Extraits du *Secret de Bruges-la-Morte* (Georges Rodenbach) en rapport avec ésotérisme de Fernand Khnoff (chapitres 8, 11 et 16)

http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Swedenborg.pdf
Davy Marie-Madeleine, Encyclopédie des mystiques Tome 1, Edité par Seghers, 1977.

Le contexte occultiste fin de siècle

Roman de gare, thriller avant la lettre, poème en prose écrit dans une langue magistrale, mythe d'Orphée revisité, conte initiatique, *Bruges-la-Morte* offre une pluralité de lectures qui continue de lui assurer un succès constant. Mais un examen attentif du contexte historique, littéraire et philosophique qui prévaut en 1892, l'année de la parution de l'œuvre, permet d'explorer de nouvelles pistes.

En 1877, de nombreux Francs-maçons croyants éprouvent un profond malaise à faire partie d'un Grand Orient de France qui a l'intention de supprimer l'obligation de croire en Dieu, en l'immortalité de l'âme, ainsi que toute référence au Grand Architecte de l'Univers, ce Dieu envisagé comme principe créateur de toutes choses, pour faire du progrès social et de la liberté absolue de conscience un enjeu prioritaire. Dans les années qui suivent cette rupture avec la Tradition, on assiste en France, comme en Belgique, à une floraison de cercles, plus ou moins initiatiques et fantaisistes, articulés autour du Graal et de l'Ordre du Temple, ou influencés par la Société théosophique qui fait redécouvrir des religions et la pensée orientales.

C'est ainsi qu'au début des années 1880 surgit un personnage hors du commun qui défraiera la chronique pendant une bonne décennie. Joséphin Péladan (1858-1918), surnommé le Sâr (mage), se disait par son père l'héritier spirituel des sociétés secrètes royalistes de Toulouse, une ville qui, avec Paris et Lyon, est l'une des capitales occultistes de l'Hexagone. Péladan était intimement convaincu de l'imminence du retour triomphal du « Grand Monarque » qui devait restaurer la dynastie des Bourbons et, si possible, l'étendre au monde entier dans un esprit de synarchie. Il souhaitait également le rétablissement de l'autorité de la papauté en France au détriment de l'Église gallicane en plein essor. Son frère aîné, Adrien (1859-1885), initié par Firmin Boissin, adepte de la Rose-Croix alchimique et disciple d'Antoine Fabre d'Olivet, se trouvait à la tête, selon certaines sources, de la Rose-Croix de Toulouse[1]. Ce cénacle, apparu en 1850, fusionnait les traditions cathare, ésotérique, gnostique et alchimique du Midi. C'est principalement le vicomte de Lapasse (1792-1867)[2] qui aurait permis la rencontre déterminante dans cette région de la tradition mystique, illuministe et symbolique allemande avec les doctrines

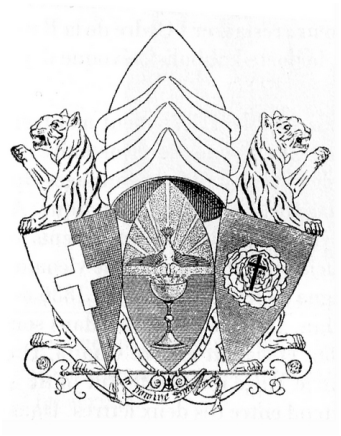
[1] H. Spencer Lewis a été initié à... Toulouse en 1909 avant de fonder l'AMORC, la branche américaine du mouvement rosicrucien.

hermétistes méditerranéennes. Toulouse était également l'un des berceaux de la néo-Templerie de Genoude et Lourdoueix dont le Sâr se réclamait, non sans emphase[3].

Par ailleurs, les Péladan s'opposaient avec virulence aux valeurs égalitaires de la Révolution française de 1789 et regrettaient la disparition des Bourbons qui avaient incarné la monarchie pendant deux siècles.

Sur ce terreau fertile, Joséphin Péladan crée le 23 août 1891 *L'Ordre de la Rose-Croix, du Temple et du Graal* en y souchant de façon marquée l'occultisme et la kabbale. En réalité, il s'agissait d'une scission de *L'Ordre de la Rose+Croix kabbalistique* qu'il avait fondé avec Guaita et Papus quelques années auparavant. Péladan estimait que ceux-ci accordaient une trop grande place aux cosmogonies indo-asiatiques sous l'influence de la Société théosophique d'Helena Blavatsky. Furent proches du nouvel Ordre, à l'un ou l'autre moment de leur carrière, des personnalités artistiques aussi diverses que Fernand Khnopff, son fer de lance, Gustave Moreau, Félicien Rops, Erik Satie, Georges Rouault, Élémir Bourges, Antoine de La Rochefoucauld, Saint-Pol-Roux, Jules Bois et Maurice Barrès. Et vraisemblablement Claude Debussy.

Le Brugeois de cœur et d'esprit Fernand Khnopff, le peintre fétiche de Péladan, conçut plusieurs dessins en rapport avec l'œuvre littéraire du Sâr et de Rodenbach. Ce n'est donc sûrement pas un hasard s'il créera plus tard le frontispice de *Bruges-la-Morte*. Ajoutons que le héros du premier roman de Rodenbach, *L'Art en exil* (1889), s'appelle Rembrandt, le même que le titre de la première plaquette de la série *La Décadence esthétique* (1881) de Péladan.



La création du nouvel Ordre donna lieu à des articles flatteurs dans le *Figaro*, l'organe parisien de la vie politique, mondaine et artistique qui comptait Rodenbach parmi ses correspondants réguliers en vue. Le grand quotidien décrété « truchement officiel de l'Ordre » (sic) par Péladan et dirigé par Francis Magnard, le dédicataire de *Bruges-la-Morte*, reproduisit même l'intégralité du *Manifeste de la Rose-Croix Catholique*, preuve de l'engouement de son lectorat pour le sujet. En mal de papiers à scandale, intrigué par le sujet ou téléguidé par un de ses collaborateurs ou son directeur en personne, le journal avait également demandé au Sâr de révéler en primeur pour ses abonnés les « arcanes de cette manifestation mystico-artistique » appelée Salons de la Rose+Croix.

Mais qui était le dédicataire de *Bruges-la-Morte*, dont le nom est tombé dans l'oubli ? Francis Magnard[4] était né à Bruxelles (1837-1894) d'un père français et d'une mère au patronyme flamand, Devits. Cet employé des Contributions directes s'était très vite reconverti dans le journalisme en collaborant dès 1859 au *Gaulois* et à *La Causerie*. Quatre ans plus tard, il entrait au *Figaro* pour devenir un proche du célèbre Hippolyte de Villemessant (1810-1879). Ce dernier lui confiera de son vivant la direction du quotidien qui faisait et défaisait l'opinion dans les milieux de droite. Magnard était, non sans paradoxe, un positiviste militant. Pourtant, c'est lui qui a réglé au nom du journal

---

2 Diplômé de la Faculté de Médecine de Paris, il était peut-être de la même promotion que Constantin Rodenbach (1791-1846). Des recherches sont nécessaires pour étayer ce rapprochement.

3 Gérard Galtier, *Maçonnerie égyptienne, Rose-croix et néo-chevalerie*, Éd. du Rocher, Paris, 1989, p. 219-244.

4 À la mort de Francis Magnard, Rodenbach a publié un article élogieux dans *Le Journal de Bruxelles* (26 novembre 1894).

l’ensemble des frais funéraires de l’écrivain légitimiste et occultiste Villiers de l’Isle-Adam, l’inspirateur de Rodenbach. Le compositeur Albéric Magnard était son fils.

Le 23 août 1891, Péladan avait publié les statuts de son *Association de l’Ordre du Temple et de la Rose+Croix* au *Journal officiel*. Son objectif visait à « magnifier la beauté » et « faire corrusquer l’idéal », ainsi qu’à organiser des expositions fondées sur ces valeurs pour le moins ambitieuses. Il agissait en collaboration avec Antoine de La Rochefoucauld, le bailleur de fonds des Salons de la Rose+Croix, Gary de Lacroze et l’écrivain Élémir Bourges. Rodenbach a côtoyé ce dernier durant toute sa carrière tant au Grenier des Goncourt que chez Mallarmé en villégiature à Vulaines-sur-Seine[5].

Bien qu'il fût placé sous la triple bannière des Rose-Croix, des Templiers et du Graal, l'Ordre instauré par Péladan n’était peut-être pas une société secrète ou discrète conférant l’initiation au sens rigoureux du terme. Il aurait davantage été question d’un cénacle qui s'efforçait de rassembler des artistes de toute l'Europe. Son but ? Restaurer le culte de l'idéal grâce aux manifestations publiques des Salons de la Rose+Croix à Paris. Son fondateur le définit d'ailleurs comme « une confrérie de charité intellectuelle, consacrée à l'accomplissement des œuvres de miséricorde selon le Saint-Esprit, dont il s'efforce d'augmenter la Gloire et de préparer le Règne »[6]. Avec une prédilection pour le gnosticisme et l’évangile de Jean qui accorde une place centrale à la Lumière et au Paraclet. Ordre initiatique ou non, il convient toutefois d'insister sur le fait que Joséphin Péladan est repris comme Régent de l'OSMTH d'inspiration templière (Ordo Supremus Militaris Templi Hierosolomytani) à partir de 1892, l'année de la parution de *Bruges-la-Morte* et du premier Salon[7].

Ce Salon de la Rose+Croix rencontre un vif succès de foule. Soixante créateurs y participent et vingt mille Parisiens, curieux et esthètes, se pressent pour découvrir la modernité artistique au son du prélude de *Parsifal* joué aux trompettes. Remy de Gourmont qualifie ce premier Salon de « grande manifestation artistique de l’année ». Le Suisse Carlos Schwabe (1866-1926) en conçoit l’affiche inaugurale (*illustration*). Celle-ci, sur fond bleu, la couleur mystique par excellence, montre trois femmes qui évoquent une hiérarchie ternaire de l'humanité. La première est entravée dans des eaux glauques et contemple un escalier semé de lys blancs et de roses qui conduit vers la lumière. Cette première femme allégorise l'Humanité aspirant à une vie meilleure, mais encore enlisée dans le monde de la matière. La deuxième, débarrassée de ses chaînes, en gravit la première marche, un lys à la main. Elle représente l'initiée en route vers l'Illumination. La troisième, inondée de lumière, reçoit au creux de la paume un cœur divin. Elle symbolise la maîtrise de celle qui se trouve enfin reliée aux sphères célestes.

Dans son étude consacrée au compositeur Erik Satie, Anne Rey fournit des détails sur l'importance du chiffre trois pour Péladan, ainsi que sur l'organisation de son Ordre qui semble malgré tout avoir possédé un caractère initiatique :

---

5 J.-H. Rosny aîné, *Torches et Lumignons : souvenirs de la vie littéraire*, Éditions La Force française, Paris, 1921, p. 77-83.

6 *Journal officiel, Constitution de la Rose-Croix, le Temple et le Graal*, Paris, 1893, article 1, p. 21.

7 Marie Delclos et Jean-Luc Caradeau, *Mystères de l'Ordre du Temple*, Trajectoire, Paris, 2011, p. 359.

Quel sens attribuer à ce code chiffré, sinon celui que suggère le symbolisme « trinitaire » de la secte Rose-Croix ? Culte de la troisième personne divine [ndr : l'Esprit Saint]. Règles de l'Ordre, exigeant la prononciation de trois vœux, distinguant trois grades (Écuyers, Chevaliers, Commandeurs) et donnant lieu, suivant le degré d'initiation, à trois types d'activités : celle de la confrérie des œuvrants (attachés à la Rose-Croix elle-même), celle de l'assemblée des volontaires (qui ont accès au Temple) et celle du collège des Croyants (gardiens du Graal). Trois qualités « orthodoxes » : la Beauté, la Charité, la Subtilité *(sic)*[8]. Et des séances réunissant les initiés en nombre fixe : soixante-trois[9].

Une lettre de Péladan à Erik Satie, datée de mars 1892, la période du premier Salon, met en avant les thèmes fondamentaux de sa pensée, à savoir la Rédemption par la perfection de l'œuvre d'art, le Graal et Parsifal[10] :

En toi, je le proclame hautement, mon Frère, sur les sommets où nous planons, près du mystère infini de la **Rédemption par la Beauté**, prosternés avec nos Frères devant **le Graal** ineffable et salvateur, en toi revit l'esprit de **Parsifal**.

Un mois avant le premier Salon, *Bruges-la-Morte* paraît en feuilleton dans le *Figaro*, ce qui pourrait indiquer un lien intellectuel entre les aspirations de Péladan et le récit de Rodenbach. En effet, le journal conservateur était depuis longtemps le principal canal de diffusion des idées légitimistes. Toutefois dans les années 1890, il était davantage libéral et modéré tout en s'efforçant de conserver son lectorat aristocratique et bourgeois[11]. Rappelons que la IIIème République n'a pas vingt ans en 1892. Ses détracteurs l'avaient bien vite surnommée la « gueuse ». Même si le 18 novembre 1890, le cardinal Charles Lavigerie, archevêque d'Alger, avait appelé les catholiques et les monarchistes, conformément aux recommandations du pape Léon XIII, à se réconcilier avec la République laïque. Les extrémistes de tous bords entretiendront toutefois leurs polémiques véhémentes jusqu'à la séparation complète de l'Église et de l'État qui interviendra en 1905.

Péladan, on l'a vu, était issu d'une famille traditionaliste violemment hostile aux valeurs de progrès social et politique véhiculées par la bourgeoisie montante. Fidèle à l'Église catholique et à l'autorité du pape, le courant royaliste s'intéressait parallèlement à la Tradition ésotérique chrétienne. Joseph de Maistre (1753-1821), le maître admiré de Baudelaire, et Louis de Bonald (1754-1840) en étaient les principaux penseurs. Après la révolution de juillet 1830, les légitimistes commencèrent à haïr cette monarchie constitutionnelle dans laquelle ils ne retrouvaient plus les repères de l'Ancien Régime. Cette situation provoqua une opposition virulente et incessante au pouvoir en place, relais des aspirations démocratiques, donc vulgaires et condamnables, et de la bourgeoisie triomphante qui selon eux se berçait d'illusions positivistes. Autour de 1880, Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), un ami de Rodenbach, en portait fièrement la bannière dans le monde littéraire. Il n'est pas sans intérêt de noter ici que l'auteur des *Diaboliques* a préfacé avec finesse le premier livre de Péladan, *Le Vice suprême*, même s'il n'avait pas abandonné tout esprit critique par rapport à son jeune et extravagant confrère.

Les légitimistes prônaient donc un retour aux valeurs ancestrales dans l'attente de l'avènement du « Grand Monarque » incarné par le comte de Chambord (1820-1883), Henri V, Henri-Dieudonné de Bourbon, surnommé « L'enfant du miracle »[12], suivant l'expression romantique d'Alphonse de

8 Il faudrait lire « sublimation », « transfiguration » ou « transcendance ».

9 Anne Rey, *Satie*, Seuil, Paris, 1995, p. 42.

10 *Correspondance presque complète d'Erik Satie*, réunie et présentée par Ornella Volta, Fayard/Imec, Paris, 2001, p. 28. Surligné par l'auteur. Satie rompra avec Péladan en août 1892.

11 Dans *Le Journal de Bruxelles* du 14 mars 1892, Rodenbach consacre un long article au Salon, non dépourvu d'ironie. Le texte est en ligne sur le site *www.bruges-la-morte.net*

12 Le duc de Berry, Dauphin de France, avait été la victime d'un attentat politique (13 février 1820) peu avant la naissance du futur comte de Chambord (29 septembre 1820).

Lamartine. Tel le Christ, l'héritier du trône n'avait-il pas été baptisé dans le faste avec l'eau du Jourdain rapportée de Terre sainte par François-René de Chateaubriand ! Mais à la mort de ce dernier représentant de la branche aînée des Bourbons en 1883, un certain nombre de ses partisans versèrent par dépit dans le millénarisme, voire l'occultisme le plus délirant. Rejetant le monde moderne et son rationalisme exacerbé, ils se réfugièrent dans l'époque prérévolutionnaire, cet Âge d'Or dont ils devinaient qu'il était à jamais suranné. Les plus acharnés, dont Adrien Péladan, se rallièrent à la cause du fils de Naundorff, cet aventurier qui s'était fait passer pour un Louis XVII miraculeusement échappé de la forteresse du Temple. Je me dois toutefois de préciser que le courant occultiste, à l'origine, était davantage porté par les partisans d'un socialisme messianique.

Le texte définitif de Rodenbach, achevé fin 1891, paraît le 20 mai 1892 chez Flammarion. Par rapport à la version publiée en feuilleton dans *Le Figaro* en février, l'auteur a ajouté deux chapitres, le sixième, consacré à l'idée centrale de la ressemblance et du choix amoureux, et le onzième où, pris de remords, Viane va se recueillir devant la châsse de Sainte Ursule à l'Hôpital Saint-Jean. Ainsi que l'*Avertissement* qui fournirait la clé de lecture allusive du roman. Il se fait que Camille Flammarion (1842-1925), le frère de l'éditeur de *Bruges-la-Morte*, Ernest Flammarion, n'était autre que le fondateur de la *Société astronomique de France*. C'était également un membre éminent de la *Société Alchimique de France*. Passionné de sciences occultes, il avait rejoint l'Ordre martiniste fondé par Papus. On lui doit entre autres *La mort et son mystère*[13] où il passe au crible scientifique, selon ses critères, les témoignages de phénomènes paranormaux prouvant l'existence d'un monde invisible où l'âme s'affirme dans sa vérité et son autonomie. Le second volume de cet ouvrage, qui préfigure les thèses contemporaines sur la *Near Experience Dead*, comprend une partie intitulée *Les doubles des vivants : apparitions expérimentales*, un thème en harmonie avec celui de *Bruges-la-Morte*. Il recense également les demeures parisiennes touchées par des événements spirites dans *Les Maisons hantées*, une étude qui est encore d'une lecture agréable. Il faut dire que l'époque voit le philosophe Henri Bergson et les physiciens Marie et Pierre Curie invoquer les esprits au moyen d'une table tournante ! À la même période, les techniques d'enregistrement du son, l'invention du phonographe, mais aussi de l'image animée, grâce aux travaux des Frères Lumière (1894), s'affinent toujours plus, favorisant de nombreuses supercheries qui bouleversent les plus crédules.

Nous avons découvert que, lors de son premier séjour à Paris, Georges Rodenbach a fréquenté les *Hydropathes* puis le *Chat noir* qui rassemblait tout ce que Paris comptait d'écrivains occultistes. On y croisait régulièrement les jeunes Maurice Barrès et Stanislas de Guaita. Et surtout le Docteur Papus, de son vrai nom Gérard Encausse (1865-1916). Ce dernier, après un bref passage par la *Société théosophique*, jugée excessivement tournée vers l'Inde et l'Asie, fonde un groupe d'études ésotériques où collaborent les principaux occultistes de l'époque, tels Stanislas de Guaita, Péladan, Sédir, etc. Papus créé également la fameuse revue *L'Initiation*, ainsi que *Le Voile d'Isis*. Avant d'avoir atteint ses trente ans, il a déjà publié le *Traité élémentaire de Science occulte*, *La Kabbale : tradition secrète de l'Occident*, le *Tarot des bohémiens*, *Le Traité élémentaire de Magie pratique* et de nombreux titres sur les sujets les plus divers.

Papus, avec Stanislas de Guaita et Julien Lejay, fonde en 1888 *l'Ordre kabbalistique de la Rose-Croix*. Guaita est nommé Président du Conseil des Douze dont seulement six membres sont connus du monde « profane » : Papus, Barlet, Victor-Émile Michelet, Oswald Wirth, Péladan et Sédir. Les autres font partie de ce que l'Ordre appelle, non sans emphase, les « Supérieurs inconnus ». Par

---

[13] *La mort et son mystère*, J'ai Lu, Paris, 1974.

définition, ceux-ci sont restés anonymes pour les chercheurs contemporains. Mais ont-ils jamais existé ?

Leur projet consiste à restaurer la tradition occidentale et à transformer l'occultisme en une science placée sur un pied d'égalité avec celles qui sont enseignées à... l'université. Les courants martinistes et rosicruciens constituent la pierre angulaire de leur école ésotérique. Grâce à la revue *L'Initiation*, l'Ordre rencontre rapidement un succès de curiosité auprès de l'élite intellectuelle parisienne[14].

En résumé, voici les objectifs − essentiels dans le cadre de cette étude − du nouvel Ordre, selon sa *Constitution secrète* conçue, entre autres, par Stanislas de Guaita :

En apparence (et extra), la Rose-Croix rénovée est une société patente et dogmatique pour la diffusion de l'occultisme. En réalité (et intus) **c'est une société secrète** d'action pour l'exhaussement individuel et réciproque ; la défense des membres qui la composent ; la multiplication de leurs forces vives par réversibilité ; la Ruine des Adeptes de la Magie noire *(sic)*, et enfin **la lutte pour révéler à la théologie chrétienne les magnificences ésotériques dont elle est grosse à son insu**[15].

L'accent est mis sur les phénomènes paranormaux et l'ésotérisme chrétien, la gnose.

Jean-Pierre Bonnerot, président de la *Société des Amis de Joséphin Péladan*, a résumé les thèmes métaphysiques qui rassemblent Papus et le Sâr, en dépit de leur rivalité égotique[16] :

Péladan est un gnostique chrétien, c'est-à-dire que selon les dispositions du triptyque habilement synthétisé par Papus, il est posé comme axiomes :
– la Chute a été universelle et la Réintégration le sera aussi,
– l'homme est l'agent divin de cette Réintégration,
– l'être pervers lui-même sera réintégré par l'Amour.
Dans la mesure où le principe d'Église Intérieure est inhérent à l'ésotérisme chrétien, exposé par Lopouckhine et cet autre ouvrage anonyme **le Règne de l'Esprit Pur** [ndr : La Table d'Émeraude, Paris, 1983], il était évident que Péladan, dépositaire de réelles filiations agisse, en sensibilisant d'abord par le Tiers Ordre ceux qui avaient pour vocation de manifester dans le visible, le Mystère de l'Incréé, les Artistes ; nous entrons dans **la théologie de la Lumière et de l'icône.**

Peu de temps après la parution de *Bruges-la-Morte*, *L'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*, que Péladan avait quitté avec fracas l'année précédente, décide de repartir sur des bases plus saines. Papus (*illustration*) est nommé le 5 juin 1892 « membre de la Chambre de direction du Suprême Conseil de la Rose-Croix » et « Délégué général de l'Ordre ». Le 5 juillet, il reçoit son diplôme de « docteur en Kabbale ». Stanislas de Guaita est reconnu comme fondateur de l'Ordre et désigné Directeur à vie de la Rose-Croix et de son Suprême Conseil. Chaque membre est tenu de fournir un travail de passage au grade supérieur : celui de Papus portait sur *Isis, son nom et ses mystères*. Le martinisme à la mode parisienne de Papus, malgré ses outrances et ses errements, son bric-à-brac Belle Époque, a favorisé la pleine résurgence au 20ème siècle de l'Ordre martiniste et

[14] Il convient de signaler que Georges Rodenbach n'a écrit aucun article pour cette revue martiniste. Du moins sous son vrai nom.
[15] Surligné par l'auteur.
[16] Source : *www.esoblogs.net/3325/josephin-peladan-par-jean-pierre-bonnerot* (consulté le 11 juin 2023).

du Régime Écossais Rectifié à tendance christique et gnostique, ainsi que de sociétés rosicruciennes contemporaines qui ont depuis lors la cote aux États-Unis.

Il est certain que Rodenbach était bien introduit dans les milieux occultistes parisiens, à défaut d'y militer activement. C'est tellement vrai qu'il en tirera parti pour exercer une influence considérable au sein du cercle littéraire brugeois *Excelsior !* En effet, en dépit de la présence croissante du mouvement flamand qui infiltrait des associations de la ville privilégiant encore et toujours le français comme langue de culture au lieu du néerlandais, Georges Rodenbach réussit le tour de force de faire venir de Paris l'élite culturelle dans une cité étrangère, provinciale et difficile d'accès. C'est ainsi que Bruges vit défiler le Sâr Péladan en chair et en os, Stéphane Mallarmé, qui discourut de Villiers de l'Isle-Adam, le rosicrucien et l'écrivain nationaliste Maurice Barrès, par ailleurs ami d'enfance de Stanislas de Guaita, Louis Petit de Meurville, le secrétaire particulier de Papus, mais également l'auteur de *L'Ésotérisme dans l'histoire*[17] (sa conférence eut lieu le 20 février, soit une semaine après la parution de *Bruges-la-Morte* dans *Le Figaro*), Catulle Mendès, le premier disciple d'Éliphas Lévi, et Jules Bois (cf. son ouvrage *Le mysticisme à Paris* publié en 1895). Le 7 novembre 1892, le spectacle haut en couleur du Sâr Péladan, venu tout spécialement évoquer *Le Mystère, l'Art et l'Amour selon la doctrine des Rose+Croix*, a bien entendu ébahi l'austère cité flamande, comme l'a relaté *Le Journal de Bruges*, non sans ironie :

> Le Grand Maître de la Rose+Croix est descendu avant-hier matin en notre ville. La tête prophétique du seigneur Péladan, avec son nimbe de cheveux et sa barbe messianique, son vêtement de chevalier pérégrinant du Graal, n'ont pas manqué de faire sensation dans nos rues, sur nos places, partout où le mage nouveau a porté ses pas.

Le 14 janvier 1889, Georges Rodenbach avait eu l'honneur d'inaugurer un cycle de conférences « françaises » par une étude consacrée à *Quelques Femmes de Lettres*.

Quelques mots à propos du siège du *Cercle Littéraire Excelsior !* La brasserie restaurant *La Civière d'Or*, située au nº 33 du Markt (Grand-Place), occupe l'emplacement d'une des rares maisons intra-muros (31 à 33) que les historiens locaux attribuent avec certitude à l'Ordre du Temple. Les deux immeubles étaient jadis loués par la puissante corporation des poissonniers de la ville, comme le montrent les effigies en façade de Pierre et André, leurs saints patrons. Ce Vismarkt (Marché au poisson) a été longtemps confondu avec celui qui se trouve derrière le palais du Franc de Bruges. Par ailleurs,fondé en 1894, un café à l'enseigne du *Chat noir* (qui survécut sous son nom traduit en néerlandais, *In de zwarte Kat*) rassembla longtemps à Bruges les artistes et la bohème du coin. On peut en voir des vestiges au Volkskundemuseum.

Villiers de l'Isle-Adam, l'écrivain de prédilection de Rodenbach, avait lui-même des racines tragiques à Bruges. Il descendait de Jehan Villiers de l'Isle-Adam, maréchal de France, gouverneur de Paris et l'un des premiers chevaliers de la Toison d'Or. Il périt de mort cruelle dans la cité flamande le 22 mai 1437 en défendant le duc de Bourgogne Philippe le Bon, tombé dans un traquenard tendu par ces éternels rebelles que sont les Brugeois. Le souverain fit inhumer son compagnon d'armes dans la cathédrale Saint-Donat. Une fois la ville soumise, il ordonna la célébration d'une messe d'expiation à perpétuité tous les 22 mai en présence des magistrats de la municipalité et il transforma en chapelle dédiée à la mémoire du Sire de l'Isle-Adam la Porte de la Bouverie qui avait permis au duc de prendre la fuite. L'ouvrage défensif, que les sans-culottes

---

[17] Ce titre est clairement un démarquage d'un titre de Victor-Émile Michelet, *De l'Ésotérisme dans l'Art* (Librairie du Merveilleux, Paris, 1890). Michelet m'apparaît comme le personnage central qui unit dans une même perspective le symbolisme littéraire de Villiers, Mallarmé, Maeterlinck et Rodenbach.

avaient à ce titre déclaré bien national, fut démantelé en 1863. Villiers lui-même avait tenu à voir l'endroit précis où était tombé son glorieux ancêtre.

Comme pour appuyer cette idée de cité élue par les occultistes parisiens, grâce au probable intérêt de Villiers, mais surtout aux romans sulfureux de Joris-Karl Huysmans et de Georges Rodenbach, le Sâr Péladan décréta que les frères Daveluy[18], établis le long du célèbre Quai Vert (Groenerei en néerlandais) à Bruges, seraient désormais les *Imprimeurs de l'Ordre de la Rose+Croix, du Temple et du Graal*. Le mage y publia en 1894 *Les XI chapitres Mystérieux du Sépher Bereschi du Kaldéen Mosché révélés par le Sâr Péladan* (sic). La même année, c'est toutefois chez Chamuel, à Paris, que Péladan fit éditer une synthèse des dix premiers tomes de son *Éthopée* sous le titre générique *La Queste du Graal*. Après cet adoubement brugeois, plusieurs ouvrages en rapport avec l'art idéaliste sortirent des presses de Daveluy, notamment ceux du Maître symboliste belge Jean Delville (1867-1953), fondateur du *Salon d'Art idéaliste* qui s'inscrivait dans la continuité des manifestations artistiques de Péladan. Celui-ci l'avait surnommé « Premier Consul de la Rose-Croix en Belgique » après le désistement prudent de Fernand Khnopff. Chez Daveluy, le peintre fit paraître en 1895 *Dialogues entre nous. Argumentations kabbalistique, occultiste, idéaliste*. Plus tard, Jean Delville devint l'animateur de la *Société belge de théosophie* avant de rejoindre la Franc-maçonnerie où il sera un jour le Vénérable du plus célèbre atelier du Grand Orient de Belgique *Les Amis philanthropes*. Et c'est encore Jean Delville qui rédigera la notice académique de son confrère Fernand Khnopff décédé en 1921...

Il convient ici de remarquer que la Belgique avait abrité une « Imprimerie de l'Ordre du Temple » qui diffusa en 1840 les statuts d'un Ordre restauré. Cette mouvance se situait dans la ligne de Fabré-Palaprat, le créateur de la Maçonnerie néo-templière dont j'ai déjà parlé au chapitre 2[19]. Le fondateur prétendait détenir une charte secrète de transmission templière, dite de *Larménius*, le successeur mythique de Jacques de Molay. Celle-ci contenait une liste ininterrompue de Grands Maîtres jusqu'au 19ème siècle. Fabré-Palaprat s'était bien entendu autoproclamé le descendant de cette « tradition » initiatique. Il semble que cette société ait influencé les frères Péladan, si l'on se réfère à Robert Vanloo, spécialiste de la question[20]. C'est le cercle occultiste *Kumris*, branche belge du *Groupe indépendant d'études ésotériques*[21], intimement lié aux Khnopff et à Papus, qui en aurait été le dépositaire. Toujours en Belgique, un Secrétariat international de l'Ordre du Temple siégea à Bruxelles de 1894 à 1934.

Enfin, une lettre de Péladan, écrite à Bruges le 26 mai 1898, nous apprend de façon plutôt surprenante que le mage, bien que largement discrédité par ses outrances, avait conservé des contacts étroits avec Rodenbach jusqu'à la disparition précoce de celui-ci. Il y annonçait son retour prochain « à la Tour du Nord de Notre-Dame de Paris » où il espérait trouver l'invitation promise par le romancier belge qui venait de publier *Le Carillonneur* (1897)[22]. Pour confirmer cette connivence, soulignons que Georges Rodenbach citait déjà Péladan et son œuvre dans sa conférence

---

18 Le père, Édouard, envoya ses condoléances à la veuve Rodenbach.

19 Le prince Joseph de Chimay (1808-1886), une famille à laquelle Rodenbach était lié, ne fût-ce que par son amitié avec la comtesse Greffulhe, née Élisabeth de Riquet de Caraman-Chimay, a été l'un des Grands Maîtres de ce néo-templarisme (1840). La comtesse, elle-même férue d'ésotérisme, est l'un des modèles de la duchesse de Guermantes de Proust qui disait d'elle : « Le rire de Mme Greffulhe s'égrène comme le carillon de Bruges. » Elle envoya une gerbe d'iris en apprenant le décès de Rodenbach.

20 Robert Vanloo, *L'Utopie Rose-Croix, du XVIIe siècle à nos jours*, Dervy, Paris, 2001.

21 Joanny Bricaud, *Huysmans : Occultisme et Satanisme*, Bibliothèque Chacornac, Paris, 1913. Le texte est en ligne. Bricaud y affirme que Joris-Karl Huysmans, l'un des plus anciens et des plus fidèles amis de Georges Rodenbach, fréquentait à la même époque ce groupe ésotérique fondé par Papus.
Émile Goudeau, fondateur des *Hydropathes* en était l'un des dignitaires (cf. chapitre 3).

sur *Le pessimisme dans la Littérature* prononcée le 13 avril 1887 pour le compte des *Matinées littéraires, artistiques et scientifiques*. C'est dire si l'amitié intellectuelle qui liait les deux artistes était, contre toute attente, ancienne et fidèle quoique nuancée…[23]

Pour conclure cet abondant chapitre, voici un large extrait d'un article publié dans *Le Journal de Bruxelles* le 21 avril 1890 qui montre que Rodenbach connaissait par le détail le petit monde occultiste, bien avant d'écrire *Bruges-la-morte* :

[…] Paris compte à l'heure actuelle plus de trente mille initiés aux sciences occultes. Car celles-ci sont diverses et **les initiés** se subdivisent en nombreux groupes : il y a les occultistes purs, les kabbalistes, les théosophistes. Les premiers forment le *groupe indépendant d'études ésotériques*, ayant pour organe attitré un journal hebdomadaire : *Le voile d'Isis*. Il se publie d'ailleurs une quantité de revues ésotériques et parmi les principales *l'Étoile*, d'Albert Jhouney, un poète qui s'est tourné tout entier du côté de cette science ; l'*Aurore*, de Mme la duchesse de Pomar ; sans compter le *Lotus* disparu, où collabora beaucoup Olympe Audouar, et l'*Initiation*, la plus importante, que dirige **Papus, un grand maître en occultisme** qui donne des horoscopes à qui les demande et fait des conférences de propagande occultiste à la salle des Capucins, où un autre initié et mage, le romancier Lermina, alterne avec lui. Au passage Saulnier il y a aussi un local de conférences à la tribune duquel, le vendredi soir, on se livre à des discussions et des étude contradictoires sur **les mystères de la doctrine**.
Quant aux kabbalistes, ils sont également nombreux et ont **des chefs notoires** : le marquis de Saint-Yves, **Stanislas de Guaïta, qui a publié un livre : *Au seuil du mystère*** ; enfin **M. Joséphin Péladan**, le Sar, comme il s'appelle, **le grand mage**, l'adepte de la magie blanche et de la magie noire, comme ses romans nous le disent et son physique le révèle d'ailleurs au moindre passant […] N'est-ce pas curieux, tous ces étranges et souffrants élans de la pensée moderne qu'on a voulu en vain destituer de la croyance et qui a besoin quand même d'infini et de merveilleux ? Aussi ce mouvement vers les sciences occultes, qui est général en ce moment à Paris, se rattache – **malgré ses apparences çà et là ridicules**[24] **et réjouissantes** – à des causes profondes en même temps que ce mouvement parallèle vers le mysticisme –, revanche enfin de **l'âme qui s'atteste elle-même et se prouve en dehors de la matière et de la tombe.**
(*Les occultistes à Paris. Leurs chefs et leurs revues*)

Et dans un autre article du *Journal de Bruxelles* (16 juillet 1890), Rodenbach évoque une conférence de Papus à laquelle il s'était invité, avant de nommer encore une fois les principales sommités de l'occultisme et les périodiques de ce milieu plutôt confidentiel :

Mais ces séances [*de Papus*] se renouvelleront, et alors nous vous parlerons en détail et à fond de ce si curieux mouvement vers les sciences occultes que nous vous avons déjà signalé il y a plusieurs mois et qui grandit, soutenu par une série de groupes : les ésotériques indépendants, les altruistes, les kabbalistes, et par une série de publications et revues : l'*Étoile*, le *Voile d'Isis*, l'*Aurore*, l'*Initiation*, qui défendent l'ésotérisme, affirment contre Charcot et les autres savants officiels l'existence des fluides et entendent faire reconnaître l'alchimie comme une science. **Curieux mouvement analogue à celui qui se produisit en 1850**[25]**, mais mieux fédéré et plus fort, avec l'appoint d'une foule d'écrivains qui s'y sont enrôlés** : Albert Jhouney, Lermina, **Stanislas de Guaita, qui a publié : *Au seuil du mystère*, et, surtout, Péladan, le Sâr, le Mage par excellence […]**[26]
(*Une conférence occultiste*)

---

22 Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan : 1858-1918 : Essai sur une maladie du lyrisme*, Jérôme Million,Grenoble, 1993, p. 423, n. 298.

23 Rodenbach devait lui consacrer un article intitulé *Le retour du Sar Péladan* dans le journal belge *Le Patriote* des 8-9 mars 1897. La tour nord de la cathédrale est dite « de l'alchimiste ». Il s'agit sans doute d'un simple clin d'œil littéraire.

24 Allusion aux outrances de Joséphin Péladan.

25 Autour d'Éliphas Levi.

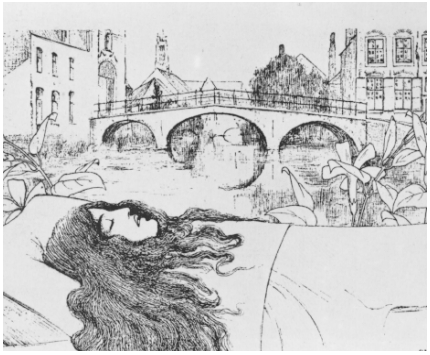
26 Surligné par l'auteur. Les deux textes sont en ligne sur le site *www.bruges-la-morte.net*
Rodenbach a sans doute parcouru des œuvres de Papus qui publiait beaucoup dans ces années-là.
Cf. la bibliographie de Papus sur le site de l'Ordre Martiniste Traditionnel.

11. Khnopff, le « Maître admirable et immortel »

Ces tableaux sont des chefs-d'œuvre ! On s'en apercevra plus tard. C'est le sort de tout art nouveau de déconcerter d'abord, même de déplaire. Bruges possède un trésor de plus et un grand peintre, dont le nom vivra dans l'avenir[27].
Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*

Avant d'aborder d'autres clés de *Bruges-la-Morte*, il est indispensable de se pencher sur l'œuvre du peintre qui a exécuté le dessin faisant office de frontispice du roman et dont l'analyse se trouve plus loin dans le chapitre (*illustration ci-dessous*).

Le symboliste Fernand Khnopff (1858-1921) partage avec Rodenbach une même fascination pour Bruges où il a passé sa petite enfance. Après avoir introduit l'univers des préraphaélites en Belgique, il influence Gustav Klimt de façon décisive en participant à la Sécession viennoise de 1898. Mais au tout début de sa carrière, il est la coqueluche du Sâr Péladan, qui le surnomme « Maître admirable et immortel ».



Comme tant d'autres artistes, il s'en démarquera rapidement, effrayé des outrances du Méridional. En son âge mûr, il suivra l'enseignement inspiré par le philosophe mystique Swedenborg (1688-1772). Le Rite swedenborgien était d'ailleurs lié à l'Ordre martinisteque dont Rodenbach semble eu connaissance. L'année de *Bruges-la-Morte*, son frère Georges, traducteur de Wagner et fort lié à Rodenbach et Maeterlinck, comme en témoigne une belle dédicace de *La princesse Maleine*, animait la partie musicale, ou la Colonne d'harmonie, de la Loge *Kumris* d'inspiration druidique, templière et martiniste consacrée en 1890 et dissoute en 1894. Tirant son nom du Pays de Galles, la contrée d'origine de Perceval[28], elle représentait la branche belge du *Groupe indépendant d'Études ésotériques* fondé par Papus. Sa devise était le Tétragramme sacré JHVH. Le cénacle s'était fixé comme objectif de faire le point sur les connaissances occultistes et la tradition égyptienne jusqu'à l'époque contemporaine. Sa section pratique s'appliquait à diverses expériences de spiritisme, de télépathie, de numérologie, d'astrologie, de magnétisme ou d'hypnotisme[29]. Dans le domaine de la numérologie, la Loge faisait grand cas du chiffre trois qui représentait sans originalité la perfection par sa capacité à unir les forces opposées, l'harmonie médiatrice. Cette mise en exergue aurait inspiré à Fernand Khnopff de nombreuses œuvres, dont les triptyques intitulés *L'isolement* et *D'autrefois*. C'est le panneau central qui joue le rôle réconciliateur grâce à une progression chromatique vers le bleu, couleur de l'ascension spirituelle. Le peintre symboliste se passionnait pour le bleu aux interprétations

[27] *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles, 1987, p. 265.
Khnopff est plus que certainement le peintre célibataire Bartholomeus du *Carillonneur*.

[28] Kumris pourrait également avoir pour origine les Kimris (Cimbres/Aduatiques), peuple mythique de la Belgique celtique selon certains historiens anciens.

[29] *Dans L'ésotérisme et le symbolisme belge* (Pandora, Brasschaat, 2013), Sébastien Clerbois a consacré tout un chapitre à Kumris (p. 78-96). Le texte est en ligne.
De passage à Bruxelles, le compositeur russe Alexandre Scriabine (1871-1915), ami de Jean Delville, en aurait également fait partie.

mystiques et magnétiques. C'est ainsi que le lapis-lazuli occupe une place fondamentale dans cette quête.

En mai 1892, Papus viendra en personne rendre visite à ses adeptes belges[30] :

Francis Vurgey lui avait donné un apparat imité des spectaculaires Salons de la Rose-Croix de Péladan, et offert un emblème spécifique : une vexille [ndr : le mot est masculin] portant le nom de « Trident de Paracelse », un trident commun quoique inversé. Cette vexille « brodée par deux dames » en rouge et bleu sur fond d'or fut remise solennellement le dimanche 22 mai 1892[31], par Brossel, président du groupe, ainsi que par Vurgey, à la délégation de l'Ordre Martiniste menée par Papus et Mauchel[32] lors d'une visite officielle des martinistes de Paris à leurs homologues bruxellois. À cette occasion, Papus et son éditeur séjournèrent une semaine en Belgique[33].

À Bruxelles, Papus se fera un devoir intellectuel d'aller déposer une palme en fer forgé offerte par *Kumris* au pied du monument dédié à l'alchimiste rosicrucien Jean-Baptiste Van Helmont (1579-1644) qui se trouve au Nouveau Marché aux Grains. Avant de remettre un diplôme spécial de l'Ordre à Charles Buls (1837-1914), le bourgmestre esthète et franc-maçon de la capitale belge. Émile Dantinne (1884-1969)[34], autoproclamé Sâr Hieronymus et continuateur de l'œuvre spiritualiste du Sâr Péladan, a résumé l'historique du cercle ésotérique lié aux frères Khnopff :

Péladan était souvent à Bruxelles. Il y organisa ses Salons de la Rose-Croix, expositions picturales installées dans les magnifiques locaux de la Maison d'Art, l'ancien hôtel d'Edmond Picard[35], avenue de la Toison d'Or. Des toiles remarquables d'Armand Point, de Jean Delville et Dario de Regoyos figurèrent entre autres à ces expositions. Les amis belges de Péladan étaient nombreux ; parmi les plus fidèles, on peut citer Edmond Picard, Raymond Nyst, José Hennebicq, Georges M. Baltus.
La philosophie rosicrucienne avait trouvé en Belgique nombre d'adeptes. L'Hôtel Ravenstein abritait les activités ésotériques du Temple et lorsque la Rose-Croix catholique et la Rose-Croix Kabbalistique de Stanislas de Guaita se séparèrent, la R-C-C continua à y tenir ses assises, car il y eut à Bruxelles aussi des Rose-Croix. Ce n'est qu'après la mort de Péladan que Sar Hieronymus ralluma le flambeau de l'Ordre et le restaura dans le sens de la Tradition primitive, de la véritable Rose-Croix et de la discrétion initiatique.

Toujours en 1892, une année décidément bien fertile en événements touchant au domaine de l'occultisme esthétique, Khnopff exécute un frontispice pour un livre de Péladan, *Le Panthée*, une statue réunissant les symboles ou les attributs de différentes divinités. C'est également le titre d'un fameux traité de Kabbale alchimique. D'autre part, l'Abraxas Panthée est le nom du sceau magistral des hauts dignitaires de l'Ordre du Temple, ce qui cadre avec les ambitions mégalomanes de Péladan et de *Kumris*. En 1885 déjà, le peintre bruxellois avait intitulé une de ses œuvres *D'après Joséphin Péladan. Le Vice suprême*, parfois nommé *Venus renascens.* Le poète et critique d'art Émile Verhaeren dans *Quelques notes sur l'Œuvre de Fernand* Khnopff[36] a dévoilé le sens de cette

---

30 *Kumris* organisa une exposition en 1894 au célèbre Hôtel Ravenstein de Bruxelles.

31 Soit deux jours après la publication officielle de *Bruges-la-Morte* : le vendredi 20 mai 1892.

32 Mauchel fut un grand éditeur d'ouvrages ésotériques sous le nom de Chamuel (anagramme).

33 Marie-Sophie André et Christophe Beaufils, *Papus, biographie : La Belle Époque de l'occultisme*, Berg International, Paris, 1995, p. 100. La revue *Le Voile d'Isis* de juin 1892 a relaté cet événement par le menu. Après le conflit entre Papus et Péladan, ce dernier aura davantage de partisans en Belgique.

34 Émile Dantinne, *L'œuvre et la pensée de Péladan*, Dervy, Paris, 1948.

35 Edmond Picard organisait à Bruxelles des Salons de la Toison d'Or (détruit) dans l'avenue du même nom située à deux pas du siège de la Loge *Kumris,* rue Dejoncker, où demeurait son dirigeant Francis Vurgey. Rodenbach avait été avocat stagiaire au cabinet de Picard, socialiste et franc-maçon.
La conférence de Mallarmé sur Villiers avait été publiée dans la revue *L'Art moderne* dirigée par ce mécène (cf. chapitre 3).

36 Émile Verhaeren, *Quelques notes sur Fernand Khnopff*, Vve Monnom, Bruxelles, 1887.

œuvre. Un personnage, juché sur le « roc de Pierre », au corps moitié lion, moitié sphinge, représente la papauté usée et tyrannique et la décadence de ses dogmes. Juste à côté, une Vierge noire selon Verhaeren. Au premier plan, une Vénus impudique, assise sur un socle orné de signes cabalistiques et d'un chérubin à tête de mort. L'Éternel féminin se voit accorder la prépondérance sur l'Église officielle.

Plusieurs des compositions de Khnopff sont liées, sans ambiguïté ou par allusion, à l'auteur de *Bruges-la-Morte*, via le thème quasi obsessionnel de la chevelure ondoyante et des paysages de Bruges. Ce mythe de la chevelure inhérent à l'imaginaire symboliste trouve peut-être son origine dans le fétichisme de l'Anglais Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) : le préraphaélite avait enterré ses derniers manuscrits près des cheveux de sa bien-aimée qui avaient continué à pousser ! Plus tard, lors de l'exhumation où l'on découvrit son corps intact, il fallut découper les feuillets dans le cercueil même en vue de leur publication. Ce thème frémissant inspirera à Marcel Schwob sa nouvelle *Lilith* (1891)[37] qui annonce *Bruges-la-Morte* et *Le secret de l'or qui croît* de l'Irlandais Bram Stoker, l'auteur de... *Dracula* (1897).

Passons en revue les œuvres les plus intimement attachées à l'univers du poète de Bruges. En 1888, Fernand Khnopff possédait dans son atelier une toile qui aurait disparu et qui s'intitulait *A Beguiling. Et mes cheveux étaient tout rouges de son sang… Georges Rodenbach* (*illustration ci-dessus*). Ce pastel représentait une femme nue dont la chevelure était teinte du sang d'un « poète crucifié » selon le témoignage de Charles Van Lerberghe[38]. Le titre anglais, qui signifie « une séductrice », « une enjôleuse », fait sans doute allusion à Marie-Madeleine et le vers titulaire de Rodenbach est tiré d'un long poème, *Vers pour une rousse*, dont la fin évoque l'amour du Christ et de Madeleine jusqu'au Golgotha. Le texte avait été publié dans la revue *La Jeune Belgique* le 20 décembre 1885. Le thème est d'ailleurs proche de *L'Amante du Christ* de son compatriote et ami Félicien Rops[39]. En 1912, Khnopff, nostalgique de la perte irrémédiable de son *Beguiling*, aurait décliné le même thème sous le titre *Un sortilège*. Il y ajoute un Dieu tout-puissant, protecteur et rédempteur, qui domine le crucifié au visage caché et la femme-déesse à la nudité provocante. L'ensemble est clairement d'inspiration trinitaire : le Père, le Fils et l'Esprit Saint qui en l'espèce est de nature féminine. Un griffon, créature emblématique de l'univers de Khnopff, semble se dresser sur une colonne. Dans l'iconographie chrétienne, cet animal fabuleux est le symbole des deux natures du Christ, divine et humaine, ce qui explique la présence de la femme tentatrice. Dans les religions solaires du Moyen Orient, comme le mazdéisme ou le zoroastrisme, il représente les deux principes fondamentaux, le Bien et le Mal. Pour les Grecs, à l'égal, du sphinx, le griffon était le gardien d'un trésor, en particulier celui de l'or de l'Hyperborée… Pour les symbolistes, Bruges a-t-elle joué le rôle d'une Ultime Thulé[40] ?

---

37 Marcel Schwob, *Double cœur*, Paul Ollendorf, Paris, 1891. Le texte est en ligne.
38 *Charles Van Lerberghe : Lettres à Albert Mockel, 1887-1906*, Labor, Bruxelles, 1990, p. 73.
39 Le sang du Christ s'écoulant sur la chevelure de Madeleine ferait de celle-ci l'équivalent du Graal.
40 Dans un poème du *Miroir du Ciel natal* (1898), Rodenbach compare Bruges à Thulé.

Du Silence (1890) reprend l'intitulé d'une plaquette de Rodenbach parue en 1888. Elle clôt le recueil du *Règne du silence* (1891), un titre qui évoque, sans doute par coïncidence, la phrase emblématique d'une tenue maçonnique : « Le silence règne sur les colonnes. » Jean Palou relate que la décoration traditionnelle d'une Loge au 18ème siècle comportait « une Statue du Silence, sous la forme d'une femme qui porte l'index de la main droite sur la bouche ». Celle-ci était placée derrière la stalle du Secrétaire[41], une fonction intimement liée au « secret » comme son étymologie l'indique.

Un ange aux traits féminins et aux doigts gantés effectue le signe du silence. La photographie de la sœur du peintre, qui a servi de calque, montre que celle-ci tenait de la main droite un sceptre, symbole de majesté, ou une baguette divinatoire psychagogue ou psychopompe destinée à recueillir les fluides vitaux[42]. Ce personnage ailé pourvu d'une houlette ou d'un caducée évoquerait un dieu Hermès-Mercure qui en l'espèce est féminin ou mieux encore angélique et hermaphrodite. Rappelons que le mot « hermaphrodite » est une contraction d'Hermès et d'Aphrodite, soit le fruit de leur union. Hermès, le messager des cieux, l'interprète de la volonté divine, l'esprit céleste a le pouvoir d'endormir (on le surnomme alors « conducteur des songes ») ou d'éveiller l'Humanité. C'est lui qui reconduit Eurydice aux Enfers. C'est encore lui qui instruit Pandore dans l'art de la séduction, du leurre et du mensonge. Dans la Grèce, quand un silence pesant s'établissait, on avait coutume de dire : « Hermès passe », comme on dirait aujourd'hui « un ange passe ». Ainsi que le précise Robert-Jacques Thibaud, « Au-delà de Mercure, c'est le dieu Hermès, que l'on découvre, c'est-à-dire le Verbe créateur et la connaissance[43], le principe faisant communiquer le haut et le bas, la lumière solaire et la lumière nocturne, la vie terrestre et la vie dans l'Autre Monde.[44] »

Dans la mythologie égyptienne, la déesse Hathor est surnommée « Celle qui aime le silence » et Harpocrate, ou Horus le jeune, dieu du Mystère et fils d'Isis la veuve, place un seul doigt sur la bouche. Chez les Romains, la déesse Angerona, représentée dans la même posture et fêtée le 21 janvier au solstice d'hiver annonçait la venue du soleil et la proximité de l'initiation.

Stéphane Mallarmé, à la réception de la plaquette *Du Silence* de Rodenbach, pourrait avoir compris le titre en ce sens, tout en circonscrivant son commentaire nuancé au domaine strictement littéraire :

> Votre titre, avant **le volume ouvert**, provient de quelqu'un **initié** au sens de la poésie qui en effet n'a qu'à prendre la parole pour tout ce qui s'exprime tacitement et directement à nous, et émeut la rêverie ; et cet art consiste, n'est-ce pas ? le suprême, à ne jamais en les chantant, dépouiller des objets, subtils et regardés, du voile justement de silence sous quoi ils nous séduisirent et transparaît maintenant **le Secret** de leur Signifiance[45].

Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 2*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 1293-1294.

41 Jean Palou, *La Franc-Maçonnerie*, Payot, Paris, 1972, p. 348.

42 La baguette dite du pèlerin ou du berger, tenue de la main droite, est présente au grade de Rose-Croix.

43 Il convient de distinguer le Logos de l'Esprit Saint. Le Verbe ou Logos crée, donne forme et structure. Il construit et organise. Il est la Loi des Lois. L'Esprit saint vivifie, sanctifie et déifie.

44 Robert-Jacques Thibaud, *Perceval : de Peredur à Parzival : un source de spiritualité occidentale*, Dervy, Paris, 1997, p. 127.

45 François Ruchon, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Pierre Cailler éditeur, Genève, 1949, p. 48. Surligné par l'auteur.

La Gnose valentinienne associe le Silence au Plérôme féminin (un terme grec qui signifie « Plénitude » ou « Grâce », soit le déploiement du divin dans l'univers manifesté), ce monde céleste formé par l'ensemble des Éons que l'adepte atteindra à la fin de son périple terrestre. « Au commencement était le SILENCE, Éon éternel, source des Éons, l'invisible Silence, l'innommé, l'ineffable, l'ABÎME. « La langue vulgaire l'appelle Dieu », rappelle Jules Doinel. Les Gnostiques originels en faisaient l'épouse de l'infini divin, une source de perceptions incommunicables et la voix du silence (« Sigé » en grec) pour le Sage. Dans tous les cas, le silence est une invitation à s'engager sur le chemin mystique par l'affranchissement des réalités matérielles. Le silence est l'instant de vérité où tout devient clair et plus rien ne peut lui être ajouté.

Dans *Hiram et la reine de Saba*, Julien Behaeghel relie le thème du silence à celui de l'androgyne, une figure centrale dans l'univers de Khnopff :

> Dans l'Apocalypse, le temps de la transmutation est symbolisé par un « silence d'une demi-heure ». Ce court laps de temps symbolise le présent éternel, cet instant sans durée qui représente le passage de l'homme divisé à l'Anthropos, à l'Homme complet. C'est en effet en brisant le septième sceau que l'Agneau (symbole christique) provoque le silence. Le nombre sept de l'androgyne, de l'être hors du temps…[46]

En 1893, Khnopff expose au deuxième Salon de la Rose+Croix une fascinante composition intitulée *I lock my door upon myself*, d'après un vers tiré du poème *Who shall deliver me ?*[47] de Christina Rossetti (1830-1894) : les deux œuvres du peintre qui portent ces titres possèdent dès lors un lien étroit entre elles. Christine était la sœur de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), l'auteur de la célèbre *Beata Beatrix*, un titre qui constitue peut-être un jeu de mots avec *Beata Peccatrix* qui signifie « la Bienheureuse Pécheresse », le surnom de Marie-Madeleine. Les préraphaélites anglais connaissaient bien Bruges pour l'avoir visitée, mais aussi par l'intermédiaire de Khnopff qui entretenait des contacts chaleureux avec son confrère britannique Edward Burne-Jones, les deux artistes se vouant une vive admiration réciproque. Il conçut *I lock my door upon myself* dans le courant de l'année 1891 avant de l'exposer à Bruxelles au Cercle des XX en février 1892, le mois de la parution en feuilleton du récit de Rodenbach. Cette œuvre majeure pourrait représenter Jane Scott prenant possession de la demeure de Viane au Quai du Rosaire, de l'âme de l'épouse défunte ou de Viane lui-même[48]. La peinture européenne, les préraphaélites en particulier, avait popularisé le thème de la sirène qui cherche à séduire un être humain pour conquérir son âme et devenir de facto immortelle, mais qui, paradoxalement, ne pourrait vivre sur la terre qu'au risque de sa vie, une thématique voisine du mythe de la fée serpent Mélusine et... de Jane Scott.

---

46 Julien Behaeghel, *Hiram et la reine de Saba : un mythe maçonnique*, Maison de vie, Paris, 1997, p. 134-135.

47 Il semble faire écho au « Qui me délivrera du corps de cette mort ? » de l'*Épître aux Romains* (7:24).

48 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*. Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 105, note a. Le manuscrit contient une phrase emblématique (Viane y est décrit comme charmé et possédé) qui n'est pas reprise dans la version imprimée : « **Le charme** de la ressemblance opérait. Peu à peu **la prise de possession** commençait. » Surligné par l'auteur.

La jeune femme, aux cheveux de couleur cuivre (l'actrice qui se faisait teindre en blond affiche sa vraie couleur au dernier chapitre[49]), au regard félin, hypnotique et spectral s'appuie sur ce qui ressemble à un piano recouvert d'une étoffe noire. Trois lys orangés à différents stades de floraison, qui rappellent peut-être la morte – un ultime portrait la montre l'air « souffrant et de lis qui s'incline »[50] – balisent la toile savamment agencée. Cette fleur, emblématique de la monarchie française, au nombre de trois dans les armoiries des Bourbons, se retrouve dans d'autres œuvres majeures de Khnopff. La mythologie chrétienne, de son côté, en fait le symbole de la Trinité. Les trois lys figuraient également sur le cachet personnel du mystique allemand Jacob Boehme, adepte de la « Divine Sophie et dont la pensée a largement influencé de nombreux écrivains symbolistes tournés vers l'occulte. Ils représentaient pour lui la pureté céleste, « le ravissement magique, la verge fleurie d'Aaron »[51]. Dans le *Cantique des Cantiques*, le lys est associé à l'Épouse et à son Bien-aimé, le roi Salomon ou à la Vierge Marie. Dans ce cas, il s'écrit le plus souvent « lis »[52], comme dans *Bruges-la-Morte*. Il s'agit du lis des champs aux pétales rouges, proche de l'anémone, qui est évoqué dans l'évangile de Mathieu (6:26-29). Enfin, dans les illustrations alchimiques, trois fleurs allégorisent les différents processus du Grand Œuvre. J'aborderai plus loin cette thématique.

Celle (Jane ?) qui nous hypnotise, qui nous « fixe du regard » (c'est l'étymologie du mot « dragon ») exhibe une double alliance. L'Ancienne et la Nouvelle Alliance de Dieu avec l'Homme ? Au premier plan, une chaîne brisée – la chaîne d'or du reliquaire du Saint-Sang, la chaîne des Éons entre le monde et Dieu, celle d'Hermès ou des *Fidèles d'Amour* chers à Dante, du collier de la Toison d'Or ? – est suspendue dans les airs. Une fenêtre ouvre sur une venelle de Bruges où déambule un personnage fantomatique qui n'est pas sans rappeler celui qui se trouve à l'arrière-plan de la *Beata Beatrix* de Rossetti (*illustration*). Il s'agit de Dante lui-même. Dans la composition de l'Anglais, le pavot qu'Elizabeth Siddal (suicidée au laudanum, une substance à base de pavot) reçoit de la Colombe de l'Esprit Saint est la fleur du sommeil hypnotique et celle de Déméter[53]. De même, un dieu Hypnos, ce frère jumeau de la mort, le gardien du passage entre deux mondes, la vie et la mort, le conscient et l'inconscient commande la scène imaginée par Khnopff : orné d'une fleur de pavot symboliserait-il Bruges, la « belle endormie », la cité sainte « mise en sommeil » ? En tout cas, sur les mausolées antiques, Hypnos était le symbole de l'Éternel sommeil. Le Rite Égyptien initial prévoyait de peindre un « Mercure endormi », soit Hypnos, à la gauche de la porte du Temple. Enfin, les martinistes recouraient au « sommeil hypnotique » ou au « somnambulisme magnétique » lors de leurs séances rituelles. Et aux dires de Khnopff lui-même, le sommeil était la chose la plus parfaite de l'existence...[54] À droite du tableau, dans l'ouverture de la composition, on devine trois cercles concentriques, quasi

[49] *Bruges-la-Morte*, Chap. 15 : « Puis elle revint à la croisée, ses cheveux à nu, clairs attirant l'œil avec leurs lueurs de **cuivre**. » Surligné par l'auteur.

[50] *Bruges-la-Morte*, Chap. 7.

[51] Jean-Marc Vivenza, *Qui suis-je ? Boehme*, Pardès, Grez-sur-Loing, 2005, p.11.

[52] Un article du *Journal de Bruxelles* sur la réforme de l'orthographe (31 juillet 1893) le mentionne.

[53] Fait curieux qui n'est pas sans évoquer la thématique de *Bruges-la-morte*, Khnopff conservait religieusement le portrait de sa sœur dans son atelier. Dante Gabriel Rossetti avait consacré une chambre entière au culte de sa muse disparue. La *Beata Beatrix* extatique en était l'icône principale.

[54] « La vie, cette diète de néant » mise en exergue par Khnopff est une citation de Jules Laforgue.

immatériels, d'où semble émerger un visage flouté. Le spectre de l'épouse défunte remplacée par son sosie qui se pavane avec arrogance ? Ce type de chimère trinitaire se retrouv*e* dans *L'Isolement* (env. 1890-1894), le volet central d'un triptyque ambitieux qui a été dispersé à la mort de l'artiste. La scénographie savante *de I lock my door upon myself* dont chaque détail est soigneusement soupesé constitue sans doute le prolongement pictural de ce pass*age de Bruges-l*a-Morte qui compare la chevelure conservée à une « chaîne brisée », un symbole repris par Khnopff :

Pour la voir sans cesse, dans le grand salon toujours le même, cette chevelure qui était encore Elle, il l'avait posée là **sur le piano** désormais muet, simplement gisante, − tresse interrompue, **chaîne brisée**, câble sauvé du naufrage ![55]

Le frontispice *de Bruges-la-morte* conçu par Fernand Khnopff, un simple dessin au fusain, a pu également jouer un rôle emblématique. Dans la Bruges mercantile et déchue, Jane Scott – les cheveux de la jeune défunte ont l'air foncés et l'épouse n'est pas morte dans la ville flamande – part à la dérive devant le porche du béguinage, cette « enceinte mystique » selon l'expression de Rodenbach, et les tours de la cathédrale du Saint-Sauveur et de Notre-Dame. Est-elle la Dame du Lac, la fée Viviane des légendes arthuriennes ? S'est-elle noyée dans les eaux du Lac d'Amour, cette Mélusine dont la partie animale du corps est cachée par un linceul ?[56] Shakespeare lui-même avait comparé son héroïne occupée à sombrer à une sirène. Le dessin, qui s'inspire clairement de l'*Ophélie* du peintre préraphaélite John Everett Millais, fait face au lieu le plus mystique de Bruges, le béguinage qui « sauve » et « garde » comme l'indique l'inscription placée au-dessus de la porte d'entrée. Ambivalence de la compositon ! *Le Mirage*, adaptation théâtrale du roman mentionne que c'est la Morte qui est « l'Ophélie » de Hugues[57]. Khnopff s'est-il éloigné du texte ou a-t-il fusionné les deux femmes ?

Le peintre avait déjà rendu hommage à Rodenbach à travers le fascinant dessin *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte.* Le symbolisme particulier de cette œuvre sera abordé au chapitre suivant.

Quelques années auparavant, grâce à l'intervention personnelle et décisive de Verhaeren, Khnopff avait consenti à dessiner un frontispice « brugeois » pour introduire

Mon Cœur pleure d'autrefois (1889), un recueil de vers médiocres de Grégoire Le Roy (1862-1941). La plaquette était dédiée « Au très cher et très admiré maître Villiers de l'Isle-Adam » dont j'ai relaté les penchants occultistes. Au bord du Lac d'Amour, une jeune femme embrasse son reflet (son âme ?) dans un miroir, symbole de la vie intérieure, de l'expérience mystique ou de la supraconscience, comme le confirment ses yeux clos[58]. Le reflet est-il la pensée de Dieu, le miroir sans tache tel que décrit dans le *Livre de la Sagesse* (7:26) ? Dans cette hypothèse, le baiser serait-il celui de Dieu lui-même, un dieu qui aurait un visage féminin ? Le cadre est formé de trois cercles concentriques. S'agit-il des trois cercles intérieurs de la Lumière intellectuelle saturée d'amour, c'est-à-dire de la

---

55 *Bruges-la-Morte*, Chap. 1. Surligné par l'auteur.

56 Robert L. Delevoy, Catherine de Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff : 1858-1921 : Sa vie, son œuvre. Catalogue de l'Œuvre.* Lebeer Hosmann, Bruxelles, 1987, n° 127.
Cette œuvre semble avoir eu pour première mouture *Le baiser* qui illustre un recueil de Max Waller, ami de Rodenbach (n° 50 du Catalogue). Le Christ y remplace le béguinage de Bruges. En 1907, Khnopff dessinera une *Femme au linceul* (un terme évangélique) proche du frontispice de *Bruges-la-Morte*.

57 *Le Mirage.* Ollendorff, Paris, 1901, p. 100. Le prénom Ophélie signifie « aide » ou « secours ».

58 Un dessin de Fernand Khnopff, à la thématique similaire, s'intitule *La Conscience* (1905). Il est rehaussé d'une légende manuscrite de l'artiste : « La conscience : le reflet de soi-même en plus beau. »

rencontre initiatique avec le divin, sans commencement ni fin, qui apparaissent à Dante au dernier chant de la *Divine Comédie* et qui se trouvent en relation avec la Trinité ou l'Esprit Saint ?[59]

Le dessin offert à Grégoire le Roy prend le contre-pied du frontispice de *Bruges-la-Morte*, le premier évoquant une femme gagnée par la vie intérieure, la pureté et la transfiguration, l'autre incarnant la mort et la désolation. Dans les deux cas, Fernand Khnopff a choisi le béguinage de Bruges comme lieu focal de sa mise en scène[60]. Au fronton du porche d'entrée, on découvre la sentence « Sauve Garde » et le chronogramme « 1776 ». La mention indique que le roi de France Philippe le Bel avait placé l'endroit sous sa protection personnelle[61]. Ce béguinage est dédié à Sainte Élisabeth de Hongrie (1207-1231, canonisée en 1235) qui régna sur la Thuringe. L'Ordre des chevaliers teutoniques la révérait tout particulièrement à Marbourg où il avait transféré ses reliques. La cour de Thuringe, peuplée de fins lettrés, avait pris sous sa protection Wolfram von Eschenbach (env. 1170-env. 1220), le continuateur du *Graal* brugeois de Chrétien de Troyes dans une version plus hermétique et plus païenne, *Parzifal*. Celle-ci accorde une place importante au fils de Perceval, Lohengrin ou le Chevalier au Cygne, cet oiseau omniprésent au Lac d'Amour[62]. Il est vrai que les Thuringe prétendaient détenir l'anneau d'or de Lohengrin et les ducs de Bourgogne ses reliques ! Sainte Élisabeth qui attend le visiteur porte la triple couronne, montrant ainsi qu'elle est à la fois une mère, une épouse et une sœur...

Mon cœur pleure d'autrefois par le franchissement du troisième cercle symboliserait dès lors la proximité de l'initiation sacerdotale : dans le cas présent, d'une femme. Le Béguinage « princier » de la Vigne ferait office de Saint des Saints, de temple mystique, de « jardin clos » du *Cantique des Cantiques* (4:12). De paradis protégé par un « lac d'amour ». Rodenbach n'a-t-il pas écrit que « les Béguines sont les sœurs du Saint-Esprit »[63] qui est Amour ? Et « la vigne » n'est-elle pas le sang fertile de la terre, la représentation du lignage royal des princes de Juda, c'est-à-dire du Christ rédempteur lui-même. Ou du Graal, comme le montre la pétroglyphie des cathédrales ?

Dans son dernier récit, *L'Arbre*, le poète associe clairement l'amour que se vouent Joos et Neele à celui du *Cantique des Cantiques*[64]. Le mot « cantique » apparaît cinq fois dans *Bruges-la-Morte*.

---

59 La Trinité s'aimerait elle-même, comme un tout (*Le Paradis*, Chant XXXIII, vers 124-126). D'une façon générale, les trois cercles figurent la divinité éternelle ou la Sainte Trinité.

60 La poétesse d'origine roumaine Anna de Noailles, amie de Georges Rodenbach, fait dire au héros de son roman *La Domination* (Calmann-Lévy, Paris, 1905) : « Ne voyez-vous pas que le béguinage est dans toute votre ville ? »

61 En 1312, ce fut aussi le cas de Vézelay lié aux reliques de Marie-Madeleine après la fin de l'Ordre du Temple. La devise signifierait : « qui accorde le Salut » (la vie éternelle) et « qui protège celui qui y pénètre » On songe au prénom Jésus qui signifie « celui qui sauve ».

62 Ce thème a été abondamment développé par Paul de Saint-Hilaire dans *Bruges, le Temple et le Graal*,Sympomed-Edimed, Bruxelles, 1993, chap. 2.

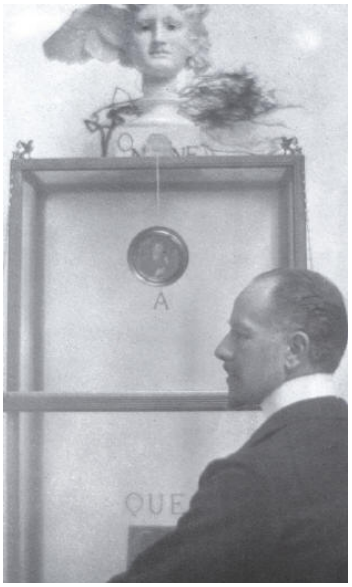
63 Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 2*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 1123.

64 Georges Rodenbach, *L'Arbre*, Éditions du Boucher, Paris, p. 5. Le texte est en ligne.

Marie-Louyse des Garets relate que les « sœurs du Lac d'Amour »[65] portaient depuis le 15ème siècle une étroite bandelette brodée de rouge cachée sous leur coiffe, avec ces inscriptions tirées des Écritures : « Veni Sponsa Christi » et « Esto fidelis usque ad mortem ». La première citation, incomplète, est un Psaume : « Viens, toi l'Épouse du Christ, accepte la couronne que le Seigneur a préparée pour toi, pour l'Éternité. » La seconde, qui est également tronquée, provient de l'*Apocalypse* (2:10) et signifie : « Sois fidèle jusqu'à la mort, et je te donnerai la couronne de vie. »[66] Sous le porche, le visiteur découvre ces paroles du prophète Isaïe (5:4) et d'autres versets bibliques : « Qu'aurais-je pu faire de plus pour ma vigne que je n'aie point fait ? »

En ce qui concerne plus précisément les relations entre les deux artistes symbolistes, Rodenbach semble faire allusion à l'univers de son ami : dans *Bruges-la-Morte*, il attire l'attention sur les portraits au pastel (le terme apparaît quatre fois) de l'épouse qui parsèment la chambre reliquaire, une technique délicate où le peintre excellait :

> […] au centre d'un panneau, un grand pastel dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait, en une silhouette intermittente[67].



De même, l'écrivain fait passer son héros, Hugues Viane, lors de sa promenade quotidienne conçue comme une déambulation rituelle, par le Pont du Moulin (Molenbrug), à l'endroit où se dresse encore de nos jours l'imposante maison d'enfance de Khnopff, au coin de la Langestraat (plaque commémorative). Enfin, dans son roman *Le Carillonneur*, Rodenbach l'a sans aucun doute pris, avec un soupçon de Xavier Mellery (1845-1921), comme source d'inspiration de Bartholomeus, le peintre « de la vie des choses » et le « prêtre d'un Art-Religion ». On reconnaît les traits de Khnopff dans cette description :

> Sa barbe noire s'effilait en buisson raide ; maigre et pâle, il offrait un de ces profils brûlés de fièvre d'un moine en adoration[68].

L'artiste bruxellois avait des conceptions architecturales et des pratiques religieuses révélatrices de son univers mystique. La configuration de son atelier de l'avenue des Courses à Bruxelles, dont il avait dessiné les plans au détail près, semble une interprétation personnelle des opérations théurgiques observées dans les assemblées des Élus Coëns et des martinistes ou au Rite de Swedenborg :

---

65 Le « Lac d'Amour » (en néerlandais « Minnewater ») signifie littéralement « l'eau de l'Amour ». Probablement en relation avec le béguinage qui serait « baigné » d'Amour mystique. Dans les pays germaniques, la « Minne » correspond à la quête de la Dame d'Amour chère aux troubadours (Minnesängers). Les historiaux locaux estiment que « Minnewater » se réfère au... « bassin communal ».

66 Marie-Louyse des Garets, *Bruges et ses Maisons-dieu*, Soledi, Liège, [s.d.].

67 *Bruges-la-Morte*, Chap. 7. Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*. Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 53, note a.
Le manuscrit précisait que l'épouse avait un « teint de pastel ». La formule « tour à tour » que j'expliquerai aux chapitres 12 et 15 réapparaît.

68 *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles, 1987, p. 82. Cette description rejoint celle de Khnopff par Verhaeren : le peintre lui donne l'impression d'être un clergyman (prêtre) en train de devenir dandy.

La disposition des pièces, leur décor, les couleurs, tout avait été minutieusement conçu par le maître. Le visiteur, après avoir franchi deux vestibules aux couleurs blanc et or, était présenté au peintre qui se tenait à un endroit choisi de cet atelier, soit **au milieu d'un cercle** peint sur le sol et sous un autre qui, au plafond, accueillait aussi sa devise « On ne a que soi »[69].

Khnopff peignait donc à l'intérieur d'un cercle d'or sous le signe zodiacal de la Vierge, son signe de naissance (12 septembre). Plus certainement de la Balance selon plusieurs témoins. En effet, la Balance de Salomon est liée à l'accomplissement du Grand Œuvre. Le mot le plus puissant est le « très grand et sacré nom de Dieu composé de douze lettres, chacune renfermant un nom particulier qui préside aux douze mois de l'année, désignés par les signes du zodiaque et les noms qui les guident. » Ainsi, Anasbona était-il associé au signe de la Balance et couvrait tout le mois de septembre. L'artiste y avait sa place déterminée par l'astrologie selon la saison, le moment du jour et l'œuvre, pour commencer un tableau. Cette mise en scène se retrouve principalement au Chapitre du Chevalier de l'Aigle noir, mais aussi dans le rituel Rose-Croix du Rite Écossais Philosophique basé sur l'alchimie mystique ou encore à la Loge martiniste *Kumris* dont Khnopff fut très proche. « Philosophique » est dans ce cas synonyme de « pierre philosophale »[70]. La demeure du Maître, une villa blanche cernée d'une roseraie et rehaussée de son monogramme, était couronnée d'une statue d'Aphrodite, la compagne d'Hermès. La façade portait l'inscription probablement d'origine martiniste : « Passé Futur[71] », soit l'Éternel Présent. L'occultiste Stanislas de Gaita pourrait bien préciser le sens de ces deux notions mises en exergue au fronton du temple de Fernand Khnopff. En effet, l'un des sous-chapitres de son *Serpent de la Genèse*[72] s'intitule : « Il faut que l'âme du passé nous enseigne les voies du Futur : l'ère du Christ douloureux ne tardera guère à se clore, et ce sera l'avènement du Christ de gloire. » Cette citation fait référence à l'Apocalypse de Jean au sens de « Révélation » suprême avec comme finalité l'avènement de la Jésuralem céleste chère au philosophe mystique Swedenborg dont Fernand Khnopff était devenu un adepte prosélytique à Bruxelles. Dans ce chapitre, Stanislas de Gaita ajoute un passage aux accents gnostiques : « Ainsi, le Futur s'alimente du Passé[73] ; ainsi notre Mère Céleste[74] fait germer et fleurir la vie incorruptible sur le fumier de la mort — terreau fertile et l'universelle voirie des existences éphémères, accumulées de jour en jour. »

Des ferronneries extérieures formaient le « vesica piscis » des pythagoriciens et des ésotéristes chrétiens. Ce symbole, dont la forme centrale se rapproche de l'amande ou de la mandorle, exprime la description géométrique des racines carrées et des proportions harmoniques conformément à

---

69 Selon le témoignage de l'artiste, la devise évoquerait sa conscience ou son jugement personnel. Surligné par l'auteur. La description (en français) de l'Atelier par Hélène Laillet est en ligne sur le site www.*bruges-la-Morte.net*

70 Précisons que Khnopff n'était pas membre du Grand Orient de Belgique. Le rituel est en ligne sur le site www.*le-miroir-alchimique.blogspot.be/2012/02/fm-rituel-de-rose-croix-au-rite.html*

71 Teder, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016, p. 94. *Futur* est aussi le titre d'un buste de Khnopff exhibant une jeune femme laurée (fin du chapitre 14).

72 Stanislas de Guaita, *Essais de Sciences Maudites (Livre II), Le Serpent de la Genèse, Première septaine, Le temple de Satan*, Chamuel, Paris, 1891.

73 Sur la façade, « Futur » et « Passé » sont également écrits avec une majuscule.

74 Une note de Stanislas de Guaita indique que la « Mére Céleste » s'apparente à « la Sophia des gnostiques, celle de Bœhme et de Saint-Martin ; la Nature naturante, épouse de l'Esprit pur ; en un mot la Providence ou la conscience universelle de la Vie-Principe ».

l'enseignement du Nombre d'Or de l'École de Pythagore. Il figure le mariage sacré, la chambre nuptiale, la matrice en tant que source de vie, voire le Christ lui-même, l'accomplissement de l'Ancien Testament par une nouvelle alliance : deux cercles de perfection fusionnés. Frère jumeau de ce Viane isolé dans la chambre reliquaire de Bruges, le peintre aurait agi à Ixelles en grand prêtre des Lévites, le seul qui puisse admirer l'Arche d'Alliance, la présence immédiate de Dieu[75]. L'invité ne manquait pas de remarquer un petit autel domestique orné d'une tête d'Hypnos, d'un médaillon qui semblait figurer l'icône d'une Vierge à l'enfant et de griffons, l'emblème du trésor caché, du combat de l'ombre et de la lumière, du Christ lui-même ou du Graal dans certains cas. L'animal mythique est repris sur le blason familial des Khnopff. Pour l'anecdote, le peintre a été marié brièvement. On dit que l'infortunée épouse était reléguée à plusieurs centaines de mètres de l'atelier conçu comme un Temple et que l'accès lui en était formellement interdit ! Le lieu sacralisé jouait-il un rôle équivalent à la chambre reliquaire du Quai du Rosaire soustraite au regard de Jane ? Il est vrai que le peintre vénérait l'icône de sa sœur Marguerite dans la célèbre Chambre bleue...

Dans les environs immédiats résidaient à la même époque deux autres peintres idéalistes, Albert Ciamberlani (1864-1956) au 27 du Boulevard de la Cambre – la porte Art nouveau de l'immeuble détruit, une œuvre de Paul Hankar[76], se trouve au Musée d'Orsay – et Jules Du Jardin[77] au 22 de l'avenue des Courses, à proximité de l'atelier de Khnopff ! Ciamberlani, avec Julien Dillens, a participé à la décoration de l'Étoile de la Grand-Place (soit le monument dédié à t'Serclaes), une maison réédifiée sous l'impulsion du bourgmestre Charles Buls et dont la symbolique maçonnique est manifeste.

Dans les années 1910[78], Fernand Khnopff fréquentait assidûment l'Église de la Nouvelle Jérusalem à Ixelles. De nombreux aspects de la cosmogonie du philosophe mystique Emmanuel Swedenborg, dont l'ouvrage essentiel s'intitule *La Jérusalem céleste ou le Monde spirituel*, s'accordent avec le thème du double et du retour à l'unité qui parcourt *Bruges-la-Morte* :

> Il y a au « ciel » une âme idéale, Seraphita, qui coïncide à un degré supérieur avec le Seraphitus terrestre et que celui-ci « aime », qu'il s'applique de tout son temps de vie ici-bas à retrouver, dont il cherche à se montrer digne. Sans toutefois que nous nous situions dans une optique androgynique platement platonicienne : il n'y a pas eu rupture brutale suivie d'un désir de reconstitution de l'unité primordiale, **il y a deux stades donnés, différents, qu'il s'agit de faire fusionner par un travail conscient, lucide, rationnel de catharsis dont le moteur s'appelle amour**[79].

---

75 Le rituel martiniste indique l'existence d'une Chambre philosophique. Teder, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016, p. 27.

76 Fait peu connu : l'architecte Paul Hankar (1849-1901), membre des *Amis philanthropes*, était le meilleur ami bruxellois de Khnopff. Leurs domiciles n'étaient éloignés que de trois cents mètres (71 rue Defacqz et 1 rue Saint-Bernard à Saint-Gilles).

77 Le « Brugeois » Jules Du Jardin, autrefois membre de la Loge Kumris, était un ami intime de Khnopff. À tel point que ce dernier lui vendit sa maison de villégiature à Fosset (Ardenne belge). Émile Pirard, *Fernand Khnopff (1858-1921) à Fosset : Menil, Sprimont, Héropont*, Chez l'auteur, 2012, p. 21. Jean Delville durant la Grande Guerre avait parrainé Du Jardin pour le faire entrer en Franc-maçonnerie.

78 Khnopff fréquentait dès 1900 le cercle swedenborgien animé par Sir William Blake Richmond, un descendant du célèbre peintre visionnaire William Blake. Il a relaté par le menu son expérience religieuse dans un article publié dans les *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts (1915-1918)*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1916. Cette conférence a été prononcée le 2 mars 1916. Plus récemment, le texte a été reproduit intégralement dans *Fernand Khnopff : 1858-1921,* Ministère de la Communauté française, Bruxelles, 1980, p. 223-224, le catalogue de l'exposition qui s'est tenue aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique du 18 janvier au 13 avril 1980.

79 Jean Servier, *Dictionnaire de l'ésotérisme*, PUF, Paris, 1998. Surligné par l'auteur.

Dans les dernières années de sa vie, Khnopff continue à rendre hommage au caractère mystique et sacré du Principe féminin. Le catalogue raisonné de son Œuvre nous montre deux dessins sans titre dont l'un représente une femme portant un agneau sur ses épaules, un symbole évoquant un Hermès féminin, l'autre une dame voilée qui embrasse le Christ sur le front comme le ferait un Maître à l'égard de son disciple. Il est vrai que par ses onctions, Madeleine a fait de Jésus un « Christ » : le mot grec « Christos » signifie « consacré par l'onction ». On découvre, toujours de la même période (1917-1918), une jeune fille couronnée de laurier et un crayon et fusain intitulé *Illustration pour St Jean, chap. XVI. 20.* La légende reprend une phrase du verset johannique qui rend hommage à l'Esprit Saint ou Esprit de Vérité : « Vous serez dans la tristesse, mais votre tristesse se changera en joie. » De 1919, une Jeanne d'Arc en armure et ailée posant devant un triple cercle, un sujet probablement en rapport avec la victoire de 1918. Enfin, l'ultime pastel (1920), qui renoue avec l'élégance raffinée des années de gloire du peintre symboliste, représente un visage de femme ailé, qui plane sur les eaux, tel une colombe, une Sophia divine[80], la Shekinah hébraïque ou encore l'ombre portée par Dieu sur sa création, celui d'Élohim « qui féconde les eaux du Chaos », comme il est écrit dans la Genèse.

À la disparition de son confrère survenue en 1921, c'est Jean Delville qui rédigera une notice biographique publiée dans *L'Annuaire* de l'Académie[81]. Le caveau familial situé à Laeken ne mentionne pas le prénom du peintre. Le principal ornement consiste en une rose crucifère entourée d'une couronne d'immortelles, soit la douleur qui ne s'éteindra jamais, et une immense croix peut-être antérieure à la mort de Khnopff. Impossible de certifier qu'il s'agit d'un symbole rosicrucien. Mais il se fait que ce motif se retrouve sur la tombe de Jules Verne, elle-même inspirée de celle de Rodenbach (cf. chapitre 24).

Pour conclure, voici un détail qui est loin d'être anodin puisqu'il semble confirmer ce qui précède : vers 1888, l'époque du frontispice du roman *Istar* de Péladan, apparaît l'esquisse de la signature stylisée du peintre. Son monogramme, les initiales F et K, vient s'inscrire dans un cercle. Celui-ci prendra rapidement la forme d'une fleur trilobée ou trinitaire, une rose ou un trèfle, incluant tour à tour la lettre G ainsi que le Γ ou gamma, une croix latine et une croix d'Anjou ou de Lorraine, un tau et en bas un « M ». Faut-il y voir une griffe rosicrucienne du Maître du Symbole avant sa « conversion » à la métaphysique de Swedenborg ? Le monogramme était exhibé à droite de l'entrée, à l'extérieur de l'atelier d'Ixelles, ce qui prouve son importance symbolique aux yeux du peintre[82].

---

80 Robert L. Delevoy, Catherine de Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff : 1858-1921 : Sa vie, son œuvre. Catalogue de l'Œuvre*, Lebeer Hosmann, Bruxelles, 1987. Celles qui sont évoquées dans ce paragraphe portent respectivement les numéros 589, 591, 600, 610, 611 et 624.

81 Le texte est en ligne sur le site *www.academieroyale.be*

82 Cette griffe apparaît en filigrane derrière l'ange de *La barque sacrée* (décor du *Roi Artus* de Chausson). Robert L. Delevoy, Catherine de Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff : 1858-1921 : Sa vie, son œuvre. Catalogue de l'Œuvre.* Lebeer Hosmann, Bruxelles, 1987, n° 382.

Mais comme souvent, Khnopff aime brouiller les pistes et adopter un ton sarcastique ainsi que le démontrent ces mots adressés à Alma Schindler-Mahler en 1899 :

C’est étrange. Lorsque je mets quelque chose d’incompréhensible dans une image, c’est généralement parce que la forme et la couleur m’intéressent et qu’elles s’intègrent parfaitement. Mes amis me disent : « qu’est-ce que c’est censé vouloir dire ? » trouvant tellement d’explications ingénieuses que je me sens très fier de toutes les idées non articulées cachées dans mes images.

Récemment, dans *L'Ésotérisme et le Symbolisme belges* (Petraco Pandora, 2013 – partiellement en ligne), Sébastien Clerbois a prouvé l’attirance permanente de Khnopff pour l’occultisme et l’ésotérisme. Après tout, l’artiste avait côtoyé le Rose+Croix Péladan, la Loge Kumis dont son frère Georges était un pilier et fréquenté l’église de la Nouvelle Jérusalem basée sur les signes célestes et les correspondances-analogies théorisés par Swedenborg. Relevons également cette réflexion de l’artiste :

Je voudrais que chaque chose ait un sens intérieur.

Khnopff dans son Atelier d'Ixelles à l'intérieur du cercle d'or.

16. Les icônes de Fernand Khnopff

Comme il n'y a pas de différence de sexe dans le monde spirituel ni entre les âmes immortelles de la race humaine […] nous n'hésitons pas à accepter comme élève de l'Ordre une femme qui en est digne.
Alessandro, comte de Cagliostro

À travers trois thématiques – la chevelure, la gémellité et l'épouse mystique – qui traversent son œuvre, Fernand Khnopff, l'illustrateur non déclaré de l'univers de Georges Rodenbach, semble étayer mon hypothèse magdaléenne de *Bruges-la-Morte*.

En 1902, il exécute un tableau en deux parties intitulé *Secret-Reflet* qui se trouve aujourd'hui au musée Groeninge de Bruges. Inscrite dans un cercle (tondo), une jeune femme, vêtue de bleu et voilée, caresse d'une main gantée de blanc la bouche d'un masque aux traits féminisés, couronné de laurier et de roses et fixé à une colonne[83]. La scène se déroule dans un atelier décoré d'une tenture semée de plumes de paon[84], cet oiseau transmutatoire proche du phénix sur le plan symbolique et qui fascinait le Maître bruxellois. Au 15ème siècle, des peintres, comme Van der Weyden ou Van Eyck, en avaient fait les attributs des archanges : on pensait alors que la couleur de ses plumes possédait la propriété de transformer le venin du reptile en substance solaire et que sa chair était imputrescible. Tout comme Hermès, le paon était un messager céleste. Dans le domaine alchimique, les plumes de paon symboliseraient les couleurs variées que prend la matière sous l'influence du feu astral représenté par le Phénix.

Le paysage brugeois, quant à lui, représente le canal bordant l'Hôpital Saint-Jean et la sortie voûtée qui permettait de faire évacuer les dépouilles des pestiférés, au lieu-dit Mariabrug (Pont de Marie), évitant de la sorte toute contamination avec le personnel soignant, les patients, jusqu'à la ville entière. Les historiens de l'art ne se sont pas accordés sur les noms à attribuer aux deux personnages de la scène énigmatique. Certains estiment que le masque figure le dieu Hermès

---

83 Le paon, symbole de connaissance et de sublimation, est lié à l'Œuvre au blanc sur le plan alchimique. Selon Papus, la queue du paon marque l'Œuvre à un point donné de son évolution spagyrique.
Difficile de savoir s'il existe un rapport avec cet extrait de l'*Apocalypse* (3:12) : « Le vainqueur, j'en ferai **une colonne dans le temple de mon Dieu**, il n'en sortira jamais plus, et j'inscrirai sur lui le nom de mon Dieu, et le nom de la cité de mon Dieu [ndr : Bruges dans le cas présent], la Jérusalem nouvelle qui descend du ciel d'auprès de mon Dieu, et mon nom nouveau. » Surligné par l'auteur.
Dans l'Ordre martiniste, le Masque omniprésent, soit le Iod hébraïque, symbolise la Pensée, humaine et divine. Teder, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016, p. 51-52 et 95.

84 Une inscription au dos du tableau de Khnopff fait allusion à une grue d'aile et de lumière qui a fui l'oiseleur. D'après l'adaptation libre de Barbard McClintock d'une fable d'Ésope, *Les oies et les grues*, un paon se moque d'une grue. Il raille sa couleur : « Moi, je suis vêtu d'or et de pourpre, toi, tu portes un plumage sans beauté. — Seulement moi, répondit la grue, je chante parmi les étoiles et mon vol me porte dans les hauteurs ; toi, pareil à un coq, tu marches en bas avec la volaille. »
La grue est un symbole ambivalent. Telle Madeleine, elle représente soit la pureté soit la frivolité.

couronné de laurier mais dépourvu d'ailes temporales comme c'est le cas du *Masque*, une autre œuvre de Khnopff. Je pense qu'il s'agirait ici, compte tenu de ses traits efféminés et fardés, d'un Mercure-Hermès féminin : Aphrodite ou Athéna, la demi-sœur du dieu, une Madeleine gnostique détentrice de la connaissance hermétique, de la Parole-Logos dans la mesure où la bouche sensuelle est mise en exergue par la gestuelle. La jeune dame qui contemple sa parèdre comme dans un miroir pourrait dès lors être la Vierge Marie, voilée de bleu, sa couleur biblique traditionnelle. D'autant que le paon, symbole de connaissance et de sublimation, lié à l'Œuvre au blanc, est l'attribut de la déesse Junon surnommée la Reine du Ciel, tout comme la Vierge Marie (Regina Cœli)[85]. La Vertu admirerait la Sagesse-Sophia-Hermès[86]. Elle lui caresse le bord des lèvres maquillées de rouge, comme pour faire allusion à la *Pistis Sophia* qui affirme que Jésus embrassait souvent Madeleine sur la bouche, symbole d'un mariage mystique, du partage d'un savoir secret, de la transmission du souffle divin. L'hermétisme dominerait ainsi le cloaque du canal Saint-Jean. Ou encore le visage sculpté serait un Mercure philosophique[87] et les eaux du canal celles de la putréfaction de la matière première indispensable à la réalisation de l'Œuvre au noir. Ce décor crépusculaire s'inscrit dans une prédelle sous forme de quadrilatère, une sorte de carré long, qui représenterait l'opposition du monde matériel ou « le reflet » illusoire aux sphères célestes ou « le secret », c'est-à-dire la spiritualisation de la matière la plus vile. La scène exprimerait la réalisation du Grand Œuvre en cours : « La pierre philosophale est en effet composée des quatre éléments sublimés et purifiés dans les différentes phases […] et recomposés en une forme d'ordre supérieur (union harmonieuse de l'un-cercle et du quatre-carré).[88] » Ce qui est angulaire est marqué d'imperfection et d'ombre : le cercle lumineux peut le magnifier réalisant ainsi la quadrature du cercle, généralement associée à l'Androgyne ou au Magistère lui-même. Quant au paon, il signifierait la fin de la nuit de la putréfaction et les prémices de l'Œuvre au blanc. Une copie romaine de la tête de Méduse ornant l'égide de la statue d'Athéna du Parthénon et conservée à la glyptothèque de Munich a pu servir de modèle à l'Hermès du peintre symboliste. Dans ce registre peu probable, le masque serait un avatar de la Méduse-Gorgone à la chevelure formée de serpents (soit Jane Scott). Mais, comme d'habitude le Maître du Symbole ne laisse aucune de ses œuvres majeures se réduire à une interprétation dogmatique.

Dans *Le Carillonneur*, le second roman brugeois de Rodenbach, Khnopff est sans doute cet artiste qui s'est retiré dans une aile séculière du béguinage de Bruges. Parmi les toiles qui se trouvent exposées dans l'austère atelier, Rodenbach en décrit une qui pourrait préfigurer le *Secret*, privé de sa partie *Reflet* :

Le peintre présenta une autre œuvre. C'était une figure, pas très grande, une femme hiératique, vêtue d'un costume sans âge qui avait autour d'elle **une sveltesse de colonne**, des épanouissements de chapiteau.
– Ceci, dit Bartholomeus, est **l'Architecture.** Voilà ! Elle fait le geste de ***mesurer le ciel***… **C'est pour la tour** qui va y monter et qu'elle médite[89].

---

85 Junon, déesse du mariage, honorerait Aphrodite-Vénus, l'épouse d'Hermès et la mère d'Éros ou bien Athéna, sa belle-sœur. Aphrodite couronnait l'Atelier de Khnopff à Ixelles (cf. chapitre 11, p. 77).

86 Le tondo aurait eu pour second titre *Le Geste du Silence*.

87 Pour les hermétistes, il symbolise le principe féminin générateur du monde.

88 Matilde Battistini, *Astrologie, magie et alchimie*, Hazan, Paris, 2005, p. 295.

89 *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles, 1987, p. 81-82. Surligné par l'auteur. Selon Oswald Wirth, la colonne de gauche du Temple, aérienne et féminine, est semblable à la nuée qui accompagne l'Arche d'Alliance. Oswald Wirth, *Les mystères de l'Art Royal : Rituel de l'adepte*, Dervy, Paris, 2012, p. 125.

Colonne, parfois synonyme de tour, architecture, voilà des termes qui évoquent le Temple à édifier ou la Tour de Babel inachevée. Un rituel maçonnique, coïncidence ou non, projette un éclairage sur ce décor insolite : il rappelle non seulement la « quadrature du cercle », mais aussi le cœur du Maître dont « l'éclat, du haut d'une colonne blanche, illumine le monde et remplace par un symbole d'amour et de lumière le souvenir du meurtre (d'Hiram) qui fut commis ». Et de conclure : « Pendant neuf jours, le germe de vie purifiera la terre à l'endroit même où elle fut souillée par la mort. » En l'occurrence, l'eau stagnante du canal de l'hôpital Saint-Jean de Bruges qui allégorise les péchés de la cité ou la lèpre de la modernité qui l'atteint…

Un texte de *L'Élite* (article publié en 1894) consacré à Jules Chéret, le célèbre affichiste mais également le parrain du fils unique de Rodenbach, semble annoncer le passage du *Carillonneur* consacré à Fernand Khnopff-Bartholomeus, l'aspirant peintre décorateur de l'Hôtel de ville de Bruges :

Le vrai peintre de peinture décorative voit et conçoit son œuvre tout achevée, comme les bâtisseurs de cathédrales contemplaient, en l'imaginant, **la tour entière** qu'ils allaient construire dans l'air et dont le plan, sur le papier, n'était que le résumé, la réduction de **cette tour immense**, terminée en eux[90].

Un autre tableau majeur, qui faisait partie intégrante d'un triptyque disparu pendant la dernière guerre[91] s'intitulait *D'autrefois* (1905), un titre probablement pêché dans *Bruges-la-Morte* où l'on trouve l'expression : « La ville d'autrefois, cette Bruges-la-Morte, dont il semblait aussi le veuf » et « son amour d'autrefois » (la Morte)[92]. Le panneau central montre une courtisane ou une déesse vêtue d'un somptueux brocart de l'époque bourguignonne. Elle boit le contenu d'un calice devant la châsse reliquaire du Saint-Sang irradiée. Le volet gauche montre le Quai Vert proche du siège de *La Réunion des Amis du Nord* (cf. chapitre 2) et quartier d'enfance du peintre. Celui de droite le gisant de Marie de Bourgogne qui porte une robe aux motifs similaires, ce qui induit un rapport étroit entre la malheureuse duchesse et le personnage principal de la composition. D'autant que l'entablement du mausolée de Marie possède le même agencement que l'encadrement du milieu. Dumont-Wilden estime curieusement que la belle inconnue est sur le point de descendre au tombeau[93].

La disciple du Christ, dans l'iconographie médiévale, est souvent représentée en habits chatoyants, rehaussés de décors floraux ou végétaux, la plupart du temps apparentés à la vigne et dans le cas présent au lys, au pavot ou encore au chardon stylisés. Ce « brocart aux chardons » semble inspiré du *Mariage mystique de Sainte Catherine* (avec le Christ) par Memling. Ceci constitue une allusion directe au *Cantique des Cantiques*, à la fille de Sion : « Comme le lis entre les chardons, telle ma bien-aimée entre les jeunes femmes » (Cantique 2:2) Or, l'Église orthodoxe

---

L'Hermès féminin juché sur une colonne, intitulé *Un masque (cf. illustration de couverture de cette étude)* a été créé l'année de la publication du *Carillonneur* de Rodenbach (1897).

90 *L'Élite*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1899, p. 228. Surligné par l'auteur.

91 La photographie du triptyque *D'autrefois* se trouve dans le catalogue raisonné *Robert L. Delevoy, Catherine de Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, Fernand Khnopff : 1858-1921 : Sa vie, son œuvre. Catalogue de l'Œuvre. Lebeer Hosmann, Bruxelles, 1987.*

92 *Bruges-la-Morte*, Chap. 5 et 7. On songe également à *Mon cœur pleure d'autrefois* (cf. chapitre 11).

93 *Fernand Khnopff par L. Dumont-Wilden.* G. Van Oest & co., Bruxelles, 1907, p. 54. Le texte est en ligne.

associe sans ambiguïté Madeleine à l'épouse du *Cantique des Cantiques*. Avant la réforme vaticane de 1969 qui réhabilita Madeleine en la désignant comme apôtre à part entière, le prêtre lisait le jour de sa fête patronale fixée le 22 juillet deux passages substantiels du *Cantique* (3:2-5 et 8:6-7). Derrière la dame, on reconnaît le canal de l'Hôpital Saint-Jean, le même que celui du *Secret-Reflet.* Dans l'œuvre de Fernand Khnopff, un personnage nimbé et décolleté, encore une chimère ! orne le milieu de la robe d'apparat de ce qu'il faut bien considérer comme une « déesse ». Maria Biermé, qui avait interrogé l'artiste sur la signification de cette œuvre, estimait que la jeune femme représentait « l'esprit » de la Cité, Bruges en l'espèce et les symboles qui lui sont étroitement liés[94]. S'agirait-il de la Sophia devant le Précieux Sang de la Nouvelle Alliance avec l'Humanité, c'est-à-dire le Graal exposé dans le Saint des Saints, la chapelle haute de la Basilique de Bruges ?

On retrouve le même personnage énigmatique dans *L'Encens*[95] dont il existe plusieurs versions. Comme l'indique le titre, une dame voilée et gantée de blanc, telle une initiée, mélange de sensualité froide et de souverain isolement, contemple un encensoir. Dans une attitude sacerdotale, elle trône dans une église, probablement Notre-Dame à Bruges.

À l'origine, Khnopff avait prévu un triptyque dont le titre à connotation alchimique (à lire Eugène Canseliet) aurait été *L'Encens, la Myrrhe et l'Or.* On pense bien sûr aux Rois Mages, mais ceux-ci ne sont mentionnés, de façon allusive, que dans un seul évangile, celui de Matthieu. Comme le peintre symboliste a représenté une femme à l'aspect majestueux, il convient ici d'associer les trois matières précieuses au *Cantique des Cantiques* : l'amante dont la beauté et l'amour surhumains sont chantés dans un des textes les plus mystiques de l'Ancien Testament. La Bien-aimée y préfigure, selon la tradition chrétienne et plus précisément l'homélie pastorale XXV de Grégoire le Grand, le personnage de Madeleine qui « a brûlé l'amour de la chair au feu de l'amour divin ». La myrrhe annoncerait le baume destiné à enduire le corps du Christ après la crucifixion. La sainte n'est-elle pas assimilée, dans le calendrier orthodoxe, à « la myrrhophore », celle qui porte l'huile sainte ? Dans le contexte contemporain de Khnopff et pour les rosicruciens, l'encensoir est le symbole récurrent du processus de l'âme en cours de purification et de transformation. Enfin, l'Autel des Parfums qui se trouvait dans le Saint des Saints du Temple de Salomon devant l'Arche d'Alliance était en bois de cèdre recouvert d'or. On y brûlait l'encens ou des parfums élaborés à partir d'un subtil mélange d'huile, de myrrhe ou d'onyx. Le Musée des Beaux-Arts de Gand a acheté en 2000 une des meilleures versions de *L'Encens*. Un an avant l'acquisition de l'ondoyante

---

94 Maria Biermé, *Fernand Khnopff* dans *Les Artistes de la Pensée et du Sentiment*, Éditions de la Belgique Artistique et Littéraire, Bruxelles, 1911, p.107.

95 La notice du Musée d'Orsay précise bien que la robe est ornée de chardons. Le texte est en ligne. Dans son roman autobiographique *L'Art en exil*, Rodenbach évoque un curieux rituel lié à l'encens. Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 1*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 86. Le tableau avec l'encadrement d'origine « Deo Dei » est sur le site de *La Tribune de l'Art.*

Marie-Madeleine d'un autre ami personnel de Rodenbach, le peintre belge Alfred Stevens[96]. Le Musée d'Orsay, pour sa part, est entré en possession de l'œuvre titulaire majeure, celle qui se voit rehaussée de l'encadrement d'origine créé par Khnopff. Les ornements reprennent deux coupes ou encensoirs. L'inscription « Deo Dei », qui y est gravée, ramène à l'amour de Dieu de la princesse auréolée, probablement Marie-Madeleine ou la Bien-Aimée de Roi Salomon. La dédicace sibylline signifierait « De Dieu pour Dieu », une expression à connotation gnostique. Une interprétation vraisemblable voudrait que Deo soit l'abréviation latine et le surnom de Déméter, « la divine », la Terre-Mère, la Grande Déesse et la mère éplorée de Perséphone, un mythe cher au préraphaélite Dante Gabriel Rossetti. Prolongeant la quête d'Isis à la recherche de son frère Osiris. Déméter préside aux Mystères d'Éleusis. « Deo Dei » pourrait alors se traduire par « Déméter-la divinité émanée de dieu », c'est-à-dire la Sagesse divine souvent associée à l'encens[97]. Louis-Claude de Saint-Martin (1743-1803), en évoquant le « vrai culte divin » des Élus Cohens, confiait : « Il y a toujours eu dans les diverses régions de la terre des élus qui ont présenté en toute sainteté à l'Éternel un encens pur et digne de lui (encens allumé avec le *feu nouveau*). »

Mais la plus passionnante des œuvres « magdaléennes » de Khnopff est sans nul doute son *Requiem* daté de 1907. Une créature énigmatique, revêtue d'une tunique sacerdotale décorée de personnages bibliques, prend une attitude solennelle devant le chœur d'une basilique, probablement Santa Maria de Trastevere à Rome. Il s'agit du plus ancien sanctuaire de la Ville éternelle, mais également de l'un des premiers dédié à la Vierge à l'Enfant. La voûte est ornée de papes et de saints (notamment Saint Pierre) et de six épisodes de la vie de la Vierge. Assiste-t-on une nouvelle fois à une prise de possession d'un lieu consacré à la Mère de Dieu par une jeune divinité, quel que soit son nom ? Dans le courant du 19ème siècle, des étudiants identifièrent sur les décors sculptés de l'église romaine les visages d'Isis, de Sarapis et d'Harpocrate, ce qui conduisit le pape Pie IX à faire marteler les représentations païennes lors d'une restauration lourde en 1870. Précisons que des pierres ont été récupérées dans les ruines des Thermes de Caracalla et... du Temple d'Isis voisins. Pour la première fois dans l'histoire de l'iconographie catholique, une Vierge allaitant son enfant est représentée aussi bien sur le campanile qu'à d'autres endroits de l'église romaine. Il existe donc peut-être un lien concret entre la déesse égyptienne allaitant Horus et la Vierge à l'Enfant (omniprésente à Bruges). La figure centrale du *Requiem* de Khnopff, pourvue d'une chevelure abondante, tient de la main gauche un cierge effilé, ou mieux, un sceptre, symbole de pouvoirs

96 Barbara Baert, *Maria Magdalena, zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*, Museum voor Schone Kunsten, cahier 4, Gent, 2002, p. 6-9. Mon analyse de *L'Encens* rejoint fortuitement celle de l'auteure du catalogue (cf. p. 58-59).

97 Khnopff a représenté le *Paganisme immortel* sous les apparences d'une *Diane* (Cybèle) aux mamelles multiples sur le modèle de la Diane-Artémis d'Éphèse. L'hagiographie orthodoxe prétend que la Vierge et Madeleine ont vécu toutes deux dans cette ville aujourd'hui turque. Son temple dédié à Artémis était célèbre dans l'Antiquité. La déesse grecque aurait également été vénérée à la Sainte-Baume.
Michel Draguet, *Fernand Khnopff ou l'ambigu poétique,* Flammarion, Paris, 1995, p. 154 et 381-382.

divins et hermétiques, et de l'autre une bulle de verre ou de cristal, en tout cas un objet translucide. Comme ceux que Maurice Maeterlinck se plut à exhiber lorsqu'il se laissa un jour prendre en photographie. L'on sait que la bulle, symbole de la perfection astrale, de la souveraineté et de l'âme immatérielle, immaculée, est l'un des attributs insolites de Madeleine. La silhouette imposante et surréelle[98] de la prêtresse mise en évidence a pour résultat de cacher le Christ et sa mère qui forment un couple en majesté dans la calotte de l'abside (« Le Christ et la Vierge sur un trône »). Il s'agit ici de la première représentation de la « Vierge triomphante ». On remarque également un ange suspendu dans les airs, tel un Éon. En ce sens, le *Requiem* met en exergue celle qui a réussi à se détacher de son corps physique et du monde matériel pour devenir lumière astrale, un thème qui rejoint le courant gnostique[99]. Plus conforme à la mythologie catholique, la représentation pourrait se référer à *La Légende dorée* rapportant que chaque jour à heure fixe des anges transportaient dans les airs la recluse Marie-Madeleine et lui faisaient entendre un concert de chœurs célestes, une scène qui se serait reproduite lors de sa mort, de son « assomption », serais-je tenté de dire. Ce qui expliquerait le titre donné par Khnopff, *Requiem*. Rappelons la signification stricto sensu de « requiem » d'un point de vue liturgique : il s'agit du premier mot de la messe de prière pour les âmes des défunts. Voici la sentence complète, d'inspiration johannique : « Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis » (« Donnez-leur, Seigneur, le repos éternel, et que la lumière incréée les illumine »). Le personnage féminin imaginé par Khnopff pourrait donc représenter l'Ain Soph de la Kabbale, « la Lumière incréée » de l'Absolu surgie des ténèbres, un concept récurrent chez Éliphas Lévi[100] et Villiers de l'Isle-Adam. Ou plus simplement une Marie-Madeleine ordonnée au sacrement de l'Ordre de l'Amour[101]. Enfin, il n'est pas impossible, quoique peu probable, que l'œuvre soit un hommage indirect de Khnopff à Joris-Karl Huysmans décédé le 12 mai 1907, l'année de composition de la toile. L'auteur de *Là-Bas*, converti au catholicisme le plus contemplatif, avait évoqué dans son récit *En Route* la prière du *Requiem* chanté à l'église de la Madeleine à Paris[102]. L'ami de Rodenbach avait une prédilection particulière pour la sainte de Provence, ainsi que l'a rappelé Monseigneur Jean-Pierre Ravotti à l'occasion d'un pèlerinage à la Sainte-Baume le 5 juin 2006 :

Il n'y avait pas que Huysmans – pardonnez-moi la comparaison – qui était sensible à cette beauté parlante de la liturgie !

Comment ne pas y voir avant tout une représentation de la prééminence de la Madeleine-Sophia sur les apôtres masculins, l'Église de Pierre et le culte de la Mère de Dieu, de la Vierge Marie ?

En 1900, Fernand Khnopff distille un nouvel indice de la connivence qui existe entre la Madeleine et la Sophia déchue-Jane Scott en exécutant une seconde version de la toile *I lock my door upon myself*, dont j'ai parlé précédemment et que je considère comme le véritable frontispice

---

98 Selon certains exégètes, « Madgdala », au lieu de désigner une ville, pourrait signifier « grande et belle ». Voire « la Grande Hélène » au sens mythique du terme.

99 L'Ordre martiniste a fait du « manteau » un symbole majeur, marque de l'Initiation et de la Connaissance, mais aussi de la prudence face au monde profane. Teder, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016, p. 71-73.

100 Sous le nom de l'abbé Constant, il publia un curieux essai intitulé *L'Assomption de la femme ou le livre de l'Amour* chez l'éditeur Aug. Le Gallois en 1841.

101 Un vitrail de 1160 conservé au musée diocésain de Klagenfurt montre une Madeleine en habits sacerdotaux. Source : *www.art-roman-conques.fr/rehabilitation.html* (consulté le 11 juin 2023)

102 Huysmans s'éteint le 12 mai 1907. L'enterrement a lieu le 15 mai à Notre-Dame-des-Champs. Le Requiem est célébré par son ami l'Abbé Mugnier.

de *Bruges-la-Morte* (cf. chapitre 11, p. 70). Il lui donnera un titre plus explicite : *Une Recluse*. Il s'agissait d'une œuvre de commande destinée à orner le Salon de musique du Palais Stoclet à Bruxelles. Or, le terme « recluse » se trouve le plus souvent accolé au personnage de Madeleine qui termina sa vie en ermite dans la grotte de la Sainte-Baume en Provence.

Khnopff rendit un ultime hommage posthume à Rodenbach dont l'univers lui était si proche (*illustration : Khnopff dans son atelier à Saint-Gilles*). En 1903, il dessina les décors et les costumes de l'adaptation théâtrale de *Bruges-la-Morte*, *L*e *Mirage*. Il réutilisa certains éléments, entre autres ceux du *Roi Artus*, l'opéra d'Ernest Chausson créé à Bruxelles la même année. La robe que l'artiste conçut pour le premier rôle féminin était constellée de cercles contenant trois points disposés en triangle, symbole trinitaire (Esprit Saint), et de vesica pisces (deux cercles entrelacés dont le milieu forme une amande).

De 1902 à 1904, Khnopff exécuta une série de paysages brugeois nostalgiques et évanescents en prenant scrupuleusement pour modèle certaines photographies de l'Anversois Gustave Hermans (1856-1934) non sans les transcender. Le peintre bruxellois créa également les décors de *Pelléas et Mélisande* que j'évoquerai plus loin et ceux de la première représentation de *Parsifal* à la Monnaie (1914).

Chose surprenante, je n'ai retrouvé aucune trace d'un quelconque contact personnel ou épistolaire entre Rodenbach et Khnopff après la parution de *Bruges-la-Morte.* Mais une partie des archives de ce dernier, qui étaient conservées dans une annexe de sa maison d'Ixelles, ont été détruites, peut-être lors du drame de l'Exposition universelle de 1910 installée sur la plaine du Solbosch, l'actuel emplacement de l'Université Libre de Bruxelles qui faisait face à l'Atelier du Maître. Et le restant par sa famille...

Coïncidence curieuse, le peintre fut grièvement blessé aux yeux lors de cet incendie qui ravagea plusieurs pavillons. Et le manuscrit de *Bruges-la-Morte* qui était exposé à la section belge faillit être réduit en cendres le même jour !

Le chroniqueur du *Figaro* n'a jamais consacré le moindre article au peintre de Bruges, jugé peut-être excessivement anglophile pour son public parisien ou peu rentable pour le succès de sa propre carrière. Rodenbach possédait toutefois une œuvre de Khnopff (qui a été volée en 1980 au Musée de Folklore à Tournai). De leur symbiose manifeste, il ne subsiste, me semble-t-il, que Bartholomeus, le peintre mystique du *Carillonneur*. Et ces élogieuses mentions dans *Le Progrès* et *Le Journal de Bruxelles* à propos d'expositions du Cercle des XX, des Trente-Trois[103] (1887 et 1889) et des Salons de la Rose+Croix de Péladan (1892,1893 et 1894), mais destinées à ses lecteurs belges :

[…] Khnopff, ce dandy à l'allure un peu britannique, silencieux d'habitude, avec ses fusées de rire accompagnant de temps en temps un mauvais calembour ; au reste un peintre au sens très littéraire, un des rares qui aient lu et qui sachent lire, et le soir un galant mondain qui cause dans les coins des salons les plus à la mode, avec des réserves de diplomate en mission.
Le Progrès, 10 février 1887 (Têtes de vingtistes)

[103] Salon des Trente-Trois : créé par le peintre Ary Renan, le fils d'Ernest Renan.

Hier soir, vendredi, a eu lieu l'inauguration à la salle Georges Petit, rue de Sèze, de l'exposition annuelle des Trente-Trois. […] On se masse partout – et vous apprendrez la chose sans [*illisible*], j'imagine – devant les envois de Fernand Khnopff, qui est décidément le héros de cette ouverture de salon : son grand dessin, en ses [?] tonalités grises, représentant dans une immense cascade d'eau, une femme à côté de l'artiste saignant du tourment de l'œuvre qui lui est rentré au flanc, comme un fer de lance[104] ; puis ses dessins pour l'illustration d'un roman de Péladan [105]; ses paysages d'une gothique et aiguë impression[106], oh ! L'art profond, avec une si grande part de rêve, de symbole, d'âme cachée et palpitante à travers une exécution sûre, patiente et concentrée qui n'abandonne rien au hasard et prémédite ses trouvailles !
Enfin, un charmant portrait où nous reconnaissons la non moins charmante jeune fille d'un des grands industriels de Belgique, en robe blanche, avec son teint rose, ses beaux yeux et la palette en main dans son atelier de jeune peintresse[107], symbole des tendances présentes, qui entraînent vers l'art toutes les femmes, et non plus comme autrefois pour les bourgeoises enluminures de porcelaines et des écrans. La concurrence devient redoutable […]
Journal de Bruxelles, 2 janvier 1889 (Salon des Trente-Trois)

[…] M. Fernand Khnopff, qui expose au Salon des Rose Croix, obtient grand succès, le plus grand succès peut-être d'entre tous les exposants avec ses dessins évocateurs, subtils et si personnels, et surtout cette noble figure du *Silence*[108], proclamée, d'une voix, le chef-d'œuvre de l'exposition, bien qu'elle y apparaisse un peu comme une ironie avec ce geste calme de se taire en ce lieu visiblement tapageur et friand de bruit.
Journal de Bruxelles, 14 mars 1892 (Premier Salon de la Rose+Croix)

Rodenbach après avoir critiqué la médiocrité de la deuxième exposition : […] À part notre ami Fernand Khnopff, dont tous les artistes et amateurs d'art parisiens, ont trié ici et admiré les envois : des dessins méticuleux et profonds, l'*Offrande*[109] et ce principal tableau, d'après une devise anglaise, au fond si évocateur, à la tête pensive et délicieuse […][110]
Journal de Bruxelles, 10 avril 1893 (Deuxième Salon de la Rose+Croix)

[on y voit] M. Fernand Khnopff, dont les amateurs d'art d'ici suivent depuis longtemps le talent subtil et délicieux et admirent à la Rose+Croix de cette année les dessins d'un art intense, méticuleux et large en même temps, comme le fut parallèlement l'art des primitifs flamands.
Journal de Bruxelles, 13 avril 1894 (Troisième Salon de la Rose+Croix)

---

104 *A Beguiling*, 1888. Cette œuvre trouve son inspiration dans un poème de Georges Rodenbach : *Vers pour une rousse* (cf. chapitre 11).
105 *Avec Joséphin Péladan. Istar*, 1888. Illustration en fin de chapitre.
106 Paysages de Fosset, lieu de villégiature du peintre.
107 *Portrait de Madeleine Mabille*, 1888.
108 *Du Silence*, 1889. Un titre d'après une plaquette de Rodenbach.
109 *L'Offrande*, 1891
110 *I lock my door upon myself*, 1891.

Annexe : la *Sleeping Medusa* de Fernand Khnopff élucidée ?

La mystérieuse Sleeping Medusa *(1896) de Fernand Khnopff pourrait avoir livré une partie de son secret. La Méduse en question, trophée de la déesse Athéna (la Sagesse) perche sur un rocher telle un aigle. Les yeux fermés, le rapace représenterait l'introspection et l'isolement.*
Il est peu probable qu'il s'agisse ici de la Méduse mythologique dans la mesure où sa chevelure n'est pas garnie de serpents et qu'elle a un corps d'aigle.
L'étude qui suit, reproduite par de larges extraits (dépourvue des passages en italien et des notes abondantes quoique pertinentes), semble prouver que la Méduse est en réalité ***le Phénix ou la Connaissance divine incarnée par une femme.***
Cecco d'Ascoli (1269-1327), mort sur le bûcher de la Sainte Inquisition, était un contemporain de Dante et l'on sait que le dernier texte de Khnopff est consacré à Dante et que Péladan consacra une étude au père de La Divine Comédie.
Les passages en rapport direct avec la thématique de Bruges-la-morte *ont été soulignés.*

Joël Goffin
Décembre 2013

La femme-oiseaux

La femme-oiseaux : représentation polymorphe de la *Donna* dans *L'Acerba* de Cecco d'Ascoli
une étude d'Hélène Huc

Référence électronique : Hélène Huc, « La femme-oiseaux : représentation polymorphe de la Donna dans L'Acerba de Cecco d'Ascoli », Italies [En ligne], 10 | 2006, mis en ligne le 08 octobre 2008, consulté le 08 décembre 2013. URL : http://italies.revues.org/645

C'est dans la section zoologique de l'œuvre encyclopédique de Cecco d'Ascoli intitulée *L'Acerba* qu'apparaît la figure emblématique de la femme-oiseaux, inédite dans la littérature italienne du Moyen Âge. Cette créature polymorphe et d'essence hautement spirituelle, dont le mystère et la complexité sont amplement nourris par la richesse des références symboliques utilisées par l'auteur, confère à cette œuvre encore méconnue toute son originalité.
Parmi les multiples aspects que recèle cette œuvre, tous significatifs d'une époque, d'un genre littéraire, d'une écriture et d'un mode de pensée, notre intérêt se porte sur le livre III de *L'Acerba*, et plus particulièrement sur la section zoologique contenue entre les chapitres II et XLVII, c'est-à-dire sur les quarante-six chapitres consacrés aux animaux et à leur nature respective.
Si l'on considère attentivement la première section, consacrée aux oiseaux, elle se révèle tout à fait singulière par le traitement symbolique et allégorique que leur réserve l'auteur, et surtout, se distingue par la présence diffuse (car morcelée) mais néanmoins insistante d'une figure féminine emblématique dont le portrait se dessine peu à peu en filigrane à travers l'évocation symbolique de ces quelques oiseaux. Si tous semblent systématiquement et symboliquement représenter une vertu morale chrétienne ou un vice, **seuls dix oiseaux participent de la représentation de cette *Donna*** et incarnent tour à tour l'un de ses multiples attributs empruntés à diverses sources : mythologie, sagesse orientale ou occidentale, symbolique antique, chrétienne, et même alchimie. Cependant, la richesse symbolique du texte rend très difficile l'appréhension de cette créature polymorphe qui assume simultanément **les**

caractéristiques du phénix[111], de la cigale, de l'alouette, etc. Le but de ce travail visera donc d'une part à déterminer et à interroger les sources symboliques intervenant dans la représentation de ces oiseaux, afin, d'autre part, de pouvoir mieux identifier la nature et l'essence de cette femme-oiseaux.

La première caractéristique fondamentale et essentielle que nous avons relevée, est celle qui, à travers l'évocation du phénix, dès le chapitre II, fait d'emblée de la *Donna* de *L'Acerba* **une créature hautement spirituelle**, catalyseur de connaissance. Comme l'a justement fait remarquer Francesco Zambon, Cecco d'Ascoli est le premier auteur qui, à la suite d'une longue tradition symbolique, a élaboré le mythe d'**une femme-phénix**.

En effet, l'esprit humain, lorsqu'il contemple cette créature d'essence spirituelle, parvient à dépasser ses propres limites et à se fondre en elle, comme l'annonce Cecco dès le premier chapitre du livre III de *L'Acerba*, un phénomène que Zambon nomme *unio mystica.*

Puis, Cecco insiste à la fois sur le caractère béatifiant de cette vision, mais aussi sur sa qualité de « puissance créatrice[112].

La dimension spirituelle et génératrice d'amour de la Connaissance, fortement présente chez le phénix (« accende fiama de disio nel cuore : / […] col dolce fuoco la ignorantia sprecha), se retrouve également dans l'évocation de l'aigle au chapitre III : « Così m'innova nel piacer costei, / […] / spandendo l'ale di la sua vertute / allora cresce l'intellecto agente / mirando di bellezza la salute ».

C'est encore au chapitre II et à via la description du phénix, entre autres, qu'apparaît la capacité de la femme-oiseaux à se régénérer : **la résurrection comme gage d'éternité se manifeste, à travers divers oiseaux, comme un attribut inhérent à sa nature angélique.**

Cette description contient une référence à l'influx lunaire pour le moins inédite : si l'on considère d'ailleurs la position de ce vers (« per la virtute che spreme la Luna »), situé exactement entre celui qui évoque d'abord la mort du phénix (« Poi che conversa, dico, in polve trita ») puis celui consacré à son retour à la vie (« riprende in pocha forma prima vita »), on peut en déduire le caractère à la fois déterminant, ambivalent, et même ambigu que l'auteur attribue à la lune. Sans s'attarder sur la traditionnelle symbolique de cet astre qui relie ici étroitement la femme au phénix, soumis ainsi à la volonté de cette grande déesse archaïque dispensatrice de vie et de mort, l'éclairage différent que peut apporter ici la conception particulière de certaines civilisations très anciennes quant à la symbolique de la lune nous paraît tout à fait pertinent pour bien comprendre ces vers de Cecco d'Ascoli. En effet, on peut se référer à la civilisation égyptienne pour qui le soleil était du genre féminin et la lune du genre masculin, et, « […] selon le rythme même des apparitions de la lune dans le ciel, le dieu ou le roi qui lui était associé connaissait deux phases consécutives : l'une supérieure, correspondant à la lune visible, l'autre inférieure, c'est-à-dire vécue dans les enfers, correspondant à la période de lune noire ». Ce renversement est notamment illustré par la figure d'Osiris qui incarne parfaitement cet exemple de dieu *à passion* qui, à l'instar du Christ et du phénix, meurt puis ressuscite, et, par la vertu de sa mort et son passage en lune noire, apporte aux hommes l'espoir d'une renaissance et la certitude de l'immortalité. Mort et résurrection se succèdent ainsi dans un mouvement perpétuel qui allume la flamme du désir de la connaissance, amour célestiel et spirituel.

Ainsi, au-delà du fait que le mythe du phénix, chez Cecco d'Ascoli, paraît relever de la cristallisation symbolique du thème de la mort de la *Donna* permettant à l'homme de renaître à une dimension plus haute, « riflesso o tramite di un *itineraruim mentis in Deum »*, il nous semble que cette figure féminine se présente également sous le signe d'une dualité (*note : le mythe de l'Androgyne*), qu'elle incarne et dépasse en même temps. Ici femme-phénix, elle permet le rapprochement de tous les antagonismes cosmiques primordiaux : masculin et féminin, vie et mort, soleil et lune, sa nature unique les réunit et les transcende tous : « Al mondo non fu mai più che una »écrit Cecco.

---

[111] Zambon établit le parallèle entre le chant du phénix et celui du cygne en tant que symbole de l'âme qui, comme l'écrit Cecco, « canta ne la morte, inamorata, / andando al suo Fattor così beata » (*L'Acerba*, livre III, chapitre X, v. 7-8).

[112] Zambon rapporte à ce sujet l'interprétation de Luigi Valli dans *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore* (Milano, Luni, 2004), selon laquelle la *Donna* de *L'Acerba* « [...] rappresenta la Sapienza celeste, madonna Intelligenza, il simulacro femminile dei "Fedeli d'Amore" cristiani e islamici » (*op. cit.*, p. 78). Et surtout, il indique en guise de commentaire un extrait de *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi* de Henri Corbin qui définit de façon tout à fait éclairante l'essence même de cette créature : « C'est d'une véritable puissance spirituelle qu'est investie l'image humaine dont la Beauté se manifeste sous forme sensible, cette Beauté qui est l'attribut divin par excellence, et parce que son pouvoir est un pouvoir spirituel, c'est une puissance créatrice. C'est elle qui crée l'amour dans l'homme, éveille en lui la nostalgie qui l'entraîne au-delà de sa propre apparence sensible, et qui en sollicitant son Imagination active à produire pour elle ce que nos troubadours appelaient "amour célestiel" […], le conduit à la connaissance de soi, c'est-à-dire à la connaissance de son seigneur divin », p. 78 et 79.

On retrouve dans le chapitre III consacré à l'aigle ce thème de la *renovatio* qui, cette fois, s'accomplit par l'eau, thème déjà présent dans le *Physiologus*.
La symbolique chrétienne est ici évidente, faisant de la régénération au contact de l'eau un simulacre du baptême. L'éternelle lumière de cette femme-oiseaux est à nouveau célébrée à travers les plumes de la « lumerie »[113].
Ainsi la lumerie est-elle ici un symbole de la Foi : guide dans les ténèbres de l'existence humaine, sa lumière inextinguible conduit le fidèle à Dieu, elle est gage de pérennité et d'éternité pour l'âme.
C'est aussi chez la colombe, au chapitre VIII, que l'on retrouve ce thème de la renaissance : après la mort, ses plumes[114] retrouvent leurs propriétés.
Elle ne dispense sa lumière spirituelle et n'ouvre l'esprit de l'homme à la connaissance que si celui-ci est digne d'être touché par sa grâce.
Dès lors, nous voyons apparaître plus précisément les contours de la *Donna* de *L'Acerba* : créature angélique, dispensatrice de connaissance et de lumière spirituelle, et dont l'éternelle vertu se manifeste dans sa capacité à se régénérer. Tous les oiseaux que nous avons cités sont donc qualitativement emblématiques, et certains parmi eux, avec d'autres, viennent ajouter à cela u**ne dimension alchimique indéniable.** Le phénix est peut-être le premier d'entre eux[115] : « Dans les *Symbola aureae mensae duodecim nationum* de Michaël Maier, le phénix est assimilé à l'Ortus (du latin *orior*, *ortus* : se lever, d'où vient aussi le mot orient), animal fabuleux qui réunit en lui les quatre couleurs de l'Œuvre (le noir, le blanc, le rouge et l'or) et qui correspondait au lever du soleil : trouver l'or des philosophes, c'est aussi avoir découvert son orient psychique et spirituel . Le phénix de *L'Acerba*, au même titre que le Simorg du *Langage des Oiseaux*, incarne donc cette quête éternelle matérialisée par l'incessant processus de transmutation : « Rejette entièrement ce qui n'est pas moi, brûle-le ensuite et réunis-en la cendre, afin que, dispersée par le vent de l'excellence, il n'en reste pas de trace. Lorsque tu auras agi ainsi, ce que tu cherches se manifestera alors de cette cendre ».
C'est donc premièrement par le biais de ce langage polyphonique, à la fois unique et universel, véritable écho du verbe divin, que la femme-oiseaux permet d'établir le lien entre l'homme et « el Factor benigno « , mais c'est aussi dans ses yeux que se reflète le Bien Suprême : soutenir son regard, c'est accéder à la vérité de chacun et à la vérité universelle. L'aigle du chapitre III illustre ce processus : celui-ci oblige en effet ses petits à regarder le soleil en face, et chasse de son nid ceux qui n'en soutiennent pas la vue.
Si l'épreuve du soleil représente ici l'homme qui ne doit pas craindre de regarder vers Dieu et doit suivre sa lumière tout au long de sa vie pour être digne de lui, Cecco insiste également sur **le rôle d'intermédiaire de la *Donna*** qui, à l'instar du rapace avec sa progéniture, invite l'homme qui la contemple à se tourner vers le Créateur.
Elle est l'étape nécessaire qui permet à l'homme de se préparer à la vision suprême, agent purificateur des passions humaines, elle est la « donna de le giuste genti », qui « avendo misericordia e piatade, / a la viltà del mondo contradice, / facendo degna nostra humanitade : / dagli occhi suoi nascendo tal piacere / che fa beato l'uomo nel vedere ».
Les multiples occurrences du verbe « vedere » dans ce chapitre insistent sur le caractère actif de cette vision et de ses effets : « spandendo l'ale di la sua vertute / allora cresce l'intellecto agente / mirando di bellezza la salute ». Elle est à la fois l'objet de la contemplation et le moyen par lequel celle-ci est rendue possible.
À travers cette étude nous avons tenté de mieux cerner la mystérieuse femme-oiseaux du livre III de *L'Acerba*, et nous proposons d'en retenir certains aspects parmi les plus significatifs.
À la lumière de ces quelques exemples étudiés ici dans l'œuvre de Cecco d'Ascoli, nous retiendrons tout d'abord l'importance majeure et indéniable de la mystique musulmane et de la Sagesse orientale qui ont influencé l'auteur dans l'élaboration de cette figure emblématique inédite. D'une part, incarnation de la Sagesse et de l'Intelligence suprême, la *Donna* de Cecco d'Ascoli est un catalyseur de connaissance et de lumière spirituelle. Lorsqu'elle se manifeste à l'esprit humain, elle le révèle à lui-même et le fait accéder à un niveau de conscience supérieur qui est celui de la Vérité et du *Sommo Bene*. Elle est le miroir dans lequel l'homme peut, s'il emprunte le chemin de la sagesse, contempler la vérité

---

113 « Lumeria : sf Ant. Uccello fantastico, da "lume" = luce, splendore. » *Dizionario Battaglia*. Cecco fait de la lumerie un oiseau merveilleux d'origine orientale aux plumes lumineuses, et cette lumière, même après sa mort, ne peut s'éteindre.

114 Le symbole récurrent de la plume, dans ce contexte de régénération et de renaissance, nous amène à penser qu'il peut être interprété comme l'instrument de l'élévation de l'âme ainsi allégée de tout vice (note : on songe à Maât).

115 Considéré dans la tradition alchimique comme l'incarnation de la destruction et de la recomposition de la *materia prima* qui se transforme pour devenir pierre philosophale.

ontologique de l'univers. Éternelle, elle n'ignore pourtant pas le cycle immuable de la vie et de la mort, inhérent à sa nature. D'autre part, génératrice et porteuse de toutes les vertus, elle s'inscrit en cela fortement dans la tradition symbolique chrétienne dont les échos résonnent dans chacun des oiseaux qui en sont les emblèmes. Cecco en fait donc une créature angélique, qui n'est pas sans rappeler la Béatrice de Dante (son contemporain et néanmoins rival), voire plus tard la Laure de Pétrarque. Créature alchimique, elle permet l'accomplissement d'une *coincidentia oppositorum*, et renvoie ainsi à une unité parfaite transcendante, unique mais universelle. Quant à ses caractéristiques physiques et à ses manifestations matérielles, elles restent diffuses et font de la femme-oiseaux une créature dont il est difficile d'établir le portrait : « Questa è la donna qual mai non coverse / spera de la humana quallitate, / avegna che nel mondo qui converse ». Il s'agit d'une représentation polymorphe réalisée sur le mode de la métonymie : cette créature assume en effet certaines caractéristiques physiques de l'oiseau, telles que le chant, les plumes et les ailes, mais elle demeure insaisissable dans la totalité de son être. Ce polymorphisme métonymique qui caractérise la femme-oiseaux de *L'Acerba* est la manifestation stylistique et métaphorique de son essence et de sa nature, à la fois multiple et unique[116].

[116] Parallèlement au caractère alchimique attribué au métal mercuriel, on retiendra l'androgynie attribuée à la planète homonyme, évoquée notamment dans un extrait du *Picatrix* (il s'agit du plus complet et plus grand grimoire de sorcellerie, qui daterait de 1256, mais on ne sait s'il s'agit de la date d'édition originale en arabe ou de celle de l'édition latine. Quant au nom de l'auteur, s'agit-il de Picatrix ou de Ghâyat Al-Hakim ? On ignore également tout de la provenance des rituels répertoriés. Il existe cependant une version en latin vulgaire de cet ouvrage pour le moins mystérieux conservé à Paris à la bibliothèque Sainte-Geneviève, et une autre en ancien français. Le *Picatrix* a connu un très grand succès jusqu'au XIIIe siècle, puis tomba dans l'oubli). Là, elle devient androgynie célestielle : « Tu es si caché que l'on ne connaît pas ta nature, tu es si subtil que tu ne peux être défini par aucune qualification, car avec le masculin tu es masculin, avec le féminin tu es féminin » (*Encyclopédie des symboles*,cit., p. 408). Il faut comprendre ici que « de même qu'il existe un Saint-Esprit, il existe aussi ce que certains gnostiques appelaient "Notre-Dame le Saint-Esprit", un esprit féminin qui, si nous en suivons la trace, nous renverrait à la grande figure de la Sophia et au thème de la "jeune fille céleste", de l'ange au féminin qui est à la fois l'âme incarnée de l'homme […] et son double eschatologique » (*ibidem*). Le lien avec la *Donna* du livre III de *L'Acerba* apparaît ici très clairement, et même s'il est impossible d'affirmer que Cecco a pu avoir accès à de telles références, l'écho nous paraît suffisamment fort pour éclairer ces vers consacrés au stellino.