist », 201.

¹⁶ Laillet, « The Home of an Artist », 201.

¹⁷ Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, 31.

¹⁸ Biermé, Maria, *Les Artistes de la pensée et du sentiment*, 36.

¹⁹ Anonyme [Dumont-Wilden, Louis], « L'Église de l'Esthétique », 2.

²⁰ Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, 26.

cette maison et le parcours strict à observer dans une succession de pièces que distribue un couloir rectiligne.²¹

INSERT FIG1 + CAPTION 1

De l'entrée, on aperçoit au bout du couloir une série de marches en marbre menant à l'atelier. Les murs sont d'un stuc brillant, créant un reflet irréel accentué par les lumières des vitraux bleus. On accède sur la gauche au premier salon dit « blanc », qui sert aussi au peintre de salle à manger. L'accès à l'atelier est fermé au visiteur par une barre de laiton, le temps, selon le vœu de l'artiste, que l'esprit du visiteur se vide avant de se confronter aux œuvres.²² Un petit atelier attenant dissimule les œuvres en cours. De retour dans le corridor, avant la salle à manger un escalier conduit à un autre salon dit « bleu ». Les autres pièces sont inaccessibles au visiteur. Aucune porte ne sépare les espaces intérieurs, si ce n'est des « portières », des rideaux de tissus.

INSERT FIG2 + CAPTION2

L'intérieur demeure extrêmement dépourvu en termes de mobilier, même la table de la salle à manger n'est dépliée que pour le repas :

Si l'artiste ne vous le disait pas, vous ne sauriez que vous vous trouviez dans une salle à manger comment le pourriez-vous ? Rien ne la désigne comme telle dans les faits. Au moment des repas, seule une petite table apparaît, pour disparaître ensuite presque aussitôt.²³

Le second témoignage inédit, inséré dans le compte rendu d'une représentation du *Roi Arthur* d'Ernest Chausson au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, en 1903, offre plusieurs indices concernant le mobilier intérieur :

C'est un peintre, célèbre à Bruxelles, et même à Paris, du côté des indépendants ! Khnopff, qui a dessiné les costumes. Ah ! l'intérieur de M. Khnopff, son vestibule aux dalles blanches aux murs blancs, sa galerie blanche, sa salle à manger pareille, avec sa table pour deux, et son petit canapé pour unique siège, triomphe du ripolin, couloirs de sucre vernissé où s'ébaubissent les snobs de la Cambre ! L'atelier de Khnopff, enfin, où trois chaises pour tous sièges, dans la blancheur lunaire, simulent un confortable

²¹ Laillet, « The Home of an Artist », 201.

²² Engelhart, *Ein Wiener Maler erzählt*, 88.

²³ Laillet, « The Home of an Artist », 204.

vraiment trop primitif, l'atelier, plus ahurissant que le reste de l'appartement, meublé avec trois meubles, Cadet-Roussel, où êtes-vous ? l'atelier dont le parquet s'ennoblit d'un grand cercle d'or, où l'artiste vient poser excusez la modestie ! le tableau dont il veut faire les honneurs. On ne s'ennuie pas en Brussel !²⁴

Dans le corridor, les salons et l'atelier, on trouve exposées des œuvres peintes et sculptées du maître ainsi que d'autres artistes admirés (un dessin d'Edward Burne-Jones²⁵, *L'Amazone au combat* de Frans Stuck) dans quelques ensembles décoratifs, parfois sous forme d'autels, tel celui très visible de l'entrée qui expose un paon, la toile *Une Aile bleue* (1894) ainsi qu'une fine colonne bleue, surmontée d'une statuette grecque.²⁶

INSERT FIG3 + CAPTION 3

Posture et image d'artiste

La mise en évidence de plusieurs significations symboliques, dont on aura déjà compris celle de « tour d'ivoire »²⁷ en bordure de la ville, de « sanctuaire où la vie ne pénètre pas »,²⁸ montre combien le bâtiment matérialise « une conception du monde et de la beauté »²⁹ que se fait l'artiste par rapport au « vulgaire », dirait-on. Khnopff « aristocratise » et ritualise sa fonction.³⁰ Cette image comporte une part d'artifice. L'un de ses biographes et amis concède, « chez Khnopff une sociabilité qui, pour être réservée, n'en est pas moins agréable ». ³¹ Le peintre ne dédaignait effectivement pas les milieux mondains et aristocratiques bruxellois.

²⁴ Sparklet [Flament, Albert], « Le Trottoir roulant. Mardi 1^{er} décembre », in: *L'Écho de Paris*, 6 décembre 1903, 1.

²⁵ Busine, Laurent, « To Sir Edward Burne-Jones from Fernand Khnopff », in : *Fernand Khnopff 1858-1921*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, Salzbourg et Boston, Bruxelles 2004, 45-52.

²⁶ Biermé, *Les Artistes de la pensée et du sentiment*, 31.

²⁷ Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, 31.

²⁸ Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*. 32.

²⁹ Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*. 26.

³⁰ On comparera cette attitude avec celle d'un écrivain comme Stéphane Mallarmé dont la langue hermétique destine l'œuvre à une « aristocratie » des lettres (cf. Vaillant, Alain, Bertrand, Jean-Pierre et Régnier, Philippe éd., *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, deuxième édition actualisée, Rennes 2006, 405).

³¹ Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, 24.

Jusqu'à présent, cette volonté d'isolement³² n'a cependant pas été mise en regard de la vaste entreprise de diffusion médiatique dont bénéficie l'édifice au cours de cette décennie. Pour le dire schématiquement, si « c'est contre elle [la Vie] qu'il [Khnopff] a dressé son rêve d'art », si « c'est contre elle qu'il a élevé les murailles de cette maison, sanctuaire et tour d'ivoire »,³³ comment faut-il interpréter la multiplication des témoignages, des comptes rendus et des photographies de cette maison, orchestrés par le peintre lui-même, dans des revues internationales (Belgique, Royaume-Uni et États-Unis, Allemagne, Autriche, France) ? Il y a là un paradoxe flagrant, intrinsèquement lié à la personnalité de Khnopff, qui unit une apparente volonté d'isolement à la recherche d'une visibilité médiatique (grâce à son rôle de correspondant pour la revue *The Studio*) et qui allie une sobriété de goût avec une indubitable mégalomanie personnelle. Si la maison représente Khnopff, au moment où il a accédé à la plus grande renommée, après 1900, le lieu attire, et il est même conçu visuellement pour attirer. Dans le théâtre de la ville, le peintre met glorieusement en scène son retranchement du monde. Il limite les visites mais n'hésite pas à livrer des photographies pour des reportages et monographies ; l'article le plus diffusé est sans doute celui d'Hélène Laillet, publié dans *The Studio*, tant dans son édition londonienne que new-yorkaise (1912 et 1913).

Le concept de *posture*, de manière d'être dans le champ artistique, tel que le définit Jérôme Meizoz, fonctionne pleinement avec cet exemple. Celui-ci désignerait une formulation de l'être artistique qui passe à la fois par une manière d'agir (comportement) et l'*ethos* (discours) de son expression artistique.³⁴ L'importance accordée à la définition *posturale* de soi se serait accentuée avec l'émergence de l'ère médiatique.³⁵ Or, en l'occurrence, on ne peut que constater cette interaction entre la définition d'une image de soi, patiemment élaborée, avec l'investissement de l'espace des revues.

Anne Léonard a déjà noté avec discernement que, dans les écrits qu'il livre à la revue *The Studio*, Khnopff n'aborde point son propre travail artistique.³⁶ C'est une remarque que l'on peut généraliser à l'ensemble des articles publiés par le peintre. La seule exception notable où Khnopff aborde son propre travail réside

³² Voir notamment : Draguet, *Fernand Khnopff*, 339-340.

³³ Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, 31.

³⁴ Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève 2007, 18-25.

³⁵ Meizoz, *Postures littéraires*, 15.

³⁶ Léonard, Anne, « Internationalist in Spite of Themselves: Britain and Belgium at the Fin de Siècle », in: Brockington, Grace éd., *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle*, Grace, Bern 2009, 244.

en cet article, mis au jour pour la présente recherche : « Mein Haus », où la sobriété du titre met exceptionnellement en évidence l'énonciation à la première personne. Le peintre débute toutefois par une forme d'esquive, faussement modeste, où il exprime un certain malaise :

Lorsque je reçus dernièrement l'aimable invitation à donner une description de ma maison pour l'hebdomadaire « Die Zeit », j'hésitai un instant à y donner suite. C'est toujours en effet une chose peu commode que de parler de soi-même, et d'autant plus lorsqu'il s'agit d'écrire. Une phrase de Walter Crane me revient toutefois à l'esprit : « L'idée qu'un artiste visuel entreprenne d'écrire le commentaire de son œuvre paraîtra étrange : on pourra l'admettre lorsque ce travail se limite à ce que l'on pourrait qualifier d'histoire naturelle de son œuvre, ainsi que ses sources, ses influences, son objectif et son idéal ».³⁷

Khnopff prend ici la parole par rapport à son « œuvre » ; la citation qu'il reprend de Walter Crane est assez explicite de la façon dont il considère sa maison. Le peintre a en effet pris soin d'y penser le moindre détail. Si un architecte bruxellois, Édouard Pelseneer, en a bien signé les plans (conservés aux archives de la Ville de Bruxelles), il n'en demeure pas moins, comme le concède Howe lui-même, que l'intervention du peintre est capitale dans la conception.³⁸ Dans tous les cas, le bâtiment est présenté comme une réalisation personnelle, part intégrante de son univers.

Le fait que, dans son article, Khnopff délègue la description de l'extérieur et de l'intérieur de sa maison en citant deux autres auteurs est en soi remarquable. On pourrait en déduire indirectement que l'édifice n'existe que pour être vu, reçu, commenté et « critiqué », avant même de constituer un lieu de vie quotidienne. Si la maison appartient à son « œuvre » et que le regard porté par les visiteurs joue un rôle central pour le peintre, elle possède néanmoins un statut particulier, en participant de l'image de l'artiste et du reste de son œuvre. Maria Biermé justifie d'ailleurs la « place aussi importante [accordée] à la description de cette demeure », qui encadre son étude de l'œuvre picturale, par le fait que le moindre détail « s'[y] identifie avec les œuvres qu'elle enclot ».³⁹ Pour Hélène Laillet, « Fernand Khnopff rêve et compose de belles œuvres, ici, dans cette atmosphère

³⁷ Khnopff, Fernand, « Mein Haus », in: *Die Zeit*, 37-38, 2 janvier 1904, n° 483, 9. Traduit par l'auteur avec l'aide précieuse de Nicolas Schroeder.

³⁸ La maison de Khnopff n'est d'ailleurs point comparable aux autres productions de Pelseneer, cf. Howe, Jeffery Wayne, *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, 143.

³⁹ Biermé, *Les Artistes de la pensée et du sentiment*, 30.

poétique ». ⁴⁰ Dumont-Wilden distingue même une forme de salon « surélevé au-dessus du sol de quelques pieds », un « révoir », contenant des œuvres d'artistes qu'il admire (« Le Vinci, Gustave Moreau, Burne-Jones, Delacroix »). ⁴¹ On perçoit non seulement combien le lieu constitue « un véritable objet d'art » mais aussi, en sens inverse, comment le visiteur est conduit à imaginer cet espace comme un creuset, un « terreau » suscitant l'imagination ou l'inspiration de l'œuvre picturale. La fabrication mythique opère effectivement, puisque la maison, conçue en 1900, est bien moins un creuset d'inspiration qu'un résultat de celle-ci.

Le peintre y nie l'espace comme lieu de vie puisque même la salle à manger y est effacée dans sa fonction par la précarité du mobilier. L'édifice relève de la personnalité artistique publique de Khnopff plutôt que de la part privée, intime de sa vie, qui est presque complètement effacée. ⁴²

L'expérience de Khnopff trouve son inspiration dans plusieurs modèles et notamment des peintres britanniques, qui occupent à cet égard une place pionnière. Dans ses écrits, Khnopff relate d'ailleurs ses visites chez Burne-Jones, ⁴³ Alma-Tadema, ⁴⁴ mais aussi chez Ford Madox Brown dans un article, « Un Souvenir londonien », publié dès 1898 dans *Die Zeit*. ⁴⁵ Ce dernier article confirmerait l'idée d'une médiatisation volontaire par Khnopff de sa propre maison-atelier, après avoir en quelque sorte contribué à mythifier celle d'un autre artiste.

Si d'autres maisons d'artistes ou d'écrivains peuvent être citées à titre de comparaison, comme celles de Whistler, des Goncourt ou de Pierre Loti, il faut

⁴⁰ Laillet, « The Home of an Artist », 206.

⁴¹ Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, 29.

⁴² En 1908-1909, Khnopff habite d'ailleurs dans une autre maison avec sa femme au numéro 28 de l'avenue Général Jacques voisine.

⁴³ Khnopff, Fernand, « Des souvenirs à propos de Sir Edward Burne-Jones », in: *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts. Communications présentées à la classe en 1915-1918*, 1919, 35-42.

⁴⁴ Khnopff, Fernand, « Des souvenirs à propos de Sir Lawrence Alma-Tadema », in: *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts. Communications présentées à la classe en 1915-1918*, 1919, 9-16.

⁴⁵ Khnopff, Fernand, « Eine Londoner Erinnerung », in: *Die Zeit*, 15-16, 18 juin 1898, n° 194, 184-185. Le manuscrit en français de ce texte est conservé dans les archives d'Hermann Bahr à la bibliothèque du Musée du Théâtre autrichien, à Vienne.

noter que le lieu, ici ritualisé, se démarque ici d'un espace de vie.⁴⁶ La dissimulation des espaces plus quotidiens et l'aménagement des autres comme des galeries d'exposition chez Khnopff, ne consiste pas tant à rapprocher l'art de la vie du peintre qu'à présenter son existence comme exclusivement dévouée à la pratique artistique. On observera d'ailleurs en guise de clin d'œil la présence de cette raquette de tennis sur la cheminée du salon bleu, rappelant *Memories*, peint en 1889.

INSERT FIG4 + CAPTION 4

Le *vivre artistement* des Goncourt est remplacé par une représentation d'un *art malgré la vie*. Ce que les deux écrivains montrent, c'est la conceptualisation d'un acte de décoration déterminant lui-même un art de vivre.⁴⁷ Khnopff certes s'en inspire mais se réapproprie la formule dans un esprit où l'art efface la vie. Le bâtiment même de la maison des Goncourt n'est pas par eux conçu. Il est encore moins signé, comme l'est la maison de Khnopff où, près de l'entrée, une fenêtre circulaire renferme le monogramme trilobé de l'artiste, tel qu'employé pour signer son œuvre.

L'écrit et le manifeste

Un nouvel indice apporte la preuve que cette « tour d'ivoire » s'oriente avant tout vers un public spectateur. Il consiste en l'exposition sporadique d'écrits, plutôt d'aphorismes ou de légendes, sur les murs intérieurs et extérieurs du bâtiment. Outre la dimension de musée personnel avec l'exposition d'œuvres d'artistes admirés, la maison se convertit en un répertoire de citations, en une manière de manifeste artistique. Si l'on a déjà vu la répugnance qu'a Khnopff à parler lui-même de ses œuvres, la plupart des inscriptions semblent pourtant devoir s'appliquer à leur ensemble. L'édifice, comme matérialisation de la littérature, véhicule un discours, certes minimaliste, mais qui assume indéniablement un rôle de passeur entre l'œuvre picturale et la pensée de l'artiste.

Les différents témoins qui décrivent la maison rapportent plusieurs de ces citations, nettement repérables et commentées au fil de leur parcours. Sur la façade, au-dessus de l'entrée, on peut lire l'expression « Passé - Futur ». Dans le

⁴⁶ La muséalisation de maisons d'écrivain est un processus apparu à la fin du XIX^e siècle. Cf. Emery, Elizabeth, *Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum (1881–1914). Privacy, Publicity, and Personality*, Farnham/Burlington 2013.

⁴⁷ Simpson, Juliet, « Edmond de Goncourt's *Décors* Towards the Symbolist *Maison d'art* », in: *Romance studies*, 29, janvier 2011, n° 1, 1-18.

hall d'entrée près du paon et de *Une Aile bleue*, Laillet relève l'expression « Soï ». ⁴⁸ Le corridor révèle au milieu d'œuvres accrochées une phrase encadrée : « Tout vient à point à qui sait attendre ». ⁴⁹ L'atelier contient aussi un autel dédié à Hypnos, dieu du Sommeil, constitué d'une vitrine renfermant plusieurs objets et dominée des mots « ON NE A QUE SOI ». Maria Biermé évoque également une broderie japonaise suspendue avec « en dessous, ces paroles tirées d'un vieux conte d'Ésope, traduit en anglais par Walter Crane : "Light winged the crane fled [légèrement ailée, la grue s'enfuit]" ». ⁵⁰ L'ensemble paraît renvoyer à des idées esthétiques générales, inscriptibles dans la philosophie artistique de Khnopff, telles que la transcendance spatiale et temporelle, l'autodétermination (et le narcissisme) de l'artiste ainsi que le caractère éternel de l'art réconciliant les influences, *l'acquis* (« Passé ») avec *ce qui doit être acquis* par la création et l'innovation (« Futur »).

INSERT FIG5 + CAPTION 5

Ces *mottos* constituent des sortes de mantras pour l'artiste en même temps qu'ils se destinent au visiteur-témoin. Ils sont des passeurs privilégiés de l'échange entre l'homme et l'œuvre via la maison-atelier, puisque ces mots reçus par le visiteur sont ensuite retenus pour donner un sens à la maison mais aussi à l'œuvre picturale. Les citations déclenchent un processus d'interprétation. Khnopff, qui affirme ne vouloir aborder que le « tissu moral » de sa maison plutôt que ses aspects matériels, cite lui-même le « On ne a que soi » dans son article. ⁵¹

Il est intéressant de relever les différents lieux de sa pratique proprement picturale où le peintre prise volontiers l'investissement par des mots. Il s'agit, tout d'abord et de manière évidente, des titres des tableaux ; certains d'entre eux se révèlent particulièrement poétiques et énigmatiques. Ils peuvent avoir recours à la langue anglaise (et à la poésie de Christina Rossetti) avec *I lock my door upon myself* (1891). Les mots apparaissent aussi sous forme de légendes, à côté des images, dans le cas de gravures fournies comme ex-libris ou frontispices d'ouvrages. L'une d'entre elles porte d'ailleurs l'inscription « On n'a que soi », attestant du caractère longuement médité de ce « motto ».

INSERT FIG6 + CAPTION 6

⁴⁸ Laillet, « The Home of an Artist », 201.

⁴⁹ Biermé, *Les Artistes de la pensée et du sentiment*, 31.

⁵⁰ Biermé, *Les Artistes de la pensée et du sentiment*, 44.

⁵¹ Khnopff, « Mein Haus », 9.

Ces inscriptions se déploient souvent en marge de l'image en tant que telle même si on les retrouve parfois au sein même des toiles de Khnopff. On y trouve notamment des formes tronquées qui rendent impossible jusqu'à la présence même d'un mot dans *Une Aile bleue* (1894). D'autres inscriptions sont livrées en un langage imaginaire, indéchiffrable, qui viennent produire le sens d'une énigme tout en obérant d'emblée la possibilité de sa résolution puisque le « mot » n'est pas formulé (cf. *Avec Verhaeren, L'Art ou Des caresses* ou *L'Offrande*).

La maison se présente comme un manifeste de l'œuvre picturale. Son déploiement comme texte se retrouve jusque dans le cheminement linéaire auquel est soumis le visiteur (ou le pèlerin, pour filer la métaphore rituelle). Il est d'ailleurs significatif qu'une pièce pourtant incontournable dans une maison d'artiste ou d'écrivain soit dissimulée : la bibliothèque ! Cela alors que Khnopff ne pense pas sa peinture sans passer par la littérature.⁵²

Khnopff a instauré sa réputation internationale à partir des années 1890. Il se tient à distance des manifestations bruxelloises de *La Libre esthétique*, succédant aux salons des XX qui l'ont pourtant fait connaître. Il dilue sa présence et expose internationalement (Londres, Munich, Vienne, etc.). Bien que relayant les événements artistiques en Belgique grâce à son rôle de correspondant au *Studio*, il se fait plutôt en Belgique le relais de l'art anglais. Cet individualisme cosmopolite trouve son écho dans l'architecture de sa maison qui se fait « lieu fantasmé et projection de l'imaginaire de l'artiste ».⁵³

Dans le style d'inspiration viennoise qu'elle professe, la maison de Khnopff, cette « Église de l'Esthétique », traduite en « église de la Sécession » dans l'article de *Die Zeit*, n'a pas pour prétention de faire école à Bruxelles. En cela, le peintre n'est pas architecte. On est à ce moment encore loin de la construction du Palais Stoclet en 1914, par Josef Hoffmann.⁵⁴ Comment expliquer que le peintre n'ait pas fait appel à un architecte belge comme Victor Horta, Paul Hankar ou Henry Van de Velde ? La maison-atelier de Khnopff prend soin d'éviter le style Art nouveau, en plein essor à Bruxelles ; davantage, elle en prend le contre-pied.⁵⁵ C'est que, si elle doit fonctionner en tant que manifeste, elle ne peut *valoir* que pour l'artiste et non refléter l'œuvre d'une personne tierce. En tant

⁵² Draguet, *Fernand Khnopff*, 24.

⁵³ Vernois, Solange, « Introduction », in : Gribenski, Meyer, Vernois éd., *La Maison de l'artiste*, 10.

⁵⁴ Le peintre consacre un article pionnier à cette figure de la Sécession viennoise : « Josef Hoffmann Architect and Decorator », in: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* (London), XXII, 1901, n° 98, 261-266.

⁵⁵ Draguet, *Fernand Khnopff*, 340-342.

qu'incarnation de ses principes propres, elle doit maintenir l'individualité acquise sur la scène bruxelloise. En se démarquant dans le théâtre urbain où il a éclo, Khnopff veut manifester son rejet des coteries nationales et profiter de sa notoriété pour se poser en indépendant. À la différence de nombreux artistes, il ne fait pas de sa maison un « lieu de sociabilité et de mondanité ».⁵⁶

La maison de Khnopff, comme lieu de rituel, comme « sanctuaire », c'est enfin et aussi le tombeau « raté ». À l'occasion du décès du peintre, Jean Delville, peintre idéaliste belge, lui dédie une notice :

La mort vint l'arracher à son art le 13 novembre 1921, dans une clinique bruxelloise, où il eut à subir une fatale opération. Monacalement reclus dans son *home* esthétique, le destin ne lui accorda pas l'ultime faveur de s'éteindre dans la maison silencieuse qu'il avait fait patiemment construire en 1900, selon la structure un peu rigide mais noble de son esprit et que d'aucuns ont appelée le *Temple du Moi*. On ne peut penser à l'œuvre de Fernand Khnopff sans évoquer en même temps cette maison qu'il avait voulue, là-bas, à l'écart de la cité, à quelques mètres des grands arbres du bois de la Cambre. Elle faisait, pour ainsi dire, partie de son œuvre. [...] Dans ce sanctuaire dédié à la Beauté et au Silence, où l'on pouvait voir inscrite au-dessus d'un autel dédié à Hypnos cette pensée un peu étrange que le sommeil est *ce qu'il y a de plus parfait dans notre existence*, il semble que la laideur de la mort ne devait point en profaner l'harmonieuse et calme ordonnance. Sa maison n'a pas été le mortuaire où ses amis et ses admirateurs s'attendaient à devoir aller saluer sa dépouille mortelle pour la conduire à sa dernière demeure.⁵⁷

En dressant le portrait du peintre par sa demeure, citant au passage une nouvelle inscription de ce texte architectural, Delville poursuit la logique établie par le défunt, « patiemment construite ». Lors de sa destruction, ce n'est pas seulement un édifice peu commun qui disparut du paysage architectural belge, c'est le témoin concret d'une postérité planifiée qui fut réduit à néant.

INSERT FIG7 + CAPTION 7

Liste de références

Biermé, Maria, *Les Artistes de la pensée et du sentiment*, Bruxelles 1913.

⁵⁶ Vernois, « Introduction », in : Gribenski, Meyer, Vernois eds., *La Maison de l'artiste*, 10.

⁵⁷ Delville, Jean, « Notice sur Fernand Khnopff », in: *Annuaire de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, année 1925*, Bruxelles 1925, 1-2.

- Busine, Laurent, « To Sir Edward Burne-Jones from Fernand Khnopff », in : *Fernand Khnopff 1858-1921*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, Salzbourg et Boston, Bruxelles 2004, 45-52.
- Delville, Jean, « Notice sur Fernand Khnopff », in: *Annuaire de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, année 1925*, 1925, 1-30.
- Draguet, Michel, *Fernand Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995.
- Anonyme [Dumont-Wilden, Louis], « L'Église de l'Esthétique », *Le Petit Bleu du matin*, vendredi 14 août 1903, 2.
- Dumont-Wilden, Louis, *Fernand Khnopff*, Bruxelles 1907.
- Emery, Elizabeth, *Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum (1881–1914). Privacy, Publicity, and Personality*, Farnham/Burlington 2013.
- Engelhart, Josef, *Ein Wiener Maler erzählt. Mein Leben und meine Modelle*, Vienne 1943.
- Gribenski, Jean, Meyer, Véronique et Vernois, Solange édés., *La Maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e-XX^e siècles)*, Rennes 2007.
- Howe, Jeffery Wayne, *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, Ann Arbor 1982.
- Khnopff, Fernand, « Des souvenirs à propos de Sir Edward Burne-Jones », in: *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts. Communications présentées à la classe en 1915-1918*, 1919, 35-42.
- Khnopff, Fernand, « Des souvenirs à propos de Sir Lawrence Alma-Tadema », in: *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts. Communications présentées à la classe en 1915-1918*, 1919, 9-16.
- Khnopff, Fernand, « Eine Londoner Erinnerung », in: *Die Zeit*, 15-16, 18 juin 1898, n° 194, 184-185.
- Khnopff, Fernand, « Josef Hoffmann Architect and Decorator », in: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* (London), XXII, 1901, n° 98, 261-266.
- Khnopff, Fernand, « Mein Haus », *Die Zeit*, 2 janvier 1904, 37-38, n° 483, 9.
- Lacoste, Henri, « L'atelier de Fernand Khnopff », in: *L'Émulation*, 47, 1927, 39-40.
- Laillet, Hélène, « The Home of an Artist: Fernand Khnopff's villa at Brussels », in: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* (London), LVII, 1912, n° 237, 201-207.
- Legrand, Francine-Claire, « Fernand Khnopff – Perfect Symbolist », in: *Apollo*, LXII, avril 1967, n° 85, 278-287.
- Léonard, Anne, « Internationalist in Spite of Themselves: Britain and Belgium at the Fin de Siècle », in: Brockington, Grace ed., *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle*, Grace, Bern 2009, 225-246.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève 2007.

Simpson, Juliet, « Edmond de Goncourt's *Décors* Towards the Symbolist *Maison d'art* », in: *Romance studies*, 29, janvier 2011, n° 1, 1-18.

Sparklet [Flament, Albert], « Le Trottoir roulant. Mardi 1^{er} décembre », in: *L'Écho de Paris*, 6 décembre 1903, 1.

Vaillant, Alain, Bertrand, Jean-Pierre et Régnier, Philippe eds., *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, deuxième édition actualisée, Rennes 2006.

Van Loo, Anne, « Passé-Futur. La maison-atelier de Fernand Khnopff », in: *Vienne-Bruxelles. L'architecture de Rob Krier à la Fortune du Palais Stoclet*, Bruxelles 1987, 59-63.

Waldschmidt, Wolfram, « Das Heim eines Symbolisten », in: *Die Kunst*, XIV, 1906, 158-166.