



## **Jean Delville et l'occulture fin de siècle**

par Flaurette Gautier

*Sous la direction de France Nerlich et Pascal Rousseau*

Année académique 2011-2012

Mémoire de Master II.

## Sommaire

AVANT-PROPOS.....	3	II.2.2.La figure du Célibataire. « Hygiène intellectuelle de l'artiste ».....	119
REMERCIEMENTS.....	4	II.2.3.Le rôle spirituel de l'Artiste: le martyr de l'art.....	123
INTRODUCTION.....	5	II.3.Entre « attitude orphique » et « attitude prométhéenne ».....	128
I.L'INITIATION AUX SCIENCES OCCULTES.....	21	II.3.1.Le Logos comme « science magique ».....	128
I.1. Implantation de l'occultisme en Belgique.....	21	II.3.2.Prométhée, le nouveau Surhomme.....	133
I.1.1.Péladan, l'Ordre et les Salons de la Rose+Croix.....	21	II.3.3.Science et religion au service de la Nature-Sphinx.....	138
I.1.2. Papus, l'Ordre Martiniste et la fondation du GIEE.....	36	III.EN QUÊTE DU SA-VOIR ABSOLU.	
I.1.3. Francis Vurgey, la direction de Kvmris et les Écoles de Nancy.....	46	III.1.La Théosophie: philosophie occulte et phénoménologie de l'invisible.....	146
I.2. Kvmris, « une mutualité scientifique » exemplaire.....	54	III.1.1.Fraternité et anti-militarisme: pour une cosmographie occulte.....	146
I.2.1.Administration du groupe. Une culture du relais.....	54	III.1.2. - Culture théorique et visuelle de la Théosophie. L'expérience clairvoyante.....	151
I.2.2.Alchimie des connaissances occultes.....	63	III.1.3.De la perfectibilité psychique à la spiritualisation de l'art.....	154
I.2.3. L'enseignement ésotérique à l'épreuve de l'expérience artistique.....	68	III.2.Cosmogonie idéaliste. Interférence du macrocosme et du microcosme.....	157
I.3.Anatomie de l'occultisme scientifique et esthétique.....	73	III.2.1.L'Idéalisme comme microcosme mental. L'instrumentalisation du savoir.....	157
I.3.1. Fécondation de la pensée scientifique par l'occultisme. De l'intelligible au sensible.....	73	III.2.2.Corps pur, peinture mentale et apologie du nu.....	162
I.3.2.Méthodologie et rhétorique médicales. La méthode expérimentale des « sciences maudites » appliquée à l'esthétique.....	81	III.2.3.Pour une esthétique des fluides. L'extériorisation de l'âme.....	166
I.3.3.La science de l'art. Le symbolisme comme « artifex ».....	89	III.3.Jalons d'une esthétique visionnaire: le « troisième oeil ».....	174
II.SOULEVER LE VOILE D'ISIS. L'IDÉAL D'UNE SCIENCE TOTALE.....	95	III.3.1.Vérifications expérimentales du spirituel. Connivence entre imaginaire et optique.....	174
II.1.L'idéal d'universalité.....	95	III.3.2. Photographie transcendantale et image revenante.....	178
II.1.1.Le langage des secrets de la nature.....	95	III.3.3. Transmutation, réincarnation et « survie de l'âme ».....	183
II.1.2.La doctrine des correspondances: « Forme-Esprit » et « Verbe-Image »... ..	98	CONCLUSION.....	187
II.1.3.L'harmonie universelle comme langage de la Beauté.....	105	BIBLIOGRAPHIE.....	193
II.2.« Psychopathologie du peintre ».....	114		
II.2.1.L'artiste comme Génie. Néo-darwinisme et sélection intellectuelle.....	114		

## AVANT-PROPOS

*La présente étude se situe dans le prolongement des recherches menées en première année de master. Nous avons proposé un mémoire sur « L'écriture artiste de Jean Delville (1888-1900) » dans lequel nous avons tenté d'analyser les rapports du peintre symboliste belge Jean Delville, que nous avons volontiers considéré comme un artiste-écrivain, à la littérature. Le but de ce travail, qui prenait appui sur un large corpus de textes et d'œuvres plastiques, fut d'intégrer Delville dans une histoire de l'art littéraire afin d'apporter un éclairage nouveau et plus complet sur son rapport à la création artistique. L'option monographique semblait la plus appropriée à une telle entreprise. Elle offrait alors certaines facilités méthodologiques non négligeables en égard au caractère prolix et multiforme de la production écrite de Delville. Elle eut également l'avantage de dégager des pistes de réflexion futures sans nuire à la cohérence générale du mémoire.*

*L'étude des rapports de Delville à la littérature a permis de faire apparaître en creux la question de ses affinités avec l'occultisme fin de siècle. Abordée de façon superficielle, cette question constitue l'enjeu essentiel de ce second mémoire. Celui-ci s'inscrit, par son sujet, dans le sillage de la thèse de Sébastien Clerbois qui en 1999-2000, sous la direction de Michel Draguet, avait apporté une importante contribution à l'étude du symbolisme belge en mettant en lumière ses liens avec l'occultisme. Au-delà de sa grande valeur scientifique, cette thèse a porté à notre connaissance un certain nombre d'archives extrêmement précieuses. Les archives constituent le véritable point noir de ce projet de recherches dans la mesure où la majeure partie des documents relatifs à Jean Delville ont soit disparus, soit été détruits. Le même constat est à déplorer en ce qui concerne les archives des sociétés secrètes dont il fut membre. Nous avons mis un point d'honneur dans notre précédent travail à utiliser notre corpus comme un objet artistique et non comme une source. Force est de constater que nous n'avons pu tenir cet engagement pour la présente étude et que nous nous sommes résolus à un double emploi. Si nous avons évité le plus souvent l'approche monographique, nous ne nous sommes en revanche pas restreints dans le nombre de citations littéraires, souhaitant par là mettre en avant leur valeur historique.*

*L'état des sources primaires a en grande partie influencé les proportions de ce mémoire. Fruit d'un long travail de comparaison entre différentes revues d'époque, il a avant tout une vocation explicative. Nous avons volontairement accordé une place importante à l'exposé des théories occultistes fin de siècle, de sorte qu'elles répondent en écho aux théories esthétiques de Delville. Nous avons dépouillé des revues tant belges que françaises, conservées respectivement à la Bibliothèque Royale Albert Ier à Bruxelles et à la Bibliothèque Nationale Française à Paris, pour compléter les documents collectés jusqu'ici. Nous avons décidé de ne reporter que les plus importants en annexe, nous réservant ainsi le droit d'en intégrer des extraits dans le corps du développement. Celui-ci s'inscrit dans la continuité de notre précédent travail de recherches et n'a pas manqué de soulever de nouvelles interrogations qui, nous osons l'espérer, trouveront rapidement leurs réponses.*

## REMERCIEMENTS

*Je tiens à remercier Mme France Nerlich et M. Pascal Rousseau pour leur confiance, leur aide et leur soutien. Ma gratitude va aussi à l'équipe du laboratoire Intru de l'Université François Rabelais de Tours, qui m'a toujours témoigné de précieux encouragements.*

*Que mes camarades d'université et mon entourage proche soient assurés de ma reconnaissance. À B., enfin.*

## INTRODUCTION

En posant la question volontairement ambiguë « les siècles ont-ils une fin? » en préambule aux actes du colloque sur les *Fins de siècle*, qui s'est tenu à Tours au printemps 1985<sup>1</sup>, Jean M. Goulemot, Jacques Lecuru et Didier Masseau imposaient la nécessité d'une réflexion méthodologique et épistémologique sur la notion de « fin de siècle »<sup>2</sup>. D'un point de vue strictement chronologique, l'apparition d'une « conscience du siècle »<sup>3</sup>, ou « conscience séculaire »<sup>4</sup>, va de pair, selon ces auteurs, avec une appréhension chrétienne du temps. Envisagée sous cet angle, la pertinence de la notion de « fin de siècle », en tant qu'elle renvoie à une unité temporelle permettant de saisir le passé, est soumise à interrogation. L'idée même d'une, ou plutôt, de plusieurs fins de siècle, découle du positionnement méthodologique de l'histoire culturelle qui a le mérite néanmoins, en proposant une vision stratifiée du passé, de souligner que les « siècles culturels ne correspondent pas aux siècles civils »<sup>5</sup>. Ce constat constitue un facteur d'explication majeur à l'association désormais consacrée de la formule « fin de siècle » avec les années qui ont précédé la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. En dépit de sa validité, une telle démarche ne parvient toutefois pas à échapper à la tentation d'une lecture du passage d'un siècle à un autre en termes de rupture et d'épuisement des valeurs. Cette lecture, qui présente la fin de siècle exclusivement comme une époque de crise, est le résultat aporique d'une confusion, volontiers admise par ailleurs<sup>6</sup>, entre décadence et fin de siècle. Elle s'inscrit dans un discours plus global, tributaire de la pratique historique inaugurée par Winckelmann au XVIII<sup>ème</sup> siècle, visant à présenter le XIX<sup>ème</sup> siècle comme l'héritier direct du siècle des Lumières, c'est-à-dire comme le siècle du progrès et de la raison en marche. Ainsi, quoiqu'embarrassante, la notion de « fin de siècle » au singulier résiste et demeure, moins parce que sa validité semble incontestable que parce qu'elle conforte une habitude tenace de périodisation. Goulemot, Lecuru et Masseau s'accordent à dire que cette périodisation repose sur la force symbolique des chiffres (une fin de siècle se termine nécessairement en l'an 100 du siècle concerné). En d'autres termes, la notion de « fin de siècle » isole, circonscrit de façon arbitraire et *a priori* une époque à l'intérieur du siècle envisagé. Pour Daniel Mortier, qui s'est

---

1 CITTI, Pierre (dir.), *Fins de siècle*, actes du colloque de Tours, 4-6 juin 1985, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990.

2 GOULEMOT, Jean M., LECURU, Jacques, MASSEAU, Didier, « Les siècles ont-ils une fin? », in CITTI, Pierre (dir.), *Ibid.*, p.17-33.

3 *Ibid.*, p.18.

4 *Ibid.*, p.19.

5 *Ibid.*, p.21.

6 « Nous confondons volontiers par ailleurs fin de siècle et décadence. [...] Nous pensons aussi la fin de siècle comme un terme, une angoisse et une crise. » *Ibid.* Cette affirmation rend également compte de l'assimilation qui est faite entre les décadents, les symbolistes et les idéalistes.

interrogé à son tour sur cette notion lors d'un colloque sur le même thème présenté à Toulouse en 1987<sup>7</sup>, le concept « fin de siècle » est double. Il désigne à la fois un « segment temporel »<sup>8</sup> spécifique, un « découpage *a priori* »<sup>9</sup> à l'intérieur du XIX<sup>ème</sup> siècle, et « une période littéraire ou artistique par définition unique »<sup>10</sup>, un « état d'esprit »<sup>11</sup> particulier. L'emploi de la formule est d'autant plus justifié qu'elle est « une expression utilisée par l'époque pour se caractériser elle-même »<sup>12</sup>. Malgré l'apparent bien-fondé d'une telle définition, Daniel Mortier met en lumière ses limites en soulignant que, « la création et la consommation artistique s'accommodant mal de ce genre de limite en débordant insolemment sur le siècle suivant »<sup>13</sup>, on ne saurait capter, saisir la complexité de cet « état d'esprit » en l'enfermant entre des bornes temporelles. En accord avec l'émergence relativement récente de concepts voisins dans l'historiographie, il assouplit le concept de « fin de siècle » en le faisant glisser vers celui de « passage du siècle »<sup>14</sup> ou encore de « tournant du siècle ». Autrement dit, plutôt que d'interpréter les dernières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle comme une rupture définitive, une fin en soi, circonscrite dans le temps et dans les pratiques artistiques, il les envisage à la fois comme le prolongement des époques qui ont précédé et comme une sorte d'arrière-monde du XX<sup>ème</sup> siècle. En substituant la notion de passage, de « seuil », à celle de « fin », Daniel Mortier propose de conserver les acquis de l'histoire culturelle tout en dépassant les limites par l'introduction de la méthode comparatiste dans le champ d'étude de la fin de siècle. Offrant la possibilité d'une histoire renouvelée de l'époque, il en élargit la compréhension en la dégagant de l'obsession d'une définition unique. Cette conception permet ainsi de résoudre en partie le problème posé par la « génération fin de siècle »<sup>15</sup> dont les multiples modes d'expression ne sauraient se soumettre à l'idéal unitaire et à la résolution temporelle du découpage chronologique.

7 MORTIER, Daniel, « Quelques questions posées au concept de « fin de siècle » », in PONNAU, Gwenhaël (dir.), *Fins de siècle. Terme, évolution, révolution ?*, actes du Congrès national de la société française de littérature générale et comparée, 22-24 septembre 1987, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p.335-343.

8 *Ibid.*, p.335.

9 *Ibid.*, p.337.

10 *Ibid.*, p.335.

11 *Ibid.*, p.336. Francine-Claire LEGRAND, une des premières à introduire l'outil comparatiste dans l'étude du symbolisme belge emploie la formule d' « état d'esprit » pour délimiter une enclave intellectuelle et générationnelle, comprise entre les années 1880 et 1895. LEGRAND, Francine-Claire, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1972, p.9.

12 *Ibid.*, p.337. Daniel Mortier signale, entre autres publications, la pièce en quatre actes *Fin de siècle* représentée pour la première fois à Paris, au théâtre du Château-d'Eau, le 17 avril 1888, *Ibid.*, p.338.

13 *Ibid.*, p.337.

14 On se souvient que Walter Benjamin avait employé le motif des « passages » pour tenter de cerner l'équivoque modernité du XIX<sup>ème</sup> siècle: BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

15 Nous faisons volontairement référence à MATHIEU, Pierre-Louis, *La génération symboliste 1870-1910*, Paris, Genève, Skira, 1990.

Dans son essai intitulé *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges* publié en 1984<sup>16</sup>, Philippe Muray signalait déjà la nécessité de sortir des sentiers battus de l'histoire en se débarrassant d'un certain nombre de certitudes fortement ancrées dans la conscience commune à propos du XIX<sup>ème</sup> siècle. Jugée discutable, et d'ailleurs fortement discutée<sup>17</sup>, la thèse défendue par Muray dans son ouvrage consiste à affirmer le rôle de l'occultisme dans la formation du socialisme au XIX<sup>ème</sup> siècle. En modifiant de façon aussi franche l'angle d'approche habituel du siècle, il met à jour l'existence et l'importance au sein de la société dixneuviémiste – société que l'on décrit volontiers comme bourgeoise, matérialiste et rationaliste –, non pas tant d'une contre-culture, que d'un autre versant culturel, un « autre monde »<sup>18</sup>. L'occultisme, comme faisceau d'intérêt, permet de questionner non plus seulement la fin de siècle comme origine de la modernité mais les origines mêmes de la fin de siècle qui, au regard d'une fraction de la littérature qui lui est consacrée, ne s'accorde que fort peu ou mal avec l'esthétique moderne qui lui succède. Ne voir dans la réaction « irréaliste »<sup>19</sup> qu'un témoignage contestataire, dressé contre le matérialisme, une antichambre à la modernité, seraient des erreurs d'interprétation puisqu'elle s'impose avant tout comme une religion du progrès. Elle constitue, en effet, une tentative, plus originale que véritablement marginale, d'intégration et d'adaptation à une transformation intellectuelle et culturelle profonde de la société. Une abondante littérature a ainsi mis en évidence la cohabitation au tournant du siècle entre les progrès du scientisme et du positivisme, sous la houle d'Auguste Comte, et l'engouement pour les phénomènes occultes<sup>20</sup>. Face à la montée en puissance de la technique et de la pensée scientifique au XIX<sup>ème</sup> siècle, les phénomènes occultes, parmi lesquels les tables tournantes et parlantes, les somnambules et les médiums, l'apparition d'esprits et de fantômes, ont attiré l'attention d'une grande partie de la communauté scientifique, tant sur le territoire européen que mondial. Comme le soulignent Bernadette Bensaude-Vincent et Christine Blondel, ces phénomènes *physiques*, perçus comme autant de défis à la raison, vont constituer le lieu de rencontre entre la science et l'occultisme<sup>21</sup>. Soutenue

16 MURAY, Philippe, *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges* [1984], Paris, Gallimard, (« Tel »), 1999.

17 Nous pensons notamment à Émile POULAT qui déclarait ne pouvoir « recommander ici ce livre » sans craindre d'y laisser sa réputation. POULAT, Émile, « Muray (Philippe) *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges* », in *Archives des sciences sociales des religions*, n°58-2, 1984, p.294-295.

18 Expression reprise à OPPENHEIM, Janet, *The Other World. Spiritualism and Psychical Research in England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

19 ROBERTS-JONES, Philippe, *La peinture irréaliste au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fribourg, Office du livre, Paris, Bibliothèque des arts, 1978.

20 Nous citerons entre autres EDELMAN, Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France 1785-1914*, Paris, Albin Michel, 1995; LE MALEFAN, Pascal, *Folie et Spiritisme. Histoire du discours psychopathologique sur la pratique du spiritisme, ses abords et ses avatars (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan, 1999; MEHEUST, Bertrand, *Somnambulisme et médiumnité*, 2 vol., Le Plessis-Robinson, 1998; SHARP, Lynn L., *Secular Spirituality. Reincarnation and Spiritism in Nineteenth-Century France*, Lanham, Lexington Books, 2006.

21 BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, BLONDEL, Christine (dir.), *Des savants face à l'occulte 1870-1914*,

par le développement de la méthode expérimentale, cette rencontre symbolise « l'espoir d'une réconciliation entre science et religion »<sup>22</sup>. D'après ces deux auteures, le retour en force des sciences occultes au passage du siècle, qui, exception faite des travaux sur le magnétisme animal par Franz Anton Mesmer et le Marquis de Puységur au début du siècle, n'ont connu qu'un succès restreint jusque dans les années 1880, est à mettre en perspective avec le développement de nouveaux domaines de recherches, à la fois du côté des sciences expérimentales, comme la physique et la médecine, que des sciences humaines naissantes, comme la psychologie<sup>23</sup> et la neurologie<sup>24</sup>. Il faut cependant éviter de céder à une vision idéalisée de l'histoire et ne pas minimiser les oppositions et les conflits existants entre la science rationaliste dominante et l'occultisme. L'occultisme, qui synthétise une démarche et une culture scientifique, se distingue par une culture hybride et un « discours physico-théologique »<sup>25</sup>, qui vont fonder une vision du monde spécifique.

L'occultisme constitue de fait un objet d'étude transgressif et transdisciplinaire, qui dépasse le cadre de l'histoire culturelle, de l'histoire des sciences et de l'histoire des religions. En tant que tel, il pose un problème de méthode de grande envergure, problème amplifié par l'absence de définition. Jean-Pierre Laurant dénonce, dans sa préface à *L'ésotérisme chrétien en France au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>26</sup>, le « ballet »<sup>27</sup>, la « vraie boulimie »<sup>28</sup> des dictionnaires qui confondent « occultisme, ésotérisme, hermétisme, gnose, kabbale, magie, illuminisme, spiritisme, théosophie, alchimie, mantique... », soit tout ce qu'il semble aisé d'abriter sous l'expression de « sciences occultes ». A cette géométrie variable de la définition d'occultisme s'ajoutent des tentatives plus prudentes, mais tout aussi inefficaces, qui, à défaut de résoudre le problème, l'évitent au moyen des termes savants de « nébuleuse ésotéro-mystique ou ésotéro-occultiste »<sup>29</sup>. Pour Antoine Faivre, la difficile distinction entre « ésotérisme » et

---

Paris, La Découverte & Syros, (« Sciences et Société »), 2002.

22 BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, BLONDEL, Christine, « Introduction », in BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, BLONDEL, Christine (dir.), *Ibid.*, p.5. C'est également le point de vue adopté par BOWLER, Peter J., *Reconciling Science and Religion. The Debate in Early Twentieth Century Britain*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

23 PLAS, Régine, *Naissance d'une science humaine: la psychologie. Les psychologues et le « merveilleux psychique »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

24 BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, BLONDEL, Christine, *Op.cit.*, p.7.

25 GIPPER, Andreas, « Vulgarisation scientifique et physico-théologie en France. *Le Spectacle de la nature* de l'abbé Pluche », in ANDRIES, Lise (dir.), *Le partage des savoirs XVIIIe-XIXe siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p.21-34.

26 LAURANT, Jean-Pierre, *L'ésotérisme chrétien en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, L'Age d'Homme, (« *Politica hermetica* »), 1992.

27 *Ibid.*, p.18.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.* A titre d'exemple, nous renvoyons le lecteur à CHAMPION, Françoise, « La « nébuleuse mystique-ésotérique ». Une décomposition du religieux entre humanisme revisité, magique, psychologique », in MARTIN, Jean-Baptiste, LAPLANTINE, François (dir.), *Le Défi magique*, vol.1, *Ésotérisme, occultisme, spiritisme*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p.315-326.



« occultisme » tient au fait que le mot « ésotérisme » intègre le vocabulaire français au XIX<sup>ème</sup> siècle sous la plume de l' « occultiste » Eliphas Lévi<sup>30</sup>. Si cette explication permet de comprendre pourquoi Philippe Encausse situe historiquement « l'école occultiste »<sup>31</sup> au tournant du siècle<sup>32</sup>, elle n'éclaire en revanche en rien le chapitre consacré par Pierre A. Riffard dans son anthologie de l'ésotérisme occidental à la période comprise entre 1854 et 1920 et intitulé « Le Néo-Occultisme (1854-1920) et Papus (1882) »<sup>33</sup>. C'est que, comme le signale justement Antoine Faivre, l'absence du substantif « occultisme » ou « ésotérisme » jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle ne signifie certainement pas que le concept, lui, n'existait pas auparavant<sup>34</sup>. François Secret consacre en 1974 un article à la question de la généalogie terminologique de l'occultisme<sup>35</sup>. Grâce à son analyse, il met en évidence une chaîne de « pillage » qui du dix-neuvième siècle, avec l'emploi en français du terme « occultisme » chez Eliphas Lévi, permet de remonter à la Renaissance, au *De occulta philosophia* de Cornelius Agrippa<sup>36</sup> que François Secret définit pourtant comme un « miroir déjà déformant des œuvres [antiques] qu'il pillait »<sup>37</sup>. Pour François Secret, l'archéologie terminologique ne parvient donc pas à apporter un véritable éclairage sur le sens profond de l'occultisme. Antoine Faivre tente ainsi d'extraire de l'étymologie le sens de ces deux néologismes, de manière à obtenir une distinction plus nette entre les deux termes et aux concepts auxquels ils renvoient. L'ésotérisme renvoie à « une méthode – ou chemin – vers l'intérieur [...] qui passe par une gnose – une connaissance – pour aboutir à une forme d'illumination et de salut individuels »<sup>38</sup>. En d'autres termes, l'ésotérisme est une voie intérieure vers la connaissance et la sagesse. Quant à l'occultisme, il désigne, d'après son origine latine *occultus*, ce qui est « caché », « secret »<sup>39</sup>. Antoine Faivre définit l'occultisme comme une « dimension »<sup>40</sup> de l'ésotérisme qui puisqu'elle « intègre dans sa praxis spirituelle tout l'univers, c'est-à-dire la nature entière, visible et invisible, il n'est pas surprenant

30 FAIVRE, Antoine, *Accès de l'ésotérisme occidental*, Paris, Gallimard, 1986..

31 RIFFARD, Pierre A., *L'Esotérisme. Qu'est-ce que l'ésotérisme? Anthologie de l'ésotérisme occidental*, Paris, Robert Laffont, (« Bouquins »), 1990, p.58.

32 ENCAUSSE, Philippe, *Sciences occultes ou vingt-cinq années d'Occultisme occidental. Papus, sa vie, son œuvre*, Paris, Ocia, 1949.

33 RIFFARD, Pierre A. *op.cit.*, p.807-813.

34 FAIVRE, Antoine, *op.cit.*, p.13.

35 SECRET, François, « Du « De occulta philosophia » à l'occultisme du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 186, n°1, 1974, p.55-81.

36 AGRIPPA DE NETTESHEIM, Henri-Corneille, *De occulta philosophia* [1531-1533], traduit par Jean Servier, *Les trois livres de la philosophie occulte ou magie*, trois tomes, Paris, Berg, 1981-1982.

37 SECRET, François, *Op.cit.*, p.81. *De occulta philosophia* a également servi de point de départ à une histoire de l'occultisme, notamment chez ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la philosophie occulte*, Paris, Payot & Rivages, 1994.

38 FAIVRE, Antoine, *op.cit.*, p.14.

39 GAFFIOT, Félix, *Le Gaffiot de poche. Dictionnaire Latin-Français*, nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2001, p.503.

40 FAIVRE, Antoine, *op.cit.*, p.28.

de la voir déboucher sur des pratiques très concrètes »<sup>41</sup>. Dans cette optique, l'occultisme serait le versant expérimental, opératif, concret de l'ésotérisme. Dès lors, il est plus aisé de saisir la fusion de l'occultisme et de la science dans l'expression de « science occulte »<sup>42</sup>, c'est-à-dire, littéralement, la science (du) caché(e). C'est sous la plume de Papus que, pour la première fois, la « science occulte » apparaît comme un ensemble organique constitué d'un corps de doctrine et d'un certain nombre de pratiques qui lui sont affiliées, réparties en quatre catégories distinctes, la Psychurgie, la Théurgie, la Magie et l'Alchimie<sup>43</sup>. La formule est ainsi utilisée à la fois au singulier, lorsqu'elle intègre théorie et pratique, et au pluriel quand, au contraire, elle ne désigne que une ou la dimension expérimentale<sup>44</sup>. Indifféremment employée au singulier ou au pluriel, la formule s'inscrit dans un processus global de « dévoilement » des secrets de la nature, d'interprétation du visible en référence à l'invisible, fondé sur l'Analogie<sup>45</sup>. Pour Robert Amadou, théoricien de l'occultisme, « l'Occultisme est l'ensemble des doctrines et des pratiques fondées sur la théorie des correspondances »<sup>46</sup>, ce qu'Antoine Faivre appelle également « loi d'interdépendance universelle, qui exprime une réalité vivante et dynamique »<sup>47</sup>.

À ce stade de la réflexion, il apparaît clair, en dépit des efforts déployés et des réponses apportées par chacun, que l'Occultisme consiste plus en une attitude qu'en une science acquise et partagée. Pour cette raison, plutôt que de prendre parti en faveur d'une terminologie particulière et perdre ainsi une partie du sens, il semble plus pertinent de faire intervenir le concept d' « occulture fin de siècle »<sup>48</sup> qui permet à la fois de transcender les obstacles sémantiques et de mettre au jour les interactions multiples qui constituent cet objet d'étude. Ce

41 *Ibid.*, p.29.

42 CORSETTI, Jean-Pierre, *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Paris, Larousse, (« Références »), 1992; SALLMAN, Jean-Michel (dir.), *Dictionnaire historique de la magie et des sciences occultes*, Paris, Le Livre de Poche, (« La Pochothèque »), 2006.

43 PAPUS, *Traité élémentaire de science occulte* [1888], cinquième édition, Paris, Chamuel, 1898.

44 A titre d'exemple, nous reproduisons un extrait de l'article « Sciences occultes » de BLAVATSKY, Helena P., *Glossaire de théosophie* [1892], Paris, Adyar, 1981, p.272-273: « Occultes, sciences. Les sciences touchant aux secrets de la nature – physique et psychique, mentale et spirituelle – sont appelées sciences hermétiques et ésotériques ». Pour Pierre A. Riffard, « au XIXe siècle, les sciences occultes n'ont rien apporté d'original. [...] Enfin, les sciences occultes s'efforcent d'intégrer l'évolutionnisme et la méthode scientifique », in RIFFARD, Pierre A., *op.cit.*, p.819. Dans une définition antérieure, Pierre A. Riffard distingue l'occultisme en tant que « croyance » et l'occultisme en tant que « pratique », ajoutant que « l'occultisme, c'est ensuite, de façon plus étroite l'ensemble des arts et des sciences occultes », c'est-à-dire que l'occultisme est composé d'un volet concret et d'un volet spéculatif, RIFFARD, Pierre A., *Dictionnaire de l'ésotérisme* [1983], Paris, Payot, 1993, p.243. Pour Papus, les « sciences occultes » renvoient aux Arts divinatoires et l'« Occultisme. – Ensemble des théories, des pratiques et des Voies de réalisation dérivées de la Science occulte », in PAPUS, *Qu'est-ce que l'Occultisme? Étude philosophique et critique*, Paris, Chamuel, 1900, p.3.

45 PAPUS, *Ibid.*

46 AMADOU, Robert, *L'Occultisme. Esquisse d'un monde vivant*, Paris, 1950, p.19.

47 FAIVRE, Antoine, *Op.cit.*, p.29.

48 Nous empruntons l'expression à DAVISSON, Sven (dir.), *Occulture in the fin de siècle*, numéro spécial, *Ashé Journal. The Journal of Experimental Spirituality*, vol.4., n°1, 2005. Elle ne fait l'objet d'aucune théorisation explicite à l'intérieur de ce numéro spécial.

parti-pris postule l'existence au sein de l'occultisme d'une démarche scientifique d'une part, mais aussi, d'autre part, d'une culture scientifique, qui, par des tentatives tour à tour identiques et différentes de la science officielle, touchent et contaminent non seulement la communauté scientifique, mais aussi la communauté artistique. En effet, tous ceux qui se lancèrent à la suite des phénomènes occultes, par définition invisibles, se laissèrent séduire par la nébuleuse occultiste en plein essor. Les nouveaux horizons dessinés par l'Occultisme, tant dans la mise en place de systèmes intellectuel et scientifique, dans le développement d'une méthode expérimentale que dans la mise en lumière des « choses de l'esprit », contribuèrent à fonder ce que nous désignons sous l'appellation d' « occulture fin de siècle ». L'idée est de mettre en évidence combien cette « occulture fin de siècle » se développe en réaction à ce que Marcel Gauchet définit comme un phénomène de « désenchantement du monde »<sup>49</sup>. Cette réaction se manifeste par un effort pour investir la réalité par le merveilleux<sup>50</sup>, dans une volonté de ré – « enchantement »<sup>51</sup> du monde. Elle a également vocation à signaler la solidarité de l'art et de la science au sein de la culture occulte.

L'exposition *L'Âme au corps*, dirigée par Jean Clair, avait ainsi cherché à démontrer l'unité de l'art et de la science depuis la Révolution française jusqu'à l'époque contemporaine, grâce au thème fédérateur du corps et de ses représentations<sup>52</sup>. Si l'ambition encyclopédique de l'exposition a permis de révéler les rapports analogiques des arts aux sciences, elle a en revanche laissé de côté la dimension spirituelle de ce phénomène de rapprochement. Les théories scientifiques n'ont en effet pas seulement généré une mise en image par les artistes, mais également instauré une véritable démarche intellectuelle et esthétique. Les artistes, qui considèrent très rapidement la science comme la justification expérimentale de l'existence d'un monde invisible à partir du monde visible, perçoivent nettement les possibilités que leur offre la science. Elle ne sera pas seulement envisagée comme un réservoir imagier extensible à l'infini mais aussi comme la base d'une modernité autre, fondée sur le culte des mystères. Recentrée autour de la notion des « mystères », la relation entre l'art et la science s'enrichit ainsi d'une dimension dialogique qui doit beaucoup à l'incorporation progressive de

---

49 GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 2005. (Retour des esprits paradoxal si l'on considère que c'est le siècle de la fin des dogmes + de la mort de dieu.)

50 C'est ce que Bernadette Bensaude-Vincent et Christine Blondel désignent sous le nom de « culture du merveilleux scientifique », *op.cit.*, p.9., et qui a fait l'objet d'un excellent ouvrage, richement illustré, de CANGUILHEM, Denis, *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France 1844-1918*, Paris, Gallimard, 2004. Régine Plas parle, elle aussi, dans le cadre de sa brillante étude sur la naissance des sciences humaines, de « merveilleux psychique », in PLAS, Régine, *op.cit.*

51 VADE, Yves, *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque des idées »), 1990.

52 CLAIR, Jean (dir.), *L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, cat.exp., Paris, Galerie Nationale du Grand Palais, 19 octobre 1993-24 janvier 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

l'occultisme dans le champ scientifique et artistique. L'histoire du dialogue entre art et science, tout du moins dans la deuxième partie du XIX<sup>ème</sup> siècle, ne peut en effet faire l'économie d'une mise en perspective avec le développement d'un certain mysticisme scientifique. Loin de former des pôles antinomiques, la science et l'occultisme sont perçus comme des valeurs solidaires par les artistes qui voient dans cette alliance le moyen de légitimer leurs spéculations métaphysiques et leurs aspirations spiritualistes. Si la science offre un terrain propice à la « naturalisation » des phénomènes occultes »<sup>53</sup>, l'art, lui, amorce dans cet espace d'échanges un processus de « scientification de la religion »<sup>54</sup>.

Plusieurs études contemporaines ont évoqué la manière dont les artistes depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ont tenté de concilier la science et la religion. L'exposition *Traces du Sacré*, présentée au Centre Georges Pompidou en 2008<sup>55</sup>, a ainsi attiré l'attention sur le croisement entre l'art du dix-neuvième siècle, l'essor de la science et la crise religieuse inaugurée par la prophétie nietzschéenne de la « mort de Dieu ». Elle s'inscrivait dans la lignée de l'exposition *The Spiritual in Art. Abstract Painting, 1890-1985*<sup>56</sup> qui avait amorcé une réévaluation de la question des origines de l'abstraction en situant sa genèse dans les théories spiritualistes de la fin de siècle. Elle postulait ainsi l'idée que le développement du « spirituel dans l'art »<sup>57</sup> au siècle précédent a joué un rôle majeur dans la fabrique de l'art abstrait. Ces études ont favorisé un retour et une remise à l'honneur du symbolisme dans l'histoire de la modernité. Hostiles à l'idée, largement répandue dans l'historiographie consacrée à cette époque, que les symbolistes s'opposaient catégoriquement à la science et n'éprouvaient que suspicion à l'égard de la nature, elles ont favorisé une approche décloisonnée de l'art fin de siècle. En rejetant les symbolistes en marge de son analyse des interactions entre l'art, la science et le spiritualisme, remarquable au demeurant, Lynn Gamwell a ainsi contribué à perpétuer l'image d'une génération symboliste non-progressiste et décadente. Selon cette affirmation, les symbolistes rejetaient le progrès scientifique au profit de l'imagination et de la fantaisie, abandonnant ainsi leur art aux relents surannés d'un idéal tourné vers le passé<sup>58</sup>. La récente exposition intitulée *L'Europe des esprits*.

53 BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, BLONDEL, Christine (dir.), *Op.cit.*, p.12.

54 KESHAVJEE, Serena, « The « Scientization of Spirituality », in LOCHNAN, Katharine (dir.), *Seductive Surfaces. The Art of Tissot*, New Haven, Yale University Press, 1999, p.213-244.

55 ALIZART, Mark, *Traces du Sacré*, cat.exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 7 mai-11 août 2008, Munich, Haus der Kunst, 19 septembre 2008-11 janvier 2009, Paris, Centre Pompidou, 2008.

56 TUCHMAN, Maurice, FREEMAN, Judi (dir.), *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, cat.exp., Los Angeles, County Museum of Art, New York, London, Paris, Abbeville Press, 1986. Citons également sur le même sujet l'exposition organisée par LOERS, Veit, WITZMANN, Pia, EHRHARDT, Ingrid (dir.), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, cat.exp., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Ostfildern, Tertium, 1995.

57 Le « spirituel dans l'art » regroupe l'ensemble des doctrines spiritualistes, symbolistes, mystiques et occultistes.

58 « Artists in Symbolist circles took an opposite approach, finding only bad news in science – decadence, degeneracy, entropy. Symbolist artists and poets rejected the objective mind-set of the realist and scientist,

*La fascination de l'occulte, 1750-1950*, organisée à Strasbourg sous la direction de Serge Fauchereau et de Joëlle Pijaudier-Cabot, invitait à faire table rase des idées reçues sur le symbolisme en lui réservant une place centrale dans sa réflexion<sup>59</sup>. Consacrée au seul occultisme et à ses manifestations artistiques, scientifiques et intellectuelles, l'exposition propose une relecture de l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle à travers le « filtre de l'occulte »<sup>60</sup>. Les fondements de l'art et de la science moderne sont à chercher dans l'alliance du rationnel et de l'irrationnel qui, si elle ne date pas de la fin de siècle, connaîtra un intense développement et une forte exploitation par les symbolistes.

Guy Michaud, dans *Message poétique du symbolisme*, avait déjà souligné la concomitance entre la renaissance occulte et l'émergence du symbolisme au cours des années 1880:

« On a tendance à sous-estimer d'ordinaire l'importance de ce facteur dans l'évolution du Symbolisme – Pourtant, c'est à l'heure où celui-ci cherchait à donner à ses premières intuitions une justification et une unité philosophique, où il sentait le besoin, non plus seulement de mots, mais d'une doctrine, que les traditions occultes revenaient en faveur. Le choc fut décisif, révélateur: ne fallait-il pas à cette génération d'insatisfaits et de poètes, mais de poètes chez qui le mysticisme n'avait pas fait taire l'esprit critique, quelque chose qui fût à la fois spiritualiste et scientifique, mystérieux et révolutionnaire? L'occultisme lui apportait tout cela, et bien autre chose. Il lui expliquait le sens et la raison de ses inquiétudes, il la confirmait dans ses espoirs. Surtout, il venait projeter une pleine lumière sur ce que pressentait la poésie française depuis Baudelaire, et qui, par une intuition quasi miraculeuse, était devenue l'enseigne de la jeune école littéraire: le symbolisme universel et la métaphysique des correspondances. Alors on comprit brusquement – et nous-mêmes ne pouvons comprendre ces jeunes gens de 1889 qu'en découvrant avec eux l'ésotérisme, nerf moteur et clef du mouvement symboliste »<sup>61</sup>.

En 1969, Alain Mercier, qui fut l'élève et l'héritier direct de Guy Michaud, propose lui aussi d'appréhender le symbolisme depuis le prisme de l'occultisme<sup>62</sup>. Sur base d'une analyse des sources occultes de la poésie symboliste, il inaugure l'étude des interactions entre la culture symboliste et la culture occulte au tournant du siècle. Les approches interdisciplinaires se sont multipliées à mesure que preuve était apportée des liens existant entre le symbolisme,

---

preferring subjectivity and fantasy », in GAMWELL, Lynn, *Exploring the Invisible. Art, Science and the Spiritual*, New Haven, Yale University Press, 2002, p.111. Serena KESHAVJEE tient Georges-Albert Aurier responsable de la mise à l'écart des symbolistes la modernité scientifique, Aurier qui, dans un article publié en 1892 et intitulé « Les Symbolistes », instaurait une dichotomie entre le scientisme et la spéculation métaphysique. AURIER, Georges-Albert, « Les Symbolistes », in *Revue Encyclopédique*, tome II, n°32, 1 avril 1892, p.474-486. Cité par KESHAVJEE, Serena, « Mot de la rédactrice. La culture visuelle de la science et l'art dans la France fin-de-siècle », in *RACAR*, vol.34, n°1, 2009, p.11.

59 FAUCHEREAU, Serge, PIJAUDIER-CABOT, Joëlle, *L'Europe des Esprits. La fascination de l'occulte 1750-1950*, cat.exp., Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain, 8 octobre 2011-12 février 2012, Strasbourg, Editions des Musées de Strasbourg, 2011.

60 PIJAUDIER-CABOT, Joëlle, « Introduction », in *Ibid.*, p.19.

61 MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p.371.

62 MERCIER, Alain, *Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914)*, (*I.Le Symbolisme Français*), Paris, Nizet, 1969. Cet ouvrage doit beaucoup aux travaux fondateurs d'Auguste VIATTE sur les sources occultes du romantisme: VIATTE, Auguste, *Les sources occultes du Romantisme. Illuminisme, théosophie, 1770-1820*, Paris, Honoré Champion, 1969.

l'occultisme et la psychologie naissante. Sans nul doute, la question doit beaucoup aux recherches fondatrices de Filiz Eda Burhan<sup>63</sup> et de Debora L. Silverman<sup>64</sup> qui, en reniant l'idée d'une opposition fondamentale entre la science, l'occultisme et l'art fin de siècle, ont contribué à mettre au jour les liens inextricables entre la culture symboliste et les matériaux visuels et théoriques issus de la science et de l'occultisme. Ces études ont ainsi apporté un éclairage nouveau sur la façon dont les artistes symbolistes ont abordé et développé les théories et les idéologies scientifiques et sur les liens qu'ils entretenaient avec la sphère occulte. Dans l'espace de questionnement ouvert sur les relations entre symbolisme et psychologie expérimentale, les thèses d'Allison Morehead<sup>65</sup> et de Serena Keshavjee<sup>66</sup> ont analysé la manière dont les symbolistes se sont approprié l'esthétique spiritiste et scientifique pour imager l'irrationnel. Rodolphe Rapetti s'est lui aussi emparé du sujet, en focalisant son angle d'approche sur les représentations expressives de l'hystérie dans la culture visuelle symboliste<sup>67</sup>, angle partagé et élargi par Céline Eidenbenz dans sa thèse de doctorat intitulée *Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)*, dans laquelle elle s'est intéressée aux croisements entre art et psychiatrie<sup>68</sup>. La revue *RACAR* a consacré en 2009 un numéro spécial<sup>69</sup> à la question de « la culture visuelle de la science et de l'art dans la France fin de siècle »<sup>70</sup> en abordant différents aspects de la « « scientification » des philosophies religieuses »<sup>71</sup>, dans le but de « démontrer que les théories scientifiques et pseudo-scientifiques faisaient corps avec l'œuvre de certains représentants de l'art symboliste »<sup>72</sup>.

La notion de « culture visuelle », élaborée par Nicholas Mirzoeff à la fin des années 1990<sup>73</sup>, est, à l'origine, une nouvelle structure d'interprétation de la période postmoderniste. Partant de ce concept qui accorde une prééminence à la vision dans le processus de production

63 BURHAN, Filiz Eda, *Visions and Visionaries. Nineteenth-Century Psychological Theory. The Occult Sciences and the Formation of a Symbolist Aesthetic in France*, thèse de doctorat, Princeton University, 1979.

64 SILVERMAN, Debora L., « Psychologie nouvelle », in *L'Art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, traduit de l'américain par Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1994, p.82-114.

65 MOREHEAD, Allison, *Creative Pathologies. French Experimental Psychology and Symbolist Avant Gardes 1889-1900*, thèse de doctorat, University of Chicago, 2007.

66 KESHJAVEE, Serena, « *L'Art Inconscient* » and « *L'Esthétique des Esprits* ». *Science, Spiritualism and the Imaging of the Unconscious in Franch Symbolist Art*, thèse doctorat, University of Toronto, 2002.

67 RAPETTI, Rodolphe, « Un nouveau répertoire expressif: l'hystérie », in *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005; RAPETTI, Rodolphe, « De l'angoisse à l'extase: le symbolisme et l'étude de l'hystérie », in CLAIR, jean (dir.), *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, cat.exp., Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1995, p.224-234.

68 EIDENBENZ, Céline, *Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)*, thèse de doctorat sous la direction de Dario Gamboni, Genève, Université de Genève, 2011.

69 KESHJAVEE, Serena (dir.), *RACAR*, vol.XXXIV, n°1, 2009.

70 KESHJAVEE, Serena, « Mot de la rédactrice. La culture visuelle de la science et l'art dans la France fin-de-siècle », *op.cit.*

71 *Ibid.*, p.12.

72 *Ibid.*

73 MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999.

et de construction du sens des sociétés moderne et postmoderne, il est frappant de constater combien il s'accorde avec la fin de siècle, époque marquée, rappelons-le, par une crise de la représentation sans précédent. En consacrant la vision comme le lieu du sens, la notion de culture visuelle permet ainsi de soustraire la réflexion à un dangereux défaut de méthode, qui consiste à ne voir dans ce que l'on appelle *symbolisme* qu'une façon de peindre là où il constitue en réalité la désignation d'un certain rapport au monde et à la création. Pour Sébastien Clerbois, c'est dans cette continuité de sens entre une pratique artistique et un mode de pensée que réside à la fois la spécificité et le danger du symbolisme<sup>74</sup>. Elle est en effet à l'origine de l'étiquette somme toute assez floue de symbolisme qui reflète bien davantage les difficultés à préciser ce que recouvre ce terme que le programme esthétique formulé par les symbolistes eux-mêmes. En d'autres termes, le symbolisme est devenu entre les mains des historiens un instrument de périodisation qui permet de privilégier certains aspects, triés sur le volet, de cette époque. L'importante bibliographie critique parue sur le sujet a ainsi cherché à donner du symbolisme l'image d'un mouvement généralisé et univoque, avec une date de début et une date de fin<sup>75</sup>. Or, le symbolisme ne peut en aucun cas être appréhendé comme une époque définie par une esthétique unique puisqu'il ne s'est jamais constitué en école. Il n'en reste pas moins que le symbolisme, plus qu'un engouement transitoire, fut l'indice d'une nouvelle posture intellectuelle, qui, en dépit de son aura mystérieuse, possède une histoire propre. L'amorce diffuse d'une nouvelle esthétique durant la période fin de siècle a accompagné une remise en question profonde des modèles traditionnels, tant sur le plan intellectuel et esthétique que moral, due au développement de nouveaux domaines de connaissance. Ainsi, les contours imprécis du symbolisme ne doivent-ils pas en masquer les objectifs précis et la cohérence interne. Le caractère nébuleux du symbolisme incite d'ailleurs à parler de « moment symboliste » plutôt que de « mouvement », ainsi que l'a souligné Jean-Paul Bouillon<sup>76</sup>. Cet ensemble de précisions recoupe la réflexion sur la genèse et les significations des modes d'expression fin de siècle, dont les enjeux s'inscrivent dans un processus d'ordre historique, religieux et scientifique de réexamination des fondements de la société. La confrontation du symbolisme avec ses foyers d'inspiration, multiples et disparates, corrobore l'idée d'une fin de siècle flexible qui prend en compte l'ensemble des manifestations qui lui sont liées. De récents travaux ont ainsi mis au jour le phénomène de « renaissance de

---

74 CLERBOIS, Sébastien, « L'influence de la pensée occultiste sur le symbolisme belge: Bilan Critique d'une « affinité spirituelle » à la fin du 19e siècle », in *Ariès*, vol.2, n°2, 2002, p.173-174.

75 Le début du symbolisme est couramment associé à la publication de MORÉAS, Jean, « Le Symbolisme. Un Manifeste littéraire », in *Le Supplément du Figaro*, 18 septembre 1886.

76 BOUILLON, Jean-Paul, « Le Moment Symboliste », in *Revue de l'Art*, n°96, 1992, p.5-11.

l'idéalisme » à l'époque symboliste<sup>77</sup>. Perçu comme une « réaction psychologique » à une époque désenchantée, ce phénomène, sous-tendu par une quête de l'Absolu, se caractérise par un surinvestissement de l'art et de ses vertus spéculatives, entendu désormais comme seule voie d'accès au monde idéal. Pour Michel Brix, l'hypothèse d'une « renaissance de l'idéalisme », en engendrant un nouveau découpage arbitraire, suppose que le phénomène ait connu une phase de déclin après la période romantique<sup>78</sup>. Elle sous-entend qui plus est qu'il ait été temporairement éclipsé par le réalisme, traditionnellement considéré comme son adversaire majeur. Or, si les modèles idéalistes font l'objet de fortes contestations, ils ne disparaissent pour autant jamais totalement de la scène intellectuelle et prennent au contraire une place centrale dans les débats qui jalonnent le XIX<sup>ème</sup> siècle. Même si l'époque fin de siècle n'est pas à proprement parler le lieu d'une renaissance, d'un renouveau idéaliste, Michel Brix souligne que le système de pensée idéaliste se manifeste en revanche de façon différente, voire plus radicale à l'époque symboliste. Loin de souscrire à l'explication concernant la spécificité de l'idéalisme fin de siècle donnée par Michel Brix – qui tient d'après lui à la coupure radicale des symbolistes avec le monde –, nous prôtons l'hypothèse qu'elle est à mettre en perspective avec la recrudescence de la pensée occultiste à cette époque et à son infiltration dans la sphère artistique.

Une même préoccupation, une même volonté de faire apparaître la Vérité par delà le voile des apparences, fédère les acteurs occultistes et symbolistes. Il ne s'agit pas d'une coïncidence historique mais d'une véritable concordance idéologique et théorique, d'une connaissance de l'art symboliste et de la pensée occultiste. La proximité des artistes symbolistes avec les figures de proue de l'occultisme étant désormais connue<sup>79</sup>, il apparaît clair que l'idéalisme constitue le terrain de rencontre privilégié de ces deux univers. Par sa mise en lumière des rapports entre peinture symboliste et occultisme, Sébastien Clerbois a largement contribué au mouvement de relecture actuelle de la fin de siècle<sup>80</sup>. En exhumant cet important pan du symbolisme, fondamental pour sa compréhension, il a fait apparaître la manière dont il s'est structuré en Belgique. L'intérêt de la société belge pour les phénomènes occultes au

---

77 SCHIANO-BENNIS, Sandrine, *La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999. Citons également MERCIER, Alain, *Édouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Michaud, Paris, Université de Paris-Nanterre, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1980.

78 BRIX, Michel, « L'idéalisme fin-de-siècle », in *Romantisme*, vol.34, n°124, p.141-154.

79 Dans les études consacrées à Péladan et à Papus, Christophe Beaufils a mis en évidence les liens qui unissaient ces penseurs occultes aux artistes symbolistes: BEAUFILS, Christophe, *Joséphin Péladan, 1858-1918. Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, J.Millon, 1993; ANDRÉ, Marie-Sophie, BEAUFILS, Christophe, *Papus. Biographie. La Belle Époque de l'occultisme*, Paris, Berg International, 1995.

80 CLERBOIS, Sébastien, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Dragnet, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1999-2000. Il va sans dire que cette étude lui est en grande partie redevable.



passage du siècle a été préparé de longue date par l'ancrage traditionnel de la franc-maçonnerie et des sociétés secrètes au sein du pays<sup>81</sup>. C'est essentiellement pour cette raison que, lorsque les premiers signes d'intérêt pour l'occulte se manifestent dans le reste de l'Europe, et en particulier en France, la Belgique se montre particulièrement réceptive<sup>82</sup>. Le transfert de l'occultisme vers l'art sera d'autant plus facile en Belgique que les artistes symbolistes, soumis aux mêmes interrogations existentielles que les autres symbolistes européens, cherchent à fonder une identité artistique nationale forte et à légitimer leur démarche esthétique<sup>83</sup>. L'histoire culturelle de la Belgique, que Balzac se plaît à appeler la « patrie de la poésie plastique »<sup>84</sup>, a en effet ceci de particulier qu'elle fait intervenir de manière récurrente la question des rapports entre image et écriture<sup>85</sup>. Le recours à la tradition picturale flamande, véritable prestige national, viendra pallier à l'absence d'une littérature belge qui, en raison de l'ancrage périphérique de la Belgique par rapport au centre de reconnaissance intellectuel que

---

81 Sur la question de l'implantation de la franc-maçonnerie en Belgique, nous proposons la lecture de HUTIN, Serge, *Les Francs-Maçons*, Paris, Éditions du Seuil, 1960; NEFONTAINE, Luc, *La Franc-maçonnerie*, Paris, Éditions du Cerf, 1990.

82 Sur la manière dont s'est manifesté le symbolisme dans les différents pays d'Europe, nous renvoyons le lecteur aux deux catalogues d'exposition suivants: CLAIR, Jean, THEBERGE, Pierre (dir.), *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, cat.exp, Montréal, Flammarion, 1995; HOFSTÄTTER, Hans H. (dir.), *Le symbolisme en Europe*, cat.exp. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1976. Pour une connaissance des liens et des échanges qui ont eu cours entre les capitales belge et française, voir PINGEOT, Anne, HOOZEE, Robert (dir.), *Paris-Bruxelles Bruxelles-Paris. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, cat.exp., Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1997.

83 Sur le symbolisme belge, voir les travaux pionniers de LEGRAND, Francine-Claire, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1972, ainsi que les études de ROBERTS-JONES, Philippe, « Le Symbolisme et les formes du silence », in *Symbolisme en Belgique*, cat.exp., Tokyo, Musée National d'Art Moderne, 1983, p.28-36 et ROBERTS-JONES, Philippe (dir.), *Bruxelles fin-de-siècle*, Paris, Flammarion, 1994. Nous attirons également l'attention sur le remarquable ouvrage de Michel Draguet qui a accompagné l'exposition éponyme aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique en 2011, DRAGUET, Michel, *Le symbolisme en Belgique*, cat.exp., Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Fonds Mercator, 2004-2010.

84 BALZAC, Honoré De, *La Recherche de l'Absolu*, Paris, Librairie Générale Française, (« Le Livre de Poche »), 1999, p.49.

85 Sur la question des rapports entre peinture et littérature en Belgique, voir en particulier LAOUREUX, Denis, *Mot à main. Image et écriture dans l'art en Belgique*, Bucarest, Musée National d'Art, 2006; LAOUREUX, Denis, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Anvers, Pandora (Cahier, n°10), 2008. Nous empruntons à ce dernier la synthèse qu'il a donné de la fortune critique réservée à ce sujet dans *Peintres de l'encrier*; Bruxelles, Le Livre & l'estampe, 2008, p.9: ARON, Paul, « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », in *Écritures 36*, Lausanne, 1990, p.82-91 ; SARLET, Claudette, *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor, (« Un livre, une œuvre »), 1992 ; *Les mots et les images dans l'art belge de a à z*, Anvers, Mukha, 1992 ; BROGNIEZ, Laurence, JAGO-ANTOINE, Véronique (dir.), *La Peinture (d)écrite*, Textyles, n°17-18, Bruxelles, Le Cri, 2000 ; « Littérature et arts plastiques », in BERG, Christian, HALEN, Pierre (dir.), *Littératures de langue française (1830-2000). Histoire et perspectives*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p.626-658 ; DRAGUET, Michel, « Les incertitudes de l'écriture. Le mot entre image, objet et concept », in BEX, Florent, *L'Art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001, p.114-135 ; ARON, Paul, « L'Art des rencontres. Les relations entre peintres et écrivains en Belgique à la fin du XIXe siècle », in *Les Passions de l'âme: les symbolistes belges*, Budapest, Musée des Beaux-Arts, du 12 octobre 2001 au 06 janvier 2002, p.17-23 ; LAOUREUX, Denis, « Langage et représentation dans l'art moderne et contemporain en Belgique », in *Le Livre & l'estampe*, n°166, 2006, p.9-90; BROGNIEZ, Laurence (dir.), *Écrit(ure)s de peintres belges*, Bruxelles, Peter Lang (Comparatisme et Société), 2008 ; LAOUREUX, Denis (dir.), *Écriture et art contemporain*, Textyles, n°39, 2010.

constitue la capitale parisienne et sous l'impulsion de la presse et du sentiment bibliophilique, s'autorisera des écarts non négligeables vis-à-vis des conventions littéraires en vigueur. Les liens extrêmement resserrés entre peinture et littérature en Belgique au passage du siècle vont ainsi former un cadre propice à l'assimilation des doctrines occultistes qui non seulement permettaient de légitimer de façon *scientifique* les spéculations métaphysiques des symbolistes mais surtout, apportaient un surcroît de reconnaissance et de visibilité à leur art.

La question qui se pose concerne désormais moins l'existence des relations entre occultisme et symbolisme en Belgique que la nature de ces relations. Autrement dit, et en des termes volontairement simples, comment la pensée occultiste a-t-elle influencé l'art symboliste belge, par définition hybride? Jean Delville (1867-1953), figure marquante de l'idéalisme belge, se veut, non pas « l'équivalent plastique des écrivains belges »<sup>86</sup> ainsi qu'il est généralement décrit dans l'historiographie<sup>87</sup>, mais bien un « artiste-écrivain »<sup>88</sup> fortement investi dans les milieux occultes. Très proche des penseurs occultistes parisiens, en particulier du Sâr Joséphin Péladan dont il importera les idées et le modèle de salons en Belgique, et de Gérard Encausse, dit Papus, avec qui il collaborera notamment dans le cadre du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques, Jean Delville est le principal partisan belge qui s'exprime en faveur d'une « renaissance de l'idéalisme » sur base des théories occultes. La dette de l'idéalisme envers l'occultisme se manifeste en toutes lettres chez Delville pour qui le renouvellement de la société passe nécessairement par celui de la science et de l'art, perçues comme des puissances régénératives. Son implication dans le réseau occultiste de la fin de siècle et les répercussions de celle-ci sur son rapport à la création artistique constituent des facteurs d'explication à sa mise à l'écart, jusqu'à très récemment, de l'histoire du symbolisme belge. Le caractère hermétique de ses œuvres plastiques et littéraires, symptomatique de son affinité avec l'occultisme, ainsi que la quasi totale disparition des archives de première main, ont longtemps constitué des obstacles à une analyse de fond. Reste que son œuvre extrêmement proluxe et multiforme, dont la majeure partie est parvenue jusqu'à nous, forme un corpus significatif qui, confronté à la question de l'influence occulte, se révèle d'une grande richesse. Dans le sillage des travaux menés précédemment sur les écrits de Jean Delville, entre la fin des années 1880, date à laquelle il publie ses premiers sonnets dans *La Wallonie* d'Albert

---

86 FAUCHEREAU, Serge, PIJAUDIER-CABOT, Joëlle, *L'Europe des Esprits. La fascination de l'occulte 1750-1950*, *Op.cit.*, p.147.

87 A titre d'exemple, nous citons FRIEDMAN, Donald F., « L'évocation du « *Liebestod* » par Jean Delville », in BROGNIEZ, Laurence, JAGO-ANTOINE, Véronique (dir.), *op.cit.*, p.79-84.

88 Sur la question des relations entretenues par Delville avec la littérature et l'écriture, nous invitons le lecteur à consulter notre mémoire de première année, GAUTIER, Flaurette, *L'écriture artiste de Jean Delville (1888-1900)*, sous la direction de Pascal Rousseau, Tours, Université François Rabelais, 2011.

Mockel et expose ses premières œuvres, et 1900, où il publie son essai majeur *La Mission de l'Art* et dirige la revue *La Lumière*, la présente étude entend exploiter le corpus ainsi défini<sup>89</sup> non pas comme un simple témoignage des interactions entre occultisme et symbolisme belge au passage du siècle, mais comme un objet autonome, soutenant un projet de nature synthétique et synchrétique. L'idée de cette étude, née du rêve de Delville de devenir médecin, est structurée par une approche croisée. La première postule que les représentations littéraires et plastiques de Jean Delville seraient informées par les découvertes scientifiques de l'avant-garde médicale issue, pour partie, du milieu occultiste. La mise en lumière de son intérêt croissant pour l'exploration du monde psychique et des phénomènes occultes permettra ainsi de retracer son itinéraire singulier, fait de va-et-vient permanents entre l'art et l'occultisme. La seconde entend démontrer que c'est par immersion dans l'occulture fin de siècle que Delville parvient à formuler le projet de créer une théorie de l'idéalisme qui permettrait de l'appréhender selon des critères purement scientifiques et expérimentaux. S'ils ont formé une source d'inspiration indéniable pour son œuvre, les phénomènes occultes lui ont également fourni le matériau nécessaire à l'élaboration de sa propre conception du monde. Cette étude se place ainsi dans une perspective interdisciplinaire de manière à mettre au jour les relations étroites entre manifestations occultes et création artistique chez Delville. Il ne s'agit bien évidemment pas ici de se prononcer sur la réalité des phénomènes occultes, mais plutôt de reconstruire à travers eux le cheminement intellectuel et esthétique de Jean Delville. De cette approche découle une question subsidiaire, qui interroge la nature de la relation de Delville à l'occultisme: est-elle d'essence univoque ou équivoque? son accointance avec l'occulture fin de siècle relève-t-elle uniquement d'une stratégie de communication, à la fois visuelle, poétique et théorique?

L'idée, dans un premier temps, sera de rendre compte, aussi exactement que possible des conditions dans lesquelles s'est développé son attrait pour l'occultisme, ainsi que leur incidence sur son œuvre littéraire et plastique entre les années 1880 et la fin du siècle. L'analyse de son réseau d'influence au sein du milieu occultiste, avec une attention particulière portée à sa participation au groupe KVMRIS, permettra de comprendre comment il parvient à fournir des bases expérimentales à l'esthétique idéaliste. L'initiation aux sciences occultes

---

89 Ce corpus comprend essentiellement la presse d'époque, avec une attention particulière portée aux revues avec lesquelles Jean Delville a directement collaboré, *La Wallonie*, *La Jeune Belgique*, *Le Mouvement Littéraire*, *L'Initiation*, et à celles qu'il a dirigées, *L'Art Idéaliste* et *La Lumière*. Les productions écrites de Delville (recueils de poésie, essais, catalogues d'exposition) comprises entre la fin des années 1880 et les toutes premières années du XX<sup>ème</sup> siècle constituent un pan important du corpus. Nous ferons ponctuellement appel à des publications ultérieures, qu'il s'agisse d'essais ou de bulletins de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique.

constitue l'étape liminaire à la formulation d'un idéal de science totale qui, allié à celui d'un « art total », hérité de Wagner, a vocation à restaurer une harmonie universelle. Fondé sur le principe analogique des correspondances, le processus de dévoilement des secrets de la Nature est l'apanage d'une élite intellectuelle. L'artiste, en combinant une technique scientifique avec un but spiritualiste, est le seul à pouvoir réconcilier la science et la religion. Rallié à la Théosophie, Delville, dans les toutes dernières années du siècle, se lance en quête d'un sa-voir absolu qui affirme le rôle central de la vision dans l'acquisition de la sagesse. Dans une dynamique de phénoménalisation de l'invisible, il multiplie ses efforts en faveur d'une justification expérimentale de la réalité non visible. Soutenu par un puissant réseau d'acteurs issus du milieu spiritiste, théosophique et occulte, Delville pose les jalons d'une esthétique visionnaire qui, en faisant la part belle à la photographie transcendantale et au phénomène de « survie de l'âme », achève de rapprocher l'imaginaire et l'expérimentation.

## I. L'INITIATION AUX SCIENCES OCCULTES

### I.1. Implantation de l'occultisme en Belgique

#### I.1.1. *Péladan, l'Ordre et les Salons de la Rose+Croix.*

Souvent présenté comme le disciple belge de l'esthète français Joséphin Péladan, Jean Delville fut en effet un des principaux propagateurs des idées rosicruciennes en Belgique. Si celui qui se baptisa lui-même sous le nom de *Sâr* ne fut pas l'unique figure marquante de l'occultisme fin de siècle, il rencontra néanmoins un succès sans commune mesure auprès de son public belge.

Fin 1887, Joséphin Péladan fonde la Rose+Croix Kabbalistique avec le lorrain Stanislas de Guaita, avec qui il partage un temps un appartement rue Pigalle à Paris. Le groupe est doté d'un organe de presse, *L'Initiation*, fondé en 1888 par le jeune Gérard Encausse, dit Papus, autour de qui gravite déjà l'essentiel du mouvement occultiste français. Cette tribune rassemble sous sa bannière martinistes et rosicruciens pendant deux ans, jusqu'à ce qu'éclate en 1890 un conflit de doctrine, connu sous le nom de « Guerre des deux roses », entre Papus et de Guaita, et Péladan. Ce conflit conduit à la scission entre la Rose+Croix Kabbalistique d'une part, et le Tiers-Ordre intellectuel de la Rose+Croix Catholique d'autre part<sup>90</sup>. Tandis que le groupe de la Rose+Croix Kabbalistique, dirigé par Papus et de Guaita, s'efforce de présenter l'occultisme comme une discipline expérimentale dont le caractère scientifique n'a rien à envier à la science officielle, Péladan, à travers la création de la Rose+Croix Catholique, consacre tous ses efforts en vue d'une réconciliation de la science et de la religion, par l'union du catholicisme et de l'occultisme<sup>91</sup>. Cette démarche est à mettre en perspective avec la situation de l'Église catholique dans la seconde partie du XIX<sup>ème</sup> siècle en France. Face à la montée en puissance de la science et de la technologie, dont les récents développements parviennent peu à peu, par la rationalisation des phénomènes spirituels, à supplanter la foi religieuse, l'Église connaît paradoxalement un regain d'intérêt auprès d'une frange de la population, sensible aux réponses apportées par celle-ci dans le contexte du positivisme. La progressive perte d'influence de l'Église fut en effet compensée par une série de mesures visant à affirmer à la fois l'infailibilité du catholicisme et la nature religieuse des phénomènes dont s'était emparée la science depuis le début du siècle<sup>92</sup>. Un certain nombre d'intellectuels issus du

---

90 BEAUFILS, Christophe, *Joséphin Péladan 1858-1918. Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Million, 1993, p.207.

91 DI PASQUALE, Maria E., « Joséphin Péladan: Occultism, Catholicism, and Science in the *Fin de Siècle* », in *RACAR*, XXXIV, n°1, 2009, p.53-61.

92 LACHAPELLE, Sofie, *Investigating the Supernatural. From Spiritism and Occultism to Psychological Research and Metapsychics in France, 1853-1931*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011, p.2.

milieu catholique rallieront leurs efforts à ceux de l'Église dans le but de contrecarrer les ambitions du positivisme et du matérialisme ambiant en conciliant foi et pratique expérimentale.

La famille Péladan participa activement à la renaissance chrétienne, à commencer par le « chevalier » Louis-Adrien Péladan, père du Sâr, que Jean-Claude Drouin dépeint sous les traits d'un « légitimiste mystique »<sup>93</sup>. À la fois légitimiste donc, fondamentaliste et illuministe, Adrien Péladan *père* a œuvré en faveur de la restauration d'un ordre social et politique inspiré du catholicisme romain. Animé par une foi religieuse qui frôle la superstition et le désir de contribuer scientifiquement à la défense du catholicisme romain, le père de Joséphin, auteur d'une œuvre abondante, eut une influence déterminante sur son fils, dans les écrits duquel on retrouve de nombreux échos des idées du père. Le frère aîné de Joséphin, Adrien Péladan *fils*, docteur homéopathe, joua également un rôle de taille dans la formation et l'orientation intellectuelles du futur Sâr. Adeptes des sciences occultes et membre d'une confrérie Rose+Croix, le docteur Péladan initia son frère cadet à l'étude conjointe de la science et de l'occultisme. À leur contact, Joséphin Péladan développa une conception religieuse et hiérarchisée du monde, dont l'occultisme serait le fer de lance. Investi dès son plus jeune âge d'une mission prophétique, Joséphin Péladan conçut l'occultisme comme la possibilité de lier science et catholicisme au sein d'un même système. À ce titre, il s'impose comme une *alternative* à la science matérialiste<sup>94</sup>. Constatant lui-même l'apparente incompatibilité entre l'occultisme et la religion, Péladan voit dans l'explication et la justification des mystères, communs aux deux « ordres », un argument en faveur du rapport analogique qu'il tente de fonder:

« Les adeptes seront mécontents de voir la religion empiéter sur l'occulte et les catholiques scandalisés qu'on leur montre l'occulte présent dans la religion. Ceux de bonne foi suivront le raisonnement, pour le vérifier avec sincérité.

La Magie, comme la religion, a toujours comporté une théorie explicative du mystère et une pratique corollaire de cette explication.

L'une et l'autre se proposent la perfection de l'homme et basent leur commandement sur le devenir, c'est-à-dire sur les intérêts d'au-delà. Comme la religion, la Magie a des signes, des cérémonies, une ascèse et des dogmes. Dans les deux ordres, on croit à la vertu des symboles et on fait des miracles. »<sup>95</sup>

Si son père livra bataille en politique tandis que son frère borna ses recherches aux limites de la médecine, Joséphin Péladan quant à lui prit le parti-pris singulier de transposer le débat de l'occultisme catholique sur le terrain de l'esthétique. Toute l'originalité du Sâr réside

93 DROUIN, Jean-Claude, « Un légitimiste mystique du XIX<sup>e</sup> siècle: Adrien Péladan 1815-1890 », in LAURANT, Jean-Pierre, NGUYEN, Victor (dir.), *Les Péladan*, Lausanne, L'Âge d'Homme, (« Les Dossiers H »), 1990, p.13-19.

94 DI PASQUALE, Maria E., *op.cit.*, p.57.

95 PÉLADAN, Joséphin, *Amphithéâtre des sciences mortes. V. L'Occulte catholique*, Paris, Chamuel, 1899, p.4-5.

en effet dans sa vocation d'esthète messianique. Dès 1881, Péladan entreprend une série de compte-rendus de salons dans les colonnes de *L'Artiste* qu'il rassemble sous le nom de « Décadence esthétique (Hiérophanie) » et qui seront repris dans *L'Art ochlocratique* en 1888<sup>96</sup>. Identifiant « le matérialisme dans l'art », dont le réalisme et l'impressionnisme sont les plus hauts degrés, comme la source de la décadence de la France, Péladan s'inscrit dans la droite lignée de l'héritage intellectuel de son père<sup>97</sup>. Péladan affirme en effet que « depuis dix-neuf siècles les chefs-d'œuvre de l'art sont tous catholiques, même chez les protestants »<sup>98</sup>. Fasciné par la confrérie préraphaélite, fondée sur le modèle d'une communauté spirituelle, Joséphin Péladan promeut une conception religieuse de l'art, véritable antidote au déclin de la société. D'après lui, affaiblissement de l'art religieux et décadence sont intimement liés, ajoutant que « la seule cause de cette disparition c'est l'infériorité, l'incapacité, la nullité de l'imagination des artistes contemporains »<sup>99</sup>. Dans ses premiers *Salons*, les peintres Pierre Puvis de Chavannes et Gustave Moreau sont ainsi les seuls à trouver grâce à ses yeux. La pureté du dessin, le style religieux et le choix de sujets mystiques concordent avec l'esthétique prônée par Péladan pour qui seul un art religieux peut venir à bout de la décadence culturelle occidentale. En d'autres termes, le retour à un art mystique permet de régénérer la société pervertie par le matérialisme et le positivisme. Par l'union de l'occultisme et du catholicisme, Péladan entend non seulement rénover l'art de son temps, en l'orientant vers un certain idéalisme mystique, mais également imposer un modèle de société, une « discipline de vie »<sup>100</sup>.

C'est clairement l'idée contenue en germe dans son *Éthopée* en 21 volumes, titrée *La Décadence latine*, où il confronte les mœurs contemporaines au modèle d'une société idéale fondée sur l'occultisme catholique. Partagé par Huysmans et Strindberg à la même époque<sup>101</sup>, cet idéal monastique se traduit chez Péladan par l'assignation d'une fonction rédemptrice à l'Art. Ce que Péladan dénonce dans la société bourgeoise c'est, bien au-delà de sa perversion morale, sa perversion esthétique. Au moment où l'éclectisme artistique moderne menace de rompre avec la Tradition, Péladan l'érige en valeur cardinale dans l'art. Il voit en effet dans la

96 PÉLADAN, Joséphin, *La Décadence latine. L'Art ochlocratique. Salons de 1882 et 1883*, Paris, Camille Dalou, 1888.

97 BEAUFILS, Christophe, « La philosophie des salons de la Rose+Croix », in LAURANT, Jean-Pierre, NGUYEN, Victor (dir.), *op.cit.*, p.103.

98 PÉLADAN, Joséphin, *La Décadence latine. L'Art ochlocratique. Salons de 1882 et 1883*, *op.cit.*, p.16. Cet ouvrage reprend des écrits antérieurs, publiés dans *L'Artiste*: PÉLADAN, Joséphin, « L'Esthétique au Salon de 1883 », in *L'Artiste*, T.II, 1883, p.8-57.

99 PÉLADAN, Joséphin, *L'Art ochlocratique*, *op.cit.*, p.58.

100 BEAUFILS, Christophe, « La philosophie des salons de la Rose+Croix », *op.cit.*

101 À ce sujet, voir CEDERGREN, Mickaëlle, « L'Idéal monastique chez Huysmans et Strindberg, entre réalité et fiction », in *Revue de littérature comparée*, « Huysmans et Strindberg, un rêve en commun », n°330, 2009, p.165-182.

modernité affichée des artistes, dans leur « contemporanéité »<sup>102</sup>, la « modalité capitale de la « désacralisation » de la fonction artistique »<sup>103</sup>. C'est dans cet ordre d'idées qu'il faut comprendre l'analogie effectuée par Péladan entre l'Artiste et le Prêtre:

« Artiste: tu es prêtre: l'Art est le grand mystère et, lorsque ton effort aboutit au chef-d'œuvre, un rayon du divin descend comme sur un autel »<sup>104</sup>

Autrement dit, Péladan redore le statut de l'Art et de l'Artiste en fondant leur légitimité sur la tradition catholique. Face à la décadence esthétique et morale des temps modernes, l'Artiste comme le Prêtre, par des moyens qui leur sont propres, œuvrent en faveur du maintien d'une société chrétienne entièrement vouée au culte des mystères divins. Péladan voit dans l'artiste un être doué de pouvoirs magiques qui, à travers sa production artistique, affirme les valeurs chrétiennes essentielles à un retour de la société vers l'ordre moral des anciens. Pour servir cette mission, l'Artiste doit avant tout se distinguer des mœurs et de l'esprit de son temps<sup>105</sup>. Chez Péladan, la promotion de la différence, jusque dans les signes extérieurs de la personnalité, répond selon Jean-Pierre Guillerme à un souci de l'apparence sociale ainsi qu'à une volonté de légitimer ses « excentricités » vestimentaires<sup>106</sup>. Le portrait du Sâr en habit monastique réalisé par Alexandre Séon autour de 1892 [annexe II.1] montre combien la personnalité du Sâr est désormais indissociable de son accoutrement. Lorsque Jean Delville peint en 1895 le portrait de plein pied de Joséphin Péladan [annexe II.2.], il choisit à son tour de le représenter en habit de chœur, entouré des attributs traditionnels du prêtre, comme l'encensoir qui se trouve à ses pieds, le doigt et les yeux levés au ciel. D'après les photographies qui ont été conservées, cet ensemble vestimentaire correspond à celui porté par Péladan pour endosser son rôle de maître spirituel durant les cérémonies de la Rose+Croix [annexe II.3.].

C'est en effet en qualité de guide spirituel que Péladan se proposa d'initier les artistes de son temps à la religion et à la science de l'art. Par la restauration de l'ordre ancestral des Rose+Croix à partir de 1888, qui devient en 1890 la Rose+Croix Catholique du Temple et du Graal, Péladan réunit autour de lui nombre de disciples séduits par ses ambitions ésotériques.

---

102Par « contemporanéité », Joséphin Péladan dénonce la peinture de la réalité. PÉLADAN, Joséphin, « La Contemporanéité », in *La décadence esthétique. L'art ochlocratique. Salons de 1882 et 1883*, op.cit., p.86-92.

103GUILLERM, Jean-Pierre, « De l'Artiste à l'Artiste: Joséphin Péladan contre les décadences », in *Romantisme*, vol.20, n°67, 1990, p.65-66.

104PÉLADAN, Joséphin, *L'Art Idéaliste et mystique: doctrine de l'Ordre et du salon annuel des Roses-Croix*, Paris, Chamuel, 1894, p.17.

105Pour plus de précisions sur le mode de vie prôné par Péladan, lire PÉLADAN, Joséphin, « Type de la vie artistique », in *Amphithéâtre des sciences mortes. III. Comment on devient artiste. Esthétique*, Paris, Chamuel, 1894, p.115-125.

106GUILLERM, Jean-Pierre, op.cit., p.61-62.



La mise en place des salons annuels de la Rose+Croix à partir de 1895, constitue une manière inédite pour Joséphin Péladan de transposer ses théories esthétiques sur le terrain des expositions<sup>107</sup> en ralliant à sa croisade anti-décadente tous les laissés-pour-compte de l'éclectisme artistique. D'après le manifeste qui accompagne le projet de salon de 1891<sup>108</sup>, le but est de présenter, conformément aux principes énoncés par Péladan dans ses écrits théoriques, des œuvres dont la perfection esthétique assurerait la transition vers une société idéale. Le premier salon, dont le vernissage eut lieu le 9 mars 1892 à la galerie Durand-Ruel à Paris, attira malgré le mauvais temps une forte affluence et suscita l'engouement de la critique et du public<sup>109</sup>. Même Puvis de Chavannes et Moreau, qui pourtant avaient refusé de participer au salon, défilèrent parmi les visiteurs<sup>110</sup>. Cette exposition fut la première à proposer un programme exclusivement symboliste en présentant des artistes symbolistes venus pour l'occasion de toute l'Europe. Comme le souligne Sébastien Clerbois, les salons de la Rose+Croix, accompagnés dès 1892 d'une « Geste esthétique » [annexes I.1., I.2., I.3.] et d'un *Bulletin Trimestriel de la Rose+Croix*, qui ne parût que deux fois<sup>111</sup>, ont engendré une première présentation du symbolisme en Europe et, en ce sens, s'avèrent déterminants dans son développement et sa structuration<sup>112</sup>.

Les symbolistes belges figurent parmi les plus nombreux à exposer au premier salon de la Rose+Croix en 1892. Lors de la publication du premier volet de son *Éthopée* en 1884, intitulé *Le Vice Suprême*, Joséphin Péladan reçut un accueil chaleureux en Belgique et noua des amitiés durables au sein des revues influentes comme *L'Art Moderne* et *La Jeune Belgique*. Péladan mit à profit le talent de deux artistes belges encore peu connus, Félicien Rops et Fernand Khnopff, qui illustrèrent les frontispices de ses œuvres [annexes II.4., II.5.], ce qui contribua probablement à lui attirer les sympathies du public belge. Néanmoins, l'influence de Péladan sur le symbolisme belge s'explique bien davantage par le peu de reconnaissance rencontré par les symbolistes belges dans leur pays. Dominé depuis 1883 par le Salon des XX<sup>113</sup>, temple de l'éclectisme, le paysage artistique belge dans la seconde partie du

107CLERBOIS, Sébastien, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, *op.cit.*, p.93.

108PÉLADAN, Joséphin, *Salon de la Rose+Croix. Règle et monitoire*, Paris, Dentu, 1891.

109BEAUFILS, Christophe, *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme*, *op.cit.*, p.223-224.

110Ibid., p.223.

111Ibid, p.232.

112CLERBOIS, Sébastien, « L'influence de la pensée occultiste sur le symbolisme belge: bilan critique d'une « affinité spirituelle » à la fin du 19<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, p.176.

113Sur le salon des XX, voir MAUS, Madeleine Octave, *Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884-1914*, Bruxelles, Lebeer Hosmann, 1980; BLOCK, Jane, *Les XX. Forum of the Avant-Garde*, in *Belgian Art 1880-1814*, New York, Brooklyn Museum, 1980, p.17-40; BLOCK, Jane, *Les XX and Belgian Avant-gardism 1868-1894*, Ann Arbor, University Press (« Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde, n°41 »), 1984.

siècle frappe avant tout par son hétérogénéité. Lorsque les premières manifestations du symbolisme émergent dans les années 1880, elles ne constituent encore que des tentatives isolées formulées par des artistes dispersés entre les différents cercles artistiques existant – les Vingt, l'Essor, le Voorwaarts, le Sillon. Le succès triomphal des peintres belges auprès de la critique parisienne conduit ces derniers à renforcer leur positionnement esthétique une fois de retour en Belgique.

C'est le cas de Jean Delville, fidèle de la première heure, qui a probablement rencontré Joséphin Péladan lors d'un séjour à Paris autour de 1887-1888<sup>114</sup>. C'est à cette même époque que, fraîchement diplômé de l'Académie des Beaux-Arts où il a suivi un enseignement de nature académique sous l'égide de Jean Portaels<sup>115</sup>, Jean Delville intègre le cercle *L'Essor*, composé des anciens étudiants des Beaux-Arts. Si le groupe affirme sa vocation naturaliste et impressionniste, s'inscrivant par là dans la continuité logique de l'enseignement reçu à l'Académie, la critique perçoit rapidement que certaines individualités, réceptives à ce qui ne sont encore que les balbutiements du symbolisme, se dessinent. Lors du salon annuel de *L'Essor* en 1889, Edgar Baes déplore la « manie d'étrangeté », ce « poison de l'étrangeté moderniste », qui semble avoir gagné la jeune école de peinture<sup>116</sup>. Il regrette également que Delville, malgré ses qualités de « charmant dessinateur », se soit visiblement fourvoyé en visant « à peut-être faire trop grand ». En 1889, Delville présente un premier fragment de son imposante fresque de plus de huit mètres de long intitulée le *Cycle des passions* [annexe II.6.]. Cette œuvre [annexe II.7.], malheureusement disparue, fut, suivant les versions, inspirée par le chant V de la *Divine Comédie* de Dante<sup>117</sup> ou par *Le Vice Suprême* de Joséphin Péladan<sup>118</sup>. Entre cette dernière, et les œuvres à caractère impressionniste comme la *Récolteuse d'herbes* [annexe II.8.] et *Le Lac au clair de Lune* [annexe II.9.] peintes en 1888, *Le Jour des morts* [annexe II.10.] de 1887 ou encore la série de dessins réalistes sur le thème des las-d'aller réalisés à la même période [annexe II.11., II.12., II.13.], il apparaît clair que les ambitions et les conceptions artistiques de Delville se sont largement rapprochées du symbolisme. Les œuvres qu'il expose à la fin des années 1880 à *L'Essor*, fortement hybrides et ambiguës, ne parviennent pas à convaincre la critique, comme en témoigne ce sévère jugement d'Edgar Baes

---

114DRAGUET, Michel, « Idée, Idea, Idéalisme: figures du mythe », in DRAGUET, Michel (dir.), *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Knopff, Delville et leur temps*, cat.exp., Liège, Snoeck-Ducaju en Zoon, 1997, p.61.

115Après sept années d'études, Jean Delville quitte l'Académie en 1885-1886. ADRIAENS-PANNIER, Anne (dir.), *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1987, p.99.

116BAES, Edgar (E.B.), « Le Salon annuel de l'Essor », in *La Revue Belge*, n°23, 1<sup>er</sup> avril 1889, p.182.

117DELVILLE, Jean, *Autobiographie*, [s.d.].

118CLERBOIS, Sébastien, « L'influence de la pensée occultiste sur le symbolisme belge: bilan critique d'une « affinité spirituelle » à la fin du 19<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, p.176.

qui commente le projet fini du *Cycle des passions* en 1890:

« Décidément les sociétés de jeunes vieillissent et leur peinture s'en ressent. Où est-il ce bel entrain, ce souffle de lutte et de renouveau des premières années? Nous en sommes à la période de progrès tranquille, de travail sans enthousiasme, qui amène peu à peu l'indifférence. - Quand viendra le Messie? - M. Delville, que l'on dit être louvaniste, semble viser ce rôle. Le carton de J. Lambeaux l'empêche de dormir, et il a voulu produire aussi du monumental: il dépasse le but, par malheur, et son ardeur pourrait mieux profiter à l'art et à lui-même. D'ailleurs ce n'est pas avec une formule nouvelle d'art, inspiré à la fois des néo-impressionnistes, des maîtres de la fresque et de Puvis de Chavannes que nos jeunes artistes arriveront à détrôner les anciens »<sup>119</sup>.

En 1891, Edgar Baes s'alarme à nouveau des dernières productions de *L'Essor*, menacé de scission:

« Depuis quelques temps, des symptômes inquiétants semblaient annoncer une dégénérescence de l'Essor ou, pour mieux dire, une tendance à de dangereuses divergences »<sup>120</sup>.

Le salon de 1891 présente en effet une section rétrospective qui « renforce le contingent jeune », catégorie dans laquelle expose Delville. Baes, malgré le peu d'intérêt qu'il trouve à ses dernières productions, se montre néanmoins plus indulgent et décèle chez le jeune artiste les premiers signes de son basculement artistique et idéologique vers l'idéalisme:

« Aussi, malgré le peu d'attrait du symbolisme ésotérique de MM. J. Delville, Ciamberlani et Levêque, nous les engageons à persévérer dans une voie de pensée philosophique, qui, tout au moins, est grande et élevée. M. Delville est arrivé même à donner une tournure picturale à ses créations extra-naturelles; il serait homme à traduire de hautes et puissantes idées sur de larges surfaces monumentales. Il y a là le germe d'un art nouveau dont nous avons déjà fait mention ailleurs<sup>121</sup> et qui est bien préférable à toutes les études banales dont le nombre s'accroît tous les jours »<sup>122</sup>.

Il est significatif que Baes utilise l'expression de « symbolisme ésotérique » plutôt que tout autre dans la mesure où il anticipe sur la manière dont le symbolisme belge va se structurer. En Belgique, il est en effet l'un des premiers à comprendre que l'alliance du symbolisme et de l'occultisme inaugure « le type de l'art nouveau auquel notre époque aura l'honneur d'avoir donné naissance »<sup>123</sup>. Il perçoit ainsi très nettement comment le symbolisme belge va être largement « contingenté », pour reprendre le mot de Sébastien Clerbois<sup>124</sup>, par les cénacles occultistes parisiens, et en premier lieu, par l'Ordre de la Rose+Croix Catholique de

---

119BAES, Edgar, « L'Exposition de L'Essor. Bruxelles », in *La Revue Belge*, n°51, 1<sup>er</sup> juin 1890, p.30.

120BAES, Edgar, « Le Salon de l'Essor », in *La Revue Belge*, n°71, 1<sup>er</sup> avril 1891, p.210.

121Edgar Baes a effectivement consacré un article à cette question quinze jours plus tôt: BAES, Edgar, « Les principes de l'Art nouveau », in *La Revue Belge*, n°70, 15 mars 1891, p.200-201.

122BAES, Edgar, « Le Salon de l'Essor », *op.cit.*

123BAES, Edgar, « Le Symbolisme », in *La Revue Belge*, n°77, 1<sup>er</sup> juillet 1891, p.41-42.

124CLERBOIS, Sébastien, « Symbolisme et Franc-Maçonnerie en Belgique (1880-1900) », in REGGIANI, Licia (dir.), *Massoneria e cultura: il contributo della Massoneria alla formazione della cultura nel Belgio francofono (1830-1914)*, [s.l.], Clueb, 1999, p.124.

Joséphin Péladan. L'œuvre peinte de Delville se libère définitivement de l'emprise réaliste en 1891, date à laquelle il démissionne de *L'Essor* pour se consacrer pleinement aux préparatifs du premier salon de la Rose+Croix où il présente un dessin intitulé *Symbolisation de la Chair et de l'Esprit*<sup>125</sup> [annexe II.14.]. Contrairement à la critique belge, la critique parisienne se montre favorable aux peintres symbolistes belges à qui elle réserve un succès d'estime. Dès son retour à Bruxelles en avril 1892, soit à peine quelques semaines après la fermeture du Salon Rose+Croix, Jean Delville fonde le cercle artistique *Pour l'Art* avec l'écrivain Raymond Nyst. La première exposition du groupe s'ouvre le 15 novembre 1892 dans les salles du Musée de peinture de Bruxelles et présente, pour l'essentiel, les œuvres des membres dissidents de *L'Essor*. La particularité de ce cercle, qui s'inscrit dans la continuité du programme rosicrucien, est de mêler l'expression du symbolisme à un programme exclusivement occultiste. Ce programme, novateur en Belgique, tente ainsi de reproduire le modèle du premier Salon Rose+Croix qui en fusionnant symbolisme et occultisme avait ainsi assuré son succès.

La création de cette « phalange nouvelle de lutteurs « Pour l'Art » »<sup>126</sup> est annoncée dès février 1892 dans les colonnes du *Mouvement littéraire*, revue dirigée par le co-fondateur et secrétaire du cercle, Raymond Nyst. Dès sa première apparition le 8 février 1892, la revue affiche un programme de soutien aux manifestations symbolistes et occultistes. Placée sous le signe de l'ouverture intellectuelle, la revue devient le support de diffusion des différentes écoles littéraires contemporaines, s'opposant de la sorte au programme considéré étroit des revues spécialisées comme *La Jeune Belgique*, pro-parnassienne, ou encore *L'Art Moderne*, qui défend la théorie de « l'art pour l'art ». En soutenant et en accompagnant le cercle *Pour l'Art*, la revue se montre favorable à la constitution d'une esthétique nouvelle, inspirée du succès de Péladan à Paris. Néanmoins, contrairement à Péladan qui s'est servi de la critique d'art pour formuler son programme esthétique en amont de ses salons, la fondation du cercle *Pour l'Art* s'impose en soi comme un manifeste esthétique. La mise en place d'un nouveau modèle théorique passe ici par l'espace de l'exposition avant d'investir l'espace littéraire des revues. Ce phénomène s'inscrit dans un processus plus vaste de transformation des espaces traditionnels d'exposition. Les artistes, à l'image de Delville, abandonnent les salons officiels dont ils ne partagent pas les ambitions esthétiques, pour fonder des salons alternatifs. Ce mouvement engendre la nécessité de formuler un projet esthétique cohérent et original dont la diffusion sera assurée par les revues. Constance Naubert-Riser remarque ainsi que « l'aspiration à l'individualité devient le leitmotiv de toute une partie de la critique pour

---

125SALON DE LA ROSE+CROIX, *Geste esthétique. Catalogue du salon de la Rose+Croix*, Paris, [s.e.], 1892, p.28.

126DONNAY, Auguste, « Chronique », in *Le Mouvement littéraire*, n°2, février 1892, p.17.

justifier et promouvoir ce qui s'expose en dehors des salons »<sup>127</sup>. Ceci est particulièrement vrai dans le cas du *Mouvement littéraire* qui délaisse peu à peu la critique littéraire pour s'engager pleinement dans le domaine de l'esthétique. Ce déplacement des intérêts va jouer un rôle de taille dans la mise en place d'un nouveau type de relation entre artistes et critiques d'art. Pour Raymond Nyst, l'élaboration d'une esthétique nouvelle au sein du salon *Pour l'Art* impose une refonte du statut de la et du critique d'art qui, désormais, « doit être un disciple intelligent qui recueille la parole du Maître »<sup>128</sup>. Marqué par l'influence de Péladan, Nyst promet une osmose totale entre la critique et l'évènement salonnier. En d'autres termes, *Le Mouvement littéraire* devient le porte-parole du salon. Dans ce contexte, la revue met en place un véritable système de promotion de la première exposition de *Pour l'Art*, « consacrée tout entière à un art élevé et intellectuel »<sup>129</sup>, qui, dans le reste de la presse belge, suscite la méfiance et la suspicion. Jouant sur les effets d'annonce, *Le Mouvement littéraire* va largement encourager l'analogie entre les salons *Pour l'Art* et *Rose+Croix* qui, rappelons-le, avait révélé les peintres symbolistes belges. En mars 1892, Raymond Nyst avait ainsi salué la naissance du mouvement idéaliste au Salon *Rose+Croix*<sup>130</sup>. Trois mois plus tard, il plébiscite en des termes fort élogieux le premier volume de *l'Amphithéâtre des Sciences mortes* de Péladan, intitulé *Comment on devient Mage*<sup>131</sup>, s'étonnant d'être le seul en Belgique à lui consacrer une étude digne de ce nom<sup>132</sup>. En novembre 1892, *Le Mouvement littéraire* publie un texte sur lequel Péladan travaille depuis près d'un mois<sup>133</sup>, *Constitutions de la Rose+Croix*<sup>134</sup> [annexe I.4.]. Cette brochure définit au sein de la hiérarchie Rose+Croix trois branches distinctes: la Rose+Croix réunit les artistes qui appliquent l'esthétique de Péladan, le Temple ceux qui se soumettent à l'éthique de *l'Amphithéâtre des sciences mortes*, et enfin, le Graal rassemble les chevaliers dont la discipline spirituelle prépare la venue du Saint-Esprit. Péladan a ainsi profité du soutien témoigné en personne par Raymond Nyst qui, à l'occasion de l'ouverture du Salon de la

---

127NAUBERT-RISER, Constance, « La critique d'art des années 1890. Impasse méthodologique ou renouvellement des modèles théoriques? », in BOUILLON, Jean-Paul (dir.), *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermond-Ferrand, Saint-Etienne (1987), Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p.196.

128NYST, Raymond, « La Critique », in *Le Mouvement littéraire*, n°2, 23 février 1892, p.15.

129ANONYME, « Chronique », in *Le Mouvement littéraire*, n°12, 23 juillet 1892, p.97-98.

130NYST, Raymond, « La Rose+Croix », in *Le Mouvement littéraire*, n°4, 23 mars 1892, p.30-31.

131NYST, Raymond, « Comment on devient Mage », in *Le Mouvement littéraire*, n°8, 23 mai 1892, p.60-61.

132NYST, Raymond, « La Magie moderne », in *Le Mouvement littéraire*, n°9, 8 juin 1892, p.67-68: « Je ne sache pas un journal ni une revue en Belgique qui ait consacré une étude sérieuse au premier in-octavo de *l'Amphithéâtre des Sciences mortes: Comment on devient Mage*, et en France, le *Figaro*, n'y a remarqué que la manière de dormir! »

133BEAUFILS, Christophe, *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme*, op.cit., p.240.

134PÉLADAN, Joséphin, « Constitutions de l'ordre laïque La Rose+Croix Le Temple et Le Graal », in *Le Mouvement littéraire*, n°20, 23 novembre 1892, p.155-159.

Rose+Croix, s'était rendu à Paris pour rencontrer Péladan<sup>135</sup>. Péladan a en effet immédiatement flairé l'opportunité de gonfler les rangs de l'Ordre en recrutant des disciples chez les symbolistes belges par l'intermédiaire du *Mouvement littéraire*. Sébastien Clerbois a mis au jour l'existence d'un salon tenu tous les mardis, sur le modèle des « mardis » de Mallarmé, par les époux Raymond et Élise Nyst durant les années 1890<sup>136</sup>. Ce salon, qui accueille de nombreux écrivains et peintres, dont les membres de *Pour l'Art*, réunit également les figures majeures de l'occultisme fin de siècle, recevant tour à tour Papus, l'écrivain sataniste Jules Bois, ou encore Francis Vurgey. Selon Sébastien Clerbois, le salon des Nyst, qui prit par la suite une grande ampleur, se mit en place à la suite des soirées passées en compagnie de Joséphin Péladan lors de son séjour en Belgique en 1892<sup>137</sup>. Alexandra David-Neel, qui fréquenta elle aussi le salon des Nyst, se souvient de l'influence de Péladan sur le couple:

« Parmi ceux qui composaient le troupeau de Péladan, combien y en eut-il qui tentèrent de devenir mage d'après les formules du maître ? Je n'en sais rien, mais j'ai connu plusieurs femmes qui essayèrent de devenir fée. L'une d'elles, particulièrement, s'y appliquait avec une évidente et tenace volonté.

Je l'avais rencontrée bien avant qu'elle n'eût été affiliée comme « servante » à l'ordre fondé par le *sâr*. Les femmes ne pouvaient pas aspirer à s'y élever au-dessus de l'initiation. Péladan affichait un mépris extraordinaire du sexe féminin.

A l'époque où je fis sa connaissance, Mlle S. suivait un cours de littérature auquel j'assistais aussi. Elle était généralement accompagnée par un grand jeune homme au maintien solennel, qu'elle épousa par la suite. Son mari, M. N., écrivain, journaliste et Belge, comme elle, était devenu l'un des fervents du *sâr*: Ils m'invitèrent un jour chez eux à une réunion que Péladan devait présider. C'est là que je fus témoin des essais bizarres de la maîtresse de logis, s'exerçant à une légèreté de sylphide, suivant la recette de l'auteur de « Comment on devient Fée ». Cela consistait à manifester une légèreté excessive de démarche, une légèreté supra-humaine de papil-lon se posant sur les fleurs, les pieds, en marchant devant, devaient à peine effleurer le sol, en attendant sans doute qu'ils puissent s'en dispenser et laisser le corps, libéré de sa pesanteur, flotter dans les airs. Les mains obligées de saisir des objets devaient, de même, paraître ne pas les toucher et les tenir seulement par l'effet de quelque aimant magique supprimant le contact direct. Combien de porcelaines ont dû faire les frais de cet apprentissage, me demandais-je, en regardant Mme N., grande et plantureuse flamande, offrir des tasses de thé à ses hôtes tout en sautillant, les bras tendus, afin de figurer des ailes.

Quel but spirituel poursuivait-elle en pratiquant cet absurde entraînement ? Aucun, probablement. En dépit des grandiloquences littéraires du *sâr*; de sa prétention de suppléer aux religions « décadentes » et de créer un monde nouveau fait de Beauté et d'Amour transcendant, la véritable spiritualité était absente des cénacles où il trônait »<sup>138</sup>.

Jean Delville réalisa un portrait de plein pied d'Élise Nyst, connu sous le nom de

---

135 *Ibid.*, p.241.

136 Voir le chapitre « Pour l'Art et l'intelligentsia idéaliste », in CLERBOIS, Sébastien, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, op.cit., p.186-194.

137 *Ibid.*, p.188.

138 DAVID-NEEL, Alexandra, *Le sortilège du mystère. Faits étranges et gens bizarres rencontrés au long de mes routes d'Orient et d'Occident*, Paris, Plon, 1972, p.169. Les initiales « M.N » et « Mme N. », pour M. et Mme Nyst, et « Mlle S. » ont permis d'identifier Élise Nyst, dont le nom de jeune fille était Soyer. Voir GUBIN, Éliane (dir.), *Dictionnaire des femmes belges. XIXe et XXe siècles*, Bruxelles, Racine, 2006, p.509.

*Portrait en noir et violet*<sup>139</sup> [annexe II.15.], qui, aux côtés de *La pêche de Satan*, qui correspond aux *Trésors de Sathan* [annexe II.16.], d'une *Figure de femme au front bombé*, probablement la *Figure de Sibylle* [annexe II.17.], et d'un *Intérieur de temple*, non identifié, ornaient les murs du salon des Nyst<sup>140</sup>. Le témoignage d'Alexandra David-Neel laisse transparaître la force avec laquelle s'exerça l'influence de Péladan sur les Nyst. Si c'est effectivement par l'intermédiaire de Raymond Nyst, de sa revue et de son salon, que Joséphin Péladan entra en contact avec ses disciples belges<sup>141</sup>, tout porte à croire que Delville ne fut pas extérieur à la rencontre de Péladan avec son public belge. Dès le 23 juillet, *Le Mouvement littéraire* annonçait la venue du Sâr à Bruxelles qui « a promis au Cercle [Pour l'Art] sa hautaine et vaillante parole d'art »<sup>142</sup>. Dans la livraison du 23 novembre 1892, entièrement consacrée au Sâr, Péladan dotait le cercle *Pour l'Art* d'une charte qui en faisait la filiale belge de la Rose+Croix, soumise au même règlement artistique<sup>143</sup> [annexe I.4.]. La « pléiade, en marche vers les horizons d'un art jeune et vigoureux »<sup>144</sup> de *Pour l'Art* observe dès ses débuts le respect de ce règlement, en calquant sa structure sur celui du Salon Rose+Croix. Ainsi, l'exposition de peintures, de sculptures et de dessins est accompagnée de concerts et de conférences. Au-delà de l'analogie structurelle, l'exposition *Pour l'Art* répond au vœu d'internationalisme soumis par Péladan, en présentant, à peu de différences près, la même liste d'exposants qu'au premier Salon Rose+Croix. Parmi les anciens membres de *L'Essor*, en écrasante majorité, on trouve les sculpteurs Victor Rousseau, Pierre Braecke, Hector Thys et Jean Herain, qui présente notamment *L'Agriculture* [annexe II.19.] et *La Captive* [annexe II.20.], ainsi que les peintres Albert Ciamberlani, Omer Coppens, Léon Dardenne, José et Omer Dierickx, Amédée Lynen, Émile Fabry, Georges Fichet, Adolphe-Jean Hamesse, Alexandre-Auguste Hannotiau, Léon Jacque, William Jelley, Richard Viandier et les époux Lacroix, Clémence et Antoine. Le seul artiste belge non issu de *L'Essor* est le dessinateur Félicien Rops, proche du groupe des XX, qui expose de nombreux dessins, une aquarelle ainsi que plusieurs lithographies dont *Chez les trappistes* [annexe II.21.] et *Chez Oncle Claes et tante Johanna* [annexe II.22.]. Ce sera son unique participation au sein du cercle *Pour l'Art*. Du côté des exposants étrangers, les français sont les plus nombreux. Tous ont exposé au Salon Rose+Croix, à commencer par Maurice Chabas qui présente à nouveau son œuvre *Erraticité*

139 Cette œuvre fut exposée par Delville lors du premier salon de *Pour l'Art* sous le titre « Portrait en noir et violet – Mme N. ».

140 *Ibid.*

141 BEAUFILS, Christophe, *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme*, op.cit., p.242.

142 ANONYME, « Chronique », in *Le Mouvement littéraire*, n°12, 23 juillet 1892, p.97-98.

143 PÉLADAN, Sâr, « Acta Rosae Crucis Templi Spiritus Sancti. *Pour l'Art* », in *Le Mouvement littéraire*, n°20, 23 novembre 1892, p.160-161.

144 ANONYME, « Chronique », in *Le Mouvement littéraire*, n°10, 23 juin 1892, p.82.

[annexe II.23.], Louis Chalon, Alexandre Séon, qui propose entre autres peintures *Jeanne d'Arc* [annexe II.24.], *Douleur* [annexe II.25.] et *Désespoir de la chimère* [annexe II.26.], Auguste Rodin, qui se contente d'une composition sur le thème de *Vénus et Adonis* [annexe II.27.]. La présence de peintres issus de l'École de Pont-Aven dénote là encore l'influence de Péladan sur la composition du Salon, ce dernier s'étant rapproché des synthétistes dont il partage la conception mystique de l'art. Charles Filiger expose ainsi aux côtés du disciple néerlandais de Gauguin Jan Verkade, également très proche de Paul Sérusier, qui expose pour l'occasion son *Saint-Sébastien* [annexe II.28.]. Des invitations ont également été envoyées aux plus emblématiques représentants du symbolisme français, Gustave Moreau et Pierre Puvis de Chavannes mais, comme Péladan, Delville n'obtiendra aucune réponse de leur part. Enfin, les suisses Carlos Schwabe, qui expose quelques dessins et aquarelles, Albert Trachsel et Auguste de Niederhäusern-Rodoz, qui exposent les mêmes œuvres qu'au Salon de la Rose+Croix [annexe II.29., II.30.], ont répondu à l'appel.

Si Delville est parvenu à rassembler les artistes qui avaient fait le succès du Salon Rose+Croix quelques mois auparavant, l'exposition se solde néanmoins par un bilan mitigé. En dehors des cercles occultistes de la capitale belge, la critique se montre extrêmement sévère vis-à-vis de la filiale Rose+Croix belge. Paul Sainte-Brigitte résume en ces termes l'accueil fait à la première exposition de *Pour l'Art* en Belgique:

« Cercle *Pour l'Art*. Premier salon, peu fourni à mon opinion, mais de bonnes toiles, de belles et fortes qualités, de curieux tempéraments d'artistes. Et partout se dégage la remarquable impression d'un évolutif effort de concept idéal, vers le symbole et le Rêve; ce qui a valu à cette phalange d'esthètes la risée et l'injure des bourgeois et de la critiquaille, car, ce me semble, jamais la Presse ne s'est montrée si agressive, si injuste et si bête vis-à-vis des tentatives des Jeunes »<sup>145</sup>.

Raymond Nyst, dans une chronique publiée dans *L'Ermitage*, s'offusque lui aussi des railleries de la critique à l'encontre des exposants de *Pour l'Art* et attache, dans l'extrait qui suit, un soin particulier à la réhabilitation de Jean Delville:

« Parmi les plus vilipendés, Jean Delville, d'abord, avec de sombres et profondes œuvres: *Vers l'inconnu*, l'humanité avec ses espoirs et ses défaillances se débattant dans la nuit de son ignorance, les yeux et les bras levés vers l'inconnu, le sphinx aux yeux lumineux et attirants, la tête nimbée de lueurs diffuses; et avec *l'étude de la mort*, sur un mamelon dominant une ville éclairée, la mort, la tête renversée visage face au ciel, affolée de néant, sous une lune verdâtre. Incontestablement l'artiste le plus passionnel, doué à l'excès d'une chaude véhémence qui lui fait parfois rompre la mesure et bousculer l'équilibre. Les qualités de ces défauts, momentanés, il les apporte largement dans une expression de pensée toujours haute et vaste, partant de l'étude, et de l'impression du document. Il fuit tout l'extérieur de l'effet de couleur, se sauvant de ceux qui font *de la peinture*, ne spécialisant pas son rêve: le rêve d'un peintre, mais l'universalisant: le rêve d'un penseur, – et il se fait qu'il a choisi la couleur comme moyen de

---

145SAINTE-BRIGITTE, Paul, « Grappillages », in *Revue Rouge*, 1892, p.47-48.



matérialisation. Concevoir ainsi, c'est planer dans des régions d'où l'on descend un jour grand artiste »<sup>146</sup>.

Les démêlés de Delville avec la critique belge ne semblent pas dater de l'ouverture du premier salon de *Pour l'Art*, à en juger par l'article « Les petits Iconoclastes »<sup>147</sup> [annexe I.5.] qu'il publie dans *Le Mouvement Littéraire* en octobre 1892, article dans lequel il n'hésite pas à qualifier d'« attentats »<sup>148</sup> les assauts répétés de la critique. La parution quelques mois plus tôt de son premier recueil de poésie *Les Horizons hantés* avait déjà suscité de vives critiques dans la presse belge. Rodrigue Sébasquier lui reprochait de ne pas savoir se servir de l'hypermètre mais reconnaissait tout de même dans la poésie de Delville quelques « réminiscences » d'Edmond Verhaeren<sup>149</sup> tandis qu'à l'été 1893, la rédaction de *La Jeune Belgique* en était encore à ironiser sur la « conversion » littéraire de Delville<sup>150</sup>. Seule la revue *Floréal* réserva un accueil positif au premier recueil de Delville<sup>151</sup>, si l'on fait exception de Raymond Nyst qui ne manqua pas l'occasion pour crier au Génie<sup>152</sup>. Les relations de Jean Delville avec la critique belge se détériorèrent davantage encore à l'occasion de la venue de Péladan à Bruxelles à l'automne 1892. En plus de la conférence donnée en ouverture du premier salon *Pour l'Art*, pendant laquelle il a entretenu son public du Mystère, de la Magie, de l'Amour et de l'Art avec plus ou moins de succès<sup>153</sup>, Joséphin Péladan a exposé ses théories sur le symbolisme au *Cercle artistique et littéraire* de Bruxelles, cercle que ses affinités avec la franc-maçonnerie prédisposait à une forte curiosité vis-à-vis du sâr<sup>154</sup>. En dépit du programme sérieux, selon toute apparence, défendu par Péladan<sup>155</sup>, la séance fut un véritable désastre comme en témoigne cet auteur anonyme qui, dans *La Revue Belge*, affirme que si Péladan « a la foi que son tour de Belgique répandra ses idées mieux que n'ont fait ses livres, il a la foi naïve »<sup>156</sup>. Il

---

146NYST, Raymond, « Pour l'Art », in *L'Ermitage*, vol.5, juillet-décembre 1892, p.418.

147DELVILLE, Jean, « Les petits Iconoclastes », in *Le Mouvement Littéraire*, n°17, 8 octobre 1892, p.131-133.

148*Ibid.*, p.131.

149SÉBASQUIER, Rodrigue, « Jean Delville. Les Horizons hantés », in *Le Réveil*, n°10, octobre 1890, p.311-313.

150DIRECTION, La, « Une conversion », in *La Jeune Belgique*, n°8, août 1893, p.312.

151RÉDACTION, La, « Chronique littéraire. Les Horizons hantés, par Jean Delville », in *Floréal*, n°7-8, juillet-août 1892, p.187-188.

152NYST, Raymond, « Jean Delville. Les horizons hantés », in *Le Mouvement Littéraire*, n°14, 8 août 1892, p.111-112.

153« Il [Joséphin Péladan] nous a exposé ses théories – celles de la Rose+Croix péladanesque et en ces théories, de bonnes choses pourtant, juxtaposées à des déclamations ésotériques, d'une saveur relative, – pour nous, profanes, bien entendu », in SAINTÉ-BRIGITTE, Paul, *op.cit.* Jean Delville a publié un compte-rendu de la conférence plus d'un an après qu'elle a eu lieu, DELVILLE, Jean, « Conférence sur Comment on devient Mage du Sar Mérodack J.Péladan », in *Le Mouvement Littéraire*, n°45, 8 décembre 1893, p.355-359.

154À ce sujet, voir CLERBOIS, Sébastien, « Symbolisme et Franc-Maçonnerie en Belgique (1880-1900), *op.cit.*

155CLEEF, I. Van, « Au Cercle artistique de Bruxelles. Conférence de M. Péladan », in *La Fédération artistique*, n°6, novembre 1892, p.64-65.

156ANONYME, « Conférence du sâr Péladan, à la Table-Ronde », in *La Revue Belge*, n°110, 15 novembre 1892, p.120.

n'en a pas fallu plus à Delville pour qu'il « se porte à des fureurs multicolores »<sup>157</sup>, répondant par la plume aux outrages moqueurs subis par Péladan dans la presse belge. Le 8 décembre 1892, soit plus d'un mois après les événements, Delville, dont la colère ne semble pas apaisée, publie un article d'une rare violence à l'adresse des membres du *Cercle artistique et littéraire* de Bruxelles venus assistés à la conférence donnée par Péladan<sup>158</sup>. « Pareils à un grouillement d'idiots dont le rire hébété est chose déconcertante à voir », Delville s'emporte contre la vulgarité de « la ménagerie bourgeoise », insensible au « déjà grandiose projet de la Rose+Croix ». Cet incident aboutit à une rupture entre le *Cercle artistique et littéraire* de Bruxelles et les partisans de Péladan qui, dès lors, manifesteront une hostilité profonde à l'encontre des Francs-Maçons<sup>159</sup>. En dépit des proportions et de la persistance de cette hostilité réciproque, Delville mentionne dans son *Autobiographie* [annexe I.6.] avoir exposé à deux reprises au *Cercle artistique et littéraire* de Bruxelles, dont la première dans les années qui suivirent directement cet incident. Il raconte y avoir envoyé *Les Trésors de Sathan* [annexe II.16.] qui aurait été acheté à cette occasion par l'État<sup>160</sup>. Il semble donc que l'animosité de Delville à l'encontre du Cercle ait faibli au moment où, faute de moyens, il est contraint de multiplier les expositions dans le but de vendre ses toiles. C'est d'ailleurs à la même époque que Delville s'inscrit au Concours de Rome, cédant de son propre aveu à « une implacable nécessité matérielle »<sup>161</sup>.

Reste que l'incident du *Cercle artistique et littéraire* est venu ternir plus encore la réussite de l'idéalisme en Belgique, dont sa principale manifestation, le premier salon *Pour l'Art*, n'a rencontré qu'un succès limité. À la suite de ces événements, sans savoir s'ils en sont à l'origine, le groupe *Pour l'Art* décide de ne pas organiser d'exposition en 1893, ce qui a eu pour effet de radicaliser la position esthétique de Delville. Durant l'année 1893, Delville se consacre en effet en grande partie à la critique d'art, multipliant les publications à caractère spéculaire dans *Le Mouvement Littéraire*<sup>162</sup>. La critique d'art, que Delville utilise en faire-valoir, lui permet en effet de distiller ses propres idées afin de préparer le terrain et le public à ses projets

157ANONYME, « Par les revues », in *Revue Rouge*, 1892, p.48.

158DELVILLE, Jean, « Sar Péladan et le Cercle (?) artistique et littéraire (?) de Bruxelles », in *Le Mouvement Littéraire*, N°21, 8 décembre 1892, p.166-167.

159 L'affrontement entre Jean Delville et G. Ramaekers dans *La Lutte*, revue catholique, se situe dans la continuité de cette rupture entre Occultistes et Franc-Maçons. Delville traite ces derniers de « sinistres idiots », DELVILLE, Jean, « Profession de foi d'un chrétien occultiste », in *La Lutte*, n°4, juillet 1895, p.9-17, tandis que son adversaire interposé dénonce les « hérétiques martinistes », RAMAEKERS, G., « Ça et là. Piqué au vif! », in *La Lutte*, n°9, décembre 1897, p.261-262.

160DELVILLE, Jean, *Autobiographie*, collection particulière.

161DELVILLE, Jean, « Documents à conserver », in *La Ligue Artistique*, n°23, mercredi 4 décembre 1895, p.3-4.

162Il publie notamment « Les Aspirations, par Victor Remouchamps », in *Le Mouvement Littéraire*, n°34, 23 juin 1893, p.270-271 ainsi que « À propos de Pelléas et Mélisande », in *Le Mouvement Littéraire*, n°34, 23 juin 1893, p.273-274 et DELVILLE, Jean, « Mounet Sully », in *Le Mouvement Littéraire*, n°19, 8 novembre 1892, p.148-149.

salonniers. La consolidation de son discours esthétique, qui vise à introduire l'idéalisme en Belgique, passe nécessairement par une certaine prise de distance avec le modèle parisien et à une attention accrue portée aux manifestations artistiques bruxelloises. Néanmoins, l'intervention de Péladan en Belgique, ainsi que l'incident du *Cercle artistique et littéraire*, ont eu pour conséquence de projeter Delville sur le devant de la scène bruxelloise. La réaction zélée de Delville au « scandale » du Cercle lui a, paradoxalement, permis de se faire connaître publiquement comme le principal défenseur et disciple de Péladan en Belgique. Profitant de l'aura de son maître à penser, Delville parvient à fonder la légitimité de *Pour l'Art* et à lui assurer une visibilité dans le paysage artistique contemporain. Les liens entre les deux esthètes se resserrent à l'issue du premier volet de *Pour l'Art* où, sur l'invitation de Péladan, Delville s'installe à Paris pendant quelques mois pour s'occuper de l'organisation de la deuxième exposition Rose+Croix et pour peindre les décors de la tragédie *Babylone*<sup>163</sup>. Dans la Geste de 1893, Delville est ainsi domicilié au 45, Quai Bourbon à Paris, tout comme Edmond-François Aman-Jean et François Mérentier<sup>164</sup>. Delville y expose son *Orphée mort* [annexe II.32.], grâce auquel il va rencontrer un franc succès, notamment chez Léonce de Larmandie, bras droit de Péladan, qui le décrit comme « un des héros de la troisième Geste, l'auteur si admiré de la *Tête d'Orphée* »<sup>165</sup>. Delville expose à nouveau la *Symbolisation de la Chair et de l'Esprit* [annexe II.33.], pièce centrale de son envoi au précédent salon Rose+Croix, ainsi que *Vers l'inconnu*, montré au salon *Pour l'Art*. Des œuvres inédites, comme *Impéria* [annexe II.34.], *Élégia*, *L'Homme du glaive*, *Mysteriosa* [annexe II.35], *L'Annonciateur* et *Le Murmure profane*, sont présentées pour la première fois. Profitant de la vague de succès engendré par ce deuxième salon Rose+Croix, Delville organise une nouvelle exposition de *Pour l'Art* en 1894. De nouvelles recrues issues des rangs de la Rose+Croix française viennent s'ajouter à la liste des participants belges. Aman-Jean expose une toile unique, *Venise, la reine des mers* [annexe II.36.], Edme Couty présente des dessins, des aquarelles ainsi que des modèles pour papier peint et tapisserie, le baron d'origine danoise, Arild de Rozenkrantz envoie son pastel *Psyché* et le sculpteur Ville Vallgren expose à nouveau sa statuette en bronze intitulée *Simplicité*. La cohabitation de ces hérauts de l'idéalisme avec les membres réalistes issus de L'Essor ne se fait

163DELVILLE, Jean, *Autobiographie*, op.cit: « Sous son influence, je vais vivre à Paris, où j'habite Quai Bourbon parmi des amis rosicruciens, disciples de Péladan. J'y reste pendant plusieurs mois en m'occupant non seulement de l'organisation des Salons péladanesques, mais peignant les décors de la tragédie *Babylone* dont le succès est général ».

164SALON DE LA ROSE+CROIX, *Ile Geste esthétique: catalogue officiel illustré de 160 dessins du second Salon de la Rose+Croix avec la règle esthétique et les constitutions de l'Ordre*, Paris, Librairie Nilsson, 1893, p.IX, p.XII et p.XVII.

165LARMANDIE, Comte Léonce de, *L'entr'acte idéal. Histoire de la Rose+Croix*, Paris, Chacornac, (« Notes de psychologie contemporaine »), 1903, p.85.

néanmoins pas sans heurts. Face à l'hostilité grandissante des peintres réalistes belges à la doctrine exclusive de Péladan, Delville quitte le groupe à l'issue du troisième salon *Pour l'Art* qui eut lieu en 1895. Selon Sébastien Clerbois, cette scission s'explique par l'ancrage de la tradition éclectique dans le paysage artistique belge qui, dès lors, s'accommode fort mal d'un système aussi absolutiste et intransigeant que celui de Péladan<sup>166</sup>. Delville annonce dans les mois qui suivent la création des Salons d'Art Idéaliste à Bruxelles, « analogues si pas identiques, aux Salons de la Rose+Croix créés à Paris par le Sar Joséphin Péladan »<sup>167</sup>. Cette nouvelle formule, beaucoup plus restrictive, rassemble « tous les événements épars d'idéalisme artistique » en réaction à « la confusion des écoles », c'est-à-dire contre l'éclectisme artistique. Les tableaux de genre, les paysages, les marines, les natures mortes qui étaient encore admises à *Pour l'Art* sont totalement bannies du Salon d'Art Idéaliste. En d'autres termes, ce nouveau salon ne laisse aucune place aux errances de l'esthétique libre et se soucie peu des tendances artistiques pour imposer un programme spécifique. Elle impose un *style* symboliste et des principes de composition stricts: la pensée, le style et la technique. Delville dote le Salon d'une doctrine, celle élaborée par Péladan pour le salon annuel des Rose+Croix, *L'Art idéaliste et mystique*<sup>168</sup>, parue en 1894. Ce texte, reproduit dans la revue éponyme *L'Art Idéaliste* fondée par Delville<sup>169</sup>, énonce les sources occultes de l'Art et définit la mission rédemptrice et salvatrice de l'Artiste. Delville, en manifestant aussi clairement son attachement et sa fidélité aux idées rosicruciennes, souligne l'origine occultiste du symbolisme belge. Cette radicalisation des activités de Delville nous intime de penser que, contrairement à ce que la dissolution de *Pour l'Art* aurait pu présager, l'intérêt de Delville pour l'occultisme ne faiblit pas après 1895. Il y trouve au contraire une source infinie d'inspiration pour ses œuvres et une part de son identité esthétique. Néanmoins, bientôt lassé de « la claironnante et orgueilleuse dialectique d'un Péladan, toute d'apparat et de bariolures idéologiques, toute de parade et de superfétation »<sup>170</sup>, Delville noue des amitiés d'autres cercles occultistes dont l'influence, quoique moins manifeste que celle de Péladan, n'en est pas pour autant négligeable.

### I.1.2. *Papus, l'Ordre Martiniste et la fondation du GIEE.*

Christophe Beaufiles voit dans la publication du poème « Le Dieu Noir » dédié à Papus

166CLERBOIS, Sébastien, « L'influence de la pensée occultiste sur le symbolisme belge: bilan critique d'une « affinité spirituelle » à la fin du 19<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, p.180.

167DELVILLE, Jean, « Salons d'Art Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°23, mercredi 4 décembre 1895, p.6.

168PÉLADAN, Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique. Doctrine de l'Ordre et du salon annuel des Rose+Croix*, Paris, Chamuel, 1894.

169PÉLADAN, Joséphin, « De la Composition », in *L'Art Idéaliste*, n°2, 13 avril 1897, p.2; n°4, 13 juin 1897, p.13.

170DELVILLE, Jean, « À propos de la Sagesse Antique », in *Le Thyrsé*, n°9, 1<sup>er</sup> septembre 1899, p.65.

début 1895 dans les colonnes de *L'Initiation* un signe d'égarement de la part de Delville qui, à la même époque, fonde les Salons d'Art Idéaliste dans la plus pure orthodoxie rosicrucienne, telle qu'elle est pensée et voulue par Joséphin Péladan<sup>171</sup>. En l'absence d'archives, il est certes difficile d'affirmer avec certitude la nature des relations entre Delville et Papus, directeur de la revue *L'Initiation*, si relations il fut. En revanche, certains indices indiquent clairement que des échanges, mêmes indirects, eurent lieu entre les deux hommes. Le poème de Delville, issu d'un recueil de vers encore à paraître intitulé *Vers l'Or de la Lumière*<sup>172</sup>, fut publié en février 1895, c'est-à-dire au moment où la troisième exposition de *Pour l'Art* se déroulait à Bruxelles. Parmi les exposants se trouve une certaine « Mlle de Wolska », qui n'est autre que la compagne de Papus, du moins jusqu'en février 1895, date à laquelle ce dernier se marie<sup>173</sup>. Anna de Wolska, chargée de la propagande au sein de la Rose+Croix Kabbalistique, présente « treize portraits d'inspiration » ainsi qu'une « série de vingt-six dessins symboliques ». En décembre 1894, *L'Initiation* mentionne une première exposition de ces dessins, alors au nombre de treize :

« *L'Initiation* d'octobre renfermait, au sujet de ces dessins symboliques, les premiers renseignements qui aient été fournis au public sur cette question. C'est en effet grâce au dévouement de M<sup>lle</sup> de Wolska, la propagatrice de l'occultisme, que l'exposition de ces treize dessins a pu être menée à bonne fin. Notre ami Emile Michelet voulut bien mettre son talent et son zèle à l'appui de cette œuvre et le 29 novembre dernier une très belle conférence était donnée 8, rue d'Athènes, devant un auditoire aussi nombreux que choisi. Nous détachons de cette conférence les extraits suivants qui renseigneront complètement nos lecteurs »<sup>174</sup>.

Est-ce après avoir visité cette exposition que Jean Delville et Raymond Nyst invitèrent Mlle de Wolska à exposer au cercle Pour l'Art? Ou en ont-ils pris connaissance grâce aux articles publiés par *L'Initiation*? Une dernière hypothèse, plus plausible, consiste à penser que les organisateurs de *Pour l'Art* et Anna de Wolska se sont rencontrés à Bruxelles. Si nous savons avec certitude que Papus fut fréquemment invité au salon des Nyst, rien, en revanche, n'indique que Mlle de Wolska l'y ait accompagné. Une lettre, publiée par Christophe Beaufils et Marie-Sophie André dans la biographie qu'ils ont consacrée à Papus, permet de conforter cette hypothèse :

« – Que fait la grande Olga? – L'ami d'Aksakoff est allemand. Donc il est sérieux. Son livre, j'espère, sera moins bête que celui du Chambellan. J'ai écrit au roi de la presse pour lui demander une audience. Me l'accordera-t-il, that is the question? Ce serait un rude débarras s'il voulait se charger de la biographie. Je suis invitée à Ixelles, justement, j'ai fait beaucoup de connaissances de Bruxelles par Marguerite parmi les intellectuels, chez Mme Lacroix depuis le départ de Charles; et dès que je pourrai, j'irai rue [...]. Je vois d'ici les progrès que Charles fait dans son homéopathie. Que Dieu le bénisse et le

171 BEAUFILS, Christophe, *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme*, op.cit., p.295.

172 Ce recueil ne vit en réalité jamais le jour.

173 ANDRÉ, Marie-Sophie, BEAUFILS, Christophe, *Papus. Biographie. La Belle Époque de l'occultisme*, Paris, Berg International, 1995, p.91.

174 ANONYME, « Les dessins symboliques », in *L'Initiation*, vol.25, n°3, décembre 1894, p.280. La conférence d'Émile Michelet fut reproduite dans les pages suivantes du même numéro: MICHELET, Émile, « Extraits de la conférence de M. Michelet », in *L'Initiation*, vol.25, n°3, décembre 1894, p.281-284.

garde.

Je t'embrasse bien for comme d'habitude et lui dit do [sic] Nidzenia, [...], Andzia »<sup>175</sup>.

Si l'identité de « Marguerite » reste obscure<sup>176</sup>, celle de Mme Lacroix quant à elle l'est beaucoup moins. Clémence Lacroix, née Michel, s'est essentiellement fait connaître par ses peintures de paysages et ses marines. Membre de *L'Essor*, elle participe dès sa fondation en 1892 au cercle *Pour l'Art* où elle expose notamment *Kattendijkdok te Antwerpen* en 1894 [annexe II.37.]. Son mari, Antoine Lacroix, en qui Delville reconnaît un de ses plus proches « confrères-amis » dans la note nécrologique qu'il lui consacre en février 1895<sup>177</sup>, appartient à la même génération d'artistes que Delville, formée à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles par Jean Portaels. Tout comme son épouse, il exposa à *L'Essor* avant de seconder Delville dans l'organisation de *Pour l'Art* où il présente, en 1894, une « toile empreinte d'un très grand style et d'une poésie grandiose »<sup>178</sup> intitulée *Le Rêve*. Peintre figuratif et allégorique, Antoine Lacroix s'est certainement inspiré des illustrations de Carlos Schwabe pour *Le Rêve* d'Emile Zola, dont René Wiener présente une édition à ce même salon de 1894. Les époux Lacroix tiennent, tout comme les époux Nyst, un salon dans leur domicile situé au 60 rue des Ailes à Schaerbeek, où ils reçoivent artistes et personnalités occultistes<sup>179</sup>. Le salon, qui témoigna d'un large soutien à Joséphin Péladan, se chargea également de diffuser les théories de Papus, comme l'accueil réservé à Anna de Wolska le laisse supposer. Dans la lettre reproduite plus haut, cette dernière évoque également un certain « Charles », occupé d'homéopathie. La liste des exposants du salon *Pour l'Art* de 1895 signale la participation de Charles Dulac. Après une conversion spirituelle en 1892, Charles Dulac rejoint le Tiers Ordre franciscain, ce qui explique que Bruno Foucart considère le *Cantique des créatures* [annexe II.38.], recueil composé de lithographies en couleurs paru en 1894, comme « un chef-d'œuvre franciscain du symbolisme »<sup>180</sup>. Auteur de *L'homéopathie appliquée aux maladies des femmes*<sup>181</sup>, Charles

---

175ANDRÉ, Marie-Sophie, BEAUFILS, Christophe, *op.cit.*, p.68.

176Il pourrait néanmoins s'agir de Marguerite Van de Wiele qui, tout comme Élise Nyst, a suivi à Bruxelles le Cours d'Éducation d'Isabelle Gatti de Gadmond avant d'embrasser une carrière littéraire. Elle collabore notamment au *Soir*, pour qui travaille également un temps Élise Nyst. Très proche de l'intelligentsia littéraire parisienne et bruxelloise, Marguerite Van de Wiele s'engage en faveur de la cause féministe. C'est dans ce cadre qu'elle et Mlle de Wolska, militante féministe, ont probablement pu se rencontrer. En l'absence de preuves formelles, ces éléments restent à l'état d'hypothèse. GUBIN, Éliane (dir.), *op.cit.*, p.509, p.554-556.

177DELVILLE, Jean, « Antoine Lacroix », in *L'Art Jeune*, n°2, février 1895, p.24-25.

178Ibid.

179CLERBOIS, Sébastien, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, *op.cit.*, p.187.

180FOUCART, Bruno, « Saint-François d'Assise et l'art français du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol.70, n°184, 1984, p.164.

181DULAC, Charles, *L'homéopathie appliquée aux maladies des femmes, avec quelques observations nouvelles sur le présent et l'avenir de cette science, et sur son application aux maladies tant aiguës que chroniques*, Paris, Similia, 1994.

Dulac expose à *Pour l'Art* un album de lithographies intitulé *Sites et paysages* [annexe II.39.], ainsi que les neuf planches du *Cantique des créatures*, album dans lequel, d'après Joris-Karl Huysmans, « il avait efflué ce sentiment mystique qui demeurait encore latent et confus dans son premier recueil »<sup>182</sup>. Ancien élève de Pierre Puvis de Chavannes, Charles Dulac, en participant à la troisième édition de *Pour l'Art*, convainquit peut-être son Maître d'y présenter une vingtaine de dessins et aquarelles.

L'ouverture du salon *Pour l'Art*, véritable place-forte péladanesque, aux proches de Papus peut sembler surprenant dans la mesure où, depuis 1891, les deux Rose+Croix se livraient à Paris une guerre sans merci. En 1895, les œuvres de Mlle de Wolska et de Charles Dulac côtoient en effet un dessin du *Sar Péladan intime* d'Alexandre Séon ainsi que l'*Icône du Sar Mérodack-J.Péladan, grand maître de l'ordre de la Rose+Croix, du Temple et du Graal (destiné à la salle capitulaire de la R+Croix)* peint par Delville [annexe II.2.]. La cohabitation des deux tendances rosicruciennes au sein de *Pour l'Art* témoigne en réalité d'une spécificité belge: l'œcuménisme occultiste. Ce mouvement s'amorce bien avant 1895, date à laquelle l'on remarque néanmoins une certaine concentration de signes *a priori* contradictoires, qui ont naturellement conduit Christophe Beaufils à une conclusion hâtive sur la nature des relations entre Papus et Delville. Dans ce domaine, la publication du « Dieu noir » dans *L'Initiation* ne peut servir de point de référence puisqu'en novembre 1894, Delville publiait dans cette même revue le poème intitulé « Le Flambeau »<sup>183</sup>. La signature de Delville apparaît néanmoins pour la première fois dans *L'Initiation* en décembre 1893, à l'occasion d'une tournée de conférences donnée par Papus en Belgique, à Anvers, à Gand et à Bruxelles<sup>184</sup>. Se félicitant de l'accueil chaleureux reçu par Papus au *Cercle artistique et littéraire* de Gand, la revue reproduit « à titre de document »<sup>185</sup> un extrait du compte-rendu publié par Delville dans le *Journal de Gand*<sup>186</sup>. Séduit par la personnalité du « pasteur d'un soir », venu à Gand entretenir son public des Arts divinatoires, Delville témoigne de son fervent enthousiasme pour les idées exposées par Papus « avec une volubilité exceptionnelle ». Il semble, selon le rapport de Delville, que Papus se soit attaché à démontrer l'intérêt de la graphologie et de la physiognomonie<sup>187</sup>. Le conflit qui opposa Delville aux *Cercle artistique et littéraire* de Bruxelles un an plus tôt justifie en grande partie son déplacement jusqu'au *Cercle* de Gand. L'accueil somme toute chaleureux dont fit

---

182HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, huitième édition, Paris, P. - V. Stock, 1898, p.382.

183DELVILLE, Jean, « Le Flambeau », in *L'Initiation*, n°2, novembre 1894, p.175.

184ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, n°3, décembre 1893, p.271.

185Ibid.

186DELVILLE, Jean (J.D.), « Cercle artistique et littéraire. Conférence de Papus », in *L'Initiation*, n°3, décembre 1893, p.271-272.

187« C'est d'abord sur l'écriture que *Papus* s'appuie pour fixer un caractère [...]. La coupe du visage est peut-être plus indiscreète encore que l'écriture », *Ibid.*

preuve ce dernier à l'encontre de Papus s'explique quant à lui par le projet d'origine franc-maçonnique défendu par Papus. Ce dernier fonde à une date demeurée incertaine, probablement au cours des années 1880<sup>188</sup>, l'Ordre Martiniste, une société secrète dont le but premier est de réunir les églises occultistes éparses. La première loge de l'Ordre se tint, aux dires de Papus, fin 1887 dans l'appartement partagé par Joséphin Péladan et Stanislas de Guaita rue Pigalle à Paris, information que confirme Jules Doinel:

« C'est en 1887 que l'ordre fut restauré. Il ne reçut qu'en 1891 sa forme définitive de gouvernement, où au mois de mars Papus a été élu à l'unanimité président ad vitam »<sup>189</sup>.

Joséphin Péladan figure en effet parmi les premiers membres de l'Ordre Martiniste de Papus, bien qu'il ne le soit resté que quelques mois. Sans que cette hypothèse ne puisse être confortée par des archives, il semble tout à fait plausible que, au moment où Jean Delville rencontre Péladan à Paris en 1887-1888, il ait également rencontré Papus, voire participé à la première loge initiatique de l'Ordre Martiniste. D'une nature aussi expansive que Péladan, Papus crée en 1889 le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques, dont les activités sont fidèlement rapportées dans la revue *L'Initiation*. Ce groupe a pour vocation d'initier ses adhérents à l'étude des sciences occultes et d'assurer leur promotion. Moins radical que Péladan dans un premier temps, Papus recrute ses membres dans les milieux Rose+Croix, martiniste, franc-maçon et théosophique, dans la stricte logique de l'objectif fixé par l'Ordre Martiniste: rassembler les différentes églises occultistes au sein d'une même organisation<sup>190</sup>. La visibilité que Papus donna aux travaux et réunions du groupe dans *L'Initiation* lui permit sans doute d'amadouer un grand nombre de membres issus d'horizons divers et de réaliser, assez rapidement, ses ambitions internationalistes. Le soutien matériel proposé par le G.I.E.E. à toute société initiatique en cours de formation encouragea également les nouvelles adhésions et permit la création de nombreuses branches à l'étranger<sup>191</sup>. *L'Initiation* d'août 1890 annonce ainsi la fondation d'une nouvelle loge d'obédience martiniste à Bruxelles, nommée KVMRIS, sous la présidence de Francis Vurgey<sup>192</sup>. Le siège du groupe se situe au domicile de son

---

188Christophe Beaufils a souligné que les opinions quant à la date de création de l'Ordre Martiniste divergent, Philippe Encausse la situant en 1882 tandis que Papus avance la date de 1884. La première mention du groupe apparaît en février 1889 au bas du Manifeste paru dans *L'Initiation*. ANDRÉ, Marie-Sophie, BEAUFILS, Christophe, *op.cit.*, p.56-57.

189DOINEL, Jules, *Lucifer démasqué*, Paris, Delhomme et Bringuet, 1895, cité par BEAUFILS, Christophe, ANDRÉ, Marie-Sophie, *ibid.*, p.57.

190*Ibid.*, p.68.

191*Ibid.*, p.86.

192ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.7-8, n°11, août 1890, p.468. *Le Voile d'Isis*, hebdomadaire affilié à *L'Initiation* se félicite également que la fondation de KVMRIS ait retenu l'attention de *La France moderne*: « La très intéressante revue littéraire *la France moderne*, signale la fondation de KVMRIS, notre branche de Bruxelles, sur laquelle nous comptons beaucoup, grâce à l'activité et la à la science de son directeur M. Vurgey », ANONYME, « Échos du Monde Occulte », in *Le Voile d'Isis*,



président, 25 rue Joncker. En décembre de la même année, Augustin Chaboseau se félicite de l'expansion prise par le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques, conséquence, selon lui, de la « magistrale synthèse » opérée par les promoteurs de l'Ordre Martiniste<sup>193</sup>. Soulignant, non sans quelque fierté, le succès remporté par la loge KVMRIS à Bruxelles, Chaboseau affirme que « l'ésotérisme possède en F. Vurgey un apôtre ardent, et qu'il faut avoir confiance en l'avenir de la branche que ce frère vient d'organiser »<sup>194</sup>. Chaboseau voit dans la sollicitation des centres provinciaux pour obtenir une *Charte* une preuve triomphale de la « prolifération centralisée »<sup>195</sup> dont se targue le G.I.E.E. KVMRIS, qui obtient cette charte le 25 juillet 1890, obéit au règlement général du groupe publié dans *L'Initiation* d'octobre 1890<sup>196</sup>. Cités comme modèles par la direction du groupe, les statuts et règlements de la branche KVMRIS, « dont la parfaite organisation fait beaucoup d'honneur à M.Vurgey, son président »<sup>197</sup>, sont publiés dans *Le Voile d'Isis* de mars 1891<sup>198</sup> [annexe I.7.]. La loge, dotée de la devise JHVH et du signe du trident de Paracelse, tiendra deux séances par mois les deuxième et quatrième lundis soirs dans un local situé 16, rue de Namur. Le but poursuivi par KVMRIS, « absolument indépendante du centre », est, non pas la propagande des théories martinistes – ce pourquoi la loge exclut de ses séances toute discussion –, mais l'initiation aux études ésotériques. Cette prise de distance par rapport au Centre, véritable marque d'initiative de la part de KVMRIS, fut assez mal accueillie à Paris, comme en témoigne le rapport dressé par Vurgey à l'été 1891 :

« Notre statut unique et nos dispositions générales qui adaptent notre organisation à votre objectif, différenciant nécessairement notre réunion des parlements et des sociétés d'autres sports, ont été proposés par vous comme modèles, en même temps qu'au dehors, ils suscitaient l'ahurissement des uns, les récriminations des autres. Nous avons été sensibles à cette double sanction. Nous n'avons pas oublié le caractère indépendant que nous avons à conserver au G. et nous avons dû admettre toutes les personnes qu'animait un désir de science, laissant la direction de leurs études à leurs doutes divers »<sup>199</sup>.

Edgar Baes est un des premiers en Belgique à s'intéresser à la branche belge du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques de Papus. En avril 1891, il consacre un article dans *La Revue Belge* à la formation de KVMRIS, soulignant que ses « adhérents appartiennent autant au monde des lettres et des arts qu'à celui de la science pure »<sup>200</sup>. L'hétérogénéité du groupe,

n°2, mercredi 19 novembre 1890, p.4.

193 CHABOSEAU, Augustin, « KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°4, mercredi 3 décembre 1890 p.1-2.

194 *Ibid.*

195 ANDRÉ, Marie-Sophie, BEAUFILS, Christophe, *op.cit.*, p.86.

196 VURGEY, Francis, « KVMRIS. Ordre du jour n°1 », in *Le Voile d'Isis*, n°17, mercredi 11 mars 1891, p.3-6.

197 *Ibid.*

198 *Ibid.*

199 VURGEY, Francis, « Groupe indépendant d'études ésotériques sous la direction de L'Initiation. KVMRIS, Branche de Bruxelles, Rapport », in *Le Voile d'Isis*, n°37, mercredi 29 juillet 1891, p.2-5.

200 BAES, Edgar, « Un Groupe Indépendant d'Études Ésotériques à Bruxelles », in *La Revue Belge*, n°72, 15 avril 1891, p.216.

dont les membres sont nommés par le délégué, doit beaucoup à son directeur Francis Vurgey, à l'origine critique d'art. C'est sans nul doute sous son impulsion que le G.I.E.E. attira à lui les artistes symbolistes de la capitale belge à une période où le premier Salon Rose+Croix n'existait encore qu'à l'état de projet. Contrairement à Péladan qui eut l'idée de porter ses efforts sur le terrain de l'occultisme esthétique, le manifeste du G.I.E.E., qui ne définit pas de programme esthétique spécifique, affirme l'intention de rénover la science sur base de l'enseignement occulte. La conférence donnée par Émile Michelet au Groupe Indépendant d'Études Ésotériques le 29 janvier 1890 sur « L' Ésotérisme dans l'Art » ne parvient pas, malgré une démonstration du fondement kabbalistique de la beauté, à se démarquer des conceptions idéalistes de Péladan<sup>201</sup>. Il en va de même pour Gary de Lacroze, co-fondateur du Salon Rose+Croix, qui, lorsqu'il s'exprime sur les « peintres ésotériques » dans *Le Voile d'Isis* d'avril 1891, cite entre autres Odilon Redon et Vincent Van Gogh<sup>202</sup>. Autrement dit, ces écrits, en réalité très proches des opinions et de la stratégie de Péladan, servent plus de support de diffusion aux théories occultes qu'ils ne fondent une véritable esthétique. Conscient de l'influence de Péladan en Belgique et de l'importance de la question de l'ésotérisme dans l'art pour la branche KVMRIS, composée de nombreux artistes, Papus n'hésite pas, lors de sa venue à Bruxelles en mai 1892, à porter un toast à son rival:

« Immédiatement, Papus prononce les paroles suivantes:

« Messieurs, permettez-moi d'abuser de mon autorité de Président pour prendre encore une fois la parole.

« C'est avec une joie sincère que j'ai su rendre justice à tous nos frères en Occultisme; mais il me semble qu'il manque encore un nom parmi tous ceux que vous avez prononcés. (p.3) L'on ne peut certes m'accuser d'une grande sympathie pour l'individualité dont il s'agit, mais notre premier devoir à tous est de rendre justice, et justice entière, au talent, indépendamment de toute personnalité. Aussi, Messieurs, permettez-moi de lever mon verre en l'honneur d'un des maîtres de l'ésotérisme de l'art, et de boire à la santé de M. Joséphin Péladan. »

De chaleureux applaudissements témoignent des sympathies que l'œuvre de Péladan trouve en Belgique et tout particulièrement dans la Branche Kvmris »<sup>203</sup>.

Pour bien comprendre la singularité de la branche belge, il faut la mettre en perspective avec la situation de l'art belge dans le contexte culturel de la fin de siècle. Sous-tendu par une

---

201MICHELET, Émile, « De l'Ésotérisme dans l'Art », in *L'Initiation*, vol.7, n°8, mai 1890, p.112-123 ; n°9, juin 1890, p.221-231. Cette conférence est parue sous presse la même année: MICHELET, Victor-Émile, *De l'ésotérisme dans l'art*, Paris, Carré, 1890. Au premier Salon d'Art Idéaliste, organisé en 1896 par Delville, Emile Michelet tiendra une conférence intitulée « L'Ésotérisme Esthétique » qui reprend, à n'en pas douter, les idées de son essai de 1890, SALONS D'ART IDÉALISTE, *Première Geste. Catalogue*, [s.l.], [s.e.], 11 janvier 1896, p.12.

202LACROZE, Gary De, « Les Peintres ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°20, mercredi 1<sup>er</sup> avril 1891, p.4-6.

203ANONYME, « Bruxelles. Le Groupe KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°75, mercredi 1<sup>er</sup> juin 1892, p.1-5. La revue *Le Voile d'Isis* ne manquera d'ailleurs pas de signaler que « Péladan, Gary de Lacroze, le comte de la Rochefoucauld, le comte de Larmandie, viennent de fonder une société esthétique pour régénérer l'art français », V., J.M. De, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°40, mercredi 9 septembre 1891, p.8.

crise identitaire, l'art belge est en effet en quête de valeurs esthétiques susceptibles de le dégager de l'emprise menaçante du pluralisme esthétique. À cet égard, la position de KVMRIS est investie d'une signification très particulière, dans la mesure où le groupe cherche à fonder un art ésotérique national. Francis Vurgey, admirateur si ce n'est disciple de Péladan, nourrit l'espoir de créer une manifestation esthétique d'obédience occulte à Bruxelles. Il s'inspira sans doute de la Règle et du Monitoire du Salon de la Rose+Croix publié en 1891 par Péladan<sup>204</sup> pour préparer la première exposition intime du groupe ésotérique KVMRIS en 1892. Sous la plume d'Edgar Baes, *La Revue Belge* de mars 1892 annonce l'exposition:

« En attendant l'ouverture du déjà célèbre salon de la Rose+Croix à Paris, le groupe Kumris, par la voie de son chef Vurgey et de son secrétaire N. Brossel, a convié quelques artistes à réunir en son local des œuvres plus ou moins symboliques, destinées à constituer le germe d'une section plastique »<sup>205</sup>.

La création d'une « section plastique », cas unique parmi l'ensemble des loges affiliées au Groupe Indépendant d'Études Ésotériques, témoigne là encore de l'originalité de la branche belge. L'enthousiasme premier de Baes pour le « cercle symbolique » sera néanmoins déçu par la notable influence de Péladan:

« Les fantaisies magiques du Sar Péladan, aujourd'hui mises à l'index, ont fait injustement du tort aux études que le groupe Kvmris de Bruxelles s'efforce de remettre en honneur »<sup>206</sup>.

Parmi les « idéistes »<sup>207</sup> qui exposent dans la salle de la Vieille Halle aux Blés, Baes déplore « l'absence de certaines œuvres trop grandes ou trop peu achevées qu'avaient promis d'envoyer MM. Khnopff, Terlinden, Delville, J. Du Jardin, Ciamberlani »<sup>208</sup>. C'est dans le cadre de cette exposition, à laquelle Delville, malgré son intention initiale, n'a finalement pas participé – probablement trop investi dans les préparatifs du premier Salon Rose+Croix à Paris –, que le nom de Delville est pour la première fois associé aux activités de KVMRIS. En juin 1892, Francis Vurgey précise que, suite à l'accueil favorable fait à l'exposition esthétique organisée par la branche et à la demande des artistes et des critiques, la tentative sera renouvelée<sup>209</sup>. Jugée trop modeste par Edgar Baes, l'exposition a néanmoins le mérite d'être la

---

204PÉLADAN, Joséphin, *Salon de la Rose+Croix. Règle et monitoire*, *op.cit.*

205BAES, Edgar, « KVMRIS. Exposition intime du groupe ésotérique », in *La Revue Belge*, n°94, 15 mars 1892, p.189.

206BAES, Edgar, « L'âme, les sept principes de l'homme et Dieu « Schémas Pantaculaires » », in *La Revue Belge*, n°115, 1<sup>er</sup> février 1893, p.153-154.

207BAES, Edgar, « KVMRIS. Exposition intime du groupe ésotérique », *op.cit.*

208*Ibid.*

209VURGEY, Francis, « Rapport du délégué général sur les travaux de la seconde année en KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°79, mercredi 29 juin 1892, p.1-3.

première exposition collective exclusivement symboliste organisée à Bruxelles. D'un point de vue chronologique, l'exposition intime de KVMRIS est en effet antérieure au premier Salon Rose+Croix qui n'ouvrit ses portes que le 9 mars 1892. En ce sens, elle s'avère déterminante pour la structuration des expositions symbolistes à Bruxelles et ce, en dépit des défauts d'organisation dont elle eut à souffrir.

Les libertés prises par la branche KVMRIS, et le succès qu'elles ont remporté, ont toutefois rapidement pris la forme d'une menace potentielle auprès de la direction du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques. Soucieux de conserver la main-mise sur les loges affiliées au Centre, et de renforcer la domination de celui-ci, Papus réagit aux déclarations de Vurgey, qui affirme dans son rapport de 1891 que « l'ésotérisme préoccupe moins le G. que telles de ses branches: la suggestion, l'hypnotisme, le magnétisme »<sup>210</sup> par une réorganisation de fond du GIEE<sup>211</sup>. Dès le mois de mai 1892, il consolide de manière relativement subtile la structure hiérarchique du G.I.E.E. en proposant aux différentes branches de « vérifier certaines expériences en voie d'exécution au Quartier Général »<sup>212</sup>. Il surenchérit en affirmant que « le délégué pour chaque pays étranger doit orienter la direction des branches vers les idées dominantes dans sa contrée »<sup>213</sup>. En centralisant les expériences menées par le G.I.E.E., Papus s'assure un meilleur contrôle des activités menées dans les loges étrangères. Au même moment, *Le Voile d'Isis* annonce que Papus se rend à Bruxelles pour y donner une série de conférences<sup>214</sup>. À l'issue d'une visite de plusieurs jours rendue à la branche KVMRIS, Papus publie le bilan suivant dans *Le Voile d'Isis*:

« Dans les quelques jours passés à Bruxelles et à Anvers, les délégués du Quartier général ont pu se rendre compte de l'organisation parfaite de la propagande occultiste en Belgique, du fonctionnement régulier des Branches et du dévouement de tous les membres à nos idées »<sup>215</sup>.

Le « dévouement » dont fait état Papus sera néanmoins mis à rude épreuve et se change en « désavouement » lorsqu'en juin 1893 Vurgey, qui espérait que Papus se rende en Belgique « pour y rétablir la vérité de toute attache ecclésiastique et maçonnique »<sup>216</sup>, se désolidarise de l'Ordre Martiniste et affirme avec vigueur l'indépendance de KVMRIS en refusant le « grade

---

210VURGEY, Francis, « Groupe indépendant d'études ésotériques sous la direction de L'Initiation. KVMRIS, Branche de Bruxelles, Rapport », *op.cit.*

211PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°88, mercredi 19 octobre 1892, p.1-3.

212PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques. Communication aux branches (expérience pratiques) », in *Le Voile d'Isis*, n°71, mercredi 4 mai 1892, p.1-2.

213??

214ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°71, mercredi 4 mai 1892, p.8.

215ANONYME, « Bruxelles. Le Groupe KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°75, mercredi 1er juin 1892, p.1-5.

216ANONYME, « Échos », in *La Libre Critique*, n°16, décembre 1892, p.130.

d'initiation martiniste » décerné par Papus:

« Le Conseil kymrique a dû sauvegarder les droits traditionnels du Groupe à l'occasion de manifestations irrégulières qui se sont produites dans l'aire de sa jussion. Cette exécution formelle ne saurait compromettre en rien des amitiés individuelles ni impliquer un désaveu des doctrines dont l'orthodoxie et l'esthétique lui sont chères. Nous avons à cœur de concilier la discipline hiérarchique et nos principes catholiques et artistiques. A ce point de vue encore, nous avons un *desideratum* à adresser au centre, que nous voudrions voir respecter plus fidèlement des principes mêmes de l'ésotérisme en ce qui concerne la religion et l'art. Il est de ces allures séculières qui vont jusqu'à la maçonnerie: nous n'avons pas à les juger, mais nous devons les désavouer en toute amitié et subordination.

En ce qui nous concerne personnellement, nous devons un mot de restriction à propos du grade d'initiation martiniste qu'on a bien voulu nous octroyer à l'occasion de la nomination collective des rédacteurs ésotérisants de *L'Initiation*. Nous n'avons voulu y voir qu'une simple marque de distinction honorifique, sans autorité ni obligation, à l'exemple des étrangers jadis investis *citoyens* d'une ville bienveillante. C'est ainsi que nous pouvons accepter ce titre, d'ailleurs impersonnel »<sup>217</sup>.

La situation dégénère plus encore l'année suivante lorsque Vurgey se voit contraint « de remettre ses pouvoirs au chevalier de Selliers-de Morainville, un des membres les plus capables et les plus actifs du Groupe Kumris »<sup>218</sup>. La branche KVMRIS sera finalement dissoute quelques mois plus tard. Malgré l'implosion de KVMRIS, Papus, par la stratégie centralisatrice mise en place, aura réussi à imposer auprès d'une partie des membres de la loge ses ambitions spiritualistes. Il n'est en effet pas anodin qu'en 1897 Delville publie dans *L'Art Idéaliste*, la revue qui accompagne les Salons d'Art Idéaliste, un article de Papus initialement paru dans *L'Initiation*<sup>219</sup>. Fin 1899, Papus apparaît dans la liste des collaborateurs dès le premier numéro du journal *La Lumière* fondé par Delville. Son article, intitulé « Fait scientifique et Fait psychique »<sup>220</sup>, en occupe d'ailleurs les deux premières pages. En février 1900, Papus publie « L'Occultisme », un article dans lequel il rappelle les fondements de l'occultisme scientifique, en prônant son idéal de synthèse fondé sur l'analogie<sup>221</sup>. *La Lumière* consacre même un encart à *L'Initiation* dans sa page de publicité. Le sous-titre du journal, qui indique sa vocation « scientifique » avant sa vocation « artistique et littéraire », montre que Delville, à l'extrême fin du siècle, a renoué avec l'occultisme scientifique et, à ce titre, a trouvé en Papus une figure tutélaire. L'impact de la doctrine de Papus, dont les lignes directrices ont été savamment élaborées pour être enseignées dans les différentes loges initiatiques, est perceptible tant dans cette collaboration éditoriale tardive et dans la participation de certains

---

217D.G.K., « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.20, n°11, août 1893, p.172-175.

218ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.24, n°11, août 1894, p.180-181.

219PAPUS, « Notes historiques », in *L'Art Idéaliste*, n°8, 13 octobre 1897, p.8-9.

220PAPUS, « Fait scientifique et fait psychique », in *La Lumière*, n°1, dimanche 17 décembre 1899, p.1-2.

221PAPUS, « L'Occultisme », in *La Lumière*, n°9, dimanche 11 février 1900, p.2-3. C'est en ces termes que Stevenard avait défini l'occultisme scientifique en 1891: « L'auteur commence par indiquer ce qui caractérise la science occulte: l'analogie pour méthode, la synthèse comme but », STEVENARD, L., « L'occultisme scientifique », in *Le Voile d'Isis*, n°16, mercredi 4 mars 1891, p.1-3.

des membres du G.I.E.E. aux projets de Delville que dans l'orientation scientifique prise par le discours de Delville.

Avant d'étudier plus en détail la manière dont les conceptions de Papus se sont infiltrées dans la pensée de Delville, il faut préciser la nature des relations entre Delville et Francis Vurgey qui, jusqu'à sa démission en 1894, reste la figure intermédiaire principale entre Papus et ses disciples belges.

### I.1.3. Francis Vurgey, la direction de *Kymris* et les *Écoles de Nancy*.

Tandis qu'à Paris un conflit de doctrine oppose les deux Rose+Croix, dirigées respectivement par Péladan et Papus, Francis Vurgey, par l'action qu'il mène en Belgique, fera figure de médiateur. Ce critique d'art d'origine lorraine commence sa carrière au sein de l'hebdomadaire *Nancy artiste* en 1886 où il est introduit par l'intermédiaire de son ami Stanislas de Guaita<sup>222</sup>. C'est très probablement à son contact que Vurgey développe un intérêt particulier pour l'esthétique de Joséphin Péladan. Jusqu'en 1888, il publie un certain nombre d'articles qui expriment clairement son admiration et son soutien au projet de l'auteur de *La Décadence Latine*<sup>223</sup>. De retour en Belgique, Francis Vurgey publie chez l'éditeur Istace, « dont le dévouement à l'art est manifeste déjà », un catalogue du salon triennal de Bruxelles de 1890<sup>224</sup>. L'ouvrage s'ouvre par une dédicace à Saint-Yves d'Alveydre, plaçant d'emblée son contenu sous le régime occultiste<sup>225</sup>. Vurgey reste néanmoins assez vague quant aux principes esthétiques qui ont guidé sa rédaction et se contente de se positionner en faveur de l'intellectualisme dans l'art en érigeant « la Spéculation pure inspiratrice de tous les arts ». Le texte introductif nous apprend également que le *Salon de 1890* devait être illustré des œuvres du salon triennal mais que, faute de temps, Vurgey en reporte l'exécution dans une « publication illustrée périodique » portant le titre *Les Salons*. Cette revue avait pour mission de couvrir l'ensemble des manifestations esthétiques de la capitale, des salons officiels aux œuvres refusées, en passant par les expositions de cercles et des ateliers. Elle viendrait ainsi occuper une place vacante dans le paysage de la presse belge: celle du « périodique artiste ». Vurgey joint à sa description du salon triennal de Bruxelles un compte-rendu de « deux expositions locales de faubourg », dont celle de Saint-Gilles, où il remarque « les très

---

222MERCIER, Alain, "L'Esthétique Rose-Croix à *Nancy-Artiste* en 1886-1888. J.Péladan, S. de Guaita et F.Vurgey", in *Revue des études péladanes*, n°13, mai-juin 1976, p.3.

223Ibid.

224VURGEY, Francis, *Le Salon de 1890. Exposition triennale des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruxelles, Vve C. Istace et fils, 1890.

225La dédicace est la suivante: « Au Marquis de Saint-Alveydre, « Missionnaire de l'Histoire », en gratitude des lumières que je lui dois », *Ibid.*

intéressantes compositions de *Delville*, qui se souvient de Redon ».

Malgré une esthétique des plus imprécises, il est intéressant de noter que Vurgey, qui publie sa brochure salonnaire la même année où il accède à la présidence de KVMRIS, s'immisce dans l'actualité belge par la porte de l'art. À ce titre, il synthétise à lui seul les deux Rose+Croix: porte-parole de Papus en Belgique, il n'en diffusera pas moins la doctrine esthétique de Péladan<sup>226</sup> [annexe I.8.]. La structure de KVMRIS, dans les premiers temps de son existence, se révèle somme toute assez sommaire et semble entièrement centrée sur la personnalité de son fondateur. En 1891, Francis Vurgey donne une série de conférences à la section théorique de la loge, intitulée « L'Âge de Sphinx », pendant laquelle il dispense un enseignement historique de la science occulte<sup>227</sup>. Réfractaire à toute notion de propagande, Vurgey insiste sur la vocation professorale du Groupe:

« La doctrine dont le *Groupe* a pour but d'étudier – non de défendre ou d'imposer – l'ésotérisme, a toujours été professée, cachée et *révélée*, partout, en tout temps. Son histoire serait l'histoire universelle. Cette synthèse sacrée est la science complète établie sur l'analogie dans les trois mondes et l'accord de l'intuition et de l'observation. La classification harmonique des causes s'obtient par elle seule. Elle seule satisfait l'esprit humain, car il n'y a pas d'esprit à qui elle ne soit supérieure. Sous les voiles des religions, des mythologies, des légendes, sous cette lettre variée, une vérité constante est éternellement transmise. Tout ce qui est vrai dans la science officielle, académique, empirique et laïque, tout ce qui pourra y être vrai se trouve dans la doctrine occulte depuis des temps que la chronologie classique abandonne à des approximations de plusieurs dizaines de mille ans »<sup>228</sup>.

Pour Vurgey, la science officielle ne fait donc que puiser dans l'ancestral savoir occulte. Il s'intéresse aux rapports du macrocosme et du microcosme et porte une attention toute particulière à l'astrologie et à la théorie des tempéraments. Cette dernière fut formulée par Polti et Gary à partir de 1888 et diffusée dans *L'Initiation*<sup>229</sup> [annexe I.9.]. Héritière du système hippocratique et des travaux de physiognomonie amorcés par Lavater, cette théorie postule l'existence d'analogies entre la physionomie humaine (forme, couleurs, odeurs) et les tempéraments. Elle connaît une grande résonance au sein des milieux occultistes, notamment chez Vurgey qui en 1893, publiera différents articles dans *L'Initiation* dans lesquels il propose, sur base de cette théorie, d'établir une correspondance entre les planètes et les tempéraments<sup>230</sup>. Dans l'article d'avril 1893, « Correspondance des sept planètes et des quatre tempéraments »,

---

226 Dans une lettre envoyée à Papus, Vurgey se défend du titre de « disciple » de Péladan pour lui préférer celui de « condisciple ».

227 VURGEY, Francis, « L'Âge de Sphinx », in *le Voile d'Isis*, n°25, mercredi 6 mai 1891, p.2-5 ; n°26, mercredi 13 mai 1891, p.3-5 ; n°28, mercredi 27 mai 1891, p.2-4 ; n°29, mercredi 3 juin 1891, p.5-6.

228 VURGEY, « L'âge de Sphinx », in *le Voile d'Isis*, n°25, mercredi 6 mai 1891, p.2.

229 POLTI, GARY, « La théorie des tempéraments et leur pratique », in *L'Initiation*, n°1, octobre 1888, p.31-37 ; n°2, novembre 1888, p.127-139 ; n°3, décembre 1888, p.238-251 ; n°4, janvier 1889, p.17-23.

230 VURGEY, Francis, « Correspondance des sept planètes et des quatre tempéraments », in *L'Initiation*, vol.19, n°7, avril 1893, p.28-30; VURGEY, Francis, « Planètes et tempéraments », in *L'Initiation*, vol.20, n°10, juillet 1893, p.80-81.

Vurgey se réclame de Polti et Gary et fournit aux lecteurs de *L'Initiation* un schéma analytique des combinaisons possibles entre tempéraments et planètes [annexe I.10.]. En juillet 1893, Vurgey poursuit sa démonstration des correspondances entre astrologie et physiognomonie [annexe I.11.]. Ces travaux mettent en exergue de façon évidente ce qui constitue le but des recherches occultes: imposer la doctrine des correspondances en s'appliquant à l'étude du monde invisible et ce, à l'aide de la méthode analogique. En 1892, Francis Vurgey publiait chez Chamuel, l'éditeur et co-fondateur de *L'Initiation*, une somme théorique de ses premiers travaux intitulé *Trois adaptations du Microcosme. L'Âme, les sept principes de l'homme et Dieu*, avec une préface rédigée par Papus. Le soutien de Papus et Chamuel à cette entreprise éditoriale s'explique par l'origine même de ce texte. En juillet 1891, le Comité de Direction du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques soumet à ses branches de province et de l'étranger une question, à laquelle les participants doivent répondre sous la forme d'un mémoire dont la « longueur ne devra pas excéder six colonnes du *Voile* »<sup>231</sup>. Le sujet imposé est le suivant: « Du principe unissant le corps physique à l'esprit dans l'homme ». En septembre de la même année, le mémoire de Vurgey est classé premier et sa publication est annoncée dans les prochains numéros du *Voile d'Isis*<sup>232</sup>. Si le mémoire paraît effectivement en feuilleton dans les mois qui suivirent<sup>233</sup>, sa parution sous presse laisse supposer que son volume trop important empêchait son insertion intégrale au sein de l'hebdomadaire.

Toutefois, ce qui intéresse bien davantage encore Vurgey, ce sont les études numérologiques. En janvier 1891, il publie un article dans *L'Initiation* où il établit un système de correspondance entre les nombres et les formes<sup>234</sup>. Pour Vurgey, la mise au jour de ces rapports analogiques permet de restaurer « l'antique science [...] de *l'anatomie philosophique* »<sup>235</sup>, fondée sur la Tri-Unité. Celle-ci, avec la doctrine des correspondances et l'étude du monde invisible, constituent les trois pôles essentiels de l'enseignement occulte. Cette conception fait écho à l'article « Correspondances magiques dans l'homme visible » publié par Papus dans *L'Initiation* de mai 1890 dans lequel il mène une étude sur les rapports

231 LE COMITÉ DE DIRECTION, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°35, mercredi 15 juillet 1891, p.1.

232 ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°41, mercredi 23 septembre 1891, p.1.

233 VURGEY, Francis, « Trois adaptations du Microcosme. L'Âme, les sept principes de l'homme et Dieu (schémas pantaculaires) », in *Le Voile d'Isis*, n°95, mercredi 7 décembre 1892, p.3-7; n°96, mercredi 14 décembre 1892, p.6-8; n°97, mercredi 21 décembre 1892, p.4-8; n°98, mercredi 4 janvier 1893, p.7-8; n°99, mercredi 11 janvier 1893, p.5-8; n°100, mercredi 18 janvier 1893, p.7-8; n°101, mercredi 25 janvier 1893, p.5-6; n°102, mercredi 1er février 1893, p.6; n°103, mercredi 6 février 1893, p.2-?.

234 VURGEY, Francis, « Contribution à la Philosophie des Nombres. Cas de plastique numérale », in *L'Initiation*, vol.9, n°4, janvier 1891, p.331-346.

235 VURGEY, Francis, « Correspondances magiques dans l'homme visible », in *L'Initiation*, vol.13, n°1, octobre 1891, p.90-91.



anatomiques et physiologiques des parties du corps humain<sup>236</sup>. Le but et point commun de ces recherches, qu'elles soient d'ordre médical ou mathématique, est de dresser une nomenclature, une classification des *types* humains dont Delville se souviendra pour théoriser son « type idéal »<sup>237</sup>. Cette transposition des théories numéristes de Vurgey dans le domaine esthétique ne doit pas surprendre puisque, le premier, il tente de les appliquer au système des Beaux-Arts. Edgar Baes, une fois encore, perçoit très clairement les possibilités offertes par le numérisme de Vurgey qu'il n'hésite pas à qualifier de « théorie artistique nouvelle » dans *La Revue Belge*<sup>238</sup>. Des analogies découvertes par Vurgey résultent, selon Baes, « une plastique nouvelle, c'est-à-dire des formes *nouvellement obtenues* »<sup>239</sup> qui ouvrent tout un champ de significations aux artistes. Pour Baes, c'est en effet dans le système des correspondances que l'artiste doit puiser les éléments utiles à sa composition plastique. Au-delà d'un outil, la doctrine du numérisme se veut une méthode permettant de renforcer le degré d'intellectualité de l'artiste. Baes propose également d'établir une mise en relation de la théorie de Vurgey avec la théorie harmonique des couleurs formulée par Jules de Jardin<sup>240</sup>. À la fois science et théorie artistique, le numérisme est ainsi pour Baes « la base fondamentale du Symbolisme »<sup>241</sup> et constitue « la menace d'une révolution artistique »<sup>242</sup>. Il est en effet un des premiers critiques belges à saisir et à encourager les liens qui se tissent entre symbolisme et occultisme. Chez Baes, il faut bien comprendre que la Symbolisme est double et désigne à la fois une mouvance artistique nouvelle et l'essentiel de l'enseignement occulte. Il insiste par ailleurs sur la nécessité d'« initier » les artistes à ce savoir occulte :

« En un mot, il s'agirait de semer les germes de la philosophie, de la rendre accessible à des natures d'artistes qui n'en connaissent pas même l'existence, de l'insinuer dans les principes d'enseignement de l'art, d'arriver à exiger dans une œuvre d'art une signification idéale »<sup>243</sup>.

À cet effet, Baes joint une nomenclature en dix points qui, combinés tous ensemble, apportent selon lui la garantie d'un symbolisme pertinent. Pour parvenir à l'Unité, vertu majeure d'une œuvre, Baes convie les artistes à faire usage de formes idéales, dont le triangle est la plus aboutie. Delville suivra ces conseils à la lettre lorsqu'en 1892, il peint le portrait de

236PAPUS, « Correspondances magiques dans l'homme visible », in *L'Initiation*, vol.7, n°8, mai 1890, p.97-111.

237DELVILLE, Jean, « Lettre d'Italie. Les antiques à Rome », in *La Ligue Artistique*, n°15, Dimanche 2 août 1896, p.1-3.

238BAES, Edgar, « Le Numérisme. Théorie artistique nouvelle », in *La Revue Belge*, n°74, 15 mai 1891, p.13-14; n°75, 1<sup>er</sup> juin 1891, p.23-24.

239BAES, Edgar, « Le Numérisme. Théorie artistique nouvelle », in *La Revue Belge*, n°74, 15 mai 1891, p.13.

240BAES, Edgar, « Une Théorie Artistique Nouvelle », in *La Revue Belge*, n°73, 1<sup>er</sup> mai 1891, p.1-2.

241BAES, Edgar, « Le Numérisme. Théorie artistique nouvelle », in *La Revue Belge*, n°74, 15 mai 1891, p.14.

242BAES, Edgar, « Le Numérisme. Théorie artistique nouvelle », in *La Revue Belge*, n°75, 1<sup>er</sup> juin 1891, p.23.

243BAES, Edgar, « Le Symbolisme », in *La Revue Belge*, n°77, 1<sup>er</sup> juillet 1891, p.41

*Mysteriosa* [annexe II.35.]. Madame Stuart Merrill tient entre ses doigts filiformes un livre fermé sur la couverture duquel un triangle doré est clairement visible. La forme triangulaire revient effectivement de façon récurrente dans l'œuvre plastique de Delville, comme en témoigne notamment la composition d'une de ses œuvres maîtresses, *L'Amour des Âmes*, réalisé en 1900 [annexe II.40.]. Pour Baes, cependant, l'introduction d'éléments symboliques ne suffit pas à donner à une œuvre son caractère idéal, elle doit encore contenir un sujet philosophique ou moral propre à l'allégorie:

« Cette idée-mère doit être interprétée d'une façon tangible par des moyens matériels pouvant agir sur nos sens et en même temps par toutes les manifestations idéales qui en accentuant la signification; enfin, l'harmonie étant le suprême but de l'art, ce qui en fait un reflet de l'Absolu, il faut qu'elle relie intimement ensemble tous les molécules dont l'agrégation forme une synthèse, et que ces molécules eux-mêmes aient une tendance symbolique qui les rattache à l'idée première. Tel doit être l'objectif de l'artiste »<sup>244</sup>.

À l'époque où Baes publie cet article, dont le soutien aux travaux de KVMRIS est manifeste, il semble qu'il ait déjà rejoint les rangs de l'Ordre Martiniste, sur l'invitation de Francis Vurgey, de Jules du Jardin et de Jean Delville<sup>245</sup>. Bien que nous réservons l'étude de l'influence des théories de Vurgey et de Baes sur l'œuvre plastique et littéraire de Delville pour un prochain développement, il apparaissait primordial de souligner au préalable comment le glissement des théories scientifiques occultes, orchestré par deux personnalités très proches de Delville, vers la sphère artistique s'est effectué. L'apport de Vurgey au symbolisme ne se limite néanmoins pas à ses travaux numérolologiques. On se souvient que Vurgey, dans le rapport d'activités de la première année de KVMRIS, avait affirmé l'intérêt du groupe pour la suggestion, l'hypnotisme et le magnétisme<sup>246</sup>. Dès sa fondation, KVMRIS dispose également d'une section pratique à la tête de laquelle Vurgey nomme Henri Nizet, un des fondateurs de la revue *La Jeune Belgique*. Dans le rapport de 1891, Vurgey rend hommage à la qualité des expériences menées par Nizet et rapporte les activités suivantes:

« Il nous a été lu d'importants mémoires sur les théories spirites, le Pentateuque, le Talmud, les théories de l'École de Nancy et de l'École de la Salpêtrière, etc. Les romans *Là-bas*, de J.-K. Huysmans et *Suggestion*, de H. Nizet, ont fait l'objet de critiques littéraires »<sup>247</sup>.

---

244 *Ibid.*, p.42.

245 Sébastien Clerbois rapporte que Baes s'affilia sans doute à la branche KVMRIS entre août 1890 et janvier-février 1891 à la suite d'une visite à Woluwé de Vurgey, Dujardin et Delville. CLERBOIS, Sébastien, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, *op.cit.*, p.262.

246 VURGEY, Francis, « Groupe indépendant d'études ésotériques sous la direction de L'Initiation. KVMRIS, Branche de Bruxelles, Rapport », *op.cit.* L'intérêt de Vurgey pour le magnétisme animal ne faiblit pas avec le temps, comme en témoigne cet article: VURGEY, Francis, « Névrurgie », in *L'Initiation*, n°12, septembre 1893, p.285-287.

247 VURGEY, Francis, « Groupe indépendant d'études ésotériques sous la direction de L'Initiation. KVMRIS,

Le titre du roman publié en 1891 par Nizet chez les éditeurs Tresse et Stock fait sensiblement écho aux travaux menés depuis 1882 par Hyppolyte Bernheim à l'École de Nancy où, sur les traces de son prédécesseur Liébault, il tenta de définir les mécanismes de la suggestion<sup>248</sup>. Nizet alla jusqu'à reproduire les expériences de Bernheim dans les séances pratiques de KVMRIS. En avril 1891, *Le Voile d'Isis* rapporte ainsi que « l'action du pentagramme magique sur les sujets hypnotiques vient d'être expérimentée une fois de plus à Bruxelles, dans notre branche KVMRIS »<sup>249</sup>. Le pentagramme est un symbole graphique représentant une étoile à cinq branches. Ceci dit, nous n'avons pu déterminer avec plus de précisions la manière dont il pouvait être utilisé lors des séances d'hypnotisme de KVMRIS. En novembre 1892, *Le Voile d'Isis* souligne les résultats encourageants obtenus par l'usage du pentagramme dans les expériences d'hypnotisme<sup>250</sup>. Quant à Francis Vurgey, il ne manquera pas de rappeler dans son rapport les avancées des travaux de psychométrie menés au sein du groupe<sup>251</sup>. Si l'origine nancéenne de Vurgey constitue un facteur d'explication quant à l'enthousiasme suscité par les travaux de Bernheim au sein de KVMRIS, la nature des recherches de Bernheim en matière d'hypnose constitue un élément de réponse en soi. Bernheim s'intéresse en effet à partir du début des années 1880 aux travaux du Dr Liébault qui, sur base des recherches sur le magnétisme animal effectuées par Braid, affirme que l'hypnose est avant tout un fait psychologique<sup>252</sup>. Dans la voie ouverte par Liébault, Bernheim postule que l'état d'hypnose peut être obtenu chez tout sujet et qu'il s'obtient par la suggestion. La doctrine mise en œuvre par Bernheim s'oppose ainsi à celle élaborée par le Dr Charcot à la même période pour qui l'hypnose est essentiellement une manifestation symptomatique d'un état hystérique. Cette divergence fondamentale sur la question de l'hypnose conduit à un conflit entre les écoles parisienne et lorraine qui marquera profondément la deuxième partie du XIX<sup>ème</sup> siècle. Papus fut certainement l'un de ceux qui assurèrent le relais entre le milieu de la psychologie française et les cénacles occultistes. Il convient de rappeler que Papus, à la suite de l'obtention de son diplôme de médecin, devint un collaborateur du Dr Luys qui menait à

---

Branche de Bruxelles, Rapport », *op.cit.*

248 NIZET, Henri, *Suggestion*, Paris, Tresse & Stock, 1891.

249 ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°21, mercredi 8 avril 1891, p.7.

250 ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°91, mercredi 9 novembre 1892, p.8.

251 VURGEY, Francis, « Groupe indépendant d'études ésotériques sous la direction de L'Initiation. KVMRIS, Branche de Bruxelles, Rapport », *op.cit.*: « Nous vous rappelons notre séance d'hypnotisme avec le concours du magnétiseur Ferry et de son excellent sujet, au cours de laquelle nous avons pu constater l'effet psychique du pentagramme, les expériences de divination de la pensée par la suggestion de Zamora, le rapport qui nous a été présenté sur les expériences de force psychique d'H. Pelletier, avec preuves à l'appui ».

252 Pour un aperçu plus complet sur les travaux de l'École de Nancy, voir BARRUCAND, Dominique, *Histoire de l'hypnose en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p.103-134.

l'Hôpital de la Charité des travaux sur l'hypnose<sup>253</sup>. L'École de Nancy quant à elle trouva d'ardents défenseurs en Belgique, en particulier en la personne du psychologue liégeois Joseph Delboeuf qui se chargea d'en vanter les mérites une fois de retour dans son pays natal<sup>254</sup>. Après avoir assisté en compagnie d'Hyppolyte Taine à une séance d'hypnose à l'École de la Salpêtrière vers 1885, Delboeuf se détourne de Charcot, dont il désapprouve les méthodes peu orthodoxes utilisées sur ses patientes, pour lui préférer Bernheim<sup>255</sup>. Un autre partisan de l'École de Nancy fut le psychologue Georges Dwelshauvers, membre de KVMRIS, qui publie en 1892 *Les méthodes de l'idéalisme scientifique*<sup>256</sup>.

La connivence des occultistes belges avec l'École de Nancy, qui se chargent d'exposer ses théories au cours des séances théoriques de KVMRIS, se mesure également aux réactions suscitées dans la presse occultiste par le débat sur le statut de l'hypnotisme en matière pénale en 1890. Ce débat est né à la suite d'une affaire qui eut lieu en 1889, connu sous le nom de « La malle sanglante de Millery ». L'huissier parisien Gouffé est assassiné par Michel Eyraud et sa maîtresse Gabrielle Bompard. Son corps est enfermé dans une malle qui est découverte au cours du mois d'août 1889. C'est grâce à l'identification du professeur Lacassagne que le corps est identifié et que les deux escrocs sont arrêtés. Gabrielle Bompard, arrêtée la première, affirme que Michel Eyraud l'a hypnotisée avant le crime ce qui, malgré l'intervention de nombreux experts, ne lui évitera pas les travaux forcés. Papus, en février 1890, se passionne pour l'affaire et publie un article sur le sujet dans *L'Initiation*<sup>257</sup>. Dès 1888, *L'Initiation* s'était positionnée sur la question de la suggestion criminelle et avait appelé à témoin les travaux de Liégeois et de Bernheim qui permettaient de confondre le criminel qui aurait fait un mauvais usage de l'hypnose<sup>258</sup>. Le 15 avril 1890, le gouvernement belge dépose à la chambre un projet de loi visant à interdire la pratique de l'hypnotisme. Après plusieurs modifications, le texte est finalement adopté le 12 mai 1892 et interdit désormais la manipulation de personnes hypnotisées. Visant essentiellement les charlatans, cette loi provoque néanmoins un ras-de-marée au sein des cénacles occultistes qui porteront dès lors tous leurs efforts à se distinguer des charlatans et à affirmer le caractère scientifique de l'Hypnotisme<sup>259</sup>. En janvier 1892, un article dans *Le Voile d'Isis* signé Elie Teel et intitulé « Hypnotisme et Suggestion » faisait état

---

253PRIEUR, Jean, *L'Europe des médiums et des initiés, 1850-1950*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1987, p.111.

254 *Ibid.*, p.133.

255 DELBOEUF, Joseph, *Une visite à la Salpêtrière*, 1886.

256DWELSHAUVERS, Georges, *Les méthodes de l'Idéalisme scientifique. La révolution philosophique du XIXe siècle. La réforme de la psychologie*, Verviers, Bibliothèque Gilon, 1892.

257PAPUS, « Le Remords (L'Affaire Gouffé) », in *L'Initiation*, vol.6, n°5, février 1890, p.98-100.

258ANONYME, « Les suggestions hypnotiques criminelles », in *L'Initiation*, n°2, novembre 1888, p.187-191.

259ANONYME, « Les Magnétiseurs et la Nouvelle Loi sur l'exercice de la Médecine », in *Le Voile d'Isis*, n°32, mercredi 24 juin 1891, p.1-4.

du débat relatif à l'Hypnotisme et à sa réglementation légale en Belgique<sup>260</sup>. La suite de l'article, qui expose les opinions des Dr Ball et Luys, s'attache à démontrer la « dualité de la suggestion » en postulant que, sortie des mains des savants, l'hypnotisme est un dangereux outil. L'adoption de la loi en Belgique portera néanmoins un coup dur aux activités de KVMRIS qui avait fait de l'hypnotisme un thème phare de ses recherches. À compter de 1892, le groupe développera des expériences en rapport avec les thèmes proposés par le Centre.

L'intérêt nourri par le groupe KVMRIS pour les phénomènes relatifs à l'hypnose se traduit également sur le plan esthétique. L'exposition *Pour l'Art* de 1894 accueille plusieurs représentants des arts décoratifs de Nancy, Émile Gallé, qui expose des pâtes de verre, des céramiques et des meubles, Camille Martin et Victor Prouvé qui présente notamment la couverture des *Aveugles* de Maurice Maeterlinck. En Belgique, *Pour l'Art* fait ainsi office de précurseur, puisqu'il s'agit du premier salon belge à offrir une vitrine à l'École de Nancy. Le lien entre le groupe KVMRIS, l'École psychologique de Nancy et l'École des arts décoratifs peut sembler fortuit, mais il nous semble au contraire qu'il existe une relation de cause à conséquence dans la présence des artistes nancéens à la deuxième exposition de *Pour l'Art*. François Le Tacon, dans son ouvrage sur Émile Gallé, a ainsi passé en revue les relations qu'entretenait l'artiste avec les milieux psychologiques de Nancy et démontré comment celles-ci avaient pu influencer la pratique artistique de Gallé<sup>261</sup>. Les artistes de l'École de Nancy, contrairement aux réalistes qui reproduisent de façon mimétique la nature, ne se contentent pas d'observer la surface de la nature. Pasteur, qui a étudié les micro-organismes, a ainsi eu une influence déterminante sur la formation des arts décoratifs. Les nancéens voyaient en effet dans l'infiniment petit, dans le microcosme, une preuve irréfutable de l'unité de la nature. La proximité des théories symbolistes belges et de celles de l'École de Nancy explique en grande partie leur rapprochement à partir de 1894. Un autre élément permet de mesurer l'impact des recherches de KVMRIS au sein des manifestations dirigées par Delville: l'iconographie des œuvres exposées. Le Salon de 1894 présente en effet plusieurs œuvres dont le sujet emprunte de façon plus ou moins directe à la sphère médicale et occulte. Henry de Groux expose notamment une œuvre intitulée *La maison hantée*, référence à un des thèmes chers au Groupe Indépendant d'Études Ésotériques<sup>262</sup>. Lynda Harris voit dans le *Portrait de Madame Stuart Merrill* que Jean Delville expose en 1894 les traits d'une médium en transe, aux yeux révoltés,

---

260TEEL, Elie, « Hypnotisme et suggestion », in *Le Voile d'Isis*, n°54, mercredi 6 janvier 1892, p.1-4.

261LE TACON, François, *Émile Gallé ou Le mariage de l'art et de la science*, Paris, Messene, 1995.

262A titre d'exemple, nous citerons l'article de CAMINADE, G., « La Maison hantée de la rue Ducouëdic. Enquête du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°56, mercredi 20 janvier 1892, p.1-7; n°58, mercredi 3 février 1892, p.1; n°66, mercredi 30 mars 1892, p.1-2.

dont la chevelure rousse fait aussi office d'aura<sup>263</sup>. Signalons également en 1895, le *Portrait du Dr D. Van Delden* d'Haverman, *L'Enfant Jésus au milieu des docteurs* de Rouault-Champdavoine, ou encore l'épreuve en cire dure de couleur du *Dr Charcot* exposé par Ringel d'Illzach. Disparu en 1893, Jean-Martin Charcot avait, pour l'occasion, reçu un hommage dans *Le Voile d'Isis* qui lui reconnaissait sa fonction de précurseur en matière d'hypnotisme<sup>264</sup>. Enfin, au Salon d'Art Idéaliste de 1896, Émile Motte expose une œuvre aujourd'hui conservée au Musée d'Orsay intitulée *Étude autopsychique* [annexe II.41.] et le sculpteur Julien Dillens un bas-relief titré *La Physiologie*.

Dans le creuset du groupe KVMRIS, composé à la fois de personnalités scientifiques et artistiques, Vurgey, qui nourrit l'espoir de fonder une esthétique occultiste en Belgique, trouve une audience particulièrement réceptive à son enseignement occulte. C'est véritablement sous son impulsion que le brassage entre science occulte et théorie artistique se fait au sein du groupe. Il fournit en effet aux artistes le matériau nécessaire à l'élaboration d'une esthétique calquée sur le modèle de la science expérimentale. À cet égard, il fait figure de relais entre les autorités Rose+Croix et les artistes symbolistes belges. Néanmoins, l'enseignement dispensé par Vurgey aura pour conséquence, non pas la formation d'un groupe symboliste animé par des préoccupations occultes et centré autour de sa personne, mais une progressive autonomisation des artistes membres de KVMRIS. C'est en effet dans le terreau occultiste que Delville récolte les germes de son esthétique idéaliste à venir.

## I.2. Kvmris, « une mutualité scientifique » exemplaire

### I.2.1. *Administration du groupe. Une culture du relais.*

Dans le précédent développement, nous nous sommes proposés d'analyser l'articulation de l'occultisme et du symbolisme belge à partir de l'influence de trois personnalités majeures de l'occultisme fin de siècle, Joséphin Péladan, Papus et Francis Vurgey. En raison du maillage extrêmement dense, pour ne pas dire opaque, formé par les réseaux occultistes, nous n'avons cherché jusqu'ici qu'à isoler de manière distincte les différentes tendances occultistes qui se sont implantées en Belgique dans la deuxième partie du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il convient également de rappeler que c'est par l'intermédiaire des sociétés secrètes formées à Bruxelles que Delville entrevoit la possibilité de fonder une esthétique sur base de l'enseignement ésotérique. C'est en

---

263HARRIS, Lynda, « Jean Delville : Painting, Spirituality and the Esoteric », in *Quest Magazine*, n°90.3, mai-juin 2002.

264DECRESPE, Marius, « Le Docteur Charcot et l'Hypnotisme », in *Le Voile d'Isis*, n°132, mercredi 18 octobre 1893, p.1-2.

effet à partir de la vulgarisation des sciences occultes au sein de KVMRIS que l'occultisme a pu s'instaurer comme modèle de l'esthétique symboliste.

D'un point de vue sociologique, Georg Simmel a montré que la vocation vulgarisatrice d'une société secrète était tout à fait paradoxale<sup>265</sup>. Toute la cohérence d'une telle entité repose *a priori* sur sa capacité à protéger un secret dont elle est détentrice. Or la dynamique que l'on voit apparaître avec le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques créé par Papus et au sein de KVMRIS est au contraire une dynamique de dévoilement des secrets, une logique de distribution du savoir. La création des revues d'occultisme *L'Initiation* et *Le Voile d'Isis* par Papus s'inscrivent dans cette logique. En ouverture du premier numéro du *Voile d'Isis*, Papus en précise la ligne éditoriale:

« *Le Voile d'Isis* se mêlera davantage à la vie de chaque jour; les mouvements dans les diverses sociétés, l'infiltration de la Science occulte dans la littérature et l'art contemporains seront étudiés soigneusement. De plus les séances de spiritisme, de magie et d'occultisme, faites dans les Groupes fermés, seront analysées, les conférences publiques seront résumées pour les membres de Province et de l'Étranger et pour ceux qui ne peuvent suivre régulièrement les travaux du Quartier général »<sup>266</sup>.

On voit clairement ici que ce qui avait auparavant lieu en huis-clos, dans les « Groupes fermés », va être exposé aux yeux de tous dans l'espace de la revue. En d'autres termes, *Le Voile d'Isis* s'affirme comme une revue vulgarisatrice, c'est-à-dire comme un outil de médiation. Pour Bruno Béguet, l'idée de médiation en tant que telle présuppose plusieurs éléments. D'abord, elle suppose une certaine disposition du public à recevoir des connaissances scientifiques, l'existence de conceptions scientifiques définies et incarnées par des individus dont le sérieux est incontestable et enfin, la conviction de son utilité sociale<sup>267</sup>. Dans le contexte de recrudescence de l'occultisme, des personnalités comme Papus vont prendre appui sur la vulgarisation scientifique pour faire triompher cette idée. L'organe de presse, en diffusant et commentant l'actualité scientifique, en sera un des vecteurs principaux. Delville mettra en avant le rôle vulgarisateur, éducateur de la revue lorsqu'il fonde *La Lumière* en décembre 1899:

« Un grand devoir s'impose aux personnalités compétentes, un devoir de lumière et d'humanité: aider à l'éducation intellectuelle, morale, psychique du grand public.

Cette éducation, qui est toute la belle mission de la Presse, est restée incomplète, aristocratique,

---

265SIMMEL, Georg, *Secret et sociétés secrètes*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, postface de Patrick Watier, [s.l.], Circé, 1996.

266PAPUS, « Le Voile d'Isis », in *Le Voile d'Isis*, n°1, mercredi 12 novembre 1890, p.1-2.

267BUÉGUET, Bruno, « La vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914: contextes, conceptions et procédés », in BUÉGUET, Bruno (dir.), *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du Conservatoire national des arts et métiers, 1990, p.7.

qui veut la foule inapte, a fait ce qu'elle est mal ou peu renseignée sur l'évolution générale de ces temps »<sup>268</sup>.

La nécessité d'instruire les masses populaires fait partie intégrante du projet vulgarisateur formulé par Delville. En fondant un « Journalisme Éducateur », Delville propose ainsi une alternative à la presse « aristocratique » dominante qui « a substitué l'immédiateté sensationnelle du fait particulier à l'évolution idéale ». *La Lumière* entend servir une lutte éducatrice et se positionne en intermédiaire entre le public et la connaissance scientifique:

« Notre but, d'ailleurs, est de mettre le grand public en contact direct avec la pensée des Intellectuels, afin d'accomplir un travail d'assainissement social, spirituel, artistique et littéraire »<sup>269</sup>.

Or le discours de Delville se trouve pris entre deux nécessités contradictoires: il prétend à la fois transmettre fidèlement la pensée des intellectuels – scientifiques et artistes –, et être diffusé auprès d'un large public. Le paradoxe tient tout entier dans la volonté de rester fidèle à la connaissance scientifique tout en la vulgarisant, de façon à ce qu'elle puisse être entendue par le plus grand nombre. Ce projet vulgarisateur s'inscrit néanmoins dans une stratégie très proche de celle développée par Papus à travers *L'Initiation* et *Le Voile d'Isis*: instruire le lecteur novice pour faire de lui un initié. Le passage d'un statut à l'autre était par ailleurs largement encouragé par les rédacteurs de *L'Initiation* comme en témoigne cette incitation publiée dans la livraison de janvier 1890:

« Rappelons que tous les abonnés de *L'Initiation* reçoivent sur leurs demandes une carte de membre associé du groupe »<sup>270</sup>.

Aux yeux de Papus, une des sections les plus importantes du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques, est celle qui se charge de la propagande, sous le patronage de Anna de Wolska. En février 1890, il se félicite d'ailleurs que « le *Groupe indépendant d'Études ésotériques* est la première société sérieusement organisée en France pour la diffusion de l'Occultisme par tous les moyens »<sup>271</sup>. Les moyens, en effet, ne manquent pas. En plus de la création de deux revues, le programme du G.I.E.E. prévoit l'organisation de conférences en France et à l'étranger. La première conférence du groupe est inaugurée le 18 décembre 1889 « dans le charmant salon orné, pour la circonstance, de tableaux divers représentant le symbole de toutes les sociétés d'initiation en relatant les faits les plus importants du mouvement

---

268DIRECTION, La, « Appel aux personnalités », in *La Lumière*, n°1, dimanche 17 décembre 1899, p.1.

269*Ibid.*

270ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.6, n°4, janvier 1890, p.89.

271ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.6, n°5, février 1890, p.187.



ésotérique ces dernières années »<sup>272</sup>. Papus, qui ouvre la séance, entretient son public, composé d'une cinquantaine de personnes, de l'utilité de la science occulte et son importance pour les savants, les littérateurs et les artistes. Un mois plus tard, une nouvelle « causerie » est organisée dans les salons de la Bibliothèque internationale des Œuvres des Femmes, dirigée par Mlle de Wolska à Paris. C'est devant un parterre de soixante-dix invités qu'Émile Michelet donne sa conférence sur l'ésotérisme dans l'art<sup>273</sup>. Le devenir éditorial de cette conférence est assez révélateur des moyens employés par le G.I.E.E. pour promouvoir sa doctrine: son contenu sera publié intégralement dans les colonnes de *L'Initiation*<sup>274</sup> avant de paraître sous presse chez l'éditeur Carré, également responsable de la parution de *L'Initiation*<sup>275</sup>. Le rôle des éditeurs dans la diffusion de l'occultisme est non négligeable. En Belgique, plusieurs éditeurs ont soutenus les écrivains et artistes symbolistes, proches des cénacles occultistes. Bien qu'une analyse plus approfondie soit ici nécessaire, il est intéressant de noter que dès septembre 1889, Delville dédie un poème, intitulé « Crucifix », qu'il publie dans *La Pléiade* à l'éditeur Paul Lacomblez chez qui, trois ans plus tard, paraîtra son recueil *Les Horizons hantés*. En novembre 1893, *Le Voile d'Isis* signale la parution des *Contes merveilleux* d'Émile Sigogne, un des fondateurs de KVMRIS, chez ce même éditeur<sup>276</sup>. La même année, Delville expose plusieurs œuvres chez l'éditeur Deman, très proche des milieux symbolistes de la capitale belge, signe qu'un lien réel lie les éditeurs et les artistes symbolistes<sup>277</sup>.

La branche KVMRIS reproduit à l'identique l'économie générale du G.I.E.E. et annonce dans son premier ordre du jour l'organisation de conférences médicales, mathématiques, philosophiques, historiques, sociales, littéraires et artistiques<sup>278</sup>. KVMRIS est par ailleurs affilié à la *Société magnétique de France* dont il reçoit le *Journal du magnétisme*. Le Groupe reçoit également, en plus de *L'Initiation* et du *Voile d'Isis*, le *Moniteur spirite et magnétique* dont le directeur, B.Martin, est membre de KVMRIS. Dans cet article, Vurgey affirme son intention de multiplier les demandes d'affiliations et la collecte de documents susceptibles d'éclairer les membres de la loge. En juin 1892, *Le Voile d'Isis* annonce ainsi que le *Cercle d'études physiques* de Gand est désormais affilié à la branche KVMRIS<sup>279</sup>. Au cours de sa deuxième année d'existence, le Groupe s'est en effet affilié à plusieurs sociétés

272 ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.6, n°4, janvier 1890, p.89.

273 ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.6, n°5, février 1890, p.185.

274 MICHELET, Émile, « De l'ésotérisme dans l'art », in *L'Initiation*, vol.7, n°8, mai 1890, p.112-123 ; n°9, juin 1890, p.221-231.

275 MICHELET, Victor-Émile, *De l'ésotérisme dans l'art*, Paris, Carré, 1890.

276 ANONYME, « Informations », in *Le Voile d'Isis*, n°138, mercredi 29 novembre 1893, p.8.

277 COLE, Brendan, « Jean Delville chez l'éditeur Deman », in LAOUREUX, Denis (dir.), *Impressions symbolistes. Edmond Deman, éditeur d'art*, cat.exp., Namur, Musée Félicien Rops, 2011, s.p.

278 VURGEY, Francis, « KVMRIS. Ordre du jour n°1 », in *Le Voile d'Isis*, n°17, mercredi 11 mars 1891, p.3-6.

279 ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°79, mercredi 29 Juin 1892, p.8.

scientifiques du pays et de l'étranger et a assisté à la naissance d'une branche voisine, à Anvers, la loge VISCUM, qui porte la devise *azoth*<sup>280</sup>. Le système de conférences mis en place par le G.I.E.E. donne lieu à des déplacements et des échanges entre les différentes branches et le Quartier Général. En mai 1892, *Le Voile d'Isis* annonce que Papus est sur le point de faire une série de conférences à Bruxelles<sup>281</sup>. Accompagné de Lucien Mauchel, Papus est accueilli par la branche KVMRIS le 22 mai<sup>282</sup>. Le soir même, une cérémonie est organisée, clôturée par la remise d'une « vexille » à la branche KVMRIS:

« Sous fond d'or, le trident de Paracelse, symbole du groupe, est brodé en rouge, le nom de KVMRIS en bleu et entre les branches du Trident. La frange est en or. Les trois couleurs fondamentales du spectre correspondent respectivement à Apollon, à Mars et à Vénus. Le symbolisme a donc été parfaitement observé dans les dispositions de la « vexille » »<sup>283</sup>.

Honneur ultime, la remise de la vexille traduit un resserrement des liens qui unissent la loge belge au Groupe parisien. Le lendemain, à la séance générale de la Branche KVMRIS, Papus donne devant une « salle comble » une conférence historique sur la Science Occulte, puis en rappelle les enseignements essentiels – la Tri-Unité, la doctrine des correspondances et l'étude du monde invisible – avant d'étudier les conséquences philosophiques et sociales de l'occultisme<sup>284</sup>. Une lecture des poèmes d'Eliphas Lévi par Lucien Mauchel termine la conférence. À en croire le compte-rendu publié dans *Le Voile d'Isis*, les conférenciers ont été chaleureusement accueillis par « trois salves d'applaudissements ». Le succès des branches française et belge est, rappelle-t-il, dû à leur structure hiérarchique et à la centralisation de toutes les branches en un Quartier Général. L'organisation interne de KVMRIS est en effet, à peu d'éléments près, calquée sur le modèle parisien. D'après l'exemple du Quartier Général, la branche KVMRIS a ainsi formé une section d'études sous le nom de Section Fabre, en hommage à l'occultiste français Fabre d'Olivet. Ce dernier est l'auteur d'une traduction commentée des *Vers dorés* de Pythagore, publiée sous forme de feuilleton dans la revue *Le Voile d'Isis* entre février et septembre 1891<sup>285</sup>. La section d'études Fabre, comme son nom l'indique, se réunit tous les quinze jours et passe en revue les ouvrages des principaux auteurs occultistes anciens et modernes. La section frappe Papus par son hétérogénéité sociale; elle

---

280VURGEY, Francis, « Rapport du délégué général sur les travaux de la seconde année en KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°79, mercredi 29 juin 1892, p.1-3.

281ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°71, mercredi 4 mai 1892, p.8.

282ANONYME, « Bruxelles. Le Groupe Kvmris », in *Le Voile d'Isis*, n°74, mercredi 25 mai 1892, p.1-3.

283Ibid.

284ANONYME, « Bruxelles. Le Groupe KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°75, mercredi 1er juin 1892, p.1-5.

285FABRE D'OLIVET, « Les Vers dorés de Pythagore par Fabre d'Olivet », in *Le Voile d'Isis*, n°15, mercredi 25 février 1891, p.2-3; n°16, mercredi 4 mars 1891, p.2-7; n°17, mercredi 11 mars 1891, p.2-8.

« comprend des membres appartenant à toutes les opinions »<sup>286</sup>, des médecins, des avocats, des écrivains, des artistes, des étudiants et des journalistes soit, des « personnes appartenant à l'élite intellectuelle de la société locale »<sup>287</sup>. Pour Francis Vurgey, responsable des admissions au sein du Groupe, la présence d'opinions différentes au sein de KVMRIS assure sa force et sa vitalité:

« Les liens de sympathie intellectuelle se sont resserrés entre les membres dont les éléments incompatibles se sont spontanément distraits. Ces heureux résultats d'une sélection constante ne pourront que s'accroître »<sup>288</sup>.

De retour en France, Papus s'empresse de souligner dans *Le Voile d'Isis* « l'excellente organisation de la Branche Kvmris en ce qui concerne les études théoriques d'occultisme »<sup>289</sup>. Sur les chaudes recommandations du Président, les chefs des différentes branches du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques, désireux d'organiser les études de leur groupe sur le modèle de KVMRIS, adressent au Quartier Général des demandes de règlement<sup>290</sup>. La branche KVMRIS, contrairement aux autres loges provinciales et étrangères, voit ainsi régulièrement ses ordres du jour publiés dans *Le Voile d'Isis*, afin de servir d'exemple. Le Centre insiste principalement sur deux qualités de la branche belge: son « application harmonique de la hiérarchie » et l'organisation collective des travaux<sup>291</sup>. C'est d'ailleurs pour préserver et représenter l'intérêt collectif qu'un Conseil kymrique est fondé en 1893 au sein de la branche<sup>292</sup> qui se définit avant tout comme une « mutualité » scientifique<sup>293</sup> et sociale<sup>294</sup>, c'est-à-dire comme un système de solidarité fondé sur l'entraide réciproque des membres qui cotisent.

Cette notion du collectif, Delville la réactive en 1894 lorsque, aux côtés de Jules Du Jardin et d'Alphonse Motte, le frère du peintre Émile Motte qui, nous l'avons vu, exposera au premier Salon d'Art Idéaliste en 1896, il fonde la Coopérative artistique, une société coopérative qui fournit du matériel à prix réduit aux artistes. Fondée sur un principe collégial, la Coopérative réunit en février 1894 une soixantaine d'artistes<sup>295</sup>. À l'annonce du projet de

---

286 ANONYME, « Bruxelles. Le Groupe Kvmris », in *Le Voile d'Isis*, n°74, mercredi 25 mai 1892, p.1-3.

287 *Ibid.*

288 D.G.K., « Troisième rapport annuel sur les études du groupe en Kumris », in *Le Voile d'Isis*, n°136, mercredi 15 novembre 1893, p.1-3.

289 PAPUS, « Ordre du Jour. Rapport sur l'occultisme en Belgique », in *Le Voile d'Isis*, n°76, mercredi 8 juin 1892, p.1-2.

290 ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°79, mercredi 29 Juin 1892, p.8.

291 *Ibid.*

292 D.G.K., « Troisième rapport annuel sur les études du groupe en Kumris », *op.cit.*

293 VURGEY, Francis, « KVMRIS. Ordre du jour n°1 », in *Le Voile d'Isis*, n°17, mercredi 11 mars 1891, p.3-6.

294 D.G.K., « Troisième rapport annuel sur les études du groupe en Kumris », *op.cit.*

295 ANONYME, « Échos », in *La Libre Critique*, n°24, 25 février 1894, p.170; DELVILLE, Jean, « La prochaine réunion pour la Coopérative », in *La Ligue Artistique*, n°10, Dimanche 25 février 1894, p.1-2.

Coopérative Artistique dans *La Ligue Artistique* fin janvier 1894, Delville, qui s'était emporté contre la « scandaleuse exploitation commerciale dont les artistes sont victimes »<sup>296</sup>, avait ainsi obtenu la souscription d'une cinquantaine d'artistes qui cotisèrent à hauteur de vingt-cinq francs chacun<sup>297</sup>. Parmi ces artistes, on trouve un certain nombre de membres de *Pour l'Art*, comme Omer Dierickx, Victor Gilsoul, , William Jelley, ainsi que des membres de KVMRIS, comme Edgar Baes et Georges Khnopff<sup>298</sup>, qui fut le compositeur attitré du G.I.E.E.<sup>299</sup>. La société déploya un effort particulier dans la promotion des arts appliqués, dans le sillage de *Pour l'Art* qui, la même année, accueillait les artistes issus des arts décoratifs de Nancy. Les époux De Rudder rejoignirent ainsi la liste des membres cotisants de la Coopérative Artistique et exposèrent également à *Pour l'Art*<sup>300</sup>. Sébastien Clerbois a par ailleurs analysé la proximité de la Coopérative avec l'idéal phalanstérien de Péladan qui avait formulé le vœu de fonder un « moutier artistique », sur le modèle de la communauté préraphaélite<sup>301</sup>. Ce qui nous intéresse davantage ici dans la Coopérative, c'est sa structure mutualisée. Il n'est pas anodin que Delville la conserve lorsque il fonde le premier Salon d'Art Idéaliste. Dans le Manifeste placé en introduction du premier catalogue du salon, Delville détaille l'organisation interne du groupe idéaliste. Les artistes exposants ne sont pas soumis à une cotisation, seuls les frais d'envoi et de retour des œuvres sont à leur charge. Cette disposition rappelle bien évidemment l'idée motrice de la Coopérative, qui cherchait à faciliter la vie matérielle des peintres. L'autorisation à exposer est délivrée dans la mesure où les œuvres proposées, de quelque nature qu'elles soient, répondent aux préceptes de l'art idéaliste. Réminiscence de l'organisation interne de KVMRIS, ce principe renvoie à la manière dont les nouvelles admissions sont gérées au sein de la loge occultiste: tout nouveau membre est admis s'il se conforme aux règles générales du groupe. Les bénéfices dégagés par l'exposition serviront à acheter des reproductions anciennes et modernes d'œuvres littéraires, philosophiques, métaphysiques, scientifiques et esthétiques qui

---

296DELVILLE, Jean, « Une coopérative artistique », in *La Ligue Artistique*, n°6, Dimanche 28 janvier 1894, p.5-6; ANONYME, « Coopérative artistique. Discours de Jean Delville », in *La Ligue Artistique*, n°11, Dimanche 11 mars 1894, p.1-2.

297HENNEBICQ, José (J.H.), « La Coopérative des Artistes », in *Le Mouvement intellectuel*, n°3, 8 mars 1894, p.32.

298ANONYME, « Échos », in *La Libre Critique*, n°25, 4 mars 1894, p.177.

299Georges Khnopff, frère du peintre symboliste, composa les sonneries qui suivirent le banquet organisé à l'occasion de la venue de Papus à Bruxelles puis accompagnèrent la cérémonie rendue en hommage à la statue du médecin occultiste français Van Helmont: ANONYME, « Bruxelles. Le Groupe Kvmris », in *Le Voile d'Isis*, n°74, mercredi 25 mai 1892, p.1-3. Ces sonneries seront par la suite adoptées pour l'ensemble des loges qui composent le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques: PAPUS, « Ordre du Jour. Rapport sur l'occultisme en Belgique », *op.cit.*

300ANONYME, « Les coopératives artistiques à l'étranger. Société Coopérative Artistique », in *Le Mouvement intellectuel*, n°4, 23 mars 1894, p.38-39.

301CLERBOIS, Sébastien, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, *op.cit.*, p.227-237.

seront ensuite partagées entre les exposants et les membres protecteurs par tirage au sort. Là encore, on retrouve un écho du fonctionnement de KVMRIS, qui mutualisait les documents en sa possession. Le titre de Membre Protecteur quant à lui s'obtient par une cotisation annuelle dont le montant minimum s'élève à cinq francs. Si l'analogie structurelle entre le Salon d'Art Idéaliste et KVMRIS nous intéresse, c'est parce qu'elle met en évidence combien le Salon fondé par Delville fut investi de l'idéal collectif et social de la loge. En témoigne le soutien apporté à l'exposition idéaliste par *Le Voile d'Isis* qui, dans son numéro de novembre 1895, reproduit intégralement le manifeste du Salon d'Art Idéaliste dans ses colonnes<sup>302</sup>.

L'analogie structurelle va même plus loin. Delville utilise en effet les mêmes outils de médiation du savoir dans le cadre de ce nouveau salon que ceux employés par le G.I.E.E. En 1897, il dote son projet idéaliste d'une revue, *L'Art Idéaliste*, dont le rôle est de propager les idéaux et les manifestations esthétiques de son salon. D'autre part, le programme des Salons d'Art Idéaliste est détaillé dans les colonnes de cette revue. L'exposition de 1897, qui présente des œuvres de Delville, mais aussi de Ciamberlani, de Séon et de nouvelles recrues comme Henriette Calais, Jean Servais Du Tilleux ou encore le sculpteur Arthur Craco<sup>303</sup>, est accompagnée d'un tournoi poétique, d'une matinée musicale ainsi que d'un cycle de conférences<sup>304</sup>. La conférence donnée par M. Michaël sous le titre *Les Ailes de Psyché* est publiée dans *L'Art Idéaliste*<sup>305</sup>, contrairement aux conférences de Robert Cantel, Maurice Cartuyvels et Francis de Croisset qui « n'ont apporté aucune force nouvelle à l'idée rectrice des Salons d'Art Idéaliste »<sup>306</sup>. Georges Michael et Delville se sont très certainement rencontrés autour de 1895, date à laquelle ils étaient tous les deux membres de KVMRIS<sup>307</sup>. Georges Michaël est en réalité le pseudonyme du Chevalier G. Le Clément de Saint-Marcq<sup>308</sup>, qui deviendra par la suite le Président de la Fédération Spirite Belge. La présence de Delville et de Michaël à KVMRIS est attesté par deux articles qui mentionnent des conférences données par Michaël à la branche belge. Le premier, publié en janvier 1895, reproduit la conférence publique donnée par Michaël, sous le titre « Les mystères de la Toute-Puissance » en

---

302ANONYME, « Salons d'art idéaliste », in *Le Voile d'Isis*, n°222, 20 novembre 1895, p.5-7.

303YSEUX, Stéphane, « Le deuxième des Salons d'Art Idéaliste », in *L'Art Idéaliste*, n°2, 13 avril 1897, p.1.

304HENNEBICQ, José (J.H.), « Aux Salons d'Art Idéaliste », in *L'Art Idéaliste*, n°2, 13 avril 1897, p.3;

ANONYME, « Memento », in *L'Art Idéaliste*, n°4, 13 juin 1897, p.14.

305MICHAEL, « Les Ailes de Psyché », in *L'Art Idéaliste*, n°2, 13 avril 1897, p.2-3; n°6, 13 août 1897, p.23-24; n°7, 13 septembre 1897, p.30.

306HENNEBICQ, José (J.H.), « Aux Salons d'Art Idéaliste », *op.cit.*

307PASI, Marco, « Exégèse et sexualité: l'occultisme oublié de Lady Caithness », in *Politica Hermetica. L'ésotérisme au féminin*, Lausanne, L'Age d'Homme, n°20, 2006, p.74-75.

308ANONYME, « KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°186, mercredi 16 janvier 1895, p.3-4: « Le chevalier G. Le Clément de Saint-Marcq, sous le pseudonyme de Georges Michaël, a donné au mois de décembre dernier une conférence publique qui a été fort appréciée, tant pour le fonds que pour la forme. »

décembre 1894<sup>309</sup>. Quant à la deuxième conférence, elle est signalée par *L'Art Idéaliste*, dans l'article « Canevas de la 2e conférence donnée par Michaël, à l'hôtel Ravenstein, sur le spiritualisme positif et expérimental »<sup>310</sup> en mars 1898. Nous pouvons affirmer avec cette certitude que cette conférence fut donnée à KVMRIS grâce à sa localisation. En 1894, le groupe s'installe en effet définitivement dans un nouveau local situé en plein centre de Bruxelles, l'ancien hôtel des ducs Clèves-Ravenstein<sup>311</sup> [annexe II.42.]. Georges Michaël donnera une nouvelle conférence intitulée « Les fondements divins de la Beauté »<sup>312</sup> au Salon d'Art Idéaliste qui s'ouvre le 12 mars 1898 à la Maison d'Art, située avenue de la toison d'or à Bruxelles<sup>313</sup>. Plusieurs autres conférences sont programmées: Emile Ergo intervient sur « La Régénération de la science de l'Harmonie et du Contrepoint », José Hennebicq entretient le public de « La vie intérieure chez les écrivains, les poètes et les artistes », le Brahmachârin Bodhabhikshu parle du « Beau dans la philosophie Indoue » et Charles Morice analyse « Le Principe Social de la Beauté ». C'est dans le cadre de ce troisième cycle de conférences au Salon d'Art Idéaliste que Delville en affirme enfin le but:

« Les Salons d'Art Idéaliste sont fiers, eux, malgré que M. Ergo, peu orateur, ait si difficultueusement sù exposer sa théorie, d'avoir aidé à la vulgarisation théorique et démonstrative des idées de Riemann et de M. Ergo. Les musiciens d'aujourd'hui, qui ne voyent plus tout à fait dans la musique CE QU'Y VOYAIT le divin Platon, auraient beaucoup à tirer d'un enseignement aussi rationnel, basé sur l'analogie et le sens des nombres! »<sup>314</sup>

En mettant en avant les notions de « vulgarisation » et d' « enseignement », Delville montre combien ce qu'il tente de mettre en place avec les Salons d'Art Idéaliste est proche des objectifs du G.I.E.E. et, plus particulièrement, de KVMRIS. Les conférenciers sont présentés comme des pourvoyeurs de culture occulte, des médiateurs du savoir, et leurs théories constituent une valeur de référence. Si nous avons réussi, nous semble-t-il, à montrer quels sont les relais structurels grâce auxquels Delville parvient à reproduire l'organisation de KVMRIS, reste à analyser la nature de son savoir occultiste, et la manière dont il la distille dans son esthétique.

---

309 *Ibid.*

310 ANONYME, « Canevas de la 2e conférence donnée par Michael, à l'hôtel Ravenstein, sur le spiritualisme positif et expérimental », in *L'Art idéaliste*, n°13, 13 mars 1898.

311 D.G.K., « KVMRIS. Branche métropolitaine de Belgique. Quatrième rapport annuel », in *Le Voile d'Isis*, n°181, mercredi 28 novembre 1894, p.1-3: « L'année présente est dominée par un fait de la plus haute importance qui en résume toute l'activité: l'installation définitive du Groupe en l'ancien hôtel des ducs de Clèves-Ravenstein ».

312 MÉGOR, Élie (Jean Delville), « À la tribune du Salon d'Art Idéaliste », in *L'Art Idéaliste*, n°14, 13 avril 1898, p.

313 ANONYME, « Avis », in *L'Art Idéaliste*, n°12, 13 février 1898.

314 MÉGOR, Élie (Jean Delville), « À la tribune du Salon d'Art Idéaliste », *op.cit.*

## I.2.2. *Alchimie des connaissances occultes.*

L'étude et l'enseignement des sciences occultes occupent une large place dans les activités proposées par KVMRIS. Le deuxième point des dispositions générales du groupe, publiées dans *Le Voile d'Isis* en mars 1891, insiste fortement sur cet aspect:

« Le Groupe ne se propose point la désoccultation de l'occulte. Il tend à offrir aussi utilement que possible une mutualité scientifique en l'absence de professorat ésotérique. Il s'offre à initier les âmes dignes de lumière, non à orienter un scepticisme résigné.

Le Groupe entend ne jamais s'occuper d'aucune façon que d'études ésotériques »<sup>315</sup>.

Face au succès grandissant de la loge, de nouvelles sections d'études sont créées. En novembre 1894, soit peu de temps après que KVMRIS s'installe à l'hôtel Ravenstein, Francis Vurgey analyse avec une certaine pertinence la situation paradoxale, quoique heureuse, du groupe:

« À cette occasion, KVMRIS s'est mis plus directement en contact avec le public en même temps que, d'autre part, ses travaux en sections bénéficiaient d'une intimité plus étroite. Cette extériorisation, accomplie avec le prestige requis par la noblesse de notre tradition et de notre but, nous a valu de précieuses adhésions, grâce à l'inconsciente propagande de la presse. La dignité de la science a été reconnue sous le nom de « Kymrisme », et l'on a soupçonné la valeur d'une fraternité philosophique qui parviendrait à réunir la pureté des sanctuaires antiques et la force des ordres chevaleresques. S'il fallait formuler à nouveau le programme en pareille collectivité, nous dirions: perpétuer, au dessus des enseignements personnels des diverses sectes empiriques, l'autorité unipersonnelle de la Tradition, en révélant l'unité constante de la Vérité sous les affabulations dont l'Évolution la revêt dans l'espace et le temps »<sup>316</sup>.

Ce quatrième rapport annuel est particulièrement intéressant pour le développement qui nous occupe dans la mesure où il met en avant l'apport contradictoire de la vulgarisation des activités de la loge: par un excès de visibilité – provoquée par « l'inconsciente propagande de la presse » –, KVMRIS est parvenu à élargir son cercle d'adhérents, à multiplier ses sujets d'études et à prendre possession d'un local qui, tout en le rapprochant de son public, lui permet d'offrir à ses membres un écrin de discrétion protecteur. Le caractère initiatique de la loge suppose en effet que ses activités se déroulent dans le plus grand secret. L'augmentation du nombre d'adhérents est ici soulignée non pas seulement pour démontrer le succès effectif de KVMRIS, mais sert également de support à l'idée d'une communauté spirituelle, dont les valeurs de fraternité sont renforcées par l'enseignement pourvu. Cet enseignement se veut synthétique et unitaire. À ce titre, son programme, qui couvre et dépasse l'ensemble des

---

315VURGEY, « KVMRIS. Ordre du jour n°1 », in *Le Voile d'Isis*, n°17, mercredi 11 mars 1891, p.3-6.

316D.G.K., « KVMRIS. Branche métropolitaine de Belgique. Quatrième rapport annuel », in *Le Voile d'Isis*, n°181, mercredi 28 novembre 1894, p.1-3.

« enseignements personnels », est affirmé comme détenteur d'une Vérité une et supérieure. La dimension encyclopédique de cet enseignement est mise à l'honneur avec la création d'une bibliothèque ouverte aux adhérents, dont Augustin Chaboseau signale l'existence dès 1890<sup>317</sup>. En juin 1892, Vurgey se félicitait des accroissements de cette bibliothèque, dont « les services sont satisfaisants »<sup>318</sup>. Dans le rapport de novembre 1894, ces accroissements sont jugés « considérables », notamment du point de vue des périodiques<sup>319</sup>. Une description exhaustive des nouveaux locaux occupés par KVMRIS à partir de 1894, et de la bibliothèque, est fournie par le numéro de janvier 1894 du *Voile d'Isis*:

« Les locaux de la société se composent de salles d'études, ayant vue sur les escaliers publics, reliant la plateforme de la rue Ravenstein, partant de la Montagne de la cour à la rue Terarken. Ces salles où se tient le discrétore ordinaire du groupe ont reçu une décoration sévère et spéciale. Une vaste salle de conférences, richement reconstituée dans le style gothique avec plafond de chêne à caissons, hauts lambris et cheminées, vitraux polychromes, ancien oratoire, bretèche, est réservée à l'auditoire extraordinaire. En outre, une salle de lecture, un fumoir et une bibliothèque semblablement décorés, sont encore réservés aux membres. De l'entrée cochère, un perron dominant la cour, mène à ces différentes salles par des galeries d'arcades. La salle des conférences sera inaugurée sous peu »<sup>320</sup>.

L'acquisition d'une bibliothèque par le groupe KVMRIS est à mettre en perspective avec la fondation d'une « Université libre des hautes études » en 1891 dont la vocation première était de donner un cadre réglementé à l'éclectisme en vigueur au sein de la loge:

« La réalisation du projet d'une « Université libre des hautes études » répondra dans une certaine mesure à certaines curiosités et pourra rendre certains services à *l'Initiation*. Cette création donnera un rôle précis aux groupes dont l'action est aujourd'hui indéterminée en raison même de leur indépendance. En vous faisant part naguère de cette conception, j'en supposais la réalisation sur le plan traditionnel actuel, la rattachant à l'histoire et à l'avenir temporel. L'Université des hautes études souffrirait d'être libre comme le G. souffre d'être indépendant. Nous sommes heureux de constater l'activité du G. dès le début de ses études, et nous nous plaignons à reconnaître le précieux concours que nous avons rencontré dans le vif désir de lumière et les sentiments confraternels dont sont animés ses membres »<sup>321</sup>.

Lors de sa venue à Bruxelles au printemps 1892, Papus donnera ainsi une conférence sur *L'Hypnotisme et la Responsabilité* devant les étudiants du cercle criminaliste de l'Université des hautes Études<sup>322</sup>. Il est précisé dans *Le Voile d'Isis* que, le jour même de la conférence, c'est-à-dire le 25 mai 1892, Lucien Mauchel avait organisé un dépôt général des

317CHABOSEAU, Augustin, « KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°4, mercredi 3 décembre 1890 p.1-2.

318VURGEY, Francis, « Rapport du délégué général sur les travaux de la seconde année en KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°79, mercredi 29 juin 1892, p.1-3.

319D.G.K., « KVMRIS. Branche métropolitaine de Belgique. Quatrième rapport annuel », in *Le Voile d'Isis*, n°181, mercredi 28 novembre 1894, p.1-3.

320ANONYME, « KVMRIS. Branche Métropolitaine de Belgique. Ordre du jour 47 », in *Le Voile d'Isis*, n°144, Mercredi 17 janvier 1894, p.1-8.

321VURGEY, Francis, « Groupe indépendant d'études ésotériques sous la direction de L'Initiation. KVMRIS, Branche de Bruxelles, Rapport », in *Le Voile d'Isis*, n°37, mercredi 29 juillet 1891, p.2-5.

322ANONYME, « Bruxelles. Le Groupe Kvmris », in *Le Voile d'Isis*, n°74, mercredi 25 mai 1892, p.1-3.



livres et revues d'occultisme pour toute la Belgique qui « sera d'un bon secours à Kvmris »<sup>323</sup>. En 1894, KVMRIS renouvèlera cet appel à contribution en invitant « MM. les bibliopoles » à lui communiquer en double, pour la salle de lecture et la salle d'études, leurs catalogues afin que les membres puissent les consulter<sup>324</sup>. Dès la création de l'Université, Lucien Mauchel avait en effet apporté son soutien au projet, venu compléter l'enseignement dispensé pendant les conférences:

« Cette création, le but le plus élevé des efforts du groupe et qui complètera son enseignement en mettant l'étudiant à même d'acquérir jusque dans ses profondeurs la connaissance de la Science occulte, sera bientôt réalisée, en partie du moins. Déjà, les conférences bi-mensuelles du groupe prennent la forme d'un cours suivi et gradué »<sup>325</sup>.

Selon lui, la question des livres est étroitement liée au projet de l'Université. Il souligne en effet la nécessité de renforcer les leçons orales par l'étude des livres occultes, anciens et modernes. Or, en l'absence d'une bibliographie raisonnée, il reconnaît la difficulté de la tâche. En janvier 1890, sur la demande des lecteurs, *L'Initiation* publiait ainsi pour la première fois une liste de « lectures utiles pour l'initiation »<sup>326</sup> [annexe I.12.]. Conscient du désir grandissant des lecteurs d'acquérir une connaissance générale de la Science Occulte et des entraves matérielles et intellectuelles qui s'opposent à une telle tentative, Lucien Mauchel propose de combler l'absence d'une bibliographie sérieuse en la matière en publiant dans les huit colonnes intérieures du *Voile d'Isis* une « Bibliographie de la Science Occulte » élaborée par Marcus de Vèze, auteur d'*Isis dévoilée*<sup>327</sup>. Cette publication sera paginée de sorte à pouvoir être réunie en un seul volume de près de quatre cents pages. Vurgey s'inspira certainement de ce travail pour élaborer le projet de « cahiers kymriques », initialement prévu pour la rentrée d'octobre 1892, dont la fonction première serait de synthétiser les différentes tentatives encyclopédiques du G.I.E.E.:

« Nous espérons parvenir ainsi à l'établissement définitif d'un programme d'études en rapport avec ceux du Martinisme, de la R + C restaurée et de l'Université haute, programme que la variété des éléments du G... n' a pas encore permis d'établir de façon définitive »<sup>328</sup>.

Il existe en effet au sein du G.I.E.E., et chez Francis Vurgey en particulier, une

---

323Ibid.

324ANONYME, « KVMRIS. Branche Métropolitaine de Belgique. Ordre du jour 47 », in *Le Voile d'Isis*, n°, p.5.

325MAUCHEL, Lucien, « Bibliographie de la Science occulte », in *Le Voile d'Isis*, n°46, mercredi 4 novembre 1891, p.1-2.

326ANONYME, « Lectures utiles pour l'initiation », in *L'Initiation*, vol.6, n°4, janvier 1890, s.p.

327MAUCHEL, Lucien, *op.cit.*

328VURGEY, Francis, « Rapport du délégué général sur les travaux de la seconde année en KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°79, mercredi 29 juin 1892, p.1-3.

obsession de la classification des connaissances occultes. *Le Voile d'Isis* d'octobre 1895 signale ainsi la participation de Vurgey au Congrès Bibliographique International pour l'adoption de la classification décimale de Deuvey et la création d'un répertoire universel<sup>329</sup>. À ce Congrès, qui se tient à Bruxelles, Vurgey se charge essentiellement de la partie philosophique et artistique. Ce que toutes ces tentatives bibliographiques laissent transparaître, c'est l'importance accordée au sein du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques, tant à Paris qu'à Bruxelles, à l'objet livre. Il est à la fois perçu comme un support de la connaissance, c'est-à-dire comme un lieu de mémoire et comme un outil de diffusion, et comme une preuve symbolique du caractère scientifique des leçons ésotériques dispensées dans les branches. Cet intérêt pour le livre se traduit, nous l'avons vu, de façon multiple. Le G.I.E.E. mène une politique éditoriale active, qui passe par la promotion des livres occultistes anciens et modernes dans l'espace de la revue, par l'investissement accru d'éditeurs comme Carré et Chamuel dans la diffusion des travaux des membres du Groupe, par la création d'espaces entièrement dédiés à l'étude et à la lecture et enfin par l'analyse d'ouvrages pendant les séances d'études des différentes loges affiliées.

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer la genèse de l'ouvrage théorique rédigé par Delville, *Dialogue entre nous*<sup>330</sup>. Bien que paru en 1895, la parution d'un extrait dans *Le Mouvement Littéraire* en juillet 1893 [annexe I.13.] laisse supposer que ce projet occupait Delville depuis déjà quelques années<sup>331</sup>. Fondée sur un rejet catégorique du positivisme et du matérialisme, l'argumentation de Delville prend la forme d'un dialogue didactique pour synthétiser les idées occultistes glanées depuis son adhésion au groupe KVMRIS<sup>332</sup>. Le titre choisi par Delville est révélateur de ses relations à la loge à plusieurs égards. Il souligne le caractère initiatique du contenu de son essai, « entre nous » désignant un partage du savoir entre initiés, et rappelle, par sa forme dialoguée, les discussions qui ont cours pendant les séances d'études du G.I.E.E. Sédir ne s'est pas trompé sur la vocation professorale de cet essai lorsqu'il déclare dans *Le Voile d'Isis* que Delville « n'a pas craint, à l'exemple de ces artistes synthétiques du XVI<sup>e</sup> siècle, de contribuer par la plume à l'éducation intellectuelle de ses frères »<sup>333</sup>. Sédir n'est d'ailleurs pas le seul membre du G.I.E.E. à soutenir l'entreprise théorique de Delville. Edgar Baes lui consacre une étude dans *La Libre Critique*<sup>334</sup>, le Comité Directeur

329ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°216, 9 octobre 1895, p.7.

330DELVILLE, Jean, *Dialogue entre nous. Argumentations kabbalistique, occultiste, idéaliste*, Bruges, Daveluy, 1895.

331DELVILLE, Jean, « Dialogue entre nous », in *Le Mouvement Littéraire*, n°36, 23 juillet 1893, p.283-287.

332ANONYME, « Dialogue entre nous. Argumentation kabbalistique, occultiste, idéaliste », in *L'Art Jeune*, t.6, 15 juin 1895, p.132: « Sommairement, en un questionnaire de forme simple, et claire autant que faire se peut, il dévoile sa foi en la magie, et combat, point par point, objection par objection, le positivisme moderne ».

333SÉDIR, « Bibliographie de Jean Delville. Dialogue entre nous », in *Le Voile d'Isis*, n°206, 12 juin 1895, p.6.

334BAES, Edgar, « Jean Delville. Dialogue entre nous. Ray Nyst. Un Prophète », in *La Libre Critique*, n°48, Dimanche 27 octobre 1895, p.398-399.

du G.I.E.E. se félicite de cet « excellent travail vivement recommandé »<sup>335</sup>, travail qui, selon *L'Art Jeune*, fait « suite dignement, quoique modestement, aux meilleures œuvres ésotériques de Papus, Stanislas de Guaita et Joséphin Péladan »<sup>336</sup>. Cette dernière remarque pointe ce qui fait toute l'originalité du *Dialogue entre nous*: il rassemble, comme son sous-titre « Argumentations kabbalistique, occultiste, idéaliste » l'indique, les influences kabbalistique et rosicrucienne. La notion de synthèse mise en œuvre dans l'ouvrage montre ainsi clairement la volonté de Delville de se situer au-dessus du clivage parisien et de faire le point sur l'enseignement occulte reçu. Les idées abordées par Delville nous renseignent sur ses lectures et sur la manière dont il comprend et utilise les théories diffusées par KVMRIS et par Péladan. Manifestement, Delville a suivi de très près les études sur le numérisme menées par Francis Vurgey. Sa conception de l'art comme l'expression d'une harmonie divine basée sur la symétrie, les formes et les nombres doit en effet beaucoup aux travaux de Vurgey:

« L'harmonie résulte des contraires; le nombre est l'échelle analogique dont la proportion est la mesure, et la génération des nombres est identique à la filiation des idées et à la production des Formes »<sup>337</sup>.

L'idée d'appliquer ces principes occultistes à l'art, bien que non étrangère ni à Vurgey, ni à Péladan d'ailleurs, révèle ce qui constitue finalement l'objectif principal du *Dialogue entre nous*: formuler une théorie esthétique qui trouve ses racines dans le savoir occulte. Une note de bas de page jointe à l'extrait publié dans *Le Mouvement Littéraire* nous apprend que le projet initial était composé de trois volets: *Dialogue entre nous*, *Dialogue esthétique* et *Dialogue social*<sup>338</sup>. Probablement dictée par des raisons d'économie éditoriale, la parution du projet en un seul volume a eu pour effet de renforcer la valeur synthétique de l'ouvrage. La rédaction du *Dialogue* à une époque où Delville subit l'influence directe des deux Rose+Croix apparaît en effet comme un moyen d'établir une jonction entre les deux Ordres. L'ouvrage lui permet également de mettre en évidence les sources occultes de son esthétique et ainsi, de préparer le terrain à l'avènement de ses Salons d'art idéaliste dont la première exposition ouvre ses portes un an plus tard. Par cet ouvrage, que l'on est en droit de considérer comme un Manifeste Esthétique, Delville entend profiter de l'inertie esthétique parisienne pour imposer sa propre vision de l'art. Néanmoins, c'est sans compter sur la concurrence de Vurgey qui, lui aussi, entend être le premier en Belgique à faire de l'art une manifestation privilégiée de l'occultisme contemporain.

---

335ANONYME, « Ouvrages reçus à l'initiation », in *L'Initiation*, n°10, juillet 1895, p.94-95.

336ANONYME, « Dialogue entre nous. Argumentation kabbalistique, occultiste, idéaliste », *op.cit.*

337DELVILLE, Jean, *Dialogue entre nous*, *op.cit.*, p.24.

338DELVILLE, Jean, « Dialogue entre nous », in *Le Mouvement Littéraire*, *op.cit.*

### I.2.3. L'enseignement ésotérique à l'épreuve de l'expérience artistique.

Nous avons déjà montré que la première exposition à lier symbolisme et occultisme en Belgique fut organisée par la section plastique de KVMRIS en 1892, sous l'impulsion de Francis Vurgey. Contrairement aux apparences, ce ne fut pas là le coup d'essai de Vurgey. Dans *Le Salon de 1890*, mention est faite d'une œuvre « en édition » intitulée « Pantaxe ». Selon toute vraisemblance, cette œuvre est collective: Vurgey est chargé de la conception théorique du projet, l'interprétation iconographique de l'œuvre est confiée au peintre Fernand Khnopff, l'interprétation phonographique au compositeur Jules Massenet et l'interprétation dramatique au père de la mise en scène André Antoine. De prime abord, les différentes variations prévues de l'œuvre de Vurgey dénotent son ambition de créer une œuvre d'art totale. Néanmoins, les contraintes théoriques imposées par Vurgey empêchèrent l'œuvre de voir finalement le jour. Sébastien Clerbois a toutefois retrouvé les recherches plastiques que Khnopff mena pour la création du *Pantaxe* de KVMRIS<sup>339</sup>. Conformément aux travaux numérogiques de Vurgey, la toile de Khnopff, intitulée *L'Isolement* [annexe II.43.], prend la forme d'un tryptique dans lequel trois corps féminins sont représentés, accompagnés d'objets de cérémonie difficilement identifiables. Seul le symbole du bâton de cérémonie tenu par la femme du panneau central, intitulé *Solitude*, a pu être décrypté par Sébastien Clerbois: ce bâton porte l'emblème de l'Agla, une société secrète de la Renaissance qui réunit les corporations du livre<sup>340</sup>. Clerbois a par ailleurs démontré que cette toile fonctionne comme une véritable « narration figurative »<sup>341</sup>, dans la mesure où elle contient de nombreux symboles, allant de la Tri-Unité au thème de l'androgynat, qui indiquent qu'elle fut inspirée par la symbolique occultiste. Bien que nous n'ayons pu trouver d'information complémentaire nous renseignant sur la destination de cette œuvre, il semble probable qu'elle fut destinée à l'ornementation du local de KVMRIS.

*Le Voile d'Isis* relève en juillet 1892 « l'institution d'une collection de portraits d'occultistes pour la décoration de la salle d'études »<sup>342</sup> de KVMRIS. Le groupe mena en effet, en collaboration avec les artistes membres, une politique d'acquisition d'œuvres à caractère décoratif:

« La présence au groupe de nombreux artistes a eu pour effet d'orner ses salles de panneaux symboliques,

---

339CLERBOIS, Sébastien, « L'influence de la pensée occultiste sur le symbolisme belge: bilan critique d'une « affinité spirituelle » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, p.188-191.

340*Ibid.*, p.189.

341*Ibid.*, p.190.

342ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°80, mercredi 13 juillet 1892, p.8.

pantacles, etc. L'art n'est pas le dernier souci de KvMRIS qui, en toutes choses, cherche la couleur historique. L'étude du symbolisme plastique et littéraire figure souvent au *commentarium*. Quelle est d'ailleurs la branche d'activité spirituelle qui puisse échapper à l'envergure de la science intégrale. Sociologie, médecine, histoire, esthétique, philosophie, dans toutes leurs subdivisions, font l'objet des examens du groupe. C'est pourquoi positivistes et spiritualistes, savants et poètes, ingénieurs et avocats, publicistes, professeurs et archéologues s'y rencontrent et y fraternisent dans un but commun de synthèse et d'harmonie. De nombreuses sympathies du dehors se sont maintes fois manifestées. C'est à l'une d'elles que KvMRIS doit sa prestigieuse vexille, une œuvre d'art brodée avec autant de goût que de grâce. Aux préoccupations extérieures, il convient d'ajouter la collection de portraits et de gravures occultes entreprise collectivement et dont le contingent est déjà considérable. Il n'y a pas jusqu'à la musique qu'on n'aie trouvé moyen d'adapter à l'ésotérisme sous forme de sonneries sociales »<sup>343</sup>

*L'Icone du Sar Mérodack-J.Péladan, grand maître de l'ordre de la Rose+Croix, du Temple et du Graal* peint par Delville entre 1894 et 1895 et dont le catalogue *Pour l'Art* de 1895 précise qu'il est « destiné à la salle capitulaire de la R+Croix » figurait peut-être parmi les portraits d'occultistes qui ornaient la salle d'études de KVMRIS. Il ne saurait y avoir de réelle opposition à une telle hypothèse, d'autant qu'à plusieurs reprises, le groupe avait témoigné son amitié au Sar, notamment en faisant figurer son œuvre parmi les principales études menées par la section théorique. En novembre 1894, Francis Vurgey rappelle dans son quatrième rapport annuel des activités de KVMRIS les liens de sympathie qui unissent la loge au Sâr Péladan en reproduisant une lettre qui fut envoyée au P.G.E. par ce dernier le 17 février 1891:

« Très cher Adolphe...  
... Parmi les miens, on n'oubliera jamais que vous êtes un de mes plus hauts pairs...  
... Le matérialisme a trouvé un vous un adversaire invincible, et, quelles que soient les mutuelles et disparates nécessités de nos réalisations, je salue votre gloire de mon enthousiasme catholique, car vos initiés deviendront nos fidèles, comme nos fidèles sont vos initiés...  
... Missionnés différemment, obéissons l'un à l'ensemencement de vérité, l'autre à l'esthétisation du vrai...et que l'Absolu se réalise, par vous ou par moi, ou par d'autres...  
... Je vous salue de cœur et d'esprit »<sup>344</sup>.

Les affinités de Vurgey avec Péladan figurent parmi les sources de conflit récurrentes entre le délégué général de KVMRIS et le Président du G.I.E.E., Papus. Une lettre de Vurgey à Papus, publiée par Alain Mercier, indique clairement que Vurgey entendait ne pas tenir compte du clivage qui sclérosait les deux Rose+Croix à Paris et maintenait ses « sentiments d'amitié intellectuelle » envers les deux parties<sup>345</sup>. Il apparaît évident néanmoins que Vurgey, obstiné

343 ANONYME, « KVMRIS. Branche Métropolitaine de Belgique. Ordre du jour 47 », in *Le Voile d'Isis*, n°144, Mercredi 17 janvier 1894, p.6.

344 D.G.K., « KVMRIS. Branche métropolitaine de Belgique. Quatrième rapport annuel », in *Le Voile d'Isis*, n°181, mercredi 28 novembre 1894, p.1-3.

345 Le Conseil Kymrique publia d'ailleurs un ban d'ordre en décembre 1892, rappelant son affiliation à la Rose+Croix Kabbalistique: « Le *Groupe* étant affilié à la *Rose+Croix*, il importe de rappeler que cet ancien Ordre kabbalistique de la *Rose+Croix* n'a rien de commun avec le tout récent projet d'une soi-disant *Rose+Croix* catholique, esthétique, du Temple ou du Graal, dont on supprime les qualifications, dans l'intention évidente d'établir une confusion. [...] Des sympathies littéraires individuelles maintes fois manifestées et toujours constantes ne peuvent empêcher le Groupe de protester collectivement contre

dans sa volonté de provoquer un art nouveau, résolument ancré dans l'occultisme contemporain, voyait en Péladan un modèle d'organisateur de salon. L'ordre du jour 47 de KVMRIS, qui rapporte l'installation définitive du groupe à l'hôtel Ravenstein, mentionne également le déroulement d'une « exposition wagnérienne » dans les nouveaux locaux du groupe [annexe I.14.] :

« L'estrade où l'orchestre se dissimule derrière des verdure encadrant l'exposition wagnérienne, elle-même couverte de monde. Il serait difficile d'estimer le nombre de personnes qui n'ont pu pénétrer au groupe »<sup>346</sup>.

Seul *Le Mouvement intellectuel* a évoqué le projet wagnérien de KVMRIS, en affirmant que l'œuvre de Wagner avait sensiblement inspiré les « aspirations artistiques du cercle »<sup>347</sup>. La presse est en effet restée très discrète sur cette manifestation à laquelle, probablement, uniquement les membres de la loge ont eu accès. *Le Voile d'Isis* de janvier 1894 précise néanmoins que « le public, enthousiasmé de cette triple manifestation littéraire, plastique et musicale, n'a pas caché sa satisfaction »<sup>348</sup>. On peut, fort à propos nous semble-t-il, établir un lien entre l'organisation de cette exposition et le Salon d'Art Idéaliste de 1897 qui, dans la plus pure orthodoxie wagnérienne, propose également une triple manifestation, avec une exposition plastique, un tournoi poétique et des matinées musicales. L'absence de commentaires dans les revues ne permettant pas d'établir avec certitude une liste de participants ni d'œuvres, Sébastien Clerbois a relevé un certain nombre de productions d'inspiration wagnérienne chez les artistes membres de KVMRIS autour de 1893-1894, parmi lesquelles le *Parsifal* de Jean Delville [annexe II.44.], dont le titre renvoie de manière explicite à l'opéra en trois actes que Wagner créa en 1882<sup>349</sup>. Peut-être Delville a-t-il également exposé un dessin au fusain, connu sous le titre *Parsifal* [annexe II.45.]. Sébastien Clerbois suppose que le peintre ait aussi exposé une bleuine de 1894 [annexe II.46.] représentant son épouse, Marie Lesseine, en raison du titre donné au dos, *Parsifal*, et de la concordance des dates<sup>350</sup>. Difficile d'avancer avec plus de certitude sur ce terrain, nous en avons donné les raisons.

---

l'usurpation comise par un transfuge de l'*Ordre de la Rose+Croix* qui cherche à créer, sous le même nom, une œuvre toute personnelle, sans tradition comme sans droit ». ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.17, n°3, décembre 1892, p.263-267.

346ANONYME, « KVMRIS. Branche Métropolitaine de Belgique. Ordre du jour 47 », in *Le Voile d'Isis*, n°146, Mercredi 31 janvier 1894, p.6.

347ANONYME, « Chronique », in *Le Mouvement intellectuel*, n°2, 23 février 1894, p.24.

348ANONYME, « KVMRIS. Branche Métropolitaine de Belgique. Ordre du jour 47 », in *Le Voile d'Isis*, n°146, Mercredi 31 janvier 1894, p.6.

349CLERBOIS, Sébastien, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, op.cit., p.286-287.

350Ibid., p.289.

L'ordre du jour 47 annonce, en plus de l'allusion à l'exposition wagnérienne, l'ouverture le 17 février 1894 d'un salon d'art idéographique dans les locaux de KVMRIS. Dès décembre 1893, plusieurs revues avaient ainsi déjà attiré l'attention du public sur cette nouvelle manifestation esthétique du groupe. À caractère résolument « intime », ce salon ne regroupe qu'une quinzaine d'artistes, parmi lesquels plusieurs artistes gravitant autour de *Pour l'Art*, comme Jean Delville, Albert Ciamberlani, Victor Rousseau, Léon Frédéric, Auguste Levêque ou encore Jules Du Jardin<sup>351</sup>. D'obédience « nettement néo-spiritualiste »<sup>352</sup>, les artistes participant à l'exposition « professent une esthétique spiritualiste et indubitablement leurs œuvres iconographiques, sans exception, seront discutées par le fait même qu'elles seront opposées à la peinture et à la sculpture matérialistes »<sup>353</sup>. Cette dernière remarque montre que la troisième exposition de KVMRIS fut perçue comme extrêmement novatrice dans le paysage artistique belge. Cette manifestation, qui assume pleinement ses fondements, affirme ainsi clairement son ambition de figurer parmi les premières à professer un art occultiste sur le terrain national. L'usage du terme « idéographique », conformément aux travaux menés aux sein de KVMRIS, renforce l'idée d'un art qui fonde son identité sur les principes occultes. L'idéographie désigne en effet la représentation d'une idée par des signes, c'est-à-dire des symboles, dont la combinaison aboutit à un langage entièrement formalisé fondé sur la logique mathématique. Soutenue par une architectonique occulte, l'œuvre d'art, en associant différents symboles, devait contenir une signification de nature ésotérique. Cette idée de langage plastique reposant sur la science des nombres fait écho, bien évidemment aux recherches numérologiques de Vurgey, mais surtout à la théorie picturale de Jules Du Jardin qui, en 1892, avait qualifié cette manière de peindre de « langage articulé »<sup>354</sup>. La dimension narrative de ce procédé pictural ressort ainsi davantage à une volonté de lier la peinture à un message et à une méthode occultistes qu'à une volonté de faire une « peinture littéraire », expression qui a souvent servi à définir la peinture de Delville. En témoigne cette formule de Delville qui, à la question « qu'est-ce que l'art? », répond en 1895 « c'est la recherche de la Beauté par l'idéographie des Formes »<sup>355</sup>.

L'exposition dura en tout une huitaine de jours, période durant laquelle quatre jours furent consacrés aux membres conviés sur invitation et quatre au grand public<sup>356</sup>. Nous ne

---

351 ANONYME, « Un salon d'art idéographique », in *Le Mouvement littéraire*, n°47, 8 janvier 1894, p.378.

352 ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°17, 11 février 1894, p.201.

353 ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°11, 31 décembre 1893, p.129.

354 DU JARDIN, Jules, *A propos d'art*, Bruxelles, Knoetig, 1892. Cité par CLERBOIS, Sébastien, « L'influence de la pensée occultiste sur le symbolisme belge: bilan critique d'une « affinité spirituelle » à la fin du 19<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, p.190.

355 DELVILLE, Jean, « De la Beauté », in *La Ligue Artistique*, n°18, Lundi 16 septembre 1895, p.1-3.

356 ANONYME, « Un salon d'art idéographique », in *Le Mouvement littéraire*, n°47, 8 janvier 1894, p.378 ;

disposons malheureusement d'aucune information sur les œuvres qui composèrent « l'envoi considérable de M. Delville »<sup>357</sup>. On sait en revanche que durant la soirée d'ouverture, qui fut consacrée à la lecture de poèmes, des vers issus des *Horizons hantés* de Delville furent récités<sup>358</sup>. L'analogie structurelle avec l'exposition wagnérienne est renforcée encore par la venue du fils de Richard Wagner, Siegfried Wagner, pour la clôture de l'exposition en mars<sup>359</sup>. En dépit d'une visibilité relativement réduite dans la presse, l'exposition d'art idéographique de KVMRIS a un impact considérable sur les artistes belges qui y participent. Jules Du Jardin s'exprime sur le sujet dans un article publié dans *La Fédération artistique* en février 1894. Se faisant le porte-parole des artistes exposant, il fait le jour sur leurs motivations:

« Nous voulons qu'on nous dise des vérités plus transcendantes, et c'est un spectacle superbe que cette envolée vers un idéal plus qu'élevé auquel nous assistons »<sup>360</sup>.

Jusque dans la terminologie utilisée, on voit bien que ce qui a séduit les artistes dans le programme du salon d'art idéographique, c'est un discours permettant de lier des considérations esthétiques et ésotériques. En ce sens, il préfigure ce qui, dès l'année suivante, portera le nom d'idéalisme sous la plume de Delville. Ces « vérités transcendantes » dont parle Du Jardin ne sont autres que les théories scientifiques diffusées au sein de KVMRIS et qui, par une habile manœuvre de la part de Vurgey, s'imposent peu à peu comme les sources nécessaires à l'élaboration d'un art nouveau. Du Jardin ajoute en effet que « la science est l'adjuvant nécessaire de l'art parce que la science est la connaissance de la tradition et que la tradition est la source de tout ce qui est éternel »<sup>361</sup>. En ces termes, il témoigne de la vigueur avec laquelle les conceptions spiritualistes de KVMRIS se sont infiltrées dans le discours esthétique symboliste. Plus qu'un modèle, la Science occulte, telle qu'elle est conçue par le G.I.E.E., va faire l'objet d'un véritable transfert au sein des œuvres symbolistes et va servir de valeur de référence dans la construction de l'idéalisme belge.

---

ANONYME, « Exposition d'art idéographique à l'auditoire du Groupe ésotérique Kumris », in *Le Mouvement intellectuel*, n°5, 8 avril 1894, p.48.

357VURGEY, Francis, « Exposition d'Art Idéographique à l'auditoire du Groupe d'études ésotériques Kumris », in *La Nervie*, n°11, mars 1894, p.247.

358ANONYME, « Exposition d'art idéographique à l'auditoire du Groupe ésotérique Kumris », *op.cit.*

359ANONYME, « KVMRIS. Branche Métropolitaine de Belgique. Ordre du jour 47 », in *Le Voile d'Isis*, n°146, Mercredi 31 janvier 1894, p.6.

360DUJARDIN, Jules, « Kumris-exposition. Question de principes », in *La Fédération artistique*, n°18, Dimanche 18 février 1894, p.207.

361Ibid.



### I.3. Anatomie de l'occultisme scientifique et esthétique

#### I.3.1. *Fécondation de la pensée scientifique par l'occultisme. De l'intelligible au sensible*

« En science, on le sait, le Matérialisme a vécu, tué net par l'expérimentalité magique des sciences occultes »<sup>362</sup>.

Ainsi s'ouvre l'article « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste » publié par Delville dans *La Ligue Artistique* en octobre 1895. S'il affirme que ce qu'il est énoncé est déjà connu de son lectorat, c'est qu'il reprend, quasiment au mot près, les premières lignes du programme de *L'Initiation*:

« Les Doctrines matérialistes ont vécu.

Elles ont voulu détruire les principes éternels qui sont l'essence de la Société, de la Politique et de la Religion; mais elles n'ont abouti qu'à de vaines et stériles négations. La Science expérimentale a conduit les savants malgré eux dans le domaine des forces purement spirituelles par l'hypnotisme et la suggestion à distance. Effrayés des résultats de leurs propres expériences, les Matérialistes en arrivent à les nier »<sup>363</sup>.

Dans un contexte où le matérialisme domine encore largement le discours scientifique, les promoteurs de la Science Occulte font reposer sa légitimité sur deux éléments. La Science Occulte est le fruit de ce que les spiritualistes appellent la « Tradition », qui remonte aux recherches alchimiques de l'antiquité, c'est-à-dire qu'elle dispose d'une antériorité historique sur la science actuelle. Son ancienneté, peu ou pas reconnue dans le milieu scientifique officiel, suppose de fait sa supériorité sur la science matérialiste. Paul Sédir ira jusqu'à parler de « pillages d'idées » pour qualifier l'intérêt soudain des scientifiques pour l'hypnotisme et la suggestion qui, avant l'introduction de la méthode expérimentale, avaient été le domaine de prédilection exclusif des occultistes:

« De tout temps, d'ailleurs, eurent lieu, inconsciemment ou non, ces pillages d'idées. Les occultes s'en sont fort peu souciés, avec un désintéressement parfait: ne savent-ils pas que leur sorte est d'être méprisés, bafoués et méconnus. Heureux quand à ces crucifiements intellectuels ne s'ajoutent pas les persécutions du plan physique. Tous, après avoir pris connaissance du côté *réel* d'eux-mêmes et de l'univers, après avoir réalisé en eux les notions de l'ordre intelligible ont adapté aux besoins de leur temps, ou même de la période immédiatement future, les théories et les dogmes de l'absolue Vérité. Ils furent des précurseurs, des illuminateurs: ils sont, mais on ne les connaît point; que leur importe! N'ont-ils pas pour se consoler de tous déboires les joies surhumaines et les pensées divines? »<sup>364</sup>

Ce que Sédir met en exergue ici, c'est l'idée d'une continuité, d'une cohérence historique inhérente à la Science Occulte – non sans un certain relent de fausse modestie. Le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques affirme dans son programme qu'elle entend

---

362DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°19, Dimanche 20 octobre 1895, p.1-2.

363ANONYME, « Programme », in *L'Initiation*, vol.6, n°5, février 1890, s.p.

364SÉDIR, Paul « L'Occulte et la science actuelle », in *Le Voile d'Isis*, n°168, mercredi 19 juillet 1894, p.3.

provoquer une renaissance spiritualiste « en appliquant la méthode analogique des anciens aux découvertes analytiques des expérimentateurs contemporains »<sup>365</sup>. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'usage qui est fait par les occultistes de la notion de « renaissance » occulte. Pour eux, il s'agit moins de provoquer un retour *stricto sensu* vers le passé que de soutenir un va-et-vient permanent entre le savoir occulte traditionnel et les méthodes d'expérimentation contemporaines. Il existe ainsi un jeu de miroirs entre le savoir ancien et les méthodes scientifiques modernes qui, dans l'esprit des occultistes, renouève en profondeur l'occultisme et vient fonder une « science nouvelle »:

« Ce que nous voulons, comme dit si justement Jules Lermina dans ce journal même<sup>366</sup>, c'est fonder la SCIENCE NOUVELLE par l'application des méthodes scientifiques modernes à l'étude de phénomènes de toute nature, et réciproquement des méthodes anciennes aux sciences modernes. En un mot, notre société veut non seulement faire connaître, mais bien faire renaître la Science occulte et lui donner droit de cité parmi les sciences dont elle n'est que la synthèse »<sup>367</sup>.

L'élément moteur décisif de la renaissance spiritualiste est ainsi la justification expérimentale du savoir occulte. Il faut bien comprendre que chez les occultistes, l'expérience sert de confirmation, et qu'elle n'a de sens que lorsqu'elle conforte une intuition<sup>368</sup>. Dès lors, ils occupent et défendent une position radicalement différente des scientifiques officiels qui, selon eux, partent d'un résultat d'expérience pour aboutir à un concept. Le mouvement privilégié par les occultistes est au contraire celui qui va de la théorie à la pratique, et non l'inverse. La scientificité d'un phénomène repose sur la force de ses fondements théoriques. L'observation scientifique n'a de valeur qu'à condition d'être « fécondée » par une réflexion abstraite préalable:

« La science n'existe qu'à la condition d'être fécondée par une conception philosophique et le praticien, à quelque école qu'il appartienne, ne peut se rendre compte de ses actes, s'il n'a d'abord posé le problème dans son esprit et s'il ne l'a résolu! »<sup>369</sup>

Pour les occultistes, la réalité sensible dépend entièrement de la réalité intelligible, c'est-à-dire d'une réalité saisissable par l'esprit, la raison, une réalité qui s'adresse à

---

365 ANONYME, « Programme », *op.cit.*

366 LERMINA, Jules, « La Science nouvelle », in *Le Voile d'Isis*, numéro exceptionnel, 15 décembre 1891, p.3-5.

367 MAUCHEL, Lucien, « Le Voile d'Isis et le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, numéro exceptionnel, 15 décembre 1891, p.2-3.

368 « La science moderne s'était targuée de satisfaire toutes les aspirations humaines par l'étude exclusive et chaque jour resserrée de plus en plus des infiniment petits. Elle a simplement réussi, et c'est un service dont il faut lui savoir gré, à prouver l'impuissance de l'expérimentation lorsqu'elle n'est pas adjuvée par l'Intuition et par la Tradition »: ANONYME, « La Science Éternelle. Encyclopédie des études hermétiques », in *L'Initiation*, vol;6, n°7, avril 1890, p.81.

369 ANONYME, « De l'Action curative du Magnétisme et de la façon dont cette action peut s'exercer sur l'organisme », in *Le Voile d'Isis*, n°109, mercredi 22 mars 1893, p.1-7

l'intelligence avant de s'adresser aux sens. La méthode ésotérique est ainsi largement héritière de la théorie des Idées de Platon, telle qu'elle est mise en œuvre dans l'allégorie de la Caverne. Elle affirme le caractère illusoire d'une connaissance purement sensible et postule la nécessité de développer une connaissance intelligible de la réalité. Chez Nehor, qui publie un article intitulé « Les Mages et le secret magique » dans *Le Voile d'Isis* d'avril 1891, l'influence de la métaphore platonicienne est particulièrement perceptible:

« Étudier les sciences occultes en commençant par des expériences, c'est donc faire l'inverse de la méthode ésotérique; c'est remonter des corollaires à l'axiome, au lieu de descendre de l'axiome aux corollaires. Les deux méthodes peuvent conduire à la vérité, mais, tandis que la première en dévoile successivement les parties, la seconde la découvre toute entière d'un seul coup »<sup>370</sup>.

Néanmoins, l'excès inverse, qui consiste à formuler une hypothèse scientifique sans avoir eu de confirmation expérimentale est durement condamné par les occultistes. Cet excès relève, selon Bataillard, d'une « tendance fâcheuse » qui discrédite le mouvement spiritualiste:

« S'il est une tendance fâcheuse et qu'on ne saurait assez combattre, c'est celle qui pousse les écrivains occultistes ou spiritualistes à imaginer, pour étayer leurs théories, des hypothèses qui heurtent de front les faits et les lois les plus certains de la science.

Cette manière de faire est mauvaise, en ce sens qu'elle aurait pour résultat, si elle se généralisait, de faire repousser les théories occultistes par les personnes possédant quelque bagage scientifique; or, ce sont précisément ces personnes que l'Occultisme doit s'efforcer de rallier à sa cause. On ne saurait donc assez engager les écrivains occultistes à ne s'aventurer qu'avec une grande circonspection dans le domaine de l'hypothèse scientifique »<sup>371</sup>.

L'analyse de la méthode ésotérique permet d'introduire ce que Georges Didi-Huberman appelle la « question de *sapience* [...], sa vocation de sagesse et sa vocation de science »<sup>372</sup>. Chez les occultistes, la science renvoie en effet à un savoir, c'est-à-dire à un ensemble de connaissances théoriques acquises par l'étude et validées par la pratique. Cette conception permet de faire émerger ce qui va se révéler un élément déterminant pour la fabrique de la Science Occulte: la reformulation des interrogations philosophiques en termes scientifiques. C'est à cet effet que, dès février 1890, Papus annonce l'ouverture prochaine des inscriptions aux « études pratiques » organisées par le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques<sup>373</sup>. Celles-ci sont divisés en trois branches, consacrées respectivement à des expériences de spiritisme, de magnétisme et de franc-maçonnerie sous la direction de A. François et de M. Lemerle<sup>374</sup>. *L'Initiation* tient néanmoins à préciser que nul ne sera admis à assister aux séances d'études

---

370NEHOR, « Les Mages et le secret magique », in *Le Voile d'Isis*, n°24, mercredi 29 avril 1891, p.5-8.

371BATAILLARD, « Science et occultisme », in *Le Voile d'Isis*, n°23, mercredi 22 avril 1891, p.6-8.

372DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1985, p.9.

373ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.6, février 1890, p.185-186.

374ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.9, n°3, décembre 1890, p.279-

expérimentales s'il n'a pas bénéficié au préalable d'une « *initiation* particulière »<sup>375</sup>. Ces séances, dont la liste des participants est tenue secrète, n'accueille au maximum qu'une dizaine de membres à la fois. En janvier 1891, Papus déclare que, dans les mois qui suivent, la priorité sera donnée aux travaux touchant les phénomènes de spiritisme, en particulier les phénomènes de matérialisations<sup>376</sup>. À la même période à Bruxelles, la branche KVMRIS reproduit très certainement ces expériences comme le laisse supposer la présence de certains de ses membres aux séances parisiennes:

« Un des principaux membres du groupe KVMRIS, de Bruxelles, présent à la séance, fera connaître à nos amis Belges les principes scientifiques qui dirigent toutes nos expériences »<sup>377</sup>.

Il s'agit sans doute d'Henri Nizet, directeur des études expérimentales au sein de KVMRIS. Un incident, survenu lors d'une séance au Quartier Général, mit toutefois un frein aux expériences sur le spiritisme menées dans les différentes loges. En avril 1891, Papus rend compte d'une fraude s'étant produite au cours d'une séance de médiumnité:

« Le médium appelé à se justifier devant une commission d'enquête s'est enfui honteusement. Cette expérience nous a coûté une centaine de francs; mais elle est venue montrer que nous n'hésiterons jamais à dévoiler les hypocrites qui vivent du Spiritisme »<sup>378</sup>.

Même constat du côté de KVMRIS qui, aux dires de Francis Vurgey, aurait consacré cinq séances à l'étude pratique du spiritisme au cours de l'année 1891:

« [...] nous pouvons conclure que de quelque « philosophie » qu'il vienne, aucun des membres du G. n'a été converti aux doctrines du « spiritisme ». Les médiums typtologues, écrivains, auditifs, à incarnation et voyants qu'il a été donné au G. d'apprécier, grâce à l'obligeance de notables spirites invités à nos séances, n'ont laissé que cette conviction: le « spiritisme » comme tous les fanatismes se distingue par la pompe monotone de ses inepties »<sup>379</sup>.

Sans abandonner totalement la question du spiritisme, le G.I.E.E. met en place de nouvelles expériences portant sur la télépsychie à courte distance<sup>380</sup> avant d'encourager ses branches à s'intéresser plus particulièrement à la psychométrie, soit, littéralement, la science de

---

375ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.9, n°1, octobre 1890, p.82-91.

376PAPUS, « Les expériences de matérialisations poursuivies au groupe », in *L'Initiation*, vol.9, n°4, janvier 1891, p.369-372.

377ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°21, mercredi 8 avril 1891, p.8.

378PAPUS, « Occultisme et spiritisme », in *le Voile d'Isis*, n°23, mercredi 22 avril 1891, p.1-4.

379VURGEY, Francis, « Groupe indépendant d'études ésotériques sous la direction de L'Initiation. KVMRIS, Branche de Bruxelles, Rapport », in *Le Voile d'Isis*, n°37, mercredi 29 juillet 1891, p.2-5.

380PAPUS, « Occultisme et spiritisme », *op.cit.* Les expériences de spiritisme seront définitivement abandonnées au sein de KVMRIS en 1893, D.G.K., « Troisième rapport annuel sur les études du groupe en Kumris », in *Le Voile d'Isis*, n°136, mercredi 15 novembre 1893, p.1-3.

la mesure de l'esprit<sup>381</sup>. Il semble que le groupe KVMRIS ait suivi ces recommandations au cours de l'année 1892, puisqu'au mois de juin, Francis Vurgey rapporte que des expériences contradictoires et répétées ont été menées en spiritisme<sup>382</sup>. Il évoque également les résultats prometteurs des expériences de psychométrie poursuivies au groupe ainsi que la construction en cours d'une boussole télépathique. Ce n'est toutefois qu'en juillet 1892 que KVMRIS crée une véritable section pratique<sup>383</sup>. Baptisée Section Paracelse, en hommage au médecin, astrologue et alchimiste suisse de la Renaissance, elle est dotée dès sa fondation d'un programme provisoire ambitieux dont le détail est publié dans *Le Voile d'Isis*:

« Section Paracelse (groupe fermé temporaire) – Rituel général et pratique du trident – Histoire, théorie, construction, consécration, emplois – Circulation, génies, planètes, parfums, dates, instruments, milieux – Discipline de la volonté, surveillance mutuelle, œuvres collectives, hiérarchie, étude des nécessités éventuelles, affiliation supérieure, dissolution et renouvellement de la section »<sup>384</sup>.

En comparant ce programme au rapport des études expérimentales menées durant la première année d'existence de KVMRIS, il est frappant de constater à quel point ils diffèrent:

« Le zèle et la compétence de notre directeur des expériences ont donné un grand intérêt à nos études expérimentales. Nous vous rappelons notre séance d'hypnotisme avec le concours du magnétiseur Ferry et de son excellent sujet, au cours de laquelle nous avons pu constater l'effet psychique du pentagramme, les expériences de divination de la pensée par la suggestion de Zamora, le rapport qui nous a été présenté sur les expériences de force psychique d'H. Pelletier, avec preuves à l'appui. Au sujet de ces dernières expériences, divers membres se proposent de rendre visite à M. Pelletier pendant les vacances. Notre expérience de télépsychie n'ayant pas donné de résultats satisfaisants, nous serions désireux de la renouveler dans de nouvelles conditions avec le centre. L'expérience de perméabilité de la matière de Schubzemberg a été renouvelée sur notre demande avec succès au laboratoire de l'École militaire »<sup>385</sup>.

On se souvient en effet que Vurgey avait déclaré dans ce même article daté de juillet 1891 que « l'ésotérisme préoccupe moins le G. que telles de ses branches: la suggestion, l'hypnotisme, le magnétisme »<sup>386</sup>. Que l'hypnotisme disparaisse du programme des études expérimentales de KVMRIS au moment où il apparaît sur celui du Quartier Général<sup>387</sup>, est, bien entendu, une conséquence directe de l'interdiction légale de l'hypnotisme en Belgique. Le dépouillement de

381 PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques. Communication aux branches (expérience pratiques) », in *Le Voile d'Isis*, n°71, mercredi 4 mai 1892, p.1-2.

382 VURGEY, Francis, « Rapport du délégué général sur les travaux de la seconde année en KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°79, mercredi 29 juin 1892, p.1-3.

383 ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°80, mercredi 13 juillet 1892, p.8.

384 *Ibid.*

385 VURGEY, Francis, « Groupe indépendant d'études ésotériques sous la direction de L'Initiation. KVMRIS, Branche de Bruxelles, Rapport », in *Le Voile d'Isis*, n°37, mercredi 29 juillet 1891, p.2-5.

386 *Ibid.*

387 Le premier ordre des séances d'études expérimentales du Quartier Général de 1892 est le suivant: « Hypnotisme et application, sous la direction du Dr Gérard Encausse (Papus), chef du laboratoire d'hypnotisme à l'hôpital de la Charité », PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°88, mercredi 19 octobre 1892, p.1-3.

certaines archives ont toutefois permis de révéler que, contrairement à ce que laissent supposer les articles de presse, les expériences d'hypnotisme avaient probablement toujours cours en 1892 au sein de KVMRIS. Une lettre de l'homme de lettres et politique belge August Vermeyleylen, membre de KVMRIS, à l'écrivain flamand Emmanuel de Bom datée du 25 octobre 1890 contient la description d'une séance récente de KVMRIS [annexe I.15.]:

« Vendredi soir, j'ai assisté à une intéressante séance de « KVMRIS », « cercle d'études ésotériques & de sciences occultes ». Nous avons mené à cinq des expériences sur une femme souffrant de « grande hystérie ». Que dis-tu de cela? »<sup>388</sup>

Bien qu'il ne soit pas explicitement question d'hypnotisme dans cet extrait, la comparaison de cette lettre avec une lettre écrite par Jacques Dwelshauvers, anarchiste belge proche d'Élisée Reclus et frère de Georges Dwelshauvers, membre de KVMRIS et titulaire d'un poste de psychologie à l'Université de Bruxelles, à ce même August Vermeyleylen datée du 26 octobre 1892 permet de conforter cette hypothèse [annexe I.16.].

« Tout ce que tu m'écris sur Henry de Groux m'intéresse vivement, inclus ce que tu me dis de KVMRIS. Je viens de finir la lecture de William Crookes. C'est tout simplement stupéfiant: d'autant plus qu'après la netteté, l'exactitude, la précision de ses premières expériences, l'esprit d'impartialité de cet homme, il est difficile de refuser toute confiance à ses dernières affirmations: or il prétend avoir vu, touché, palpé des mains lumineuses, sans corps, qui venaient lui apporter des fleurs, le frapper, etc. avoir vu des objets traverser une table, sans truc, ni dol possible, etc. Cela pour arriver en dernier lieu à al prodigieuse médiumnité de Mlle Florence Cook qui faisait apparaître l'esprit...le fantôme – comment appellerais-je ça? – nommé Katie, une jeune femme charmante, positivement en chair & en os dont Crookes a pris 45 photographies...tout cela est tellement pyramidal qu'on ne se sent pas la force d'y croire. – Profite de toutes les occasions d'assister à ces sortes d'expériences & écris moi ce que tu auras vu »<sup>389</sup>

Tout comme les travaux de Charcot sur l'hypnotisme et ceux de Bernheim sur la suggestion, les expériences menées par William Crookes, célèbre physicien membre de la *Society for Psychological Research*, à partir des années 1870 sur la médium Florence Cook attirèrent l'attention de KVMRIS sur les « états seconds ». Lors de séances intimes contrôlées par William Crookes, la médium démontrait ses aptitudes surnaturelles dont la plus connue est sans nul doute la matérialisation de l'esprit de Katie King. Devant ce phénomène, le savant développa une théorie qui postule l'existence d'un quatrième état de la matière qu'il désigne sous le nom d' « état radiant » et consiste en un stade intermédiaire entre la matière et l'esprit. Si la position du G.I.E.E. était fort réservée, comme nous l'avons vu, à l'égard des phénomènes

388Lettre d'August Vermeyleylen à Emmanuel de Bom, 25 octobre 1892, Anvers, Letterhuis, VNS.WVNS.1892.177. Le texte original étant en flamand, nous nous sommes proposés de le traduire: « Vrijdag avond een interessante zitting in « KVMRIS », « cercle d'études ésotériques & de sciences occultes », bijgewoond. Met vijven hebben we experiences gedaan op een vrouw die aan « Grande Hysterie » leed. Hoe vindt ge dat? ».

389Lettre de Jacques Dwelshauvers à August Vermeyleylen, 26 octobre 1892, Anvers, Letterhuis, VNS.WVNS.1892.178\_bis.

spirites, l'aura prestigieuse du savant britannique réussit manifestement à convaincre ses membres de la véracité de ses expériences. Les occultistes avaient d'ailleurs tout intérêt à adhérer aux recherches de Crookes, puisqu'elles leur permettaient à la fois de confirmer scientifiquement les affirmations fondamentales de l'occultisme et de développer de nouvelles théories. C'est là que réside, pour Papus, une des raisons principales de l'emploi de la méthode expérimentale en Science Occulte:

« Un des buts poursuivis par les occultistes contemporains est de montrer que la science occulte permet, grâce à l'emploi de la méthode analogique, de découvrir des données nouvelles dans le domaine de nos sciences usuelles »<sup>390</sup>.

L'attitude des artistes, qui s'intéressèrent également de près à ce type de phénomènes, est tout à fait similaire. Dans le cas de Delville, bien que nous ne puissions affirmer avec certitude qu'il ait participé aux séances d'études expérimentales de KVMRIS, nous savons grâce au témoignage de son fils Olivier Delville qu'il développa un intérêt particulier pour les phénomènes d'action psychique à distance:

« J'ai fait allusion précédemment à l'intérêt que portait mon père aux choses du spiritisme. À ma connaissance, c'est pendant son séjour en Écosse que les sciences occultes l'attirèrent en premier lieu. [...] Il était donc presque normal que vivant à nouveau en terre anglo-saxonne, Jean Delville revint à ses pratiques de spirite éclairé, car je tiens à le préciser, mon père n'admettait aucun charlatanisme et exerçait un contrôle sévère pour que les « séances » se déroulent sans le moindre trucage possible.

[...] Toujours sous le contrôle compétent et sévère de Jean Delville, nous eûmes soit chez nous, soit chez les Zanardi, de nombreuses séances spirites au cours desquelles l'on assista entre autres à des phénomènes de lévitation du médium Tony »<sup>391</sup>.

En revanche, il est certain que l'attrait de Delville pour le spiritisme est antérieur au voyage en Écosse évoqué par son fils puisque dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, nous avons relevé un certain nombre de compte-rendus d'expériences spirites auxquelles Delville a directement participé et sur lesquelles nous reviendrons plus en détail. La question qui se pose désormais est plutôt de savoir si Delville a été *initié* du temps de KVMRIS aux études expérimentales. D'un point de vue iconographique, plusieurs éléments nous permettent de penser que ce fut le cas. Son tableau *Mysteriosa. Portrait de Mme Stuart Merrill* [annexe II.35.], réalisé en 1892, représente une jeune femme dont les cheveux roux forment une auréole irradiante autour de son visage. Entre ses doigts filiformes, elle tient un livre fermé sur la couverture duquel se trouve un triangle. Au-delà de la métaphore du livre des secrets, dont le contenu est dérobé au spectateur, le symbole du livre de cette œuvre rappelle, nous semble-t-il, un des sujets d'études

---

390 ENCAUSSE, Gérard, « La Science Occulte appliquée aux sciences expérimentales », in *L'Initiation*, vol.9, n°1, octobre 1890, p.3-5.

391 DELVILLE, Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, Bruxelles, Laconti, 1984, p.35-36.

du G.I.E.E. En janvier 1892, *L'Initiation* signale la création au sein du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques d'un laboratoire de magie pratique<sup>392</sup>. Ce laboratoire était chargé de construire à l'identique les instruments magiques responsables de phénomènes étranges, puis de les soumettre à l'expérimentation. La description de ces outils aux vertus magiques est donnée par les textes anciens:

« Plusieurs manuscrits ou grimoires anciens relatent des faits étranges produits sous l'influence de pratiques spéciales »<sup>393</sup>.

Rappelons par ailleurs que Delville désigne les études pratiques du G.I.E.E. sous le nom d' « expérimentalité magique »<sup>394</sup>, référence incertaine mais plausible à ce laboratoire. Quant à l'identification du personnage représenté, elle est facilitée par le sous-titre de l'œuvre. Sébastien Clerbois y voit un portrait de l'épouse du poète symboliste américain Stuart Merrill, Claire Rion, également sœur du poète belge Lucien Rion. Cette hypothèse, confortée par le titre de l'œuvre, serait tout à fait vraisemblable si ladite Claire Rion n'avait épousé Stuart Merrill en 1908 à l'âge de dix-huit ans<sup>395</sup>. En 1892, à l'époque où Delville réalisa ce portrait, elle ne devait donc avoir tout au plus que deux ou trois ans. Le sous-titre est en réalité un ajout tardif, comme en témoigne le catalogue de *Pour l'Art* qui ne comporte que la mention *Mysteriosa*. L'œuvre a ainsi fait l'objet d'un remaniement ultérieur par Delville. Ce dernier rencontra certainement le poète Stuart Merrill et sa jeune épouse lorsqu'ils vinrent s'installer dans la commune de Forest où résidait Delville. C'est également dans cette œuvre que l'on voit apparaître pour la première fois un motif qui deviendra récurrent sous le pinceau de Delville: les yeux d'un bleu diaphane révoltés vers l'intérieur. On le retrouve notamment dans *La Méduse* de 1893 [annexe II.47.], ainsi que dans *L'Ange des Splendeurs* de 1894 [annexe II.48.], dont le titre fait référence au *Livre des Splendeurs* d'Eliphas Lévi, qui lui-même rappelle un des textes fondateurs de la Kabbale, aussi connu sous le nom de Zohar. Ce motif, en lequel on peut voir une variation du thème des aveugles cher à Delville<sup>396</sup>, est le signe que le peintre s'est détourné de la réalité visible pour investir le monde invisible et intérieur. Il

---

392ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'initiation*, vol.14, n°4, janvier 1892, p.182-183.

393**Ibid.**

394DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°19, Dimanche 20 octobre 1895, p.1-2. La notion de Magie renvoie à la définition qu'en donne Papus: « Le spiritisme comme le magnétisme forment en effet, d'après les occultistes, deux branches de l'antique *Magie*, science profonde enseignée dans les temples antiques après de terribles épreuves »; PAPUS, « Les Phénomènes magiques », in *L'Initiation*, vol.6, n°7, avril 1890, p.13.

395HENRY, Marjorie Louis, *La contribution d'un américain au symbolisme français. Stuart Merrill*, Paris, Honoré Champion, 1927, p.148.

396En 1890, Delville a notamment illustré *Les Aveugles* de Maeterlinck [annexe II.31.].



désigne un repli sur soi, une exploration de l'âme, du « moi intime »<sup>397</sup>. De cette immersion dans les profondeurs de l'inconscient naissent les images qui vont fournir au peintre matière à la création:

« Il existe quelquepart, autour de nous, en dehors de nous et en nous, dans les profondeurs du monde invisible, des sphères où s'élaborent des images éternelles reflétées dans notre intelligibilité et que l'artiste ou le prêtre dérobent au Mystère par la puissance magique de leur imagination, faculté mystérieuse, faculté divine qu'il faut savoir accorder avec l'harmonie du Monde »<sup>398</sup>.

Dans cet extrait, on retrouve le vocabulaire de l'initié doué de pouvoirs magiques. Chez Delville, l'analogie avec la Science Occulte permet de présenter l'art comme une activité spécialisée supérieure. Dans son discours esthétique, la frontière entre l'art et la science est en effet extrêmement poreuse. C'est par des emprunts systématiques à la méthodologie et à la rhétorique scientifiques, et plus précisément médicales, que Delville entretient l'idée d'un art initiatique qui, à l'instar des expériences poursuivies à KVMRIS, entend représenter ce qui demeure invisible au spectateur profane.

### I.3.2. *Méthodologie et rhétorique médicales. La méthode expérimentale des « sciences maudites » appliquée à l'esthétique*

« Le médecin, celui notamment qui s'est voué à l'étude particulière des maladies nerveuses et mentales, reconnaît au premier coup d'œil, dans la disposition d'esprit « fin de siècle », dans les tendances de la poésie et de l'art contemporains, dans la manière d'être des créateurs d'œuvres mystiques, symboliques, « décadentes », et l'attitude de leurs admirateurs, dans les penchants et instincts esthétiques du public à la mode, le syndrome de deux états pathologiques bien définis, qu'il connaît parfaitement: la dégénérescence et l'hystérie, dont les degrés inférieurs portent le nom de neurasthénie »<sup>399</sup>.

Dès les premières pages de son ouvrage *Dégénérescence*, paru en 1894, le médecin hongrois Max Nordau déplore la décadence culturelle de la société contemporaine. Selon lui, la notion de « fin de siècle » traduit une lassitude profonde de la jeune génération qu'il n'hésite pas à qualifier de « dégénérée ». La thèse de Nordau, qui débute sur une critique sociétale, bascule rapidement vers l'analyse médicale des nouvelles écoles esthétiques qui sont, pour lui, les manifestations de l'état morbide de la société. L'art n'est cependant pas seulement un signe de la dégénérescence contemporaine, il en est également l'instigateur. Nordau voit en effet dans ce qu'il appelle « le mysticisme », qui regroupe les mystiques, les préraphaélites, les symbolistes et les wagnéristes, « un des symptômes principaux de la dégénérescence »<sup>400</sup> qu'il

397DELVILLE, Jean, « À propos de Pelléas et Mélisande », *op.cit.*

398DELVILLE, Jean, « L'harmonie esthétique », in *L'Art Idéaliste*, n°13, 13 mars 1898, p.1-3.

399NORDAU, Max, *Dégénérescence*, traduit par Auguste Dietrich, T.I, *Fin de siècle. Le Mysticisme*, Paris, Félix Alcan, 1894, p.30-31.

400NORDAU, Max, *Dégénérescence*, traduit par Auguste Dietrich, T.2, *L'Égotisme. Le Réalisme. Le Vingtième siècle*, Paris, Félix Alcan, 1894, p.83.

associe à une maladie psychique collective. Parmi les artistes diagnostiqués par Nordau, Joséphin Péladan figure dans la catégorie des « dégénérés supérieurs ». Le regard du Sâr sur la société contemporaine n'était pourtant pas si éloigné de celui de Nordau, à en juger par son importante contribution à la description de *La Décadence latine*. Pour Christophe Beaufiles, c'est cette parenté de pensée qui incita Nordau à visiter les Salons de la Rose+Croix<sup>401</sup>. Léonce de Larmandie, bras droit de Péladan, rapporte une rencontre aux allures de joute philosophique entre son « très célèbre et sympathique ami le docteur Max Nordau » et le Maître de la Rose+Croix<sup>402</sup>. Il ajoute que, en dépit de ses principes positivistes, radicalement contraires à ceux des Rose+Croix, Nordau fut considéré « comme un Rose+Croix honoraire, à cause de la grande amitié qu'il nous a toujours témoignée, des études remarquables, impartiales et très sympathiques par lui consacrées à l'examen de nos manifestations; enfin en raison de la constante assiduité avec laquelle il a suivi tous nos efforts, encouragé toutes nos Gestes, exposé dans les grandes feuilles étrangères tous nos résultats obtenus »<sup>403</sup>. Disciple de Cesare Lombroso qui rédigea la préface de *Dégénérescence*, Nordau fut un précurseur dans l'application de la psychiatrie à la critique esthétique. Dans un contexte où le corpus psychologique et le lexique technique sont en plein essor, les observations de Nordau se répandirent à une vitesse fulgurante dans tous les domaines de la critique. Les éléments de méthodologie médicale invoqués par Nordau pour asseoir son jugement vont ainsi être importés par analogie dans le débat esthétique. Chez Delville, le recours au champ lexical médical traduit à une volonté tout à fait comparable à celle de Nordau de purger la société artistique de ses éléments néfastes. Les écoles artistiques décadentes, comparées par Delville à des maladies gangrénant l'art contemporain, sont ainsi énumérées:

« Les écoles, ce sont le romantisme, le réalisme, le naturalisme, l'impressionnisme, le pointillisme, le tâchisme, l'anarchisme, etc., toute cette peste qui ravage, depuis quelques années, l'art contemporain et dont on ne compte plus les victimes. Ce sont ces écoles là contre lesquelles toute mon âme d'artiste se révolte et contre lesquelles j'essaie de batailler, parce qu'elles sont la cause de l'indéniable décadence »<sup>404</sup>.

Rappelant la notion de transmission héréditaire du mal fin de siècle théorisée par Nordau, Delville souligne le caractère « épidémique »<sup>405</sup> de ces courants artistiques. Le jugement esthétique, extrêmement radical et féroce, de Delville prend appui sur des éléments

401BEAUFILS, Christophe, *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme*, op.cit., p.277.

402LARMANDIE, Comte Léonce De, *L'Entr'acte idéal. Histoire de la Rose+Croix*, Paris, Chacornac, (« Notes de psychologie contemporaine »), 1903, p.107-109.

403Ibid., p.109-110.

404DELVILLE, Jean, « Exhortation à l'Art Idéaliste et mystique », in *La Ligue Artistique*, n°10, Dimanche 19 mai 1895, p.1-3.

405Ibid.

psycho-physiologiques. L'impressionnisme est ainsi comparé à « une névrose de l'œil »<sup>406</sup>, métaphore déjà employée par Péladan dans *L'Art Idéaliste et Mystique*. On voit bien ici que cette métaphore sert à désigner une technique d'« aliénation picturale », pour reprendre les termes de Delville, c'est-à-dire une technique qui permet de représenter la déformation de la réalité. Cette notion de déformation revient de manière récurrente sous la plume de Delville, notamment lorsqu'il dénonce « les naïvetés pathologiques d'un Toorop, les monstrueuses banalités d'un Gauguin, les navrantes déformations d'un Minne »<sup>407</sup>. En eux, Delville voit tout comme Nordau des « dégénérés » qui ne méritent pas d'être désignés sous le nom de mystiques ou de symbolistes. Pour Delville, le mysticisme est en vérité tout autre chose que ce que peignent ces artistes et, dans l'extrait qui suit, on voit combien il s'indigne de la confusion faite par Nordau:

« Mais, surtout, que l'on ne s'imagine pas sa voie parallèle à celle de ces pauvres dégénérés, ces virtuoses impuissants de la caricature, ces imaginations démentes qui vont, sous l'étiquette illogique de « mystiques » et de « symbolistes » montrant la preuve de leur folie. Loin d'être mystiques et symbolistes, deux mots qui signifient de nobles choses, ceux-là présentent une autre face de la décadence. Leur art de clinique n'a aucun rapport, il faut le crier bien haut avec la renaissance idéaliste dont je parle ici! Il ne s'agit pas de se méprendre! »<sup>408</sup>

Delville cherche ici à distinguer clairement deux courants que l'on a souvent, par commodité, associés. En 1886, date à laquelle Moréas publie son *Manifeste*, Anatole Baju fonde la revue *Le Décadent littéraire et artistique* grâce à laquelle il espérait fédérer une « école décadente »<sup>409</sup>. Cette école fut fondée en opposition au naturalisme que Baju, dans le sillage de Huysmans, associait à la domination bourgeoise. Bien que ce projet ait échoué, la revue accueillit néanmoins de grands noms de la littérature contemporaine, comme Paul Verlaine, et permit à certains symbolistes de faire leurs premières armes. En l'absence de programme fédérateur, les Décadents et les Symbolistes, qui partageaient un même état d'esprit et un même rejet de l'école dite réaliste, ont souvent fait l'objet d'une confusion. Le caractère éclectique des salons de la fin des années 1880 l'accentuèrent plus encore. Parmi les artistes belges, c'est sans doute Félicien Rops qui incarna le mieux cette « esthétique décadente », dans des œuvres telles que *Pornokratès* [annexe II.49.]. Les œuvres de Delville,

---

406DELVILLE, Jean, « À propos de nos exposition », in *La Ligue Artistique*, n°7, Dimanche 7 avril 1895, p.1-2. Sur la récurrence de cette métaphore à propos de l'art impressionniste, nous renvoyons à DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, « Les Métaphores de la critique d'art: le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », in BOUILLON, Jean-Paul (dir.), *La critique d'art en France 1850-1900, op.cit.*, p.105-118.

407DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°19, Dimanche 20 octobre 1895, p.1-2.

408Ibid.

409BAJU, Anatole, *L'École décadente*, Paris, Léon Vanier, 1887.

quant à elles, prennent à partir de la fin des années 1880 une dimension nettement morbide. Au premier Salon de *Pour l'Art* en 1892, Delville expose deux « sombres et profondes œuvres », aujourd'hui disparues, intitulées *Vers l'inconnu* et *L'Étude de la Mort* dont Raymond Nyst a donné une description dans *L'Ermitage*:

« *Vers l'inconnu*, l'humanité avec ses espoirs et ses défaillances se débattant dans la nuit de son ignorance, les yeux et les bras levés vers l'inconnu, le sphinx aux yeux lumineux et attirants, la tête nimbée de lueurs diffuses; et avec *l'étude de la mort*, sur un mamelon dominant une ville éclairée, la mort, la tête renversée visage au ciel, affolée de néant, sous une lune verdâtre »<sup>410</sup>.

Une iconographie mortuaire est également à l'œuvre dans *La Mort* [annexe II.50.], inspirée selon Sébastien Clerbois par *Le Masque de la mort rouge* d'Edgar Allan Poe<sup>411</sup>. Au-delà du thème de la mort, que Delville réactive dans son célèbre *Orphée mort* [annexe II.32.], de nombreuses œuvres de Delville se caractérisent par un aspect malsain et mettent en scène la dimension perverse et dépravée de l'humain. Dans *L'Accouchée*, qui représente une femme se tordant de douleur pendant l'enfantement, et dans *le Cycle Passionnel*, dont plusieurs esquisses nous montrent que la composition comportait un ensemble de corps torturés [annexe II.51.], l'accent est mis sur le caractère pathologique du corps humain. D'un point de vue strictement iconographique, le dessin de *Circé* de 1893 [annexe II.52.] se rapproche de ces œuvres de jeunesse de Delville. Évanghélia Stead a montré que la figure de Circé est au cœur du mythe de la Décadence fin de siècle<sup>412</sup>. Figure multiple, elle est tour à tour magicienne, sorcière, démon, ou prostituée. Chez Delville, elle apparaît sous les traits d'une magicienne érotisée: absorbée par quelque occupation magique, elle présente au spectateur son corps entièrement nu de dos. L'érotisme va, chez Delville, souvent de pair avec la perversité. La dépravation érotique est centrale dans des œuvres comme *Le Péchés de Sodome* et *L'Enfant de joie*, toutes deux disparues. Si *L'Enfant de joie* laisse peu de doute quant à son sujet – la prostitution –, José Hennebicq a donné une description détaillée du *Péchés de Sodome* dans *Le Mouvement Littéraire* de septembre 1893 qui permet de saisir l'enjeu de cette œuvre:

« Un sadique vieillard, attifé d'une toilette féminine, jette sur l'éphèbe, sacrilègement prosterné, le voile insolite qui va les envelopper dans les perverses pratiques du stupre inversé. Ce faunesque officiant des rites défendus appuie son genou sur la victime courbée en une attitude hiératique et une de ses mains étendue en un geste consécuteur, la voue aux sacrifices maudites »<sup>413</sup>.

410NYST, Raymond, « Pour l'Art », in *L'Ermitage*, *op.cit.*, p.418.

411CLERBOIS, Sébastien, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, *op.cit.*, p.180.

412STEAD, Évanghélia, « La Figure de Circé et la Décadence: réversibilité et scission du mythe », in MONTANDON, Alain (dir.), *Mythes de la Décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, (« Littératures »), 2001, p.107-120.

413HENNEBICQ, José, in *Le Mouvement Littéraire*, n°40, septembre 1893, cité par COLE, Brendan, « Jean

Le traitement de la dépravation s'accompagne de façon récurrente chez Delville par le motif du voile, que l'on retrouve dans sa célèbre *Idole de la Perversité* [annexe II.53.]. La perversité se joue dans cet écart entre ce qui est montré et ce qui est *suggéré*. Présenté de dos, le corps nu de Circé se dérobe à la contemplation, tout comme le corps féminin de la *Symbolisation de la Chair et de l'Esprit* [annexe II.33.]. Même lorsque le personnage féminin est présentée de manière frontale, son corps n'est jamais entièrement accessible à la vue. La transparence du voile qui recouvre le corps de l'*Idole* laisse ainsi apercevoir ses formes féminines, l'origine de sa perversité, tout en formant une barrière visuelle. Dans *Le Pêché de Sodome*, le voile a une fonction analogue puisqu'il trahit tout en dissimulant l'acte pervers sur le point de se produire. On voit clairement comment Delville reprend à son compte la mythologie féminine décadente, qui fait de la femme un être démoniaque et immoral, responsable de la déchéance de l'homme. L'historiographie a volontiers vu dans *Les Trésors de Sathan* de 1895 [annexe II.16.] la pièce maîtresse de l'œuvre d'inspiration démoniaque et sataniste de Delville. Inspirée par *Les Noces de Sathan* de Jules Bois, en qui Dominique Dubois reconnaît un « féministe de la Belle Époque »<sup>414</sup>, cette œuvre met en exergue, contrairement aux apparences, une vision rédemptrice de la Femme. Dans *Le Voile d'Isis* de novembre 1892, Jules Bois affirmait ainsi que « le salut nous viendra par la Femme et l'Intuition », ajoutant que « la Psyché des Noces de Sathan symbolise justement cette rédemption par la pureté violente qui n'a pas peur – parce qu'elle l'a spiritualisé – du baiser »<sup>415</sup>. Chez Jules Bois, l'orthographe particulière de Sathan est utilisée de manière à le distinguer du démon kabbalistique et catholique, ce qui lui confère une valeur emblématique, *symbolique*. L'auteur a par ailleurs publié dans *L'Ermitage* de 1892 un article dans lequel il analyse les fondements du symbolisme ésotérique<sup>416</sup>. Pour Bois, ce dernier repose tout entier sur les rapports du visible et de l'invisible, précisant que « le Visible n'est que le symbole de l'Invisible »<sup>417</sup>. À ce titre, le « symbolisme ésotérique » est foncièrement différent du symbolisme littéraire. Les symboles ésotériques plongent le spectateur dans le mystère: sous des formes parfaitement intelligibles, le sens reste caché:

« Il y a un sens véritable et sûr dans le symbolisme ésotérique; le mystère n'y enveloppe que plus de

---

Delville chez l'éditeur Deman », in LAOUREUX, Denis (dir.), *Impressions symbolistes. Edmond Deman, éditeur d'art, op.cit.*

414DUBOIS, Dominique, *Jules Bois (1868-1943), le reporter de l'occultisme, le poète et le féministe de la Belle Époque*, s.l., Arqa, 2004.

415BOIS, Jules, « Le Symbolisme des Noces de Sathan et le drame ésotérique », in *Le Voile d'Isis*, n°90, mercredi 2 novembre 1892, p.1-6.

416BOIS, Jules, « Cahiers de psychologie ésotérique », in *L'Ermitage*, vol.4, janvier-juin 1892, p.134-140.

417Ibid., p.134.

précision. En cette esthétique, la part impersonnelle devient très grande et le poète est porté par le mythe qu'il peut plier selon les temps. La tradition donne à l'effort littéraire le plus étrange un appui d'autant plus puissant qu'il est plus unanime et plus reculé. L'artiste a un critérium qui le guide sans l'enchaîner et cet espoir le soulève que sa parole n'est phraséologie vaine, mais prolongement dans l'infini des immortelles vérités. Ce symbolisme a donc peu de rapports avec une école littéraire qui porte ce nom et qui, malgré nombre de talents qui l'illustrent, n'en reste pas moins fondamentalement artificielle »<sup>418</sup>.

Pour Enrico Castelli, le démoniaque dans l'art engendre une rhétorique de l'informe, de la défiguration<sup>419</sup>. De fait chez Delville, on trouve en plus des images décharnées de la mort, une récurrence du thème des aveugles, notamment dans *L'Homme-Borgne* exposé à *Pour l'Art* en 1892. Le motif de la défiguration apparaît également en creux dans son œuvre intitulée *Camarde*, dans la mesure où, le camard désigne à l'origine une personne au nez plat et difforme<sup>420</sup>. Castelli a montré que l'iconographie du difforme traduit en réalité une volonté de représenter l'irreprésentable, d' « exprimer l'inexprimable »<sup>421</sup> en faisant basculer le visible dans le domaine de l'invisible. C'est véritablement en ce sens qu'il faut comprendre la manière dont Delville lie décadence et déformation. La mise en lumière du fonctionnement du symbolisme ésotérique permet également de saisir toute la portée de la distinction que tente d'établir Delville entre ce qu'il entend par « décadence » et ce que Nordau, notamment, en comprend:

« Si les mauvais psychologues, les mauvais critiques et les mauvais artistes confondent les deux, tant pis pour eux. Qu'ils apprennent à connaître la constitution principiante de l'être humain, selon les sciences initiatiques et leur confusion, qui donne cours à tant d'erreurs en matière d'art, s'élucidera ».

Delville invoque ici la Science Occulte pour établir une différence entre les productions artistiques des *vrais* mystiques et de ceux qu'ils considèrent comme des imposteurs. Le but de cette manœuvre est de montrer que toute œuvre d'art réellement mystique et symboliste applique les principes de l'occultisme à ce qu'il appelle « la constitution principiante de l'être humain », c'est-à-dire la physiologie. En octobre 1890, le docteur Gérard Encausse, nom que prend systématiquement Papus lorsqu'il formule une théorie d'ordre médicale, publie dans *L'Initiation* d'octobre 1890 un article intitulé « La Science Occulte appliquée aux sciences expérimentales ». La question physiologique, c'est-à-dire la question du fonctionnement anatomique, est au cœur de sa réflexion. Il propose de compléter l'anatomie physique des sciences expérimentales par l'anatomie philosophique des sciences occultes. Là où les sciences expérimentales posent la question du *comment*, la Science Occulte, elle, pose celle du

418BOIS, Jules, « Le Symbolisme des Noces de Sathan et le drame ésotérique », *op.cit.*

419CASTELLI, Enrico, *Le Démoniaque dans l'art*, Paris, Vrin, 1958.

420CLERBOIS, Sébastien, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, *op.cit.*, p.180.

421MORÉAS, Jean, *Les premières armes du symbolisme*, Paris, Léon Vannier, 1889.

*pourquoi*. En d'autres termes, elle cherche à donner un sens, une signification, aux fonctions de l'organisme. C'est dans ce contexte que les cénacles occultistes commencent à s'intéresser à la physiognomonie et à la phrénologie que Marc Renneville désigne sous l'expression de « langage des crânes »<sup>422</sup>. Fondée par Lavater au début du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>423</sup>, la physiognomonie postule la possibilité de connaître le caractère moral d'une personne à partir de l'observation de ses traits physiques. La phrénologie, fondée par Franz Joseph Gall dans le sillage des travaux de Lavater, vise à déceler les facultés morales d'une personne par la palpation des reliefs de son crâne. Ces sciences trouveront un nouvel essor dans la deuxième partie du siècle, sous l'impulsion des recherches de Cesare Lombroso qui, dans *L'Homme criminel*, propose d'utiliser ces principes pour identifier les criminels. En juillet 1892, *Le Voile d'Isis* signale la création d'une section de physiognomonie à KVMRIS. À en juger par la récurrence des arguments physiognomoniques dans les écrits de Delville, cette section aura une influence déterminante sur l'artiste. Delville en effet n'hésite pas à appliquer les principes physiognomoniques à l'esthétique réaliste:

« Le Réalisme, pris dans son total et son maximum de labeur, est un défaut d'évolution psychique chez l'artiste. Pour me permettre une image, je dirais volontiers qu'il correspond au peuple, l'instinct social, ou à la bourgeoisie: l'artiste à tendances réalistes aura, généralement, un physique bourgeois ou prolétaire; il est sanguin ou lymphatique, tempéraments que la physiognomonie classe parmi les non-intellectuels, c'est-à-dire les *objectifs*. Et que l'on ne proteste pas: Les classifications physiologiques suivent la même méthode que celle de la classification des espèces. Elles rattachent aussi les grandes lois naturelles aux phénomènes spéciaux de chaque individualité. Puisqu'il existe entre tous les êtres des *différences* qui les distinguent et des *ressemblances* qui les groupent, il existe donc une *Loi*. Le grand rythme des évolutions psychiques, est formé de quatre *tempéraments* fondamentaux comme le grand rythme musical est composé de quatre temps, comme le grand rythme de la matière universelle est formé de quatre Éléments, comme la boussole est faite de quatre points cardinaux, ce rythme de l'Espace »<sup>424</sup>.

Dans cet article daté de 1895 [annexe I.17.], Delville a recours à la « théorie des tempéraments » élaborée par Gary et Polti à la fin des années 1880 pour établir une classification des « tempéraments artistiques »<sup>425</sup>. L'artiste réaliste regroupe tous les traits d'un « Tribulat-Bonhomet », nom que Delville emprunte au médecin bourgeois de Villiers de l'Isle-Adam pour attaquer les bourgeois<sup>426</sup>. Delville a également largement usé de la métaphore

422RENNEVILLE, Marc, *Le langage des crânes. Histoire de la phrénologie*, préfacé par Georges Lantéri-Laura, Paris, Institut d'études Sanofi-Synthélabo, 2000.

423LAVATER, Johann Kaspar, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie (1775-1778)*, Paris, Depélafoi, 1820.

424DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.1-3.

425La théorie de Delville est développée dans DELVILLE, Jean, « Les Vocations artistiques selon la Théorie des Tempéraments », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XIX, 1938, p.112-128.

426VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Tribulat Bonhomet*, Paris, Tresses & Stock, 1887; DELVILLE, Jean, « Documents à conserver », in *La Ligue Artistique*, n°23, Mercredi 4 décembre 1895, p.3-4: « Au fond – c'était facile de le prévoir – les *Salons d'Art Idéaliste* empêchent ces descendants de Tribulat-Bonhomet de

animale pour souligner la « trivialité » réaliste. Zola est ainsi comparé à un « porc »<sup>427</sup>, tandis que les disciples de la « zolamonomanie »<sup>428</sup> sont dépeints comme des « lapins et des poulets »<sup>429</sup>, ou encore à une « basse-cour de détracteurs ». Chez Delville, le « bestiaire » réaliste appelle naturellement la métaphore du « fumier », qui désigne sans ambages leurs théories esthétiques:

« Les blasphèmes et les insanités de l'école maudite, je veux dire cette école qui sous le mensonger prétexte de psychologie ou d'analyse documentaire a puisé ses théories dans les fumiers pestilentiels de la vie animale, je veux dire cette école qui a fait du livre, de l'esthétique, enfin de l'intellectualité en général, de vastes bestiaires où les tempéraments et les instinctivités projettent à la face du lecteur ou du spectateur la Grande Ordures des Sexes, n'ont pas sali ceux pouvant encore voir la vie de plus haut que du bas-ventre humain »<sup>430</sup>

Chez Delville, la critique de l'esthétique réaliste est calquée sur les arguments mis en avant par les spiritualistes pour annihiler le matérialisme. Ce que Delville reproche fondamentalement aux réalistes, c'est de se limiter à la surface triviale de la réalité, ce qu'il appelle les « superficielles imperfections de l'épiderme », à la manière des occultistes qui voient dans les sciences expérimentales une étude en surface des phénomènes physiques:

« De même que le matérialisme aura été un monstrueux avortement de la philosophie moderne, le réalisme, sa délétère émanation, aura été, en esthétique, une véritable anomalie, un cas de dégénérescence flagrant des beaux-arts. Nulle part dans l'histoire des siècles artistiques, c'est-à-dire civilisés, on ne trouve une aussi déprimante déviation, une aussi vertigineuse descente dans les bas-fonds de la trivialité que celles provoquées par l'école réaliste contemporaine. Moins l'œuvre supérieure de quelques hautes personnalités ayant su résister aux multiples contagions de la décadence, l'on peut dire, sans trop craindre l'exagération, que l'Art semble s'être retiré du domaine de la Plastique. Chez le sculpteur sans concept, qui traîne la statuaire dans les orgies du marbre et du bronze et à travers toutes les dépravations de la Forme, le moulage sur nature a remplacé le génie créateur et, fatalement, ne s'intéresse plus qu'aux superficielles imperfections de l'épiderme. Chez le peintre sans idée, qui place son âme d'artiste dans un tube de couleur et qui ne voit dans l'œuvre d'art que la reproduction de *l'objet pour l'objet, de la chose pour la chose*, l'œil ne s'émeut plus que devant les phénomènes atmosphériques »<sup>431</sup>.

Delville fonde son argumentation esthétique sur une convergence idéologique avec la Science Occulte. Il joue également de la valeur emblématique du vocabulaire et du modèle médical pour donner de l'ampleur à son discours. Les arguments occultistes ne serviront cependant pas uniquement d'arme dans la polémique esthétique. L'interférence de ces deux

---

dormir dans la bonne petite vogue où ils s'embourgeoisent de jour en jour, car, il n'y a pas à se le dissimuler, sous le cabotinage révolutionnaire de cette poignée d'avocats se cache une médiocrité intellectuelle déplorable et une prétention stupide ».

427DELVILLE, Jean, « Les Aspirations, par Victor Remouchamps », in *Le Mouvement Littéraire*, n°34, 23 juin 1893, p.270-271.

428DELVILLE, Jean, « À propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°7, Dimanche 7 avril 1895, p.1-2.

429DELVILLE, Jean, « À propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°9, Dimanche 5 mai 1895, p.1-2.

430DELVILLE, Jean, « Les Aspirations, par Victor Remouchamps », *op.cit.*

431DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°19, Dimanche 20 octobre 1895, p.1-2.



univers culturels conduit également au renouveau des doctrines esthétiques et, par un effet de retour, aboutit à l'élaboration de « systèmes » esthétiques.

### I.3.3. *La science de l'art. Le symbolisme comme « artifex »*

« La Nature! La Nature! Mais, moi, idéaliste, je tremble d'admiration devant Elle »<sup>432</sup>.

Tout l'intérêt d'une étude reposant sur les écrits de Delville réside dans leur vocation synthétique entre la tradition philosophique de la Beauté idéale, héritée de Platon, et l'apport expérimental des « sciences exactes ». Lorsqu'en 1895, Delville fonde les *Salons d'Art Idéaliste*, il crée également une revue, *L'Art Idéaliste*, et publie un certain nombre d'articles dans la presse belge qui, tous, mettent en avant l'idée qu'il est l'auteur d'une nouvelle doctrine esthétique, *l'idéalisme*. La revendication de cette « étiquette » doit bien évidemment être mise en perspective avec le courant philosophique qu'elle désigne. La *Naturphilosophie* eut en effet une influence déterminante sur le renouveau de la Science Occulte et, par voie de conséquence, sur l'esthétique occulte, dans la seconde partie du XIX<sup>ème</sup> siècle. En proposant une vision puissante de l'unité de la nature, l'idéalisme allemand a servi de base conceptuelle à l'art et à la science fin de siècle. La philosophie de la nature liait entre elles spéculations métaphysiques et raisonnement scientifique en adoptant le point de vue de la Nature elle-même. Les phénomènes de magnétisme, observés par Mesmer et le marquis de Puységur, attirèrent dès lors l'attention des philosophes idéalistes. Ce courant fut également lié de très près au projet esthétique romantique qui cherchait alors à représenter l'essence de la Nature, dépouillée des artifices de la société moderne. En esthétique, les idéalistes avaient ainsi assuré la transition entre une philosophie strictement spéculative et la science expérimentale. Brendan Cole a montré combien le discours esthétique et philosophique de Delville était tributaire de l'idéalisme allemand et, en particulier, de la philosophie hégélienne<sup>433</sup>. Ce qui ressort de cette étude, c'est que l'idéalisme ne renvoie chez Delville pas uniquement à une conception philosophique, mais bien à une façon d'envisager la pratique artistique. Dans *La Mission de l'Art*, publié en 1900, Delville réaffirme clairement son intention de transposer l'idéalisme philosophique dans le domaine de l'esthétique:

« Idéauté et Art sont une même chose. Or on a séparé l'Idéal de l'Art. Que dis-je, on l'en a expulsé! Comme l'idéalisme, philosophiquement, est l'équilibre dans les idées ou la recherche permanente de la

---

432DELVILLE, Jean, « La Nature et l'Idée dans l'Art », in *La Ligue Artistique*, n°11, Dimanche 2 juin 1895, p.1-2.

433COLE, Brendan, « Jean Delville's *La Mission de l'Art*: Hegelian Echoes in fin-de-siècle Idealism », in *Religion and the Arts*, n°11, 2007, p.330-372.

perfectibilité psychique, l'idéalisme, esthétiquement, c'est la sublimation, la *spiritualisation de l'Art* »<sup>434</sup>.

L'idéalisme, en tant que philosophie de la nature, conçoit la Nature comme l'ensemble du réel, abstraction faite de tous les éléments ayant subi directement l'influence de l'homme. Or, on se souvient de la virulence avec laquelle Delville s'est opposé à l'esthétique réaliste qui, à ses yeux, se limite à une observation superficielle des phénomènes naturels. De ses *Salons d'Art Idéaliste* étaient ainsi bannis « la peinture d'histoire, à moins qu'elle soit SYNTHÉTIQUE, la peinture militaire ; toute représentation de la vie contemporaine privée ou publique ; le portrait, s'il n'est pas iconique, les paysanneries, les marines, les paysages ; l'humorisme, l'orientalisme pittoresque ; l'animal domestique ou de sport ; les tableaux de fleurs, de fruits et d'accessoires »<sup>435</sup>. Lorsqu'il s'était exprimé sur les principes qui ont dicté cette éviction de son salon de toutes les formes artistiques se rapportant de près ou de loin à l'esthétique réaliste dans son article « À propos de nos expositions » [annexes I.18., I.19.], Delville avait déclenché une véritable polémique qui l'opposerait pendant plusieurs mois à Edmond Verstraeten [annexes I.20., I.21., I.22.]. Les divergences idéologiques se cristalliseront autour de la notion de « Nature » qui, si elle se fonde au paysage chez Verstraeten, fait l'objet d'une toute autre interprétation chez Delville, que l'on devine largement contingentée par les sciences occultes. En juin 1895, il publie dans *La Ligue Artistique* un article intitulé « La Nature et l'Idée dans l'Art » [annexe I.23.] dans lequel il son allégeance envers la « grande Isis », c'est-à-dire la Nature:

« Je m'agenouille devant la Nature comme je m'agenouille devant le Pentacle Magique où sont inscrites les quatre lettres mystérieuses formant le nom de Dieu »<sup>436</sup>.

Émanation matérielle du divin, la Nature offre à celui qui l'étudie et la contemple les « moyens » d'atteindre la perfection en art. Cependant, ces moyens, ces « trésors » ne doivent pas, précisément, être laissés à l'état de nature, ils doivent être investis d'un idéal:

« Splendeur cérébrale traversée par l'image kaléidoscope de la Nature, où l'Art se prisme aux plus étincelants reflets de l'Idéal divin; mais l'artiste moderne dépourvu de cérébralité doit être dépourvu, hélas! D'idéalité ».

On voit bien ici comment Delville reporte la méthode scientifique occultiste, qui veut

---

434 DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art. Étude d'esthétique idéaliste*, Bruxelles, Georges Balat, 1900, p.10-11.

Le sous-titre « étude d'esthétique idéaliste » révèle de manière explicite le projet de Delville. Cet extrait de *La Mission de l'Art* provient en réalité d'un article publié par Delville en 1895, DELVILLE, Jean, « À propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°7, Dimanche 7 avril 1895, p.1-2.

435 SALONS D'ART IDÉALISTE, *Première Geste. Catalogue*, 11 janvier 1896, p.1.

436 DELVILLE, Jean, « La Nature et l'Idée dans l'Art », *op.cit.*

qu'un phénomène soit nécessairement la confirmation d'une hypothèse formulée en amont, d'une Intuition, en art. Le lexique utilisé par Delville est lui aussi entièrement emprunté à la terminologie occultiste. Quant à la définition qu'il donne de la Nature, elle laisse peu de doute quant à l'influence qu'elle a reçu :

« Ce que nous appelons Nature est l'extériorisation de la Substance universelle ; c'est le Phénomène plastique des éléments visibles ; en un mot, la Nature, c'est la Matière dans ce qu'elle a de plus immédiatement perceptible à nos sens extérieurs »<sup>437</sup>.

Par « nous », Delville désigne en premier lieu les idéalistes, mais aussi, plus implicitement, les occultistes. Sa conception de la Nature fait écho de façon directe à la notion de « symbole » théorisée par Jules Bois, en ce sens où elle est une manifestation intelligible de la réalité cachant une vérité invisible. Véritable « symbole de l'Invisible », la Nature s'adresse aux sens, mais aussi à l'intelligence de qui la contemple. Cette intelligence doit être *idéale*, c'est-à-dire qu'elle doit pouvoir retranscrire les formes de la Nature en termes abstraits. Seul l'homme doué « d'idéalité », c'est-à-dire « cérébral », peut mener à bien une telle opération, que nous qualifions volontiers d'alchimique. Chez l'artiste, cette transposition donne lieu à la production du Beau :

« L'idée émane de la nature *humaine* et, par la loi mystérieuse des affinités, nulle œuvre où le corps ou la tête humaine ne sont pas idéalisés ne sera supérieure et n'entrera même pas dans le domaine de l'esthétique, parce que rien n'est beau sans idée, le Beau étant le plus pur manifeste de l'Idée humaine. L'idée, au sens métaphysique et occulte, c'est la force ; c'est elle qui meut les mondes et son mouvement est le rythme suprême d'où émane l'action harmonique de la vie. La Beauté est toujours le reflet d'un grand mystère intellectuel. Ce qui fait le foudroyant châtement du naturalisme, c'est d'avoir renié l'idéalité, ce positif levier des intelligences ; ce qui fait la démente misère de l'Impressionnisme, c'est d'avoir banni l'idée de l'esthétique ; ce qui fera l'inévitable ruine de l'art contemporain, c'est d'avoir sacrifié au temporel et à l'actuel, l'Éternel, c'est-à-dire la proportion, l'harmonie, l'équilibre, divines expressions de la Beauté sur notre planète, la Terre ».

Le rejet de toute marque temporelle, de tout caractère définitif, est constitutif de l'idéalisme. La « contemporanéité »<sup>438</sup>, récriée par Péladan, est, chez Delville, perçue comme un signe de l'affaiblissement de l'Art. La réalité en tant que telle est honnie au profit de l'intemporel, de l'Éternel. C'est en vérité autour de la notion d' « Idée » que s'articule la Renaissance Idéaliste annoncée par Delville en 1895. Contingentée par la philosophie platonicienne<sup>439</sup>, elle vaut comme principe fondateur de la peinture idéaliste. Chez Delville, la

---

<sup>437</sup>*Ibid.*

<sup>438</sup>« Reproduire sa contemporanéité, c'est faire de l'historiographie et non de l'Art », DELVILLE, Jean « De la Beauté », *op.cit.*

<sup>439</sup>« C'est Platon qui a conféré au sens et à la valeur métaphysiques de la Beauté des fondements universels, et dont la théorie des Idées a pris pour l'esthétique des arts plastiques une signification toujours croissante », PANOFKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard,

peinture relève d'une conception dialoguée entre la Matière et l'Esprit, entre la Forme et l'Idée:

« Pour être complète, relativement à sa genèse, l'œuvre d'art sera un double mouvement d'involution par l'Idée dans la forme dans celui d'évolution de la forme dans l'Idée »<sup>440</sup>.

Consacré « peintre de la Figure et de l'Idée »<sup>441</sup>, Delville n'aura de cesse d'affirmer qu'« un grand et sublime mystère relie les Idées aux Formes »<sup>442</sup>. Le caractère figuratif de la peinture de Delville est à mettre en perspective avec les fondements théoriques de l'esthétique idéaliste. Puisqu'elle est la *matérialisation* de l'Idée, la Forme ne saurait elle-même être abstraite. Elle est, en d'autres termes, l'*incarnation* de l'Idée, le *moyen* par lequel l'Idée se manifeste. Puisque le sens est tout entier contenu dans la Forme, et puisque la mission ultime de l'art n'est plus de reproduire de façon mimétique la réalité, mais d'atteindre la « Perfection »<sup>443</sup>, Delville alloue au dessin une fonction capitale. Comme l'a souligné Michel Draguet<sup>444</sup>, Delville favorise le dessin pour « sa dimension conceptualisante », c'est-à-dire pour sa capacité à *signifier* l'Idée:

« On reconnaît les décadences artistiques à la négligence ou à l'impuissance des artistes sans dessin, et si, de nos jours, la Laideur a remplacé le Beau dans les Arts, c'est, croyez le bien, parce que l'on a perdu le sens abstrait et vital de la Forme. La Ligne, n'est-ce pas au fond toute l'Architecture, toute la Statuaire? La Ligne, dans les choses de la Nature, c'est la signature de Dieu. La Ligne, ne l'oublions jamais, est l'expression symbolique des affinités mystérieuses qui existent entre l'Esprit et la Matière. La Ligne, ou la Forme, est le mystère du monde physique, le mystère de l'Art, le mystère de la Beauté. Ce n'est jamais que lorsque les civilisations atteignent leur maturité de puissance intellectuelle que le culte de la Forme se développe et s'épanouit, parce que la compréhension de la Forme exige toujours, si pas une éducation complète, une cérébralité déjà développée chez les peuples »<sup>445</sup>.

La Ligne chez Delville assure avant tout « la continuation du réel dans l'invisible ». Elle lui permet également d'inscrire sa pratique artistique dans la continuité de la tradition picturale et de renouer avec ce qui, à ses yeux, constitue l'essence même des arts plastiques:

« L'Art a commencé par le Dessin, par la Ligne et la Ligne, c'est l'âme de l'Équilibre, c'est l'essence même de la Plastique ».

Chez Delville, l'aspiration à l'idéal est aussi une aspiration à l'universel. D'autre part,

---

(« Tel »), 1989, p.17.

440DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art, op.cit.*, p.30.

441EGGERMONT, Armand, « Jean Delville. Peintre de la Figure et de l'Idée (19 janvier 1867 – 19 janvier 1953) », in *Le Thyrsse*, n°4, 1er avril 1953, p.152.

442DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art, op.cit.*, p.48.

443Ibid.

444DRAGUET, Michel (dir.), *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, cat.exp., Liège, Snoeck-Ducaju en Zoon, 1997, p.88.

445DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art, op.cit.*, p.47-48.

nous relevons dans l'extrait ci-dessus cette métaphore relativement étonnante de la Ligne comme Architecture, comme Statuaire. Dans la série d'articles consacrés aux « Antiques à Rome »<sup>446</sup> [annexe I.24.], que Delville publie de l'été 1896 à début 1897 durant son séjour en Italie, récompense du Prix de Rome remporté en 1894, il porte un soin tout particulier à la description de la statuaire antique. Il est assez frappant de constater que ces descriptions sont conditionnées par la pureté de la Ligne et de la Forme:

« Devant une telle beauté de lignes et de formes, devant une telle science de la beauté des lignes et des formes, devant cette carythmie corporelle, l'on est tenté de dire qu'il n'y a plus de statuaire de nos jours et que, comme l'architecture, la sculpture est morte »

Cet idéal de perfection se traduit également par le traitement archétypal de la Forme:

« La forme est, là, réelle et idéale à la fois. Partout, on y trouve la fixe, la rigoureuse préoccupation de l'harmonie, du style, de la proportion pour aboutir à travers *l'étude constante et l'observation esthétique de la nature*, à un TYPE IDEAL, ce qui ne veut pas dire, un *type convenu*, comme on le croit trop souvent, et à tort. Les artistes d'alors devaient certainement étudier les lois naturelles de la Beauté comme on étudie de nos jours les lois des sciences exactes »<sup>447</sup>.

Chez Delville, la représentation du corps humain semble être une émanation directe du « grand art » tel qu'il fut théorisé par Edgar Baes à l'aube du XX<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire un art qui parvient à « la synthèse humaine, à la beauté typique et intellectuelle ou à maints autres buts tout aussi éloignés du simple contact visuel »<sup>448</sup>. L'idée d'un « type idéal » fleurit dans l'esprit de Delville au contact de la statuaire antique. Celle-ci lui offrit le modèle du corps idéal que Delville consacre en « chef-d'œuvre de vie et de perfection ». Le corps antique remplit ainsi toutes les conditions de la Beauté Idéale:

« Création d'une époque harmonisée par l'accord des sciences initiatrices et des arts, ce corps atteste un fait oublié: la conception esthétique de l'homme idéal, c'est-à-dire que la forme humaine divinisée jusqu'à la perfection plastique est le résultat des enseignements révélés par les doctrines ésotériques, dans les temples secrets où les mages initiaient les artistes ».

Le corps humain chez Delville s'intègre dans un système esthétique complexe. La perfection des formes, qui relève de la précision anatomique, a une double fonction. Elle est, d'abord, en adéquation avec l'enseignement physiognomonique dispensé à KVMRIS, selon lequel le caractère physique laisse donner des indications sur le caractère moral d'une personne.

---

446DELVILLE, Jean, « Lettre d'Italie. Les Antiques à Rome », in *La Ligue Artistique*, n°15, Dimanche 2 août 1896, p.1-3; n°16, Dimanche 16 août 1896, p.1-3; n°1, 1897, p.1-3; n°2, Dimanche 17 janvier 1897, p.1-2.

447DELVILLE, Jean, « Lettre d'Italie. Les Antiques à Rome », in *La Ligue Artistique*, n°15, Dimanche 2 août 1896, p.1-3.

448Cité par DRAGUET, Michel, *op.cit.*, p.72.

À ce titre, l'homme idéal dispose chez Delville d'un corps idéal, aux proportions parfaites. Pour « la conception esthétique de l'homme idéal », Delville a recours au répertoire formaliste de la statuaire antique: en témoigne sa prédilection pour le nu, la pâleur de marbre des corps représentés, le travail sur la musculature dans des œuvres telles que *L'oubli des passions* [annexe II.54.], *L'Amour des Âmes* [annexe II.40.] ou encore dans *L'École de Platon* [annexe II.55.]. D'autre part, la perfection des formes rend compte de l'habileté technique, du travail créateur du peintre. En octobre 1895, Delville sacrait l'artiste symboliste en *artifex*:

« Le symboliste est l'artifex, c'est-à-dire celui qui sait réunir le travail abstrait de la pensée au labeur pondéré et subtil de la main »<sup>449</sup>.

Delville joue ici du double sens d'*artifex*, qui désigne à la fois une maîtrise technique et un pouvoir créateur de nature divine<sup>450</sup>. L'artiste est doué d'une sensibilité accrue qui lui permet de traduire en termes plastiques les sensations et les Idées:

« L'artiste est celui qui sait *sentir* puissamment et transposer la sensation dans le domaine de la volonté: l'un ne va pas sans l'autre. [...] L'artiste laisse pénétrer en son cœur les puissants instincts qui meuvent le *monde naturel* pendant qu'il laisse pénétrer en son esprit les puissantes idées qui meuvent le *monde spirituel*. L'œuvre d'art est une émotion et un raisonnement à la fois »<sup>451</sup>.

Dans cet article, intitulé « La Science de l'Art » et publié dans *L'Art Idéaliste* au printemps 1897 [annexe I.25.], Delville affirme son intention de hisser l'Esthétique au rang de Science. En d'autres termes, il favorise l'analogie entre la science et l'art en démontrant que les œuvres d'art peuvent non seulement s'inspirer de phénomènes scientifiques mais également être normées par une méthode scientifique, c'est-à-dire par des lois et par un répertoire technique spécifiques. Encourageant le rapprochement des « mots *sciences* et *art* quand il s'agit du phénomène *art* »<sup>452</sup>, Delville dévoile les liens resserrés que ces deux notions entretiennent au sein de son esthétique. Au-delà du rapport analogique que l'idéalisme entretient avec la Science, reste à voir comment Delville va orchestrer leur fusion complète, fondée sur l'idéal de *synthèse*.

---

449DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°19, Dimanche 20 octobre 1895, p.1-2.

450KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *La Légende de l'artiste* [1934], Paris, Allia, 2010, p.87-93.

451DELVILLE, Jean, « La Science de l'Art », in *L'Art Idéaliste*, n°3, 13 mai 1897, p.1-2; n°4, 13 juin 1897, p.9-10.

452DELVILLE, Jean, « L'Esthétique est-elle une Science? », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXIV, 1942, p.121.

## II. SOULEVER LE VOILE D'ISIS. L'IDÉAL D'UNE SCIENCE TOTALE

### II.1. L'idéal d'universalité

#### II.1.1. *Le langage des secrets de la nature*

Dans *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, William Eamon a analysé le rôle de la « littérature des secrets » dans la naissance de la science moderne<sup>453</sup>. Depuis l'époque médiévale jusqu'aux temps modernes, les livres des secrets se sont enrichis d'un certain nombre de connotations et ont toujours été associés à un savoir ésotérique, à une connaissance occulte élitiste. William Eamon a souligné avec pertinence une dynamique proche du phénomène sociologique observé par Georg Simmel à propos des sociétés secrètes: la parution croissante de ces livres laisse supposer que le savoir à caractère initiatique qu'ils contiennent s'est largement démocratisé. Ce phénomène a, paradoxalement, permis à cette littérature de s'imposer comme un genre scientifique et a ainsi pu générer un intérêt plus marqué pour certains domaines scientifiques, négligés par la science officielle.

Le motif du livre des secrets, dont on se souvient que Delville en a donné une représentation dans *Mysteriosa* [annexe II.35.], est, selon Pierre Hadot, lié de très près à la notion de secret de la nature voire, plus précisément, à la métaphore du dévoilement des secrets de la nature. Pierre Hadot a consacré, dans son essai sur l'histoire de l'Idée de Nature, une réflexion historique et épistémologique sur l'évolution de la notion de secret de la nature, en s'intéressant particulièrement à la figure d'Isis, symbole de la Nature, dans l'iconographie et dans la littérature<sup>454</sup>. Dans son article sur « La Nature et l'Idée dans l'Art », Delville désigne, nous l'avons vu, la Nature par un nom de déesse, « la grande Isis ». Il a par ailleurs systématiquement recours à la majuscule lorsqu'il évoque la « Nature », signe qu'il désigne une entité personnifiée, à caractère transcendant. Pierre Hadot a montré que le passage d'une « *phusis*-processus », c'est-à-dire d'une nature comprise comme un ensemble de phénomènes naturels, à une « *phusis*-personnifiée », soit la déesse Isis, témoigne d'un changement d'attitude de l'homme à l'égard de la nature. Ce basculement met en effet en évidence la croyance en une puissance, en une *force* pour reprendre l'expression de Delville, qui dirigerait et produirait les manifestations de la nature. Cette croyance intervient, paradoxalement, au moment où la

---

453 EAMON, William, *Science and the Secrets of Nature; Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

454HADOT, Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, (« NRF essais »), 2004.

science, munie de la méthode expérimentale, parvient à percer les « secrets de la nature ». L'expression de « secrets de la nature » fait référence à tout ce qui demeure invisible à l'œil nu, qui échappe à l'observation mais qui a, cependant, une influence évidente sur les phénomènes visibles. Pierre Hadot a tiré de l'idée de secret de la nature la signification suivante:

« Le grand secret de la Nature, c'est donc la Nature elle-même, c'est-à-dire la force, la raison invisible, dont le monde visible n'est que la manifestation extérieure. C'est cette nature invisible qui « aime à se cacher », qui se dérobe aux regards. La nature a donc un double aspect: elle se montre à nos sens dans la riche variété du spectacle que nous donnent le monde vivant et l'univers et, en même temps, elle se dérobe derrière l'apparence, en sa partie la plus essentielle, la plus profonde, la plus efficace »<sup>455</sup>.

C'est également dans ce contexte que la métaphore du « voile de la nature » trouve un nouvel essor. La Nature, par « l'image kaléidoscopique » qu'elle offre d'elle-même, refuse de se *dé-voiler*. Le lien avec l'organe de presse du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques, *Le Voile d'Isis*, semble tout trouvé. Par le biais de cette revue, qui s'affirme dès sa création comme une « tribune libre de Haute Science »<sup>456</sup>, les membres du G.I.E.E. laissent entendre que, non seulement ils ont réussi à soulever le voile d'Isis, ou, en d'autres termes, à percer les secrets de la nature, mais surtout, qu'ils s'approprient à communiquer aux *initiés* les mystères qui se trouvent sous ce voile. Autrement dit, la métaphore du « voile d'Isis » appelle celle du « dévoilement ». Dans le cadre d'études de genre, ou *gender studies*, Carolyn Merchant et Evelyn Fox Keller se sont interrogées sur l'aspect psychologique de la représentation d'un dévoilement de la figure d'Isis qui est, par essence, une figure féminine<sup>457</sup>. Ces deux auteures voient dans l'avènement de cette métaphore un des points de départ de la révolution scientifique. Le passage de relais entre les « secrets divins » et les « secrets de la Nature » marque également une passation de pouvoir entre Dieu, figure masculine, et la Nature, figure féminine. La conséquence directe de cette nouvelle configuration est que la figure féminine apparaît désormais non plus comme un être passif ou démoniaque, voué à la *reproduction*, mais comme une entité active et créatrice, *productrice*:

« The dialectical relationships between production and reproduction became for me the basis for a socialist ecofeminism grounded in material change. I also addressed the related problem of the depiction of nature as female, and its conflation with women, by advocating the removal of gendered terminology from the description of nature and the substitution of the gender-neutral term « partner ». This led me to articulate an ethic of partnership with nature in which nature was no longer symbolized as mother, virgin, or witch

---

455HADOT, Pierre, *op.cit.*, p.51.

456 PAPUS, « Le Voile d'Isis », in *Le Voile d'Isis*, n°1, mercredi 12 novembre 1890, p.1-2.

457MERCHANT, Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, San Francisco, Harper, 1980; FOX KELLER, Evelyn, *Secrets of Life. Secrets of Death. Essays on Language, Gender and Science*, New York, Routledge, 1992.



but instead as an active partner with humanity »<sup>458</sup>.

Bien qu'il soit, à notre sens, radical de parler de disparition complète de la notion de secrets divins – nous aurons l'occasion d'en reparler –, et que, chez Delville, il n'existe pas à proprement parler de vision *positive* de la femme<sup>459</sup>, il est clair cependant que dans le passage des secrets divins aux secrets de la Nature, de Dieu à Isis, s'opère un glissement de sens majeur dans le langage des secrets. Comme l'a montré Evelyn Fox Keller, la construction sémantique et idéologique des « secrets de la nature » appelle à une convergence métaphorique entre la Femme, la Vie et la Nature qui, si elle n'est pas à proprement parler nouvelle, fait cependant l'objet d'un emploi inédit. Pour Evelyn Fox Keller, « the newness lay in the naming of the conjunction between women, life, and nature as the locus (or refuge) of *secrets that did not belong to God* »<sup>460</sup>. À la lumière de ces éléments, il nous semble désormais indispensable de proposer une nouvelle lecture d'un dessin que Jean Delville réalisa en 1891 et qui s'intitule *L'Idole de la Perversité* [annexe II.53.]. Cette œuvre a le plus souvent été interprétée comme une variation sur le thème de la femme fatale cher à la fin de siècle<sup>461</sup>, comme une démonstration éclatante de l'iconographie misogyne de la génération symboliste. Bram Dijkstra est allé jusqu'à donner à son enquête sur les figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle le titre de l'œuvre de Delville<sup>462</sup>. Ce choix est justifié de la façon qui suit:

« Lombroso and Ferrero had warned that the ferocious hatred for man which filled the criminally erotic woman « has no cause whatever, and springs from blind and innate perversity ». It was the result of a congenital primitivism in woman which was well beyond the male's capacity for understanding. It is clear that the painters agreed with this assessment. As a result of her instinctual affinity with the animal, woman had truly become « the idol of perversity », the livid-eyed, snake-encircled, medusa-headed flower of evil, whose aggressively pointed breasts were as threatening as the fangs of a devouring animal. This woman, as if she were to breed at all, could only be expected to mother hordes of degenerative temptresses, treacherous sea creatures, predatory cats, snakelike lamias, harpies, vampires, sphinx, and countless other terrible, man-eating creatures »<sup>463</sup>.

Il ne saurait certes être question de remettre fondamentalement en cause cette lecture de *L'Idole de la Perversité*. Les symboles disséminés dans l'œuvre, la nudité provocante, la présence du serpent qui identifie le personnage féminin à l'Ève pécheresse, la fleur vénéreuse

---

458MERCHANT, Carolyn, « The Scientific Revolution and *The Death of Nature* », in *The History of Science Society. Isis*, n°97, 2006, p.515.

459DELVILLE, Jean, « Exhortation à l'Art Idéaliste et mystique », *op.cit.*: « [...] la femme, en fait de génie, n'a montré qu'une désespérante impuissance de réalisation! »

460FOX KELLER, Evelyn, *op.cit.*, p.59.

461DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset & Fasquelle, 1993.

462DIJKSTRA, Bram, *Les Idoles de la Perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992.

463*Ibid.*, p.325.

qui couronne son visage, indiquent de manière explicite qu'il s'agit d'une femme-démon. Néanmoins, ce ne saurait être qu'un degré de lecture que nous espérons enrichir par de nouveaux éléments. L'œuvre se caractérise en réalité par un double aspect. Il nous paraît en effet évident que sous les traditionnels attributs de la femme fatale, consacrée en « idole de la perversité », se cache une représentation de la figure féminine d'Isis. L'intégralité du corps de l'Idole est recouvert d'un tulle moucheté qui, tout en laissant deviner ses formes provocantes, manifeste le caractère inaccessible de ce corps féminin. Pierre Hadot a montré que le voile est un des attributs iconographiques traditionnels d'Isis, comprise comme allégorie de la Nature [annexe II.56.]. Ce motif, qui n'a pas fait l'objet d'une interprétation particulière chez Dijkstra, permet d'envisager les différents symboles sous un autre angle. Si l'on veut bien admettre qu'il s'agit d'une allégorie de la Nature, la nudité, la couronne de fleurs et le serpent, qui renvoie à la femme originelle, prennent un tout autre sens. Ces symboles renvoient à la triangulation Femme-Vie-Nature dont a fait état Evelyn Fox Keller. En d'autres termes, ce qui est dénoncé dans cette œuvre, c'est moins la nature sadique et vicieuse de la Femme que la perversion sexuelle en tant que telle, considérée ici comme une transgression de la nature. D'autre part, la chevelure de serpents renvoie de manière explicite à la figure mythologique de la gorgone Méduse. Quiconque la regardait dans les yeux mourrait pétrifié. Une analogie peut être faite avec Isis à laquelle une inscription du temple égyptien de Saïs rapportée par Plutarque fait dire « Aucun mortel n'a soulevé mon voile ». Méduse comme Isis appartiennent au monde divin et aucun mortel ne saurait souffrir leur contact. Enfin, il faut insister sur le double sens d'« Idole », sur lequel joue sensiblement Delville: il peut faire référence au langage amoureux, entretenant de fait la confusion entre femme fatale et femme-nature, mais surtout, il renvoie à l'objet d'un culte, ce qui laisse entendre que l'Idole en question est une déesse à laquelle on voue une admiration de type religieux. Dans le cas où notre hypothèse se trouve être juste, une question subsidiaire s'impose: la Nature cachée sous le voile est-elle véritablement inaccessible? l'est-elle uniquement pour le profane et le profanateur? ou peut-on, au contraire, considérer que son voile se soulève aisément et n'est en réalité qu'une apparence?

#### II.1.2. *La doctrine des correspondances: « Forme-Esprit » et « Verbe-Image »*

Le symbolisme marque dès ses premiers émois sa volonté de fonder un langage spécifique qui irait au-delà des scissions entre les différentes disciplines artistiques. Ce projet, amorcé par la théorie des correspondances de Charles Baudelaire, va se concrétiser par une aspiration synesthésique. Manuel Couvreur et Roland Van Der Hoeven ont montré que l'opéra

s'impose rapidement comme le lieu privilégié d'une synthèse des arts<sup>464</sup>. L'idéal wagnérien du *Gesamtkunstwerk* devient le modèle de référence pour une grande partie des membres de la génération symboliste.

L'influence et le succès de Wagner sont particulièrement forts en Belgique, principalement pour deux raisons. La première, d'ordre historique, réside dans la relation concurrentielle entre Bruxelles et Paris, centre de reconnaissance artistique. Souhaitant se défaire du dictat parisien en matière d'art, la capitale belge profite de sa situation périphérique pour se tourner vers le modèle germanique. Les créations wagnériennes, ignorées par Paris, remportent à Bruxelles les faveurs du public. Ce succès s'explique, d'après Manuel Couvreur, par le travail d'initiation mené en amont des représentations: sous l'impulsion de Hanssens, Adolphe Samuel et Joseph Dupont, Wagner est de plus en plus régulièrement inscrit au programme des concerts symphoniques de La Monnaie<sup>465</sup>. La modernisation technique de l'opéra bruxellois a par ailleurs permis la mise en place de spectacles conçus comme des « œuvres d'art total ». L'œuvre de Wagner devient une source d'inspiration pour les artistes symbolistes et notamment pour Delville. En 1887, il produit un dessin au fusain intitulé *Tristan et Iseult* qui, s'il fut fortement inspiré par la scène finale d'*Axaël* de Villiers de l'Isle-Adam<sup>466</sup>, n'en demeure pas moins une référence explicite au drame musical *Tristan und Isolde*, créé par Wagner en 1865. Dans les années 1890, Delville a également réalisé plusieurs œuvres ayant pour thème *Parsifal* [annexes II.44., II.45., II.46.], véritable symbole initiatique d'inspiration wagnérienne. La seconde raison est l'ampleur prise par le wagnérisme en Belgique, terme qui désigne l'influence de l'œuvre et de la position wagnériennes sur le monde des arts. En février 1885, Édouard Dujardin fonde à Paris la *Revue wagnérienne* qui fut entièrement consacrée à l'étude critique de l'œuvre de Richard Wagner et à ses manifestations contemporaines. Parmi la liste des collaborateurs apparaissent notamment Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Catulle Mendès, Paul Verlaine, Teodor de Wyzewa, Villiers de l'Isle-Adam ou encore, certaines personnalités proches de Delville comme Stuart Merrill, Charles Morice et Édouard Schuré. Certains de ses rédacteurs publieront également des articles dans les revues belges influentes de l'époque, comme *La Jeune Belgique*, encourageant de ce fait la passion wagnérienne. La revue est en Belgique, le lieu d'inscription de la poésie<sup>467</sup>,

---

464 COUVREUR, Manuel et VAN DER HOEVEN, Roland (dir.), *La Monnaie symboliste*, Bruxelles, GRAM, 2003.

465 *Ibid.*, p.II. Voir également ALBÉRICH, « À propos de la Nouvelle Direction de la Monnaie », in *La Lumière*, n°6, Dimanche 21 janvier 1900, p.3.

466 FRIEDMAN, Donald Flanell, « L'évocation du « *Liebestod* » par Jean Delville », in BROGNIEZ, Laurence, JAGO-ANTOINE, Véronique (dir.), *La Peinture (d)écrite. Textyles*, n°17-18, Bruxelles, Le Cri, 2000, p.79-84.

467 VANDEMEULEBROUCKE, Karen, « La revue comme lieu d'inscription de la poésie en Belgique à la fin du

mais également le lieu de diffusion privilégié des théories wagnériennes, devenant de ce fait, une vitrine du wagnérisme. Dans le premier numéro de la *Revue wagnérienne*, Fourcaud consacre un article au « Wagnérisme » qu'il définit de la façon suivante:

« Maintenant qu'est-ce au juste que le wagnérisme? On a le tort d'accepter, pour cette doctrine, des définitions compliquées alors qu'il n'est rien de si simple. Dramatiquement, c'est le triomphe de la vérité humaine sur les artifices convenus. Musicalement, c'est l'étroite union du drame actif qui se meut sur la scène et de la symphonie expressive qui se déroule dans l'orchestre »<sup>468</sup>.

Jean Delville s'est, à plusieurs reprises, directement impliqué dans la réalisation d'œuvres d'art totale au théâtre. Lors de son séjour parisien au début des années 1890, il s'est chargé de peindre les décors de la pièce *Babylone* de Joséphin Péladan. L'intérêt de Péladan pour l'œuvre de Wagner date de 1888, où il entreprend pour la première fois aux côtés de William Ritter, le pèlerinage à Bayreuth avant d'y retourner avec Judith Gautier et Catulle Mendès<sup>469</sup>. Les Salons de la Rose+Croix portent la marque de l'influence de Wagner sur Péladan, comme en témoignent la présence du buste de Wagner à l'entrée du salon ou encore l'organisation d'auditions musicales dédiées à l'œuvre wagnérienne. Auteur dramatique, Péladan envisageait de fonder un « théâtre idéaliste » comme il l'a annoncé dans les « Constitutions de l'ordre laïque La Rose+Croix » publié en novembre 1892 dans *Le Mouvement littéraire*<sup>470</sup>. Delville accordera son soutien au « théâtre de la Rose+Croix » en consacrant une conférence à la *Prométhéide* de Péladan<sup>471</sup> lors du premier Salon d'Art Idéaliste de 1896<sup>472</sup>. Par ailleurs, nous avons déjà évoqué l'analogie entre l'organisation des salons idéalistes et le concept d'art total de Wagner.

La combinaison de ces différentes tentatives explique en grande partie que Delville ait été séduit par la conférence sur « Le Théâtre du Rêve » donnée par Édouard Schuré à la *Libre Esthétique* le 16 mars 1899<sup>473</sup>. *L'Art Moderne*, dans son compte-rendu, signale « un auditoire exceptionnellement nombreux », comprenant notamment Charles Morice, Maurice Kufferath et Jean Delville<sup>474</sup>. C'est certainement à cette occasion que Delville rencontra pour la première

---

XIX<sup>e</sup> siècle: apports de l'approche systémique », in *CONTEXTES*, n°4, 2008, mis en ligne le 28 octobre 2008, <http://contextes.revues.org/index3873.html>.

468 FOURCAUD, « Wagnérisme », in *Revue wagnérienne*, n°1, 8 février 1885, p.5.

469 BEAUFILS, Christophe, *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme, op.cit.*, p.168-170.

470 PÉLADAN, Joséphin, « Constitutions de l'ordre laïque La Rose+Croix Le Temple et Le Graal », in *Le Mouvement littéraire*, n°20, 23 novembre 1892, p.155-159.

471 PÉLADAN, Joséphin, *La Prométhéide. Trilogie d'Eschyle en quatre tableaux*, Paris, Chamuel, 1895.

472 SALONS D'ART IDÉALISTE, *Première Geste. Catalogue, op.cit.*, p.12.

473 MERCIER, Alain, *Édouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*, thèse présentée devant l'université de Paris X le 20 février 1971, Paris, Honoré Champion, 1980, p.531.

474 ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, 19 mars 1899, p.94.

fois Édouard Schuré et qu'il le sollicita pour la préface de *La Mission de l'Art* qui paraîtra l'année suivante. Mme Jean de Tailleyenay, qui assiste également à la conférence<sup>475</sup>, fut la première à donner au théâtre idéal de Schuré le nom de « théâtre de l'âme »<sup>476</sup>. Sébastien Clerbois, qui a étudié en détail la genèse de ce « théâtre de l'âme », a montré que c'est sous l'influence de Delville et de ses disciples que ce projet a trouvé un nouveau souffle<sup>477</sup>. L'accueil des idéalistes belges relance en effet la carrière littéraire de Schuré qui avait largement pâti de ses ruptures en 1881 avec Richard Wagner puis, en 1886, avec *La Société Théosophique* présidée par Helena Blavatsky<sup>478</sup>. La venue de Schuré en Belgique concorde étrangement avec le moment où Delville entre en contact avec *La Société Théosophique*, dirigée par Annie Besant. En septembre 1899, Delville publie dans le journal *Le Thyrsé* un compte-rendu de la conférence sur « La Sagesse Antique » donnée par Annie Besant à la Salle Kevers de Bruxelles [annexe I.26.]. Saluant en la conférencière une « Hypatie moderne, une authentique missionnée apportant à notre époque d'aveulissement moral et intellectuel la parole de sagesse et de lumière », Delville profite de la tribune qui lui est offerte pour régler ses comptes avec Joséphin Péladan:

« Et il ne s'agit plus ici de la claironnante et orgueilleuse dialectique d'un Péladan, toute d'apparat et de bariolures idéologiques, toute de parade et de superfétation, mais, au contraire, du véritable et pur langage de *quelqu'un qui sait* »<sup>479</sup>.

Après avoir abandonné ses Salons d'Art Idéaliste, dont la dernière manifestation eut lieu en 1898, et en plein conflit avec Joséphin Péladan qui, jusqu'ici, avait été son maître à penser, Delville, durant la toute dernière année du siècle, était largement préoccupé par la refonte du mouvement idéaliste en Belgique. En décembre 1899, il fonde une nouvelle revue, *La Lumière*, dans laquelle il poursuit le programme de synthèse commencé avec *L'Art Idéaliste*. Il combine au sein de cette ultime revue l'ensemble de ses influences. Ainsi, le modèle wagnérien est régulièrement mis à l'honneur sous la plume de ses collaborateurs. Le numéro du 24 décembre 1899 rapporte ainsi une série de conférences sur l'occulte dans les œuvres wagnériennes donnée par Annie Besant à Bayreuth durant l'été 1899<sup>480</sup>. Quant à

---

475 MERCIER, Alain, *Édouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*, op.cit., p.532.

476 TAILLENAY, Mme Jean de, « Le Théâtre du rêve », in *L'Art Moderne*, 2 avril 1899, p.106-107.

477 CLERBOIS, Sébastien, « Édouard Schuré et Jean Delville sur la scène wagnérienne: la Genèse d'un « théâtre de l'âme » », in *La Monnaie wagnérienne*, Gand, Snoeck, (« Cahiers du GRAM »), 1998, p.259-279.

478 *Ibid.*, p.273.

479 DELVILLE, Jean, « À propos de la Sagesse Antique. Conférence de Mme Annie Besant », in *Le Thyrsé*, T.I., n°9, 1<sup>er</sup> septembre 1899, p.65-66. Le détail de cette conférence sera publié quelques mois plus tard: BESANT, Annie, « De la Sagesse Antique. La Fraternité », in *La Lumière*, n°9, Dimanche 11 février 1900, p.1.

480 ANONYME, « Les Faits, les Paroles et les Actes », in *La Lumière*, n°2, 24 décembre 1899, p.3.

Schuré, il publie en janvier 1900 un article intitulé « Une visite chez Wagner »<sup>481</sup> [annexe I.27.], dans lequel il fournit le récit de sa rencontre avec Wagner. En mars 1900, Delville signale la publication des *Enfants de Lucifer* de Schuré dont la préface reprend les éléments sur le théâtre de l'âme de la conférence de *La Libre Esthétique*<sup>482</sup>. Delville voit dans le programme de Schuré un moyen de renouveler en profondeur le théâtre moderne:

« Nous avons déjà annoncé qu'Édouard Schuré tente en ce moment une rénovation du théâtre moderne. Au milieu de la navrance, de la laideur et de la banalité du théâtre contemporain que le matérialisme aveulissant et l'immoralité la plus basse ont détourné de sa mission sociale, Édouard Schuré veut la réalisation d'un théâtre qui aurait un rôle « *d'initiation psychique* » et où la foule verrait évoluer vers les plus hautes vérités l'Âme nouvelle »<sup>483</sup>.

C'est indéniablement sous la houlette d'Édouard Schuré que Delville se passionne pour le théâtre et qu'il découvre l'œuvre de l'écrivain occultiste Edward Bulwer-Lytton. Un manuscrit, conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, indique que Delville avait prévu de transposer son roman *Zanoni* au théâtre<sup>484</sup>. Delville est également à l'origine d'un Palais des Arts qui, en 1910, accueille une conférence de Joséphin Péladan sur Léonard de Vinci et un théâtre dans lequel est jouée sa tragédie *Œdipe et le Sphinx*<sup>485</sup>. C'est également à cette date que Delville devient membre de la « loge des amis philanthropes » [annexe] qui allie préoccupations sociales et passion wagnériste<sup>486</sup>. Chez Delville, le modèle wagnérien ne consistera néanmoins pas uniquement en une source d'inspiration picturale et un modèle théâtral. Wagner fut en effet largement réinvesti par la pensée occultiste.

Dans son essai sur *L'ésotérisme musical en France*, Joscelyn Godwin a montré que pour les occultistes, la musique est l'art ésotérique par excellence<sup>487</sup>. Harmonie des sphères, correspondances occultes au sein de la nature et entre les nombres, correspondances entre le monde, l'âme et le corps humain...la musique, qui touche de multiples champs de la connaissance occulte et est de ce fait considérée comme miroir de l'univers, s'impose comme modèle de *science totale*. Le modèle musical vient conforter l'idée occultiste d'une « science

481 SCHURÉ, Édouard, « Une visite chez Wagner. Son portrait physique et moral. Sa conception du théâtre », in *La Lumière*, n°4, 7 janvier 1900, p.1.

482 DELVILLE, Jean, « Les Livres. Le Théâtre de l'âme par Édouard Schuré », in *La Lumière*, n°14, Dimanche 18 mars 1900, p.2.

483 *Ibid.*

484 La date de rédaction de ce manuscrit est incertaine. Maria-Luisa Frongia date ce projet des années 1902-1907 ou 1914-1918, FRONGIA, Maria-Luisa, « I bozzetti di Jean Delville per la scena del drama lirico inedita *Zanoni* », in *Storial dell'arte*, n°71, 1991, p.137-151. Une citation du *Zanoni* d'Edward Bulwer-Lytton dans *La Mission de l'Art* prouve qu'à la date de sa publication, Delville a déjà lu cette œuvre, DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art. Étude d'Esthétique Idéaliste*, op.cit., p.162-163.

485 DELVILLE, Jean, « La conférence sur Léonard de Vinci et la représentation de la tragédie *Œdipe et le Sphinx*, par M. Joséphin Péladan, à l'Institut des Arts », in *Revue théosophique belge*, n°2, mai 1910, p.46-47.

486 COUVREUR, Manuel et VAN DER HOEVEN, Roland (dir.), op.cit., p.49.

487 GODWIN, Joscelyn, *L'ésotérisme musical en France 1750-1950*, Paris, Albin Michel, 1991.

du contrepoint », c'est-à-dire d'une science des correspondances, des dialogues entre différentes sciences. Le cycle de conférences du dernier Salon d'Art Idéaliste de 1898 s'ouvre ainsi par une intervention d'Émile Ergo sur « La Régénération de la science de l'harmonie et du Contrepoint » dans laquelle il propose une théorie musicale fondée sur l'analogie et la numérogie<sup>488</sup>. Pour Delville, véritable « *algèbre musical* », cette science du contrepoint « a ses racines dans la grande loi du Ternaire, dont la secrète logique est surtout connue des Kabbalistes! »<sup>489</sup> Philippe Junod, dans son essai sur la notion de *Contrepoints*, a analysé la manière dont l'analogie musicale a investi la théorie de l'art par le prisme des dialogues entre musique et peinture<sup>490</sup>. Ce qu'il convient de préciser dès maintenant, c'est que chez les idéalistes, et chez Delville en particulier, le dialogue entre musique et peinture est fondé sur l'enseignement occultiste. Un an avant sa mort, Delville a publié un texte intitulé « Les valeurs esthétiques », dans lequel il offre un éclairage important sur les liens entre esthétique et occultisme. Pour illustrer sa théorie, Delville a recours à l'analogie musicale:

« Au point de vue esthétique, l'occultisme croit, en effet, que l'univers peut être considéré comme une harmonie de couleurs si on contemple l'immense nature par l'organe physique de l'œil.

Seulement, les organes visuels, indépendamment de ce qu'ils perçoivent les vibrations de la couleur physique, ont la faculté ainsi de percevoir d'autres sortes de couleurs et que nos yeux ordinaires ne voient pas. Pour mieux me faire comprendre, laissez-moi vous citer un exemple: Lorsque nous écoutons une symphonie musicale, nous n'entendons que les sons. Cependant, ces vibrations soniques produisent *des couleurs*. Il existe de nombreux ouvrages scientifiques démontrant l'existence d'un aspect invisible de la nature, aspect *abstrait*, si l'on peut dire, montrant que les vibrations des sons se disposent en des figures colorées et de formes géométriques. D'après ces documents scientifiques, il est démontré qu'il existe dans la nature des choses invisibles pour la plupart des créatures et visibles à des personnes capables d'être sensibles à des vibrations plus subtiles, et douées de *clairvoyance*. Un grand occultiste anglais, Charles Leadbeater, doué lui-même de cette faculté à un degré suprême, dans son livre sur les *Formes pensées*, illustré de planches colorées, reproduit les formes et les couleurs vues par lui dans les compositions des grandes œuvres symphoniques de musiciens célèbres, notamment Gounod, Mendelssohn, Wagner: ce qui indique clairement qu'en sa qualité de *clairvoyant* il a observé sur la projection dans l'espace invisible, le type différent de génies musicaux selon la qualité des vibrations soniques de leurs œuvres orchestrales.

Les illustrations qui ornent son ouvrage montrent qu'au-dessus des édifices, salles de concert ou temples religieux, montent dans l'espace comme de véritables gerbes efflorescentes de couleurs, rendues visibles aux personnes qui, parmi les auditeurs, sont douées de *clairvoyance* »<sup>491</sup>.

Il est relativement aisé d'identifier les « documents scientifiques » que Delville évoque ici. Le premier, n'est autre que le *Traité d'acoustique* publié par le physicien allemand Ernst Florens Friedrich Chladni en 1802 et traduit en français en 1809<sup>492</sup>. Lors d'une expérience sur les vibrations des plaques, qu'il saupoudrait de sable fin, Chladni a noté la formation de figures colorées et géométriques qui prendront le nom de figures acoustiques, avant d'être désignées

---

488 MÉGOR, Élie, « À la Tribune du Salon d'Art Idéaliste », in *L'Art Idéaliste*, n°14, 13 avril 1898, p.2.

489 *Ibid.*

490 JUNOD, Philippe, *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Paris, Contrechamps, 2006.

491 DELVILLE, Jean, « Les valeurs esthétiques », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXXIV, 1952, p.20-21.

492 CHLADNI, Ernst Florens Friedrich, *Traité d'acoustique*, Paris, Courcier, 1809.

comme les « figures de Chladni » [annexe II.58.]. Ce que Chladni a mis en évidence par le biais de cette expérience c'est que le *son a une image*, c'est-à-dire qu'une réalité par définition invisible à l'œil, le son, peut se manifester de manière visible, sous forme plastique. Cette avancée scientifique fut investie par la pensée occultiste dans la mesure où elle confortait l'existence d'un monde invisible qui, sous l'effet d'un expérimentateur avisé, pouvait se manifester dans le monde visible. Quant au second document cité par Delville, il s'agit de l'ouvrage théosophique *Les Formes pensées*, écrit par Charles W. Leadbeater en collaboration avec Annie Besant en 1905<sup>493</sup>. L'illustration<sup>494</sup> décrite par Delville fait référence à la figure 57 des *Formes pensées* [annexe II.59.] qui représente une montagne de sons, de lumières et de couleurs, en forme de cloche, émise par l'orgue de l'église située dans la partie inférieure de l'image. Pour les deux auteurs, il ne fait nul doute que cette montagne est émise par la musique wagnérienne:

« Il n'est personne ayant étudié les formes-pensées musicales qui puisse hésiter à attribuer les merveilleuses montagnes représentées dans la Figure 57 au génie de Richard Wagner. Nul compositeur n'a encore créé d'édifice musical aussi puissant et aussi net »<sup>495</sup>.

L'analogie entre les sons, les couleurs et les formes plastiques encourage la formation d'une musique visuelle comme principe fondateur de la peinture<sup>496</sup>. Convaincu qu'« il y a entre le son et la forme des correspondances mystérieuses que surtout l'étude des incantations magiques peut faire saisir et comprendre »<sup>497</sup>, Delville va calquer la démarche du peintre sur celle du musicien wagnérien de manière à fonder une *peinture wagnérienne*:

« De même que le musicien de génie traduit les harmonies de l'espace invisible en sons physiques, le peintre, le sculpteur peuvent traduire l'harmonie des *formes types* qui sont dans la *lumière plastique* invisible, prismes vivants des beautés divines, et où se rétractent les splendeurs de l'âme universelle »<sup>498</sup>.

Sébastien Clerbois a montré comment « ce qu'on a appelé la *peinture wagnérienne*, [...] prolongeant les correspondances baudelairiennes, dépasse de loin le cadre de la peinture littéraire pour fonder un ultime espace symboliste, où la peinture et le mot entrent en

---

493 BESANT, Annie, LEADBEATER, Charles W., *Les Formes pensées*, Paris, Publications Théosophiques, 1905.

494 Les illustrations des *Formes pensées* furent réalisées par John Varley (1850-1933), CAGE, John, *La Couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, (« L'univers de l'art »), 2009, p.156.

495 BESANT, Annie, LEADBEATER, Charles W., *op.cit.*, p.67-68.

496 METKEN, G., « Une musique pour l'œil. Richard Wagner et la peinture symboliste », in CLAIR, Jean (dir.), *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, cat.exp., Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1996, p.116-123.

497 DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art*, *op.cit.*, p.124.

498 *Ibid.*, p.70-71.



incandescence »<sup>499</sup>. De fait , Delville, dans sa théorie de l'art, allie le projet de synthèse des arts de Wagner et ambition de synthèse des sciences de l'occultisme:

« Mais les temps sont venus où les Beaux-Arts, régénérés en synthèse et pénétrant dans les domaines illimités de l'Au-de-là, seront, enfin, « l'incorporation de l'Idée, du *Verbe*, dans les Formes de la Nature » »<sup>500</sup>.

La combinaison de ces deux éléments viennent soutenir sa conception de la peinture comme « Verbe-Image » ou comme « Forme-Esprit », c'est-à-dire d'une peinture des correspondances entre l'Idée et la Forme, entre l'Esprit et la Matière:

« Toute forme est l'union de l'essence avec la substance. Toute forme est une pensée. Le monde des idées forme le monde des formes. Dans le grandiose symbolisme des réalités formelles où le Verbe-Image scande secrètement le langage de la Beauté, l'œuvre de la Création apparaît comme étant une permanente transmission du rythme en formes, c'est-à-dire la production des formes vivantes dans les règnes de la nature ou, mieux encore, l'inscription du rythme à l'état virtuel dans une forme matérielle »<sup>501</sup>.

Chez Delville, l'idée d'une peinture comme « Verbe-Image » n'est pas uniquement une application de la thématique catholique de Péladan, dont Jules Dujardin a donné une magistrale illustration avec son œuvre *Le Verbe fait chair* de 1893 [annexe II.60.] présentée au salon idéographique de KVMRIS et au Salon d'Art Idéaliste de 1896. La construction terminologique du « Verbe-Image », qui devient parfois la « Forme-Esprit » sous la plume de Delville, induit non pas une simple équivalence entre l'image et le sens mais bien une fusion conceptuelle. C'est sur cette identification complète de l'Image au Verbe et du Verbe à l'Image que repose la Beauté d'une œuvre picturale. En d'autres termes, Delville élabore un « langage de la Beauté » qui fixe des références conceptuelles en ayant recours à la science occulte et en particulier aux lois de l'Harmonie.

### II.1.3. *L'harmonie universelle comme langage de la Beauté*

« Selon la Vérité, sous les lumières de la Science ésotérique, il percevra mieux les splendeurs du Divin, les splendeurs de l'Univers, les splendeurs de l'Homme, c'est-à-dire l'Harmonie et la Beauté éternelles. L'artiste dans son art, comme le sage dans sa science, doit être un accord avec l'harmonie du monde »<sup>502</sup>.

---

499 CLERBOIS, Sébastien, « Édouard Schuré et Jean Delville sur la scène wagnérienne: la Genèse d'un « théâtre de l'âme » », *op.cit.*, p.260.

500 DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art*, *op.cit.*, p.94. Citation également présente dans DELVILLE, Jean, « Causerie esthétique », in *La Ligue Artistique*, n°13, Dimanche 7 juillet 1895, p.1-2.

501 DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art*, *op.cit.*, p.157.

502 *Ibid.*, p.34-35.

Si l'analogie musicale s'est imposée comme un leitmotiv de l'époque, il en est un autre que nous nous devons de souligner: celui de l'harmonie universelle. Comme l'a remarqué Joscelyn Godwin, une thèse sur les théoriciens de l'harmonie universelle à la fin de siècle reste à écrire<sup>503</sup>. S'inscrivant dans une dynamique de rénovation sociale profonde, l'harmonie s'impose en effet sous la plume des théoriciens comme le principe de tous les arts. Pour eux, l'harmonie est également reconnue comme le phénomène fondamental de l'univers. L'harmonie du monde repose sur les proportions de la nature ou, en d'autres termes, sur les nombres. Dès lors, les proportions sont perçues comme une valeur fédératrice, puisque ce sont elles qui assurent la beauté dans la nature, dans le corps humain, mais aussi dans les arts. Delville quant à lui, pose la mathématique des formes, « c'est-à-dire la proportion, l'harmonie, l'équilibre, divines expressions de la Beauté sur notre planète, la Terre »<sup>504</sup>, comme règle absolue en art. En d'autres termes, l'artiste doit transposer les belles formes, c'est-à-dire parfaitement proportionnées, de la nature dans l'œuvre d'art. Néanmoins, cette transposition ne doit pas être littérale car, comme le rappelle Joséphin Péladan, « la beauté d'une œuvre est faite d'une réalité sublimée »<sup>505</sup>. Pour Delville, les formes de la nature doivent être sublimées par l'intelligence de l'artiste:

« La beauté de la nature doit apparaître dans la lumière de l'intelligence de l'artiste et non à travers les fibres de ses nerfs troublés, car toute réalisation esthétique, picturale, sculpturale ou musicale est une vision créée, c'est-à-dire une forme entrevue, un rythme ressenti dans la réalité, mais sublimé dans la lumière universelle dont est imprégnée l'âme de l'artiste, à ce moment, en état de réceptivité supérieure »<sup>506</sup>.

Cette métamorphose des formes de la nature en formes artistiques distingue, selon Delville, l'artiste réaliste de l'artiste idéaliste. Tandis que le peintre réaliste se contente d'imiter la nature, l'idéaliste, lui, trouve dans la Nature un *moyen* de parvenir à la Beauté:

« Quelle différence existe-t-il donc entre le réaliste et l'idéaliste? Je précise encore. Le premier recherche la sensation dans la trivialité et dans l'opposé des lois esthétiques ; le second recherche la sensation et l'émotion dans la Beauté et dans l'harmonie des règles de la Nature. Le premier ne voit la nature que superficiellement, c'est-à-dire dans son phénoménisme objectif : il *regarde sans voir!* Le second prend le *réel* comme moyen et il voit la Nature doublement : il *voit* et il *pense!* »<sup>507</sup>

503 GODWIN, Joscelyn, *op.cit.*, p.182. Sur la question de l'harmonie universelle, nous conseillons au lecteur de ce référer au chapitre VII de ce même ouvrage, « Edmond Bailly et l'harmonie universelle à la fin de siècle », p.168-202.

504 DELVILLE, Jean, « À propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°7, Dimanche 7 avril 1895, p.1-2.

505 Citation intégrée à l'épigraphe de DELVILLE, Jean, « Salons d'Art Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°23, Mercredi 4 décembre 1895, p.6.

506 DELVILLE, Jean, « Exhortation à l'Art idéaliste et mystique », in *La Ligue Artistique*, n°10, Dimanche 19 mai 1895, p.1-3.

507 DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°22, Dimanche

Cette manière d'envisager le travail de l'artiste ainsi que son rapport au monde fait écho aux conceptions esthétiques de Louis Delbeke pour qui l'art correspond à « ce qui est créé par la main et le génie de l'homme en vue de donner à la nature ou à des objets l'attrait que ces objets n'ont pas par eux-mêmes »<sup>508</sup>. Francine-Claire Legrand note une des premières la dette des théories esthétiques de Delville envers les théories de l'*Harmonie Universelle* de Louis Delbeke<sup>509</sup>. Le projet de Delbeke consiste avant tout à « définir la nature de l'homme, sa mission sur ce globe et sa destinée future », programme que reprend avec zèle Delville. S'agissant de l'artiste, Delbeke, qui est lui-même peintre, affirme la nécessité pour lui d'être également savant. C'est à cette unique condition que sa production artistique obtiendra le statut d'Art:

« L'art, avant d'agir comme puissance, doit être puissant ; il ne suffit donc pas, pour agir, d'être uniquement artiste, mais il faut de plus être savant ; il faut posséder la loi de l'harmonie. Cette loi conduira l'artiste à la connaissance de l'harmonie universelle ; elle en est la pierre fondamentale, la porte et le point de départ »<sup>510</sup>.

L'allégorie harmonique est étendue à l'artiste lui-même. Chez Delville, pareillement, l'harmonie universelle repose sur une harmonie des facultés chez l'artiste. De cette dernière dépend la transmutation des formes parfaites de la Nature en symboles:

« Ce ne sera jamais qu'en ayant entrevu Dieu dans l'inextricable et harmonieux mouvement de la Nature, c'est-à-dire quand il aura senti l'éternité à travers les formes de la métamorphose physique, que l'artiste pourra créer le *Symbole*, ce point culminant de la conception esthétique »<sup>511</sup>.

Pour Delville cependant, l'Art reste supérieur à la Nature. L'harmonie universelle, tout comme la Beauté, ne trouvent à s'exprimer que dans l'Art:

« J'ajoute que la pure Beauté, la pure Harmonie n'habitent que dans le monde de l'esthétique, car l'Art n'évolue jamais qu'autour de leur immuable absolu: la Beauté spirituelle, la Beauté plastique, la Beauté technique »<sup>512</sup>.

Ces trois principes se situent, pour Delville, aux fondements même de l'art idéaliste. Dans le Manifeste qui précède le catalogue de la première Geste du Salon d'Art Idéaliste

---

17 novembre 1895, p.1-3.

508DELBEKE, Louis, *Harmonie universelle. Quelques notions sur l'absolu en science et en art ou La loi du vrai et du beau*, Bruxelles, Imprimerie de Labroue et Mertens, 1861, p.10.

509LEGRAND, Francine-Claire (dir.), *De l'allégorie au symbole*, cat.exp., Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1968.

510DELBEKE, Louis, *op.cit.*, p.8.

511DELVILLE, Jean, « De la Beauté », *op.cit.*

512DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.1-3.

**[annexe I.28.]**, Delville somme les artistes de se plier aux préceptes de la Pensée, du Style et de la Technie. Ces trois éléments garantissent la Perfection, c'est-à-dire la Beauté, de l'œuvre d'art:

« [...] les SALONS D'ART IDÉALISTE arborent comme principes éternels de la Perfection dans l'œuvre:  
LA PENSÉE, LE STYLE, LA TECHNIE.  
Ils ne reconnaissent de libre, en Esthétique, que la personnalité créatrice de l'artiste et affirment, au nom de l'Harmonie, que nulle œuvre n'est susceptible d'art véritable que si elle se compose des trois termes absolus, à savoir;  
LA RÉALITE SPIRITUELLE, LA RÉALITE PLASTIQUE, LA RÉALITE TECHNIQUE »<sup>513</sup>.

Chez Delville, l'œuvre d'art idéaliste est ainsi dotée d'une dimension « harmonisante »:

« L'œuvre idéaliste est donc celle qui harmonisera en elle même les trois grands Verbes de la Vie: le *Naturel*, l'*Humain*, le *Divin*. Pour atteindre ce degré de pondération esthétique, – ce qui n'est pas le fait du premier venu, j'en conviens aisément! – il faut que l'on trouve dans l'œuvre l'*idée* la plus pure dans le plan mental, la *forme* la plus belle dans le monde plastique, la *technie* la plus parfaite dans l'exécution »<sup>514</sup>.

Si la *Sensation*, qui, pour Delville, « n'a aucune valeur esthétique »<sup>515</sup>, est à la portée de tout artiste, la *Conception* d'une œuvre d'art est, au contraire, la marque de l'artiste de génie<sup>516</sup>. Delville introduit de fait la théorie de l'harmonie universelle au cœur du débat esthétique sur la hiérarchie des arts. Il ne rejète la sensation, c'est-à-dire ce qui est provoqué par l'observation de la nature, que lorsque celle-ci constitue pour l'artiste une fin en soi. Lors du discours qu'il prononce en tant que lauréat du prix de Rome devant l'Académie des Beaux-Arts en 1895 **[annexe I.29.]**, Delville encourage les élèves de l'Académie à s'appliquer à l'étude et à la reproduction mimétique de la Nature:

« Si longtemps que vous serez à l'Académie, travaillez, étudiez, soyez esclave du modèle, car la Nature devra être votre maître absolu, despotique et impeccable. Ici, vous n'avez pas le droit d'être libre ni d'être vous-même. Vous êtes, non seulement l'élève de tel ou tel professeur, mais vous devez être toujours le docile et attentif élève de la Réalité. Ici, vous apprendrez l'exercice de l'œil et de la main. Vous préparerez les facultés qui sont latentes en vous »<sup>517</sup>

L'idée que l'élève-artiste dispose de facultés latentes en lui suppose qu'il connaîtra une évolution:

---

513DELVILLE, Jean, « Salons d'Art Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°23, Mercredi 4 décembre 1895, p.6.

514DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art*, op.cit., p.35-36.

515DELVILLE, Jean, « Causerie esthétique », in *La Ligue Artistique*, n°13, Dimanche 7 juillet 1895, p.1-2.

516DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.1-3.

517DELVILLE, Jean, « Le discours de Jean Delville prononcé à sa réception dans la salle de l'Académie, comme Lauréat du Prix de Rome », in *La Ligue Artistique*, n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.3-5.

« L'artiste pour évoluer, devra amplifier l'étude de la nature jusqu'aux grandes lois de l'Idéation cosmique. Cette connaissance le forcera à pénétrer le mystère et le sens cachés dans les formes du monde visible »<sup>518</sup>.

La technie picturale, qui s'acquiert par l'étude de la réalité et par la pratique du dessin, donne ainsi accès au sens caché de la Nature. C'est dans les formes de la Nature que résident son essence:

« La puissance créatrice du Monde s'exprime par la forme. Mirage divin de la vie créée, elle révèle à notre regard spirituel le mystère esthétique, car la nature n'est pas l'art, mais l'art est caché dans la nature comme un trésor surnaturel. Le génie consiste à percevoir le rayonnement de ce trésor à travers l'opacité formelle des choses »<sup>519</sup>.

Ce « culte de la Forme », qui pour Delville « est l'expression symbolique des affinités primordiales qui existent entre l'Esprit et la Matière »<sup>520</sup>, est non seulement le signe d'une cérébralité fort développée chez l'artiste mais assure également la supériorité des arts plastiques sur les autres arts, en ce sens où ils s'adressent à l'intelligence et non aux sens. Pour étayer cette idée, Delville s'appuie sur la théorie de la « psychologie des foules » élaborée par Gustave Le Bon au milieu des années 1890<sup>521</sup>. Le Bon est un des premiers penseurs au XIX<sup>ème</sup> siècle à noter l'accroissement des populations, la formation de foules et à en analyser le fonctionnement. Le Bon met en avant l'« unité mentale » de la foule dans laquelle l'individu, altéré et soumis à l'inconscient collectif, régresse vers un stade primaire de l'humanité. Dans cette nouvelle configuration qui favorise le rapprochement, le degré de sensibilité des individus aux phénomènes émotionnels est fortement amplifié. Pour le dire autrement, tout phénomène impressif, c'est-à-dire qui est propre à causer ou à traduire des impressions, exerce une influence importante sur la foule. Ce n'est pas un hasard si nous avons utilisé un terme issu de la terminologie musicale pour qualifier les phénomènes observés par Le Bon puisque c'est précisément cette dimension que Delville dénonce dans la Musique:

« Ce qui fait l'infériorité de la Musique c'est qu'elle s'adresse aux nerfs, à la sensibilité névrotique de l'être

---

518 *Ibid.*, p.34.

519 DELVILLE, Jean, « L'harmonie esthétique », in *L'Art Idéaliste*, n°13, 13 mars 1898, p.1-3. Delville reprend cet extrait, à quelques modifications près, dans *La Mission de l'Art*, p.124-125: « La puissance créatrice du Monde s'exprime par la forme. Mirage divin de la vie créée, elle révèle à notre regard spirituel le mystère esthétique, car la nature n'est pas l'art, mais l'art est caché dans la nature comme un trésor surnaturel. Le génie consiste à percevoir le rayonnement de ce trésor à travers l'opacité physique des choses ».

520 DELVILLE, Jean, « Le discours de Jean Delville prononcé à sa réception dans la salle de l'Académie, comme Lauréat du Prix de Rome », *op.cit.*

521 LE BON, Gustave, *Psychologie des Foules*, Paris, Félix Alcan, 1895. DELVILLE, Jean, *Ibid.*: « Si je rappelle les belles paroles de ce sublime esprit [Goethe], c'est pour bien faire comprendre l'importance capitale que les plus grands génies attribuent aux arts plastiques, et cela prouve, que si les arts de la forme n'ont pas une action instantanée sur la foule, c'est que la foule, inconsciente et inculte, est psychologiquement incapable de s'élever à leur difficile compréhension ».

humain. Ce qui fait, au contraire, la supériorité des Arts Plastiques, c'est qu'elle s'adresse directement à l'intelligence de l'être humain. Le *Son* ne sera jamais qu'une volupté émotionnelle, c'est-à-dire la sensation inconsciente dont le résultat physique sera toujours la Rêverie avec tous ses délicieux oublis de la réalité ambiante comme avec tous ses dangers passionnels et émotifs. La Forme, elle, est aussi une volupté, mais une volupté supérieure, une volupté intellectuelle, la plus noble de toutes les voluptés humaines. Le résultat psychique d'une belle Forme, tout en étant émotionnel, se concentre dans la lucidité cérébrale et devient la volupté équilibrante de l'Intelligence. L'apogée des civilisations harmoniques se caractérise, non pas par la Musique, mais par la Plastique »<sup>522</sup>.

Dans le contexte de redécouverte des théories de l'harmonie universelle se développe également un intérêt grandissant pour l'histoire universelle. Parmi les ouvrages de référence de la génération occultiste fin-de-siècle, il faut mentionner *Les Grands Initiés* publié par Édouard Schuré en 1889. Au contact d'Hélène Blavatsky, co-fondatrice de la Société Théosophique, et de Saint-Yves d'Alveydre, Schuré développe à partir des années 1880 des conceptions fortement imprégnées du renouveau des sciences occultes<sup>523</sup>. Ses travaux sur l'œuvre wagnérienne et son ralliement au Manifeste du Symbolisme publié par Moréas dans *Le Figaro* en 1886 lui avaient par ailleurs assuré très tôt l'admiration des symbolistes européens. C'est dans ce double contexte qu'il faut comprendre pourquoi *Les Grands Initiés* reçoit, dès le lendemain de sa parution, un accueil extrêmement chaleureux, tant dans les milieux artistique que strictement occultiste. Papus consacre dans *L'Initiation* une étude de dix-huit pages à cet ouvrage dès sa sortie sous presse<sup>524</sup>. D'une nature moins didactique qu'historique, dans la lignée des essais publiés par Saint-Yves d'Alveydre, l'ouvrage de Schuré a ceci d'original qu'il est le premier à relier entre eux des faits historiques par le point de vue occultiste. Sous-titré « Esquisse de l'histoire secrète des religions », l'ouvrage propose une généalogie historique des « grands initiés », reliant entre elles des personnalités *a priori* aussi éloignées que Rama, Khrisna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon et Jésus. Pour Schuré, qui révère dans l'art un principe salvateur de nature religieuse, le retour en force des mythes anciens vient soutenir les efforts de renaissance idéaliste. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre le regard admiratif porté par Delville vers les civilisations anciennes, auxquelles il attribue un degré de sagesse comparable à celui auquel il aspire lui-même. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la série des « Lettres d'Italie » [annexe I.24.] que Delville publie dans *La Ligue Artistique* pendant son séjour en Italie consécutif au Prix de Rome<sup>525</sup>. Pour Delville, les artistes antiques « devaient certainement étudier les lois naturelles de la Beauté comme on étudie de nos jours

---

522Ibid.

523Pour le détail de la vie, de la carrière et des affinités d'Édouard Schuré avec le milieu occultiste, nous renvoyons le lecteur à MERCIER, Alain, *Édouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe, op.cit.*

524PAPUS, « Les Grands Initiés », in *L'Initiation*, n°11, août 1889, p.97-114.

525DELVILLE, Jean, « Lettre d'Italie. Les antiques à Rome », in *La Ligue Artistique*, n°15, Dimanche 2 août 1896, p.1-3; n°16, Dimanche 16 août 1896, p.1-3; n°1, 1897, p.1-3; n°2, Dimanche 17 janvier 1897, p.1-2.

les lois des sciences exactes »<sup>526</sup>. Il existe chez Delville une corrélation directe entre l'art et la civilisation dont elle est issue:

« Sait-on que l'Art, comme la Prière, tient en équilibre la destinée intellectuelle d'une race, d'une nation, d'une époque? L'humanité, surtout celle des extrêmes civilisations, ne peut pas plus se passer de la vue des chefs-d'œuvre que de lumière. A côté du besoin de pain quotidien, il y a le pain du génie, cette nourriture de l'intelligence publique. La misère morale d'un peuple est proportionnelle à sa misère esthétique »<sup>527</sup>.

Partisan d'une vision de l'histoire comme une succession de courants d'évolution et de dégénérescence, Delville se montre favorable à la création d'une société universelle, inspirée de la civilisation antique. Pas étonnant, dès lors, que Delville adhère au projet de Synarchie<sup>528</sup> formulé par le marquis de Saint-Yves d'Alveydre, un des historiens « occultistes » les plus influents de cette fin de siècle<sup>529</sup>. C'est essentiellement dans ses *Missions*<sup>530</sup>, puis dans *La France Vraie*, publiés dans les années 1880, que Saint-Yves d'Alveydre développe la théorie de la Synarchie comme « loi qui, étant celle de l'organisation normale des Sociétés, est du même coup la loi de l'Histoire »<sup>531</sup>. À travers cette vaste fresque historique, Saint-Yves retrace les différentes étapes ayant conduit au dérèglement de la société actuelle. Pour lutter contre la décadence contemporaine, il propose une forme de gouvernement à l'échelle européenne. Dans les milieux occultistes, en particulier martiniste, cet idéal de civilisation universelle trouve une autre manifestation dans l'enthousiasme suscité par la création d'une langue universelle, inspirée par Saint-Martin de Pasqually<sup>532</sup>. Chez ce dernier, la langue universelle comprenait à la fois la musique comme mesure et la parole comme signification. *Le Voile d'Isis* d'octobre 1893 fait part de l'engouement du G.I.E.E. pour la création d' « une nouvelle langue universelle », la langue Esperanto:

« Incroyablement facile et très harmonieuse, la langue Esperanto peut servir, non seulement aux transactions commerciales, mais encore à toutes les relations internationales artistiques, scientifiques ou

---

526 DELVILLE, Jean, « Lettre d'Italie. Les antiques à Rome », in *La Ligue Artistique*, n°15, Dimanche 2 août 1896, p.1-3.

527 DELVILLE, Jean, « La Nature et l'Idée dans l'Art », *op.cit.*

528 « Anarchie et Synarchie » sont inscrits au programme d'études de KVMRIS en 1894, LE CONSEIL, « KVMRIS. Ordre jour 49 », in *Le Voile d'Isis*, n°157, mercredi 25 avril 1894, p.6.

529 À propos de la Synarchie de Saint-Yves d'Alveydre, voir DARD, Olivier, « La synarchie des synarchistes », in *La Synarchie ou Le mythe du complot permanent*, Paris, Perrin, 1998, p.43-65; SAUNIER, Jean, *Saint-Yves d'Alveydre ou Une synarchie sans énigme*, Paris, Dervy-Livres, 1981.

530 SAINT-YVES D'ALVEYDRE, Alexandre, *Mission des ouvriers* [1882], troisième édition, Paris, Calmann Lévy, 1884 ; SAINT-YVES D'ALVEYDRE, Alexandre, *Mission des souverains par l'un d'eux* [1882], quatrième édition, Paris, Calmann Lévy, 1884 ; SAINT-YVES D'ALVEYDRE, Alexandre, *Mission des juifs*, Paris, Calmann Lévy, 1884.

531 SAINT-YVES D'ALVEYDRE, Alexandre, *La France vraie ou La Mission des Français*, Paris, Calmann Lévy, 1887, p.113.

532 GODWIN, Joscelyn, *op.cit.*, p.34.

mondaines. Elle se prête avec un bonheur égal à la prose, à la poésie et au chant »<sup>533</sup>.

En janvier 1900, l'engouement pour ce projet est toujours aussi fort, comme en témoigne l'article sur « La Langue universelle européenne » publié par Jacques Tasset dans *La Lumière*<sup>534</sup>. Ce qui prévaut dans toutes ces tentatives, c'est la notion de synthèse universelle. C'est à ce titre que *Les Harmonies de l'Être exprimées par les nombres* ou *Les lois de l'ontologie, de la psychologie, de l'éthique, de l'esthétique et de la physique, expliquées les unes par les autres et ramenées à un seul principe*, publié par l'abbé Paul-François Gaspard Lacuria en 1844, puis réédité successivement en 1847 et en 1899, trouva son chemin parmi les cénacles occultistes de l'époque<sup>535</sup>. La longueur du titre montre bien qu'il s'agit là d'une tentative de synthèse universelle. Très proche des Péladan, et en particulier du docteur Adrien, l'abbé Lacuria fut considéré par Joséphin Péladan comme « l'un des prophètes de son temps »<sup>536</sup>. C'est sans doute par l'intermédiaire de Péladan que Delville pris connaissance de cette somme théorique. *La Mission de l'Art*, paru en 1900, s'ouvre ainsi par une citation de l'abbé Lacuria:

« La mission de l'Art est si grande dans le monde, qu'il faut le conserver avec soin, et l'encourager autant que nous le pouvons, tout en nous efforçant de le purifier ; ce serait une œuvre aussi grande devant Dieu qu'utile aux hommes de ramener l'Art à la source infinie dont il n'aurait jamais dû s'écarter.

P. - F. - G. Lacuria  
*Les harmonies de l'être ».*

Néanmoins, certaines idées présentes dans *Dialogue entre nous* laissent supposer qu'à cette date, Delville connaissait déjà les travaux de Lacuria. Les éléments essentiels du système de Lacuria reposent sur une assise numérologique teinté de christianisme. Celle-ci l'amena à situer en Dieu même la dualité primordiale à partir de laquelle la Création se développa. Cette dualité, qui s'annule dans l'Unité divine, est celle de l'être et du non-être. Cette distinction est personnifiée dans la Trinité par le Fils. Mais puisque Dieu est un, cette distinction est annihilée par l'amour, c'est-à-dire par le Saint-Esprit. Ce système est, on l'aura compris, fondamentalement *duel*:

« Comme nous l'avons vu, l'unité absolue est le privilège incommunicable de Dieu. Seul Dieu est un. Et lorsqu'il a voulu créer des êtres hors de lui, il n'a pu le faire qu'en réalisant la distinction qui était renfermée implicitement dans son unité, et pour qu'elle existât hors de lui, il fallait qu'elle sortit de cette unité qui est son essence, c'est pourquoi la création toute entière est pour ainsi dire l'éclosion du nombre

---

533ANONYME, « Une nouvelle langue universelle », in *Le Voile d'Isis*, n°131, mercredi 11 octobre 1893, p.4-5.

534TASSET, Jacques, « La Langue universelle européenne », in *La Lumière*, n°14, dimanche 18 mars 1900.

535LACURIA, Paul-François-Gérard, *Les Harmonies de l'être* [1844], Paris, Bibliothèque Chacornac, 1899.

536ROUX, Dominique de (dir.), *Les Péladan*, Lausanne, L'Âge d'Homme, (« Dossiers H »), 1990, p.50.



deux, et est scellée de ce nombre depuis une extrémité jusqu'à l'autre »<sup>537</sup>.

C'est lorsque les deux parties de l'unité de Dieu se retrouvent qu'il y a harmonie. Lacuria illustre sa théorie par la polarité des éléments naturels, et en particulier de l'électricité, composée d'un élément négatif et d'un élément positif, mais surtout par le principe de division des sexes qui, rappelant par là le *Banquet* de Platon, est la manifestation de l'unité divine sur terre. C'est à nouveau par l'amour que le masculin et le féminin parviennent à se réconcilier et à fonder ce que Lacuria désigne comme « l'harmonie des êtres ». Chez Delville, on trouve une application très concrète de ce principe théorique dans *Dialogue entre nous*:

« - Non. Il n'y a de vide que là où l'imagination veut en mettre. L'espace interplanétaire est composé de propriétés vivifiantes, aliments chimiques et fluidiques des corps célestes qui sont le *primum pabulum vitae*, principe vital universel. C'est par ces propriétés oxigéniques et hydrogéniques de l'immensité sidérale que s'ignisent les astres, comètes, aérolithes, bolides et météores ; c'est par l'hétérosexualité des éléments : le feu, principe masculin, l'eau, principe féminin, que tout se génère, car, toute génération exige deux sexes différents d'où n'aît l'Amour, c'est-à-dire l'Harmonie. Les molécules de la terre, astre par nous habité, doivent se mouvoir harmoniquement avec les molécules des autres astres, et c'est ce qui explique les vibrations infinies qui traversent l'espace dans tous les sens et qui le font palpiter comme une chose vivante, lumineuse et impalpable.

-Vous venez de dire que pour produire l'harmonie il faut inévitablement deux espèces de sexualité, mais je vois très clairement que, malgré l'union des sexes, l'harmonie n'existe pas dans l'humanité.

-Considérez l'humanité dans sa fonction universelle, sans voir les incidents partiels et vous serez émerveillé de son équilibre absolu. Comme les univers, les êtres sont aimantés et répandent, animiquement et dynamiquement, des fluides. Chaque être, chaque astre dégage une force fluidique proportionnelle à sa constitution, à son identité et c'est ce qui explique les attractions et les répulsions, mouvements magnétiques sans lesquels l'analogie des contraires est impossible. Ce que nous dénommons *amour*, *harmonie*, n'est autre que deux divergences coalescentes vers l'unité. Comme tous les métaux sont conducteurs analogiques de l'électricité, les individualisations se relient entre elles par les rapports qui consistent dans les différentes catégories humaines »<sup>538</sup>.

À la lumière de ces éléments, l'œuvre monumentale intitulée *L'Amour des Âmes* [annexe II.40.], réalisée en 1900 par Delville, semble être une illustration directe des *Harmonies de l'être* de Lacuria. Le titre même n'est en réalité rien d'autre qu'une formule synonyme du titre de l'ouvrage de l'abbé. L'œuvre représente une figure masculine et une figure féminine, dont l'enchevêtrement des corps forme « le triangle parfait, le triangle type »<sup>539</sup> que Lacuria considère comme une « forme hermaphrodite »<sup>540</sup>, en position de symbiose. L'Harmonie, l'Amour, a réuni ces deux êtres au-dedans même de Dieu, matérialisé par la lumière jaune.

Jean Delville utilise les théories occultistes en art par acceptation de la réalité

---

537 LACURIA, Paul-François-Gérard, *op.cit.*, p.271.

538 DELVILLE, Jean, « Dialogue entre nous », *op.cit.*

539 LACURIA, Paul-François-Gérard, *op.cit.*, p.272.

540 *Ibid.*, p.273.

immatérielle et par refus d'exclure celle-ci de la pensée scientifique. Tout ce que la science ne peut expliquer est élucidé par la doctrine des correspondances. Le système occultiste repose sur un idéal d'universalité et de synthèse qui va s'infiltrer dans toutes les disciplines. Ainsi, les projets de science totale, d'art total et d'harmonie totale viennent nourrir l'ambition universalisante de l'occultisme. Pour porter ce programme, Delville développe, sur base de l'enseignement occultiste, une typologie de l'artiste fondée sur une approche psychophysique.

## II.2. « Psychopathologie du peintre »

### II.2.1. *L'artiste comme Génie. Néo-darwinisme et sélection intellectuelle*

Dans la seconde partie du XIX<sup>ème</sup> siècle, de nombreuses théories psychiatriques associant la créativité à la psychose dégénérative voient le jour. En 1889 paraît ainsi en France la traduction de *L'Homme de génie* du médecin italien Cesare Lombroso<sup>541</sup>. Il s'était déjà fait connaître deux ans plus tôt avec la publication de *L'Homme criminel*, ouvrage dans lequel il défend la thèse selon laquelle des caractéristiques physiques prédisposent certains individus à la criminalité<sup>542</sup>. Poursuivant les recherches de Moreau de Tours, Cesare Lombroso est, à plus d'un titre, considéré comme un des fondateurs de l'anthropologie et de la science comportementale. En prenant pour objet d'étude médicale « l'homme de génie », Lombroso cherche à déterminer les rapports qui unissent le génie à la folie. Comme le rapporte Charles Richet dans la préface qu'il consacre à l'ouvrage, pour Lombroso, « le génie est, comme la folie, une des formes de la dégénérescence mentale »<sup>543</sup>. Jean-Pierre Guillermin a montré que lorsque Lombroso intègre le génie à la catégorie des dégénérés, au même titre que le fou, c'est moins pour identifier un individu à l'autre que pour signifier l'altérité du génie par rapport au commun des hommes<sup>544</sup>. Le génie est à ces yeux un être marginal qui, s'il n'est pas directement associé au fou est, comme lui, un être d'exception, un être « anormal ». Charles Richet met un point d'honneur à défendre cette spécificité de la conception de Lombroso:

« [...] jamais M.Lombroso n'a songé à assimiler l'homme de génie à un aliéné. Les fous et les hommes de génie sont en dehors de l'humanité commune ; mais les uns sont au-dessus, les autres au-dessous des mortels vulgaires »<sup>545</sup>.

541 LOMBROSO, Cesare, *L'Homme de génie*, préfacé par Charles Richet, Paris, Félix Alcan, 1889. Ce texte fut publié en 1877 en Italie.

542 LOMBROSO, Cesare, *L'Homme criminel*, Paris, Félix Alcan, 1887. Paru en Italie en 1876.

543 RICHEL, Charles, « Préface », in LOMBROSO, Cesare, *L'Homme de génie*, *op.cit.*, p.V.

544 GUILLERMIN, Jean-Pierre, « Psychopathologie du peintre », in *Romantisme*, vol.19, n°66, 1989, p.75.

545 RICHEL, Charles, *op.cit.*

Le génie, « dégénéré supérieur » pour reprendre la qualification de Nordau, manque sévèrement de l'équilibre caractérisant la norme par le développement excessif de certaines facultés au détriment d'autres fonctions. Jean-Pierre Guillerme voit dans cette conception une variation sur le discours néo-platonicien de la mélancolie, signe caractéristique de l'intellectuel puis de l'artiste de la Renaissance<sup>546</sup>. Ce thème est omniprésent dans les salons organisés par Delville: à *Pour l'Art* en 1892, Amédée Lynen et Albert Trachsel exposent tous deux une œuvre intitulée *Mélancholie*, Trachsel proposant en plus, une de ses *Planches de Rêve* intitulée « La Reine des Mélancolies » ; en 1894, Camille Martin expose à *Pour l'Art* un buvard de cuir ciselé inspiré du poème *L'Adieu* d'Abert Mérat, paru en 1873, dont les premiers vers, « Il reste la mélancolie quand le bonheur s'en est allé », sont reproduits dans le catalogue du salon, et Henri Ottevaere, qui a également réalisé le frontispice du catalogue [annexe II.61.], expose un dessin titré *Mélancolie* ; en 1895, c'est au tour de Georges Fichet de proposer une œuvre sur la *Mélancolie* et enfin, au premier Salon d'Art Idéaliste de 1896, le sculpteur belge et président de *L'Essor* Julien Dillens expose *Melancholia*. L'idée n'est donc pas neuve ; cependant elle prend un nouvel essor avec le développement du champ médical de la fin de siècle.

Le génie pictural, perçu jusque là comme une figure mélancolique, va en effet être reformulé en termes de pathologie moderne. Jean-Pierre Guillerme note que « la suspicion pathologique de la modernité picturale » naît à l'occasion de l'ouverture en 1863 du Salon des Refusés<sup>547</sup>. La critique se moque ouvertement des aberrations impressionnistes qui, en voulant imiter de façon originale la Nature, ne sont parvenus qu'en à donner une image informe. Dès lors, elle a recours à l'autorité du champ lexical médical pour comprendre et expliquer l'inadéquation entre le sujet et la technique impressionnistes. Le diagnostic médical se transforme en métaphore littéraire puisque, dans la critique d'art, l'argument physiologique d'un développement anormal de l'organe visuel est mis au premier plan. Pour Nordau, qui publie *Psycho-physiologie du génie et de talent* en 1897, tout est également affaire d'organe<sup>548</sup>. Il donne également une interprétation symptomatologique de la peinture impressionniste en se fondant sur l'altération physiologique de l'appareil visuel chez l'artiste impressionniste:

« Si le nerf optique est malade, le monde se reflète bien à la place congrue, mais l'image n'arrive pas là où

546GUILLERM, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.75-77. Sur la mélancolie en art, voir CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Gallimard, 2005 et PRIGENT, Hélène, *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Gallimard, 2005.

547GUILLERM, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.78.

548NORDAU, Max, *Psycho-physiologie du génie et du talent*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan, 1897.

seulement elle est perçue »<sup>549</sup>.

Chez Nordau, le dysfonctionnement de l'organe visuel, qui est le « moyen » fondamental de la peinture, engendre une pratique artistique dégénérée. L'œil impressionniste n'étant plus à la hauteur de la main, le peintre dégénéré ne peut plus ni « voir » ni « concevoir ». Nous avons déjà abordé la manière dont Delville a recours au pathologique dans sa critique d'art en dénonçant « les ivrogneries de la rétine que nous montrent impressionnistes et réalistes »<sup>550</sup>. Par sa définition du symboliste comme artifex, « c'est-à-dire celui qui sait réunir le travail abstrait de la pensée au labeur pondéré et subtil de la main », on voit combien Delville est tributaire des idées de Nordau en matière d'art. Pour Delville, cette définition témoigne de l'équilibre qui caractérise l'artiste symboliste et qui le distingue du peintre impressionniste et réaliste, relégué au rang de dégénéré:

« Que deviennent donc à côté de telles facultés équilibrantes l'aliénation picturale prônée par des dilettantes turbulents et ignares dont l'éclectisme révolutionnaire tombe dans le même gâchis que l'éclectisme bourgeois? »<sup>551</sup>

Sa peinture étant le fruit d'une « illusion de l'appareil optique »<sup>552</sup>, le peintre impressionniste ou réaliste ne fait qu'exhiber « un trouble fonctionnel qui fait symptôme »<sup>553</sup>. Fustigeant chez Seurat, dont il s'est pourtant inspiré dans ses œuvres de jeunesse, une impuissance fondamentale à créer, Delville réactive le couple *voir/concevoir* pour justifier l'idée que l'artiste impressionniste, incapable de *voir* normalement, ne peut, par conséquence *peindre* sa vision:

« La *Sensation*, voilà tout le Réalisme. En effet, l'œuvre réaliste ou impressionniste ne s'élève jamais au dessus de la sensation *optique* ; elle n'est jamais ce que l'œuvre d'art doit être toujours: une *conception* »<sup>554</sup>.

*L'homme de génie* comporte par ailleurs, comme l'a remarqué Jean-Pierre Guillerme, un chapitre consacré à « L'art chez les fous » qui figure parmi les premiers textes à s'intéresser aux productions artistiques des asiles<sup>555</sup>. Dans son article sur « L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le Surréalisme », Françoise Will-Levaillant a retracé l'histoire

---

549 *Ibid.*, p.63.

550 DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°19, Dimanche 20 octobre 1895, p.1-2.

551 *Ibid.*

552 DELVILLE, Jean, « Dialogue entre nous », *op.cit.*

553 GUILLERME, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.82.

554 DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.1-3.

555 LOMBROSO, Cesare, *L'Homme de génie*, *op.cit.*, p.284-352.

de ce nouveau champ de recherche qui, résolument tourné vers la clinique, envisage l'hypothèse selon laquelle il est possible de répertorier d'une part les caractéristiques des dessins et des peintures d'aliénés et, d'autre part, de dresser à partir de ces caractéristiques un tableau symptomatologique cohérent<sup>556</sup>. L'apparition de ces nouvelles recherches a cependant eu pour conséquence, du côté des détracteurs de l'art moderne, de favoriser l'analogie entre le génie et le fou, dont Lombroso avait pourtant tenté de se prémunir. Si Delville s'intéresse ponctuellement au phénomène en tant que tel<sup>557</sup>, il s'en sert le plus souvent comme d'un argument contre les écoles réaliste et impressionniste:

« Chose étrange, à ne pas croire presque, tant c'est affligeant, d'après les cliniques médicales d'une époque on peut se rendre compte de l'état de l'art de cette même époque. En réalité, il n'y a pas de différence entre les dégénérés de la Salpêtrière et les dégénérés de l'art: ceux qui passent leur vie à remplir des bouts de toile sans rien dire, tristes maniaques du pinceau ou de l'ébauchoir, les alcoolisés de la couleur et les estropiés du dessin »<sup>558</sup>.

Le point commun fondamental entre le discours de Delville et le discours aliéniste réside dans l'idée que la psyché d'une personne, c'est-à-dire son âme, est visible à travers son apparence physique. Delville va en effet se servir de cette idée pour fonder son approche psycho-physiologique du génie pictural. Tandis que la théorie antique des tempéraments et des humeurs, vivifiée par Gary et Polti, exerçait encore son influence sur Delville, il s'agissait désormais pour lui de se baser sur les caractéristiques physiognomiques pour identifier les qualités physiques et morales du génie. Imprégné des théories de Lavater, qui, dans *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie*, avait défini le « génie physiognomonique » comme un homme à l'œil clair et au front surdéveloppé, et de la théorie de la phrénologie qui situait le siège des facultés innées dans le cerveau, Delville développe ce que Jean-Louis Cabanès appelle la « mythologie du front sublime »<sup>559</sup>. Chez Gall, la taille du cerveau détermine le talent:

« C'est le développement considérable d'une partie cérébrale déterminée, qui produit le talent poétique. Je puis indiquer avec exactitude la région de la tête où cette partie cérébrale est placée, et décrire la prééminence par laquelle elle se manifeste dans le crâne »<sup>560</sup>.

---

556WILL-LEVAILLANT, Françoise, « L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le Surréalisme », in *Revue de l'Art*, n°50, 1980, p.24-39.

557ANONYME, « Les Phénomènes. Un médium peintre », in *La Lumière*, n°5, 14 janvier 1900, p.3.

558DELVILLE, Jean, « La Nature et l'Idée dans l'Art », *op.cit.*

559CABANÈS, Jean-Louis, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Lille-Paris, Klincksieck, 1991.

560GALL, F.J., *Anatomie et physiologie du système nerveux en général, et du cerveau en particulier*, Paris, Maze, 1819, p.186-187.

Pour Delville, « le cerveau est l'organe de l'âme comme l'œil est l'organe de la vision ; c'est, en effet, la fonction pensante de l'individu »<sup>561</sup>. Le degré de développement du cerveau, considéré comme le réceptacle de la raison, de la pensée, est l'élément qui distingue le peintre de génie du peintre ordinaire. Le génie se caractérise en effet par une « cérébralité » aiguë et sa production artistique est le reflet de son intellect. Chaque fois que l'artiste cède à l'émotion, son œuvre en pâtit :

« Il n'est pas vrai que le génie artistique soit la spontanéité ou le tempérament. La véritable psychologie de l'œuvre se résume en une vibration mise au service de la volonté créatrice, l'état conscient ; or chaque fois que l'artiste œuvre et si sa volonté se dissout dans l'émotivité, élément primordial mais secondaire, et perfectible à l'infini, il cesse d'être un créateur, il devient simplement un appareil objectif ou un déformateur qui n'est plus maître de son émotion »<sup>562</sup>.

Delville matérialise sur le plan formel la « fonction frontale, affirmative de l'idéal »<sup>563</sup> du cerveau génial par un front exagérément bombé. Ce motif est présent dans chacun de ses *Autoportraits* [annexes II.62., II.63., II.64., II.65.] comme dans son monumental *Prométhée* de 1907 [annexe II.66.]. La taille du cerveau humain, signe de son développement intellectuel, le différencie par ailleurs du cerveau animal. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la métaphore animale utilisée par Delville pour critiquer l'art réaliste et Zola en particulier : en taxant ce dernier d'être un animal, il lui refuse toute intelligence et le réduit à une forme primaire de l'humanité. On trouve dans cette conception un écho de la théorie évolutionniste de Charles Darwin dont *L'Origine des Espèces* fut traduit pour la première fois en français en 1862. Le principal apport de Darwin a consisté à changer la perception que l'on avait de l'univers : ce qui était perçu comme statique et éternel apparaît désormais en constante évolution. L'influence de Darwin sur les artistes fin de siècle est indéniable, qu'elle soit directe ou indirecte<sup>564</sup>. Odilon Redon fut un des rares artistes à intégrer les théories darwiniennes dans son œuvre dans son œuvre de 1883 intitulée *Les Origines* [annexe II.67.]<sup>565</sup>. Dans cette série de lithographies, Redon met en scène la théorie évolutionniste de Darwin, situant au commencement l'homme à l'état de cellule, puis sous sa forme embryonnaire à mi-chemin entre l'animal marin et l'humain et enfin, sous sa forme humaine. Si Delville fut souvent comparé à Redon, il n'adhère cependant pas à la thèse évolutionniste de Darwin :

561 DELVILLE, Jean, « Dialogue entre nous », *op.cit.*

562 DELVILLE, Jean, « Exhortation à l'Art idéaliste et mystique », *op.cit.*

563 DELVILLE, Jean, « Dialogue entre nous », *op.cit.*

564 NOCHLIN, Linda, LUCY, Martha (dir.), « The Darwin Effect. Evolution and Nineteenth-Century Visual Culture », in *Nineteenth-Century Art Worldwide*, numéro spécial, vol.2, n°2, 2003. Voir également CONRY, Yvette, *L'introduction du darwinisme en France au XIXe siècle*, Paris, Vrin, 1974 et GORDON, Rae Beth, *Dances with Darwin 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2009.

565 LARSON, Barbara, « Evolution and Degeneration in the Early Work of Odilon Redon », in NOCHLIN, Linda, LUCY, Martha (dir.), *op.cit.*

« -Est-il vrai que le cerveau du *gorille gina* configure celui de l'homme?

-Identiquement pas ; mais il y a une certaine analogie en leur forme schématique. Il n'est pas difficile d'observer l'énorme différence qui existe entre ces deux organes, et de voir que l'un est l'antithèse évidente de l'autre: le cerveau d'un animal ne peut être semblable à celui de l'homme. Les géologues, les zoologues et les anthropologues auront beau vouloir humaniser l'animal et bestialiser l'homme, ils ne parviendront jamais à faire admettre qu'une apparente ressemblance d'organisme peut servir de principe, d'explication formelle au mystère de l'Origine »<sup>566</sup>.

L'évolution, chez Delville, est délimitée par le cadre strictement humain et il refuse catégoriquement d'admettre une quelconque évolution de l'animal vers l'homme comme cet extrait en témoigne. L'évolution s'inscrit en effet chez Delville dans une temporalité idéale et éternelle, lui permettant de tisser un lien entre le génie ancien et le génie moderne:

« Le génie ancien, plus fixe et plus puissant que le génie moderne, avait sur l'entendement de la Beauté une théorie impeccable, basée sur les grandes lois métaphysiques. Le but du génie ancien était d'éterniser l'essence à travers les évolutions de la forme. Les artistes alors avaient des principes au contact desquels leur pensée créatrice et leur tempérament s'épuraient »<sup>567</sup>.

Autrement dit, la théorie de l'évolution ne sert chez Delville qu'à soutenir une forme d'eugénisme artistique, qui rejète en marge de l'humanité tout artiste qui ne serait pas idéaliste, c'est-à-dire doué d'une intelligence supérieure. La figure du Génie, du Créateur, quant à elle, permet à Delville d'ériger la posture idéaliste en comportement esthétique si ce n'est *normal*, du moins *modèle*. Les qualités physiques chez l'artiste étant intimement liées aux qualités morales, Delville met en avant deux qualités intrinsèques au Génie: la Pauvreté et la Chasteté.

## II.2.2. *La figure du Célibataire. « Hygiène intellectuelle de l'artiste »*

Ce qu'il importe de montrer, c'est que l'élaboration d'une « psychopathologie du peintre » tant par les médecins que par les artistes eux-mêmes engendre la mise en place de toute une thérapeutique par l'hygiène. La nécessité d'une éducation morale et physique, ou, plus précisément, du moral *par* le physique, s'impose dans la littérature occultiste. Ainsi, les considérations sur le corps, et sur la représentation corporelle, de l'artiste vont servir à poser les bases d'un code d'hygiène. En décembre 1892, *Le Voile d'Isis* relate un voyage de Papus à Bruxelles, venu y donner une série de conférences au groupe KVMRIS. À cette occasion, Papus donna également une conférence au *Cercle artistique et littéraire* « devant plusieurs centaines d'auditeurs que la tempête de neige n'avait pas effrayés » sur « l'Hygiène

---

566DELVILLE, Jean, « Dialogue entre nous », *op.cit.*

567DELVILLE, Jean, « De la Beauté », *op.cit.*

intellectuelle de l'Artiste »<sup>568</sup>. Au-delà du succès remporté par cette étude, nous savons peu de choses sur son contenu. Néanmoins, on en imagine aisément la teneur, au vu des précédentes études portant sur le corps publiées par Papus dans *L'Initiation*. En novembre 1890, paraît en effet un article sur « Le corps psychique. La personnalité après la mort », dans lequel Papus offre une saisie totalisante – matérielle et spirituelle – de l'homme. Il distingue à l'intérieur de l'être humain un corps psychique, mental, aussi appelé « corps astral », qui correspond au tempérament, à la personnalité, et un corps physique, matériel<sup>569</sup>. Ce corps immatériel qui renvoie à l'âme, est, par définition, invisible à l'œil nu. Les occultistes attacheront un soin particulier à la représentation de ce corps invisible, comme en témoigne la planche illustrée publiée en août 1895 dans *L'Initiation*<sup>570</sup> [annexe II.68.]. Chez les théosophes, il existe également une physiologie occulte, comprenant un corps mental et un corps physique. Dans son article sur « L'Idéal théosophique » publié en 1899 dans *La Lumière*, Annie Besant se charge d'expliquer la constitution de l'organisme humain en se fondant sur une différenciation du corps mental et du corps physique<sup>571</sup>. En 1902, Charles Leadbeater publie dans *L'Homme visible et invisible* une série d'illustrations visant à élaborer une typologie des individus, basée sur des caractéristiques comportementales et les effets de celles-ci sur la représentation du corps astral<sup>572</sup> [annexe II.69.]. L'idée d'une survivance du corps psychique après la mort, que Papus développe également dans « L'état de trouble » publié en novembre 1893<sup>573</sup>, induit un questionnement sur sa valeur. Célébrant l'aphorisme d' « un esprit sain dans un corps sain », Papus s'emploie à affirmer l'importance de l'éducation intellectuelle dans le processus de survivance de l'âme. Pour Annie Besant, l'hygiène intellectuelle est garantie dès lors que l'on s'adonne à la lecture et que l'on recherche la compagnie d'hommes intellectuels<sup>574</sup>. La création d'une section intitulée « Propositions d'hygiène », animée par le Dr Sensus, membre de la Société Théosophique et chroniqueur au *Lotus Bleu*, dans le journal *La Lumière* souligne le retentissement des conceptions physiologiques occultes sur Delville. Prodiguant aux lecteurs recommandations médicales et conseils hygiénistes, le Dr Sensus milite en faveur d'une alimentation végétarienne<sup>575</sup> et affirme la nécessité d'une prévention efficace contre la Peste<sup>576</sup>. Il propose également une réforme du vêtement féminin en encourageant la femme moderne à

568ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°96, mercredi 14 décembre 1892, p.8.

569PAPUS, « Le corps psychique. La personnalité après la mort », in *L'Initiation*, vol.9, n°2, novembre 1890, p.97-110.

570PAPUS, « Représentation du corps astral », in *L'Initiation*, vol.28, n°11, août 1895, p.97-98.

571BESANT, Annie, « L'Idéal Théosophique », in *La Lumière*, n°1, Dimanche 17 décembre 1899, p.1.

572LEADBEATER, C.W., *L'Homme visible et invisible*, Londres, Société Théosophique, 1902.

573PAPUS, « L'état de trouble », in *L'Initiation*, vol.21, n°2, novembre 1893, p.97-116.

574BESANT, Annie, « L'Idéal Théosophique », *op.cit.*

575SENSUS, Dr., « Propositions d'hygiène », in *La Lumière*, n°7, Dimanche 28 janvier 1900.

576SENSUS, Dr., « Propositions d'hygiène », in *La Lumière*, n°4, Dimanche 7 janvier 1900.



abandonner le corset qui altère à la fois la beauté de son corps et le fonctionnement de ses organes<sup>577</sup>. Pour le Dr Sensus, il y a un lien immédiat entre la laideur du corps féminin moderne, déformé par le corset, et les représentations du nu dans l'art contemporain:

« La laideur de la ligne du ventre chez la femme moderne est si générale que la vision des artistes du « nu » en est influencée et il suffit de comparer à ce point de vue les sculptures modernes avec les œuvres de Praxitèle, pour comprendre immédiatement la déformation affreuse due au corset qui était inconnu aux femmes de la Grèce antique »<sup>578</sup>.

Les préceptes hygiénistes tiennent une place prépondérante dans la littérature occultiste fin de siècle. Ils affectent également de façon durable le comportement des artistes. Françoise Grauby a montré que la multiplication des manuels d'hygiène et le développement d'une littérature médicale spécialisée dans les pathologies liées aux « travaux de l'esprit »<sup>579</sup> ont largement encouragé l'idée d'un type morphologique de l'artiste<sup>580</sup>. Dans la hiérarchie des tempéraments, héritée d'Hippocrate, l'artiste est classé parmi les tempéraments nerveux dans la mesure où, comme l'indique Émile Deschanel qui consacra une étude à la physiologie des artistes et des écrivains, « la vocation de cette classe de personnes est principalement dans leurs nerfs »<sup>581</sup>. Delville reprend entièrement à son compte cette association:

« Le *nerveux* et le *bilieux* réunis constitueront le tempérament artistique par excellence ; il aboutira fatalement au grand art, aux conceptions puissantes ; il recherchera l'Absolu esthétique et sera idéaliste de fait et de tendances, car ses propensions naturelles, dirigées par la volonté, en font le type de l'artiste créateur »<sup>582</sup>.

En identifiant l'artiste au tempérament nerveux, les médecins comme Delville, affirment la prééminence du cerveau, que le Dr. Réveillé-Parise définit comme un « organe-roi, où résident la conscience de l'être, l'homme-intelligence, le *moi* »<sup>583</sup> sur les autres organes. La puissance du cerveau par rapport aux autres organes induit une forme de déséquilibre fragile dans la physiologie artistique qui aboutit à une identification entre énergie créatrice et puissance sexuelle. Obéissant au principe de distribution de l'énergie dans le corps humain, cette identification s'inscrit dans une vaste théorie des fluides selon laquelle pertes séminales et

---

577SENSUS, Dr., « Propositions d'hygiène », in *La Lumière*, n°5, Dimanche 14 janvier 1900.

578Ibid.

579RÉVEILLÉ-PARISE, Joseph-Henri, *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit*, Paris, Dentu, 1837.

580GRAUBY, Françoise, *Le Corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001, p.21-26.

581DESCHANDEL, Émile, *Physiologie des écrivains et des artistes ou essai de critique naturelle*, Paris, Hachette & Cie, 1864, p.83.

582DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Lige Artistique*, n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.1-3.

583RÉVEILLÉ-PARISE, Joseph-Henri, *op.cit.*, p.165.

perte du génie créateur vont de pair. C'est ainsi que s'esquisse peu à peu la nécessité du célibat chez les artistes. Dans cette veine, Delville, le premier, clame les bienfaits de la chasteté dans le processus créateur:

« La chasteté, elle aussi, est une force magique. Je ne me fais pas la moindre illusion sur l'accueil que feront la plupart des artistes à une affirmation aussi...ascétique. Le rire le plus salace répondra ridiculement à défauts d'arguments sérieux. C'est inévitable. Cependant, pour calmer cette possible hilarité de vénusiens protestataires, j'avancerai, afin qu'ils méritent un peu, des preuves physiologiques et historiques. On sait que Newton mourut vierge. Le philosophe Kant n'avait jamais de fréquentations féminines. Beethoven n'eut jamais ni femmes ni maîtresses: La continence seule explique l'incomparable caractère de sa musique. La chasteté seule peut faire comprendre aussi le génie de Michel Ange lui-même, le savoir immense et rayonnant de Léonard de Vinci...

Si vous voulez concevoir de grandes choses, vivez le plus *possible* dans la chasteté, car elle développe au plus haut degré les puissances de l'âme, et donne à ceux qui s'y vouent des facultés inconnues au reste des humains »<sup>584</sup>.

En associant fertilité intellectuelle avec stérilité, abstinence sexuelle, Delville relaie les arguments des médecins qui associent la femme à l'instinct le plus primitif. Seul le cerveau masculin peut accueillir la gestation intellectuelle. Systématiquement renvoyée à la sexualité, la femme détourne l'artiste de sa mission, empêche son élévation intellectuelle en l'enchaînant aux plaisirs de la chair. Cette idée, qui insuffle à Delville le sujet de *La Symbolisation de la Chair et de l'Esprit* [annexe II.33.], s'inscrit dans la logique de la théorie médicale d'Adrien Péladan, pour qui il est impossible de briller à la fois dans l'acte sexuel et dans l'acte intellectuel<sup>585</sup>. Chez Delville, la femme est également associée à l'organe cardiaque, siège de l'émotivité et de la sensibilité, soit autant de valeurs incompatibles avec la création artistique:

« Vous le voyez, ce questionneur ingénu en veine de contradiction, qui invoque l'infusoire à propos d'art et d'idéal, et qui s'imagine, aussi ingénûment que Cervantès, le génie sortant du *Cœur* – la femme, en ce cas, serait l'être de génie et de création par excellence, attendu que, chez elle, l'organe cardiaque est sensibilisé d'une façon extraordinaire! Quant à moi, ou je me trompe fort, je suis forcé de constater que la femme, en fait de génie, n'a montré qu'une désespérante impuissance de réalisation! – se méprend d'une manière assez enfantine sur mes intentions »<sup>586</sup>.

L'idée d'un antagonisme radical entre la création et la femme trouvera en la personne d'Otto Weininger, penseur viennois qui publie en 1906 *Sexe et Caractère*, un de ses plus ardents défenseurs<sup>587</sup>. L'auteur renforce cette dichotomie par un autre clivage entre la productivité, caractéristique de l'homme, et la passivité, constitutive de la femme. Il prédit également l'avènement d'un être indifférencié sexuellement, qui ne serait donc ni homme, ni

584DELVILLE, Jean, « Causerie esthétique », in *La Ligue Artistique*, n°14, Dimanche 21 juillet 1895, p.1-2.

585Voir BEAUFILS, Christophe, « La thèse de médecine d'Adrien Péladan fils: une conception de la sexualité », in LAURANT, Jean-Pierre, NGUYEN, Victor (dir.), *op.cit.*, p.54-57.

586DELVILLE, Jean, « Exhortation à l'Art idéaliste et mystique », *op.cit.*

587WEININGER, Otto, *Sexe et Caractère* [1906], traduit de l'allemand par Daniel Renaud, préfacé par Roland Jaccard, Lausanne, L'Âge d'Homme, (« Essais »), 1975.

femme, une sorte d'hermaphrodite qui, libéré de la tentation sexuelle, serait purement spirituel<sup>588</sup>. L'abnégation totale de l'activité sexuelle par Delville, qui se manifeste pleinement dans son recours à la forme androgyne, répond à une volonté d'identifier le génie créateur à la puissance de l'intellect:

« N'allez pas m'objecter qu'on a vu des grands génies s'adonner à la fornication ; n'allez pas me citer des noms illustres...ce serait ne pas comprendre la question que de douter encore, et je me bornerais à vous dire : ils auraient fait bien plus fort, bien plus beau, sans la passion ou le plaisir charnel! »<sup>589</sup>

Sous la plume de Delville, le cerveau, le célibat et la création forment ainsi les trois pôles à partir desquels se forme la personnalité du génie. La suprématie de l'activité créatrice suppose encore chez lui une adéquation parfaite avec un mode de vie ascétique.

### II.2.3. *Le rôle spirituel de l'Artiste: le martyr de l'art*

L'engagement de l'artiste dans son propre travail créateur exige sa complète retraite et une rupture totale avec le monde extérieur. Désintéressé des plaisirs charnels, l'artiste doit également se défaire de ses biens matériels, de façon à se prémunir de la tentation matérialiste qui le détourne de sa mission initiale. Entièrement tourné vers les valeurs spirituelles, l'artiste endosse une posture sacerdotale qui se traduit par une ascèse rigoureuse. Péladan avait encouragé cette forme de mysticisme esthétique en engageant l'artiste à se fondre avec la figure du Prêtre:

« Artiste, tu es prêtre : l'Art est le grand mystère et, lorsque ton effort aboutit au chef-d'oeuvre, un rayon du divin descend comme sur un autel »<sup>590</sup>.

Le parallèle entre l'artiste et le saint n'est certes pas nouvelle, cependant, chez Delville, l'Art est élevé au rang de culte par une identification complète du Beau et du Bien<sup>591</sup>. Ce qui signifie que l'artiste, pour mériter son titre, doit passer par un cheminement initiatique et éprouver les vertus du sacrifice:

« L'Art exige de la part de ses servants de grands et purs sacrifices. L'artiste doit avoir une âme de prêtre »<sup>592</sup>.

Réactivant le mythe de *La Tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert, dont la

588 *Ibid.*, p.25 et suivantes.

589 DELVILLE, Jean, « Causerie esthétique », in *La Ligue Artistique*, n°14, Dimanche 21 juillet 1895, p.1-2.

590 PÉLADAN, Joséphin, *L'Art Idéaliste et mystique. Doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Roses-Croix*, Paris, Chamuel, 1894, p.34.

591 DELVILLE, Jean, « Le culte de la Beauté », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXX, 1948, p.54-63.

592 DELVILLE, Jean, « Causerie esthétique », in *La Ligue Artistique*, n°14, Dimanche 21 juillet 1895, p.1-2.

première version date de 1849<sup>593</sup>, Delville érige l'artiste véritable en martyr. Tout comme Saint Antoine est tourmenté par le Diable, Delville dénonce la tourmente des voluptés terrestres auxquelles l'artiste doit résister. L'artiste, porteur d'un idéal moral, doit mener une vie ascétique, dépourvue de toute attache matérielle. Elle seule garantit à sa production une qualité purement spirituelle. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre comment Delville identifie la Pauvreté à « une force magique », au même titre que la chasteté:

« Récemment dans une discussion amicale, quelqu'un excusait les niaiseries peintes et les paysageries en particulier sous le sentimental prétexte de la pauvreté des artistes en général. « Le paysage permet de vivre, cela se vend, cela plaît! ». Je ne cache pas mon total ahurissement devant une objection aussi accablante. L'Art, comme moyen d'existence sociale, est une de ces vastes balourdises devant lesquelles on reste effaré. Depuis quand l'Art doit-il se mêler à ces préoccupations d'estomacs et de gros sous? Beaucoup cependant se livrent à ce sentimentalisme intéressé pour excuser les profanations esthétiques. De deux choses l'une: l'artiste n'est pas assez artiste pour ne savoir tenir tête aux assauts de la misère est indigne de faire de l'Art. L'Argent est incompatible avec les exigences artificères de l'Art. L'Argent et l'Art sont des ennemis mortels. Celui qui se « lance » dans la « carrière artistique » avec l'idée préconçue d'y rechercher le gain n'est qu'un intrus, et il ferait mille fois mieux de s'établir décrotteur, au coin d'en face. Il se rendra au moins utile à quelque chose. Celui, au contraire, qui sait animer l'Art avec la passionnalité féconde d'un amour immense, au point d'oublier les intérêts possibles, au point de mépriser implacablement des spéculations lucratives, celui-là est un élu, et, comme les saints, il subira son martyr avec le sourire de la lumière dans l'âme. Ne jamais prosterner son génie aux pieds boueux de la Foule, cette idole de stupidité, voilà le secret de la vraie gloire! La Pauvreté n'est jamais un mal pour l'artiste ; elle n'est que regrettable en un sens. La Pauvreté est la douloureuse et féconde consécration du Génie. La Pauvreté est une force magique. Les plus grandes œuvres jaillissent de la pensée de l'artiste au moment où il est le plus embarrassé dans les terribles lazzos de la vie, c'est-à-dire au moment où il projettera loin des désirs de lucre ou de bien-être ses facultés de créateur »<sup>594</sup>.

Abattant toute sa fureur sur les peintres de paysage, Delville leur reproche de s'abaisser au goût bourgeois et à la pression sociale. Pour lui, la pratique artistique est incompatible avec une ambition lucrative. Si la Pauvreté est « féconde », c'est qu'elle garantit à l'artiste son indépendance. Toutefois, Delville lui associe par l'emploi de l'adjectif « douloureuse » une dimension qui a trait à la souffrance, au sacrifice physique. À nouveau, Delville traduit la mission de l'artiste en termes biologique, puisqu'il met en exergue la notion du corps souffrant de l'artiste. Cette « conception afflictive du corps »<sup>595</sup>, dépossédé de ses biens et réduit à son organe pensant, le cerveau, n'a cependant qu'une valeur rhétorique dans le discours de Delville. Il y a en effet un abîme entre la représentation de l'artiste de Delville et certains événements de sa carrière. S'il est d'usage de se méfier de l'anecdote biographique, il nous semble, qu'ici, elle prend tout son sens. Sous l'impulsion de son ami le sculpteur Victor Rousseau, Delville, à

---

593La version la plus connue date de 1874: FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Charpentier et Cie, 1874. Voir à propos de cette œuvre, SÉGINGER, Gisèle, « L'artiste, le saint: les tentations de saint Antoine », in *Romantisme*, vol.17, n°55, 1987, p.79-90 ; SÉGINGER, Gisèle, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine de Flaubert: la relation sujet-objet*, Paris, Lettres Modernes, 1984.

594DELVILLE, Jean, « Causerie esthétique », in *La Ligue Artistique*, n°14, Dimanche 21 juillet 1895, p.1-2.

595GRAUBY, Françoise, *op.cit.*, p.235.

l'aube de ses trente ans, s'inscrit aux épreuves du concours du Prix de Rome de 1894. À la consternation d'Omer Dierickx, la réglementation du concours, qui soumet aux candidats le thème du « Christ glorifié par les enfants » [annexe II.70.], se révèle extrêmement stricte<sup>596</sup>. Sorti vainqueur, la prestation de Delville est saluée par Francis Vurgey<sup>597</sup> et par ses collaborateurs de *La Ligue Artistique* qui lui consacrent une partie du numéro de novembre 1895:

« Nous ne pouvons nous empêcher d'applaudir le jury intelligent qui a su si bien remplir sa tâche et décerner vraiment au plus méritant les palmes de vainqueur »<sup>598</sup>.

Dès son retour de l'Académie d'Anvers, où se sont déroulées les différentes épreuves, Delville se voit décoré d'une médaille d'or par la commune de Forest, dont il est résident. La réception officielle, organisée le lundi 11 novembre suivant à l'Académie des Beaux-Arts, est présidée par le bourgmestre de Bruxelles, Charles Buls. Dans son *Autobiographie*, Delville rapporte que Charles Buls, proche des milieux artistiques et de KVMRIS<sup>599</sup>, le récompensa d'une coquette somme d'argent à la sortie du concours du Prix de Rome:

« Le Bourgmestre de Bruxelles était alors Charles Buls, bien connu pour ses goûts artistiques. A mon retour d'Anvers, il me convoqua dans son bureau de l'Hôtel de ville pour me féliciter de mon succès en sachant que j'étais déjà père de famille, et pas très riche, il me pria d'accepter deux mille francs pour mes enfants qu'il me tendit et que j'acceptai de tout cœur »<sup>600</sup>.

La réception triomphale organisée par la ville fut accompagnée d'un cortège constitué des élèves de l'Académie, venus célébrer à grands renforts de « chars allégoriques » la victoire de Delville<sup>601</sup>. Celui-ci fut couvert de fleurs et promené à travers toute la ville sur un landau que les élèves de l'Académie tiraient à la main<sup>602</sup>. Le spectacle en choqua plus d'un, à commencer par Omer Dierickx qui souligna l'inadéquation entre la solennité de l'évènement et la nature carnavalesque des festivités:

---

596DIERICKX, Omer, (O.D.), « À propos du Prix de Rome », in *La Ligue Artistique*, n°21, Dimanche 3 novembre 1895, p.1-2.

597VURGEY, Francis, « Le prix de Rome », in *La Fédération artistique*, n°49, 22 septembre 1895, p.393-394.

598DIERICKX, Omer, (O.D.), « Le Grand Concours de Peinture », in *La Ligue Artistique*, n°21, Dimanche 3 novembre 1895, p.1.

599ANONYME, « Bruxelles. Le Groupe Kvmris », in *Le Voile d'Isis*, n°74, mercredi 25 mai 1892, p.1-3: « D'autre part, un diplôme spécial sera offert à M. Buls, bourgmestre de Bruxelles, dont nous ne saurions trop reconnaître la bienveillance pour l'appui qu'il a donné à Kvmris, en vue de la commémoration de Van Helmont ».

600DELVILLE, Jean, *Autobiographie*, [s.d], Bruxelles, Archives d'Art Contemporain, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Fonds Jean Delville, inv.23.792.

601ANONYME, « Le Concours de Rome », in *La Ligue Artistique*, n°21, Dimanche 3 novembre 1895, p.2.

602DELVILLE, Jean, *Autobiographie*, op.cit.

« La perspective d'être promené dans un landau pendant deux heures aux acclamations d'une foule banale et intéressée seulement au spectacle carnavalesque qui se déroule devant elle, n'a certes rien qui puisse charmer un homme raisonnable et conscient ; mais quand il s'agit d'un artiste délicat et raffiné la chose doit devenir assurément un vrai supplice »<sup>603</sup>.

L'occasion sembla rêvée pour les détracteurs de Delville. James Ensor s'empressa de dénoncer dans *Le Coq Rouge* « les contorsions épileptiques de M. Delville »<sup>604</sup>, tandis que dans *L'Art Moderne*, Léon Hennebicq publia une diatribe caricaturale de l'évènement qu'il n'hésita pas à qualifier de « Carnaval »<sup>605</sup>. La colère de Delville fut telle que, moins d'une semaine plus tard, *L'Art Moderne* publiait une lettre adressée à Léon Hennebicq dans laquelle il s'emporta des perfides procédés employés par Hennebicq. Pour se défendre, Delville, sur un ton pathétique, évoque sa délicate situation financière. En contradiction complète avec ce qu'il avait déclaré peu de temps auparavant, Delville admet avoir concouru au Prix de Rome par nécessité matérielle:

« *L'Art Moderne* me reproche de m'être laissé séquestrer pour un concours officiel et de m'être laissé voiturier triomphalement par les élèves de l'Académie de Bruxelles! J'ai répondu à cette perfidie comme il convenait de le faire et la petite canaillerie de cette manœuvre, digne tout au plus de nos luttes électorales, fut mise en lumière. Or, ici, je dévoilerai mieux encore, pour l'édification des tons, à quels ignobles procédés en était réduit *l'Art Moderne*. La plupart de ses rédacteurs – je les connais presque tous, personnellement – savaient fort bien à quelle implacable nécessité matérielle j'ai dû céder en faisant le « *Concours de Rome* ». Ils me savaient, là-bas, à Forest, embarrassé dans les plus terribles lazzos de la misère, habitant – puisqu'il faut tout dire! – avec ma femme et mes deux enfants, dans un vieux grenier de grange! Certain d'entr'eux, précisément le jésuitique auteur de l'article en question, un jour vint me rendre visite dans mon réduit et par conséquent put constater mieux que personne, dans quel état ma petite famille et moi nous subsistions! Il me répugne de dire publiquement ces choses, mais le cas me paraît assez grave pour ne pas reculer de divulguer la vérité, dût-elle mettre à nu mes souffrances les plus secrètes »<sup>606</sup>.

Autrement dit, Delville est coupable, tout autant que les paysagistes qu'il avait tenté de moraliser, de « spéculation lucrative », fut-elle dictée par une réelle nécessité financière. Aux dires de son fils, la somme des 25.000 francs<sup>607</sup> remportée avec le Prix de Rome permit à Delville d'acquérir à son retour d'Italie une maison et un atelier sur la commune de Forest, au 227 avenue des Sept-Bonniers<sup>608</sup> [annexe II.71.]. La polémique ne s'arrêta cependant pas là et le 8 décembre 1895, Léon Hennebicq répondit à la « correction » de Delville par un nouvel article dans *L'Art Moderne* dans lequel il désigna Delville comme « un cas pathologique »

603DIERICKX, Omer, (O.D.), « La Manifestation du Prix de Rome », in *La Ligue Artistique*, n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.3.

604ENSOR, James, « Le Prix de Rome », in *Le Coq Rouge*, 1895, p.439-440.

605HENNEBICQ, Léon, « Le Carnaval du Prix de Rome », in *L'Art Moderne*, n°46, 17 novembre 1895, p.363-364.

606ANONYME, « Documents à conserver. Lettre de Jean Delville adressée à Léon Hennebicq », in *L'Art Moderne*, n°47, 24 novembre 1895, p.374-375. Cette lettre fut également publiée dans *La Ligue Artistique*,

DELVILLE, Jean, « Documents à conserver », in *La Ligue Artistique*, n°23, Mercredi 4 décembre 1895, p.3-4.

607DELVILLE, Jean, *Autobiographie*, op.cit.

608DELVILLE, Olivier, op.cit., p.13.

grave<sup>609</sup>. La fureur de Delville augmenta en intensité et, près de deux semaines plus tard, il offrit à Léon Hennebicq une réponse cinglante qui imitait par moquerie son style argumentaire, et ce, jusque dans la terminologie:

« Celui-ci, Léon Hennebicq, quoique imberbe et affligé d'une *asymétrie faciale* révélant au physionomiste les déplorables lacunes qui caractérisent son jeune individu, est extraordinairement doué, je vous en prévient, chers confrères, pour le maniement de l'infamie verbale. Il s'exhale de sa personnalité insolite de l'hypocrisie à faire reculer le plus subtil des jésuites.

Il est déjà dressé, – il est, d'ailleurs, à bonne école! – pour tous les emberlificotements de la mauvaise foi, sait de quelle infâmante manière et comment, à défaut d'argumentation loyale, on discrédite l'antagoniste. Comme tous les Zoïles de son acabit, il se sert en polémique, de la *pathologie* à la façon du voyou se servant de boue pour vous en salir »<sup>610</sup>.

Par vengeance, Delville, qui fut diagnostiqué par Hennebicq comme un « cas pathologique », insulta celui-ci de « cataplasme », terme qui désigne une préparation homéopathique pâteuse que l'on applique généralement sur la peau dans un but thérapeutique. La formule avait certainement vocation à moquer le discours pseudo-médical du chroniqueur de *L'Art Moderne* en comparant ce dernier à une matière pour le moins vulgaire:

« Le cas de Léon Hennebicq est, on le voit, non seulement un cataplasme ou un capon, mais un cas pendable »<sup>611</sup>.

L'affaire ne prit fin que le mois suivant lorsque, lassée de la polémique, la direction de *La Ligue Artistique* prit le parti de publier l'intégralité des lettres et articles qui avaient nourri la polémique entre les deux hommes et de renoncer à publier désormais leurs réponses au vu du peu d'intérêt que cette « polémique qui avait dégénéré en débat personnel » présentait pour les lecteurs de la revue. Parus sous le titre « Le cataplasme récalcitrant, ou les mensonges du petit Léon »<sup>612</sup> [annexe I.30.], ces documents témoignent que la dispute n'a en rien perdu de sa virulence. Delville y dénonce les mensonges pathologiques du « petit Léon » tandis que Hennebicq constate l'« épilepsie croissante » de Delville dont la colère injustifiée lui semble être le symptôme d'« un commencement d'aliénation mentale ». Comme l'a souligné Françoise Grauby, l'imitation du discours médical par les artistes montre que ceux-ci sont incapables de se concevoir en dehors des catégories médicales dominantes dont ils souhaitent pourtant, par leur art, se détacher<sup>613</sup>. Toutefois, en situant l'origine de la pathologie des artistes dans le

---

609 ANONYME, « Le cas de Jean Delville », in *L'Art Moderne*, n°49, 8 décembre 1895, p.389.

610 DELVILLE, Jean, « Le cas de Léon Hennebicq », in *La Ligue Artistique*, n°24, Vendredi 20 décembre 1895, p.5.

611 *Ibid.*

612 DELVILLE, Jean, « Le cataplasme récalcitrant, ou les mensonges du petit Léon », in *La Ligue Artistique*, n°1, janvier 1896, p.4-6.

613 GRAUBY, Françoise, *op.cit.*, p.236-237.

cerveau, les médecins ont, malgré eux, abondé dans le sens des artistes pour qui la genèse d'une œuvre reste une opération énigmatique et cryptée. Ainsi, à la fois détracteur et bénéficiaire de la vision scientifique officielle, Delville s'empare des valeurs qui, finalement, légitiment le caractère unique et supérieur de l'artiste.

### II.3. Entre « attitude orphique » et « attitude prométhéenne »

#### II.3.1. *Le Logos comme « science magique »*

Il convient de rappeler l'importance des recherches médicales de la fin de siècle, en ce sens où elles attirent l'attention des artistes sur certaines zones obscures du psychisme humain, celles qui échappent à la raison et à la logique habituelles, pour faire appel à l'intuition, à l'inspiration et à l'imagination sensible. Max Milner a rappelé que la maladie constitue en effet « un terrain d'exploration exceptionnellement favorable, un lieu d'échanges et de métaphores, un instrument d'analyse et de critique, un écran de projection sur lequel les configurations mythiques se dessinent avec une particulière netteté »<sup>614</sup>. Du statut particulier de l'artiste, dont les œuvres, qui sont de purs produits de l'esprit, se distinguent par un extrême hermétisme, découle l'idée qu'il use d'un langage, qui ne serait pas celui des mots et du discours, mais celui des métaphores et des analogies, un langage qui fonctionnerait à l'aide de signes et de symboles, représentés par les formes de la nature. Reposant sur une mystique des nombres, ces « mots incompris »<sup>615</sup>, ce langage *chiffré* trouve une équivalence dans les métaphores des « signatures » ou des « hiéroglyphes ». Pour Pierre Hadot, ces métaphores, qui fondent l'idée d'un langage de la nature, sont autant de variations sur le thème du secret de la nature<sup>616</sup>. Au-delà de constituer un sujet d'études pour le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques<sup>617</sup>, la question des signatures et des hiéroglyphes de la nature s'inscrit dans la logique d'un savoir occulte caché, dont le sens profond ne serait révélé qu'aux initiés. Cependant, l'avancée du scientisme et l'instauration du positivisme comme science dominante vont avoir pour conséquence du côté des penseurs occultistes l'enclenchement d'un processus de dévoilement des secrets de la nature, comme nous l'avons vu. Dans cette veine, Éliphas Lévi fait figure de précurseur. Dans *Histoire de la magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés*,

614MILNER, Max (dir.), *Littérature et pathologie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, (« L'Imaginaire du Texte »), 1989, p.7.

615« Ô proportion, ô nombre, poids, mesure, mots incompris, dédaignez, seuls noms de Dieu qui ne blasphémez pas! », Joséphin Péladan cité par DELVILLE, Jean, « À propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°7, Dimanche 7 avril 1895, p.1-2.

616HADOT, Pierre, *op.cit.*, p.213.

617PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°88, mercredi 19 octobre 1892, p.1-3.



*de ses rites et de ses mystères*, paru en 1869, il déclare que les temps sont venus de soulever le voile des signes, de révéler la vérité cachée:

« Nous ne cachons plus la vérité sous le voile des paraboles ou des signes hiéroglyphiques, le temps est venu où tout doit être dit, et nous nous proposons de tout dire »<sup>618</sup>.

F. P. Bowman a montré qu'Éliphas Lévi, bien qu'il ait été la figure tutélaire de la génération occultiste organisée autour de Papus, a toujours privilégié l'expression de « magie » au détriment de celle de « science occulte »<sup>619</sup>. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre que Papus ou Jules Lermina utilisent de façon indifférenciée l'expression de « science occulte » ou de « magie pratique », les deux étant équivalentes au niveau du sens mais tandis que la première désigne une opposition formelle à la science officielle, la seconde renoue avec ses origines ésotériques<sup>620</sup>. Selon Yves Vadé, la magie fait référence « à des pouvoirs dont on aime à rappeler qu'ils sont liés au verbe, et qui passent pour résulter soit d'un savoir secret transmis d'une manière initiatique, soit d'un don naturel ; qui dans tous les cas échapperaient à l'explication rationnelle et manifesteraient le privilège de celui qui en est revêtu »<sup>621</sup>. Chez Lévi, la magie sert à désigner son esthétique visionnaire dont F. P. Bowman rappelle qu'elle est fondée sur les notions d'harmonie et de correspondance<sup>622</sup>. On a souvent attribué la primauté de la théorie des correspondances à Charles Baudelaire, or, chez Lévi, elle est déjà présente. Il publie en effet en 1845 un recueil de chansons et de poésies intitulée *Les Trois Harmonies* dans lequel il démontre que les correspondances sont la manifestation de l'harmonie dans les phénomènes sensibles<sup>623</sup>. Déjà chez Lévi, le système d'harmonie est fondé sur la Tri-Unité:

« En somme, et pour rendre un peu clair ce qui est essentiellement obscur, le mot d'harmonie a trois sens, comme le titre de Constant, *Les Trois Harmonies*, l'indique. Il y a d'abord les correspondances entre la Nature, appréhendée par les sens, et Le Logos – ou verbe de Dieu. Dans ce cas, l'« organe » de connaissance est l'âme, puisque si tant est que Dieu est caché, les émanations de son Verbe existent dans notre âme individuelle. En effet – et ici la doctrine des correspondances rejoint toute la tradition gnostique de la création comme émanation – le divin émane, par le véhicule du Verbe, en Nature visible, en anges et en âmes humaines, en baleines et en cirons. Grâce à cette présence du Verbe qu'elle partage avec la Nature, l'âme peut saisir le sens des harmonies et trouver ainsi la présence de Dieu. Il y a ainsi une correspondance entre les objets de ce monde et l'idéal, ou Dieu »<sup>624</sup>.

---

618LÉVI, Éliphas, *Histoire de la magie, avec une expositions claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*, Paris, G. Baillière, 1860, p.9.

619BOWMAN, F. P., *Éliphas Lévi, visionnaire romantique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

620PAPUS, *Traité élémentaire de magie pratique*, Paris, Chamuel, 1893 ; LERMINA, Jules, *La science occulte. Magie pratique. Révélation des mystères de la vie et de la mort*, Paris, Ernest Kolb, 1890.

621VADÉ, Yves, *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque des idées »), 1990, p.11.

622BOWMAN, F. P., *op.cit.*, p.47.

623LÉVI, Éliphas, *Les Trois Harmonies*, Paris, Fellen et Dufour, 1845.

624BOWMAN, F. P., *op.cit.*, p.49-50.

Logos et Magie entretiennent ainsi des relations très étroites. Il s'agit désormais de questionner le fondement de ce rapport entre le Logos, le Verbe, à la fois discours et raison, et la magie. En décembre 1895, Paul Sédir, qui collaborera à *L'Art Idéaliste* de Jean Delville et qui est responsable de la propagande à l'étranger au sein du G.I.E.E. en raison de ses « connaissances linguistiques spéciales »<sup>625</sup>, publie dans *L'Initiation* un extrait d'un volume sous presse, probablement *Les Incantations. Le Logos humain. La voix de Brahma. Les dons et la lumière astrale. Comment on devient enchanteur*, paru chez Chamuel en 1897<sup>626</sup>, intitulé « Le Logos »<sup>627</sup>. Sédir éclaire la notion de Logos par la définition pythagoricienne de la Tri-Unité:

« Tout est dans tout: telle est, selon son expression hellénique, la formule absolue de la loi des correspondances »<sup>628</sup>.

Cette conception, qu'il faut comprendre comme une affirmation du caractère indivisible de la Nature, trouve un écho chez Delville qui déclare qu' « en vérité, on ne divise pas la Nature: « Tout est dans Tout » »<sup>629</sup>. Chez Sédir, le Logos, en tant que Verbe divin, parole de Dieu, trouve dans l'art oratoire sa manifestation humaine:

« Envisagé d'une façon générale, un discours est le passage d'une idée de puissance en acte par le moyen d'un orateur.

Voici donc une Trinité déjà très caractérisée: l'Idée, pure abstraction, une, immuable, et auditoire, la multiplicité féconde et matérialisatrice. La Matière et l'Esprit tendent sans cesse à se rapprocher, à s'unir ; ils ne le peuvent qu'au moyen d'un troisième terme, l'orateur, canal de l'*Involution* de l'Idée. Ce dernier, dès qu'il commence à parler, à manifester l'Idée, ne le fait qu'en se dédoublant: son intelligence reçoit l'Idée, et l'assimile, et ses facultés d'expression, sa voix, l'annoncent et la réalisent dans le monde matériel »<sup>630</sup>.

Accompagnant son étude d'une série de tableaux établissant les correspondances entre les différents styles oratoires, genres d'expression et types d'auditoires [annexe II.72.], Sédir fait de l'orateur l'intermédiaire entre la Nature et Dieu. À la relation dialogique entre discours et magie, Sédir ajoute une troisième relation, plus complexe, avec le domaine du mythe. Dans l'antiquité, c'est en effet le poète qui est considéré comme l'interprète de la Nature. Ce rapport s'inscrit dans une histoire littéraire qui remonte à Orphée, érigé en symbole du pouvoir

625PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°88, mercredi 19 octobre 1892, p.1-3.

626SÉDIR, Paul, *Les Incantations. Le Logos humain. La voix de Brahma. Les dons et la lumière astrale. Comment on devient enchanteur*, Paris, Chamuel, 1897.

627SÉDIR, Paul, « Le Logos », in *L'Initiation*, vol.29, n°3, décembre 1895, p.207-224.

628Ibid.

629Cité par VERSTRATEN, Edmond, « À propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°8, Dimanche 21 avril 1895, p.1-2.

630SÉDIR, Paul, « L'art oratoire et l'Ésotérisme », in *L'Initiation*, vol.25, n°3, décembre 1894, p.202-210.

poétique. Dans la littérature mythologique, Orphée apparaît, par sa puissance poétique, supérieur à la Nature, puisqu'à l'aide de son chant, il fait pleurer jusqu'aux pierres. Son attribut principal, la lyre, est le signe que sa poésie est foncièrement liée à la musique. Il établit une correspondance visuelle entre le Verbe, la poésie, et la Musique, entre la forme et le son. Or, on se souvient que pour Delville « il y a entre le son et la forme des correspondances mystérieuses que surtout l'étude des incantations magiques peut faire saisir et comprendre »<sup>631</sup>. Sédir avait fait de l'incantation le fondement de la communication magique, de l'art oratoire, faisant ainsi de la poésie le lieu d'un véritable « enchantement littéraire »<sup>632</sup>. Il est dès lors intéressant de relever la récurrence du personnage d'Orphée dans l'œuvre peinte de Delville et la manière dont celui-ci est toujours accompagné de sa lyre « qui est l'adaptation musicale du septenaire enseigné dans les temples d'Égypte »<sup>633</sup>. Dans son *Orphée mort* de 1893 [annexe II.32.], Delville représente le prince des poètes au moment où sa tête, détachée du reste de son corps par les bacchantes, flotte sur la mer, en dérive vers l'île de Lesbos où elle sera recueillie. La tête d'Orphée mort repose sur une lyre somptueusement ornée, dont les pierreries font écho aux coquillages marins visibles en transparence. Outre que le motif de la tête coupée soit un leitmotiv dans l'iconographie symboliste, Delville l'utilise ici pour mettre en évidence le siège du talent du poète: l'esprit. Pour Delville, le corps comme la tête doivent impérativement être *idéalisés*, de façon à renforcer l'Idée et le Beau dans l'œuvre:

« L'idée émane de la nature *humaine* et, par la loi mystérieuse des affinités, nulle œuvre où le corps ou la tête humaine ne sont pas idéalisés ne sera supérieure et n'entrera même pas dans le domaine de l'esthétique, parce que rien n'est beau sans idée, le Beau étant le plus pur manifeste de l'Idée humaine »<sup>634</sup>.

Le poète apparaît ici comme le chantre de l'Idée, du Verbe divin. Cette conception est plus manifeste encore dans une seconde œuvre sur *Orphée* que réalisa Delville [annexe II.73.]. Représenté de plein pied, Orphée, entraîné par sa lyre, est en pleine ascension vers le ciel. Les flammes qui entourent son corps nu symbolisent les volutes de l'enfer. Dans le mythe, Orphée parvient, par la force de son chant, à convaincre les gardiens de l'enfer de lui rendre Eurydice. Ils acceptent à condition que tout au long du trajet qui les mènera hors des enfers, Orphée ne se retourne pas une seule fois pour regarder sa bien-aimée. Le poète faillit à cette mission et, tandis qu'Eurydice est rappelée à jamais dans les enfers, il est condamné à vivre sans elle sur terre. Delville a cherché ici à symboliser à la fois le monde infernal et le monde

631 DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art, op.cit.*, p.124.

632VADE, Yves, *op.cit.*

633DELVILLE, Jean, « Lettre d'Italie. Les antiques à Rome », in *La Ligue Artistique*, n°2, Dimanche 17 janvier 1897, p.1-2.

634DELVILLE, Jean, « À propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°7, Dimanche 7 avril 1895, p.1-2.

céleste de part et d'autre du corps d'Orphée. Ce dernier, en vertu de son don poétique, fait la jonction entre le monde terrestre et le monde spirituel. La composition de l'œuvre de Delville, répond ainsi à la croyance aux vertus magiques de la poésie. Une autre figure mythologique à laquelle Delville a recours permet de comprendre la fonction qu'il alloue au poète et à la poésie. Il s'agit de Thamyris, figure à laquelle Delville consacre un poème en 1893 dans *La Jeune Belgique*<sup>635</sup>. Thamyris constitue, dans la tradition mythologique, une sorte de demi-frère d'Orphée, en raison de leurs nombreux points communs: aède grec qui joue de la lyre, il va lui aussi attiser la jalousie des Muses avec la beauté de son chant. Ces dernières lui retirent la vue pour le punir de l'affront que constitue son don poétique. Jacqueline Assaël souligne l'ambiguïté de ce châtement: l'aveuglement relève à la fois d'une mesure punitive et d'un cheminement initiatique, au terme duquel Thamyris accède au Verbe sacré et donc au « pouvoir de création »<sup>636</sup>. Le recours à la figure de Thamyris permet aussi, de manière plus subtile, d'établir une triangulation entre « la cécité d'un artiste ou d'un devin, d'une forme de maîtrise de la parole poétique ou prophétique et l'acquisition de connaissances »<sup>637</sup>, comme ces vers l'illustrent:

« n'est-il pas dans la nuit un flambeau qu'on allume  
afin d'éclairer tous les mondes à la fois? »<sup>638</sup>

L'invocation à Thamyris fonctionne comme une affirmation à peine voilée de la puissance transcendante de l'inspiration poétique. En ravivant le motif de la « cécité voyante », Delville accrédite la vision de l'artiste comme intermédiaire entre Dieu et les hommes. Cette vision correspond par ailleurs, comme le souligne Yves Vadé, à la fonction mythique véritable d'Orphée qui est d'entrer en communication avec l'au-delà et d'ouvrir ainsi la voie aux hommes<sup>639</sup>. Autrement dit, la poésie apparaît comme l'instrument de la révélation divine et, de ce fait, la magie s'impose comme la justification suprême de la poésie. On trouve dans les différentes œuvres consacrées aux Sybilles [annexe II.17., II.18.] de Delville une ultime figure du poète-prophète, probablement inspirées par la série d'articles que Paul Sédir consacra aux Sybilles dans *Le Voile d'Isis* début 1892<sup>640</sup>. Souvent associée à la Pythie, la Sybille antique faisait figure

635 DELVILLE, Jean, « Thamyris », in *La Jeune Belgique*, n°12, décembre 1893, p.441.

636 ASSAËL, Jacqueline, *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide*, Namur, Société des études classiques, (« Collection d'études classiques »), 2006, p.182-183.

637 *Ibid.*, p.182.

638 DELVILLE, Jean, « Thamyris », *op.cit.*

639 VADÉ, Yves, *op.cit.*, p.53.

640 SÉDIR, Paul, « La Divination dans l'antiquité. Les Sybilles », in *Le Voile d'Isis*, n°65, mercredi 23 mars 1892, p.4-6; n°66, mercredi 30 mars 1892, p.2; n°68, mercredi 13 avril 1892, p.4-6, n°69, mercredi 20 avril 1892, p.2.

d'intermédiaire entre les dieux et les hommes. On lui attribue des écrits ou des paroles obscures et énigmatiques, le plus souvent à double sens. La Sybille, en tant qu'interprète, répand donc la parole divine de manière cryptée, corroborant de ce fait l'idée selon laquelle le dévoilement des secrets, s'il doit avoir lieu, doit toutefois être progressif. Delville transpose ici en esthétique de façon directe le propos dominant parmi les théoriciens des sciences occultes: le voile d'Isis doit être soulevé et les mystères révélés mais ce processus de dévoilement ne doit pas anéantir l'idée d'un *mérite* initiatique. Comme une piqûre de rappel, les références magiques se dotent chez Delville d'une dimension théologique, en faisant appel au mythe du Surhomme, incarné par la figure de Prométhée.

### II.3.2. *Prométhée, le nouveau Surhomme*

« Prométhée façonnait des hommes dans la glaise sans pourtant parvenir à leur insuffler la vie. Lorsque, avec l'aide de Minerve, il fut à même de dérober au ciel le feu divin, il put ainsi donner une âme à ses figures d'argile »<sup>641</sup>.

En 1906, paraît la traduction française du quatrième volume de *La Doctrine Secrète* d'Helena P. Blavatsky, la présidente de la Société Théosophique<sup>642</sup>. Lui consacrant un chapitre entier, Blavatsky présente le titan Prométhée non pas comme celui qui fut puni par les dieux pour avoir donné le feu aux hommes, mais comme le porteur de lumière, celui qui a enseigné à l'humanité son savoir fondateur. Pour Blavatsky, « Prométhée est donc quelque chose de plus que l'archétype de l'homme: il en est le générateur »<sup>643</sup>. Au Salon de 1868, Gustave Moreau présente un *Prométhée* [annexe II.74.] qui bouscula la critique. Contrairement à l'iconographie classique, Moreau représente Prométhée comme un homme, et non comme un Titan aux proportions colossales, dans lequel Théophile Gautier a décelé l'allusion christique, signe que Prométhée, comme Jésus, s'est sacrifié pour les hommes<sup>644</sup>.

Dans le sillage de Moreau, et sous l'impulsion de la pensée nietzschéenne qui connaît un large succès à la fin de siècle, la figure de Prométhée est investie par le concept de surhomme. La philosophie nietzschéenne bénéficie en effet d'un accueil favorable auprès des symbolistes belges, car elle intervient dans une période de crise idéologique et répond aux besoins de redéfinition de l'esthétique. Publié à partir de 1883, *Ainsi parlait Zarathoustra*

---

641 KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *op.cit.*, p.89.

642 BLAVATSKY, Helena P., *La Doctrine Secrète. Synthèse de la science, de la religion et de la philosophie*, Tome 4, Paris, Publications théosophiques, 1906.

643 *Ibid.*, p.91.

644 « M. Gustave Moreau n'a pas donné à son Prométhée les proportions colossales du Prométhée d'Eschyle. Ce n'est pas un Titan. C'est un homme auquel il nous semble que l'artiste ait voulu donner quelque ressemblance avec le Christ, dont, selon quelques pères de l'Église, il est la figure et la prédiction païennes. Car lui aussi il voulut racheter les hommes et souffrit pour eux », GAUTIER, Théophile.

connaît une fortune remarquable dans le milieu idéaliste, en raison du soutien apporté par la revue de Raymond Nyst, *Le Mouvement Littéraire*. En janvier 1894, la revue publie un extrait de la traduction effectuée par un de ses collaborateurs, Georges M. Baltus<sup>645</sup>. Très proche des rédacteurs de la revue, Jean Delville se familiarisa certainement avec l'œuvre nietzschéenne à cette période. Les résonances de la philosophie nietzschéenne sur son esthétique sont des plus importantes. Le nom de Zarathoustra, que Nietzsche emprunte à la religion perse, signifie « celui qui a la lumière brillante », c'est-à-dire celui qui est doué d'une connaissance totale et infinie de la réalité. Cet être, qui surpasse le commun des mortels par le caractère hors norme de ses facultés intellectuelles, rivalise avec l'intelligence divine. Pour autant, l'enjeu n'est pas de faire de ce « surhomme » l'équivalent de Dieu, mais plutôt l'aboutissement de l'évolution humaine. C'est en vertu de cet objectif, de ce devenir, que Nietzsche encourage l'homme à investir son désir de puissance dans la connaissance, instaurant de ce fait l'intelligence supérieure comme norme absolue.

Chez Delville, le surhomme prométhéen fait figure de créateur surpuissant. Il incarne l'idéal de l'artiste idéaliste, à mi-chemin entre le saint et le génie, appartenant résolument à une classe supérieure d'hommes. À partir de 1905, Delville se lance dans un projet prométhéen, en collaboration avec plusieurs artistes européens, comme le compositeur russe Alexander Scriabine, le sculpteur suisse Auguste de Niederhausern, qui a participé aux Salons Rose+Croix et Pour l'Art dans les années 1890, le sculpteur et céramiste Serafim Sudbinin et le peintre lituanien Mikolajus Konstatinas Ciurlionis. En dehors d'Auguste de Niederhausern, Delville a certainement rencontré les autres artistes dans le cadre de l'Ordre Blanc de Bruxelles<sup>646</sup>. Le projet consiste à produire une œuvre d'art totale, fondée sur un système général de correspondances entre les arts qui, en plus de développer des qualités esthétiques élevées, disposerait d'une dimension ésotérique permettant de lier entre eux les différents éléments plastiques. En d'autres termes, cette collaboration avait pour soubassement un idéal d'« ésosthétique », pour reprendre la formule de Jean-Jacques Velly<sup>647</sup>. Ce projet de totalisation des arts, centrée autour de la figure de Prométhée, intègre ambition synesthésique et synthèse occulte, marquant ainsi la volonté des artistes de faire coïncider l'œuvre avec l'univers. Pour

645BALTUS, Georges M., « Frédéric Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra », in *Le Mouvement Littéraire*, n°47, 8 janvier 1894, p.371-373.

646CLERBOIS, Sébastien, « À la recherche d'une forme-pensée. L'influence de la théosophie sur les artistes en Belgique, entre symbolisme et avant-garde (1890-1910) », in *Nineteenth-Century Art Worldwide. A Journal of nineteenth-century visual culture*, <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn02/259-in-search-of-the-forme-pensee-the-influence-of-theosophy-on-belgian-artists-between-symbolism-and-the-avant-garde-1890-1910>, page consultée le 20 décembre 2010. Jean Delville était à cette époque un membre actif de la « Loge blanche » de la Société théosophique belge.

647VELLY, Jean-Jacques (dir.), *Le dessous des notes. Voies vers l'ésosthétique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

Marcella Lista, « une résurgence du mythe de Prométhée accompagne symboliquement cette appropriation des synesthésies, qui se donne à comprendre comme la conquête par l'artiste des lois intimes de l'univers »<sup>648</sup>.

Avant d'analyser cette œuvre, situons-en la genèse. Dans son essai sur Alexander Scriabine, Manfred Kelkel consacre un chapitre entier à la rencontre du compositeur avec les théosophes belges, rencontre qui aboutit au projet prométhéen dont il est question ici<sup>649</sup>. De nombreux artistes russes, arrivés en Europe entre 1890 et 1910, se laissent séduire par l'art symboliste de leurs homologues européens<sup>650</sup>. C'est par l'intermédiaire du sculpteur Serafim Sudbinin, qui avait réalisé son buste en 1909 à Biarritz [annexe II.75.], que Scriabine entre en contact avec les théosophes belges et en particulier avec Delville et son ami Émile Sigogne, professeur de diction et linguiste<sup>651</sup>. Quant à Auguste de Niederhausern, Scriabine avait eu l'occasion de le rencontrer à Genève<sup>652</sup>. Au moment où Delville rencontre Scriabine, qui arrive à Bruxelles en 1908, son monumental *Prométhée* [annexe II.65.] est déjà achevé. Cependant, les recherches sur la théorie des correspondances universelles menées à cette époque par Scriabine lui insuffla sans doute l'idée de donner à cette œuvre une plus grande ampleur, en l'intégrant dans un projet commun. Convaincu de l'interdépendance du son et de la couleur, Scriabine consultait tous les ouvrages susceptibles de lui fournir la clé d'un système de correspondances. Il lu des œuvres contemporaines, notamment *Aurélia* de Nerval, *Séraphita* de Balzac, ou encore *La Métamorphose des plantes* et le *Traité des couleurs* de Goethe<sup>653</sup>. Considéré, à juste titre, comme un des grands littérateurs romantiques, Goethe a également rédigé des ouvrages scientifiques, encore méconnus aujourd'hui. S'intéressant de très près à la biologie et à la botanique, Goethe, dans son essai sur *La Métamorphose des plantes* publié en 1790, tente d'établir une théorie générale sur la morphologie des végétaux. Stéphane Schmitt a montré que cette théorie repose chez Goethe sur deux notions complémentaires: d'une part, le *type* ou *modèle commun*, qui désigne un modèle idéal dont les éléments réels ne seraient que des projections, et d'autre part, la *métamorphose*, soit les variations formées à partir du schéma commun<sup>654</sup>. Il ne fait nul doute à nos yeux que le concept goethéen de *type* ait influencé celui

---

648LISTA, Marcella, « Le rêve de Prométhée: art total et environnements synesthésiques aux origines de l'abstraction », in *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle*, cat.exp., Paris, Centre Pompidou, 2005, p.63-76.

649KELKEL, Manfred, « Des sons et des couleurs. À Bruxelles, chez les théosophes (1908-1909) », in *Alexandre Scriabine. Un musicien à la recherche de l'absolu*, Paris, Arthème Fayard, 1999, p.150-177.

650Au sujet du symbolisme russe, voir JARASSÉ, Dominique, MALMSTAD, John E., MARCADÉ, Jean-Claude (dir.), *Le dialogue des arts dans le symbolisme russe*, Actes du colloque de Bordeaux, du 12 au 14 mai 2000, Lausanne, Paris, L'Âge d'Homme, 2008.

651KELKEL, Manfred, *op.cit.*, p.151.

652Ibid., p.153.

653Ibid., p.157.

654SCHMITT, Stéphane, « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et

de « type idéal » chez Delville. Goethe mena également des recherches pionnières sur la couleur, dont son *Traité des couleurs*, publié entre 1790 et 1823 offre une importante synthèse<sup>655</sup>. En envisageant la couleur comme une *sensation*, Goethe affirme le caractère subjectif de la couleur en lui attribuant des effets psychologiques. Cette théorie dominera l'esthétique chromatique tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle et perdurera encore au XX<sup>ème</sup> siècle. Gary et Polti la réactivent dans la « Théorie des Tempéraments » en postulant l'existence d'un lien étroit entre les couleurs et les personnalités. Dans *L'Homme visible et invisible*, paru en 1902, C.W. Leadbeater publie ce que John Cage définit comme « une grille d'interprétation des auras colorées »<sup>656</sup> [annexe II.76.], dans laquelle chaque couleur est associée à une émotion, à une caractéristique mentale, voire à un tempérament. Dans le sillage de Whistler, Delville a quant à lui réalisé plusieurs portraits où la couleur dominante fait office de révélateur de la psychologie de la personne représentée, notamment dans une de ses œuvres peu connues, datée de 1887 et intitulée *Le regard mystérieux dans l'espace visionnaire de pure couleur sanguine* [annexe II.77.], dans le *Portrait noir et violet* [annexe II.15.], dans le portrait jaune qu'il réalisera de sa fille et encore dans le portrait bleu qu'il réalisa de sa femme Marie Lesseine en 1893, l'année de leur mariage [annexe II.78.]. Chez Goethe, l'interdépendance de la couleur et de la personnalité repose sur une division des couleurs, établie d'après une étude des contrastes, qu'il définit comme la « théorie des couleurs opposées ». Ce système, dans lequel le bleu et le jaune dominant, découle des travaux d'Eugène Chevreul qui avait établi la loi du contraste simultané des couleurs en 1839<sup>657</sup>. Dans sa thèse sur Eugène Chevreul, Georges Roque insiste toutefois sur la distinction nécessaire entre théorie scientifique et théorie artistique de la couleur, dans la mesure où la première, relevant de la science appliquée, perd toujours une partie de son sens lorsqu'elle est transposée dans le domaine esthétique:

« À force de vouloir jeter des ponts – démarche par ailleurs parfaitement légitime – entre art et science, on finit en effet par perdre de vue que ces deux types d'activités répondent à des objectifs très différents, même s'ils peuvent avoir plusieurs traits en commun. L'objectif d'une théorie scientifique de la couleur est de comprendre et d'expliquer les différents phénomènes chromatique du point de vue de leurs mécanismes physiques, physiologiques, etc. l'objectif d'une théorie artistique de la couleur est, en s'appuyant ou non sur une théorie scientifique, de fournir aux artistes un ensemble de principes, de règles, de conceptions, de formules ou de « lois » »<sup>658</sup>.

---

romantisme », in *Revue d'histoire des sciences*, vol.54, n°54-4, 2001, p.495-521.

655GOETHE, Johann Wolfgang, *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs* [1810], traduit par Maurice Elie et préfacé par Eliane Escoubas, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, (« Philosophica »), 2003.

656CAGE, John, *La Couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, (« L'univers de l'art »), 2009, p.156.

657ROQUE, Georges, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 2009.

658*Ibid.*, p.12-13. Nous conseillons également la lecture du chapitre intitulé « Art et science la couleur: interférences », p.444-470.



Cette distinction prend en compte les « transformations synchroniques » qu'implique le passage d'une théorie scientifique à sa réception par les artistes et les « transformations diachroniques »<sup>659</sup>. En d'autres termes, la théorie scientifique de la couleur a subi une évolution en fonction de « l'horizon d'attente » des artistes, de leurs objectifs qui, cela semble naturel, diffèrent d'une époque à une autre. Si le modèle de l'harmonie chromatique séduit Delville, c'est parce qu'il lui fournit un outil pictural lui permettant d'introduire une dimension symbolique à sa peinture, tout en offrant un contrepoint intéressant avec la théorie de l'harmonie universelle. En revanche, pour Scriabine, l'esthétique chromatique ne suffit pas à fonder un système cohérent entre les sons et les couleurs. Ayant étudié les textes se rapportant à cette question, depuis Johannes Kepler jusqu'à Isaac Newton, qui dans son *Traité d'Optique* de 1704 avait tenté d'établir des correspondances entre les sept couleurs du spectre avec les sept notes de la gamme, en passant par Athanasius Kircher, Scriabine confia à Delville son découragement:

« Comme Scriabine ne trouvait aucun système ni ordre entre les fréquences des sons et des couleurs, il s'en plaignit un jour à son ami Jean Delville qui lui suggéra d'étudier les écrits du Père Louis-Bertrand Castel, célèbre inventeur d'un clavecin oculaire, que Voltaire avait surnommé le « Don Quichotte des mathématiques » »<sup>660</sup>.

Si l'idée d'une correspondance des couleurs et des sons faisait effectivement partie de l'imaginaire scientifique de Newton, c'est le père Castel qui, le premier, en donna une réalisation pratique. En novembre 1725, Louis-Bertrand Castel publia dans le *Mercure de France* un article qui présentait son projet de « clavecin pour les yeux »:

« Il ne s'agit pas de réveiller simplement l'idée de parole et de son par des caractères arbitraires et imaginés, tels que sont les lettres de l'alphabet ou les notes de musique ; mais de peindre ce son et toute la musique dont il est capable ; de les peindre, dis-je réellement, ce qui s'appelle peindre, avec des couleurs, et avec leurs propres couleurs ; en un mot, de les rendre sensibles et présents aux yeux, comme ils le sont aux oreilles de manière qu'un sourd puisse jouir et juger de la beauté d'une musique [...] et qu'un aveugle puisse juger par les oreilles de la beauté des couleurs »<sup>661</sup>.

Pour une raison demeurée obscure, les manuscrits du père Castel étaient conservés à la Bibliothèque Royale de Belgique, ce qui permit tant à Delville qu'à Scriabine d'en étudier le contenu<sup>662</sup>. Ces documents recelaient à la fois la théorie et le plan du clavecin oculaire du père Castel, qui était conçu sous la forme d'un instrument – le piano – qui produirait simultanément

---

659 *Ibid.*, p.445.

660 KELKEL, Manfred, *op.cit.*, p.164.

661 CASTEL, Louis-Bertrand, « Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique », in *Mercure de France*, novembre 1725.

662 KELKEL, Manfred, *op.cit.*, p.165.

des couleurs et des sons. Cherchant des correspondances entre la gamme chromatique et la gamme musicale, le père Castel conçut également le projet d'un « clavecin olfactif » qui, par un système de casseroles remplies de parfums et recouvertes de soupapes aurait permis de dégager des effluves en même temps que des sons et des couleurs. Les progrès dus à la fée électricité auraient, à l'heure où Scriabine prit connaissance de ce projet, permis de bien meilleurs résultats qu'à l'époque de Castel. Toutefois, cela ne suffit pas à convaincre Scriabine ni à lui fournir d'éléments suffisamment satisfaisants pour la composition d'une nouvelle symphonie. Manfred Kelkel rapporte que c'est à la vue du *Prométhée* de Delville dans l'atelier du peintre qu'il eut « comme une illumination » et qu'il conçut le projet du poème symphonique *Prométhée ou le Poème du feu*<sup>663</sup>. Publiée en 1911, la partition du *Poème du feu* reçut un frontispice de Delville représentant la correspondance de la forme et de la musique, incarnée par Prométhée [annexe II.79.]. Dans l'esprit du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, les œuvres réalisées autour du thème de Prométhée par Delville et Scriabine, auxquelles s'ajoutent le buste en bronze *Vers la lumière* de 1908 de Sudbinin [annexe II.79.], ainsi que les productions de « Rodo » et de Ciurlionis, décédé en 1911 des suites d'une pneumonie, furent conçues pour être présentées en même temps. La composition musicale de Scriabine, jouée sur un piano à lumières chromatiques qui permettait d'accorder chaque note à une nuance de couleur, accompagnait ainsi le tableau de Delville.

Ce qu'il importe de retenir de ce projet d'œuvre d'art total, articulé autour de la figure de Prométhée, c'est qu'il illustre ce que Pierre Hadot a défini comme une « attitude prométhéenne », c'est-à-dire une attitude qui consiste à « utiliser des procédés techniques pour arracher à la Nature ses « secrets » afin de la dominer et l'exploiter »<sup>664</sup>. L'idéal de synthèse des arts – et non pas de fusion, en ce sens où chaque œuvre est convoquée pour sa spécificité disciplinaire propre – nourrit en effet la théorie des correspondances, en lui conférant une certaine *matérialité* ou, du moins, une visibilité. La combinaison des différents arts fonde et corrobore en effet un système général de correspondances qui, à travers la réalisation pratique, atteste du bien-fondé des théories scientifiques occultes. La complémentarité des arts, fondée sur la synesthésie, devenait ainsi le moyen de comprendre les secrets de l'univers et de vibrer en unisson avec Dieu.

### II.3.3. *Science et religion au service de la Nature-Sphinx*

Si la référence à Dieu est une constante dans l'œuvre tant plastique que littéraire de

<sup>663</sup>*Ibid.*, p.166.

<sup>664</sup>HADOT, Pierre, *op.cit.*, p.119.

Delville, elle devient de plus en plus fréquente à partir de 1894-1895. Delville fut élevé dans un univers pieux, entouré par sa mère et sa grand-mère, dont il fit un dessin sur son lit de mort, au-dessus duquel s'élève un crucifix géant [annexe II.81.]. Bien qu'il ait fréquenté l'école laïque, Delville reçut une éducation chrétienne qu'il ne renia jamais. En revanche, à la fin-du-siècle, son attitude à l'égard de la religion se radicalise et cela, pour deux raisons. Il faut en effet mettre en perspective cette orientation non pas nouvelle mais plus marquée de Delville avec un événement circonstanciel: la disparition de KVMRIS en 1894. Après la démission de Francis Vurgey, le groupe implosa malgré une tentative de reformation sous la houlette du chevalier de Selliers-de Morainville. Avec la disparition de la loge du G.I.E.E. à Bruxelles, la Société Théosophique parvient à rallier à sa cause la plupart des membres épars de KVMRIS, dont Delville. Fondée en 1875 par le Colonel Henry Steel Olcott, William Quan Judge et Helena Petrovna Blavatsky, la Société Théosophique s'appuie sur un programme en trois points: former le noyau d'une Fraternité universelle de l'humanité, encourager l'étude comparée des religions, sciences et philosophies et enfin, étudier les lois de la Nature ainsi que les pouvoirs psychiques et spirituels de l'homme<sup>665</sup>. Dans un premier temps, les kabbalistes réunis autour de Papus se montrent favorables aux idées théosophiques et n'hésitent pas à faire des théosophes leurs alliés dans leur lutte contre le spiritisme:

« Ainsi que nous l'avons dit précédemment, les kabbalistes et les théosophes sont d'accord sur le fond de la doctrine ésotérique.

Leurs enseignements se présentent tout d'abord à l'esprit comme beaucoup plus compliquée que ceux du spiritisme. L'analyse a été poussée dans ces doctrines aussi loin que possible à propos de chaque question ; de là l'impossibilité presque absolue d'en faire un résumé tant soit peu complet.

L'occultisme admet comme absolument réels tous les phénomènes du spiritisme. Cependant il restreint considérablement l'influence des esprits dans la production de ces phénomènes et les attribue à une foule d'autres influences en action dans le monde invisible »<sup>666</sup>.

La convergence idéologique entre kabbalistes et théosophes se fait dans le partage d'un même système philosophique, fondé sur l'homme, l'Univers et Dieu. En 1891 paraissait chez Chamuel, l'éditeur de *L'Initiation*, la traduction française de *l'Isis dévoilée* d'Helena P. Blavatsky<sup>667</sup>. La traduction fut réalisée par Ernest Bosc, rédacteur en chef du « Journal de l'Occultisme Scientifique » *La Curiosité* qui constitua, aux côtés de *L'Initiation* et du *Voile d'Isis*, une des principales tribunes occultistes dans la presse française fin de siècle. Révélateur de l'égyptomanie ravivée par la découverte des hiéroglyphes par Champollion au début du

665FAIVRE, Antoine, *L'ésotérisme*, quatrième édition mise à jour, Paris, Presses Universitaires de France, (« Que sais-je? »), 2007, p.3-7.

666PAPUS, « Les Phénomènes magiques », in *L'Initiation*, vol.6, n°7, avril 1890, p.7.

667BLAVATSKY, Helena P., *Isis dévoilée* ou *L'Égyptologie Sacrée*, traduit par Ernest Bosc, Paris, Chamuel, 1891.

siècle, cet essai ambitionne, comme son titre l'indique, de dévoiler les secrets de la Nature en faisant de l'ésotérisme un synonyme de la religion égyptienne:

« Aussi nous commençons à avoir une toute autre idée de la philosophie religieuse de cette belle et noble contrée, et apportons-nous beaucoup plus de soin et d'attention à l'étude de cette religion, parce que nous la voyons sous un tout autre jour que celui sous lequel, on nous avait jusqu'ici habitués, en un mot, parce que nous comprenons l'*Ésotérisme*, ou sens caché de la Religion Égyptienne.

C'est cet *Ésotérisme* que nous nous proposons de révéler dans le présent volume dont le titre: *Isis Dévoilée* ou *l'Égyptologie sacrée*, est, comme on voit, caractéristique<sup>668</sup>.

La Société Théosophique est, en ce sens, une renaissance de la théosophie ancienne. Pour Blavatsky, la science occulte se rapporte à la connaissance de ce qui est caché. Elle est par ailleurs érigée au rang d'art sacré et convoque l'idée d'une chaîne initiatique. Les notions de connaissance et de sacré constituent les fondements même de la théosophie qui, étymologiquement, signifie la « sagesse de Dieu ». La connaissance des théosophes ne s'arrête en effet pas à l'univers et à ses lois, mais pénètre Dieu lui-même. Le caractère dogmatique de la théosophie est à l'origine du clivage entre la Société Théosophique et le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques. En dépit de cette divergence fondamentale d'opinion et d'idéologie, Papus ne manquera pas de consacrer à la présidente de la société qui « n'est plus » une notice nécrologique dans *Le Voile d'Isis* de mai 1891<sup>669</sup>.

La disparition des archives de la Société Théosophique belge durant la seconde guerre mondiale ne permet pas d'avancer avec certitude la date à laquelle Delville en serait devenu membre. En revanche, dans les « Échos du Monde théosophique » du *Lotus Bleu*, organe de presse de la Société Théosophique, d'avril 1898 est signalée la fondation d'un centre théosophique à Bruxelles, au 46 rue Saint-Jean<sup>670</sup>, sous l'impulsion d'Octaver Berger, le directeur de la revue *L'idée théosophique* fondée en mars 1898<sup>671</sup>. Le numéro du *Lotus Bleu* de juillet 1898 considère la création d'un centre théosophique à Bruxelles comme la conséquence directe du succès des conférences du Brahmâcherin Chatterji dans la capitale belge<sup>672</sup>. En août 1898, l'influence du Brahmâcherin est telle que trois branches de la Société Théosophique ont été créées en Belgique depuis mars 1898<sup>673</sup>. Or, au Salon d'Art Idéaliste de 1898, on note parmi les conférenciers la présence du Brahmachârin Bodhabhikshu, venu entretenir le public du « Beau dans la philosophie hindoue »<sup>674</sup>. Bien qu'il ne s'agisse évidemment pas de la même

---

668*Ibid.*, p.III-IV.

669PAPUS, « H.P.Blavatsky », in *Le Voile d'Isis*, n°26, mercredi 13 mai 1891, p.1.

670ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°2, 27 avril 1898, p.78.

671ANONYME, « Revue des revues », in *Le Lotus Bleu*, n°2, 27 avril 1898, p.78-79.

672ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°5, 27 juillet 1898, p.172-173.

673ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°6, 27 août 1898, p.205.

674MÉGOR, Élie (Jean Delville), « À la tribune du Salon d'Art Idéaliste », *op.cit.*

personne, la coïncidence – tant est que cela en soit une – laisse cependant penser que Delville a pu assister aux conférences du Brahmâcherin Chatterji à Bruxelles et ainsi envoyer une invitation au Brahmachârin Bodhabhikshu. Dans la culture hindoue, le Brahmâcheri, représentant de Dieu, est une figure monastique, végétarien et chaste, qui voue sa vie à Dieu. Le Brahmachârin Chatterji figure néanmoins parmi les collaborateurs réguliers de *La Lumière*, ce qui tend à confirmer notre hypothèse. Si Raymond Nyst affirme que le premier cercle théosophique se forma dans son Salon fréquenté par Delville<sup>675</sup>, la première mention de la Société Théosophique dans les articles de Delville date de 1899, suite à la conférence sur la « Sagesse antique » donnée par Annie Besant à Bruxelles<sup>676</sup>. Féministe d'origine britannique, Annie Besant devient à la fin des années 1880 l'une des principales dirigeantes de la Société Théosophique avant de succéder officiellement Henry Steel Olcott à la direction de la Société Théosophique en 1907. En 1899, Delville voit déjà en Annie Besant l'héritière directe d'Helena Blavatsky:

« Mme Annie Besant continue et parachève l'œuvre de rédemption intellectuelle commencée par Mme H. P. Blavatsky, cette autre grande et mystérieuse figure de femme qui imprima pour le salut des siècles prochains, une impulsion vraiment puissante de spiritualité active, impulsion qui puise ses forces au sein même des fraternités visibles et invisibles de l'Orient »<sup>677</sup>.

Il est indéniable qu'Annie Besant a exercé une forte influence sur Delville et a joué un rôle important dans l'implantation de la théosophie en Belgique à la fin du siècle. Subjugué par la personnalité d'Annie Besant et rallié à la cause théosophique, Delville fonde quelques mois après sa conférence le journal *La Lumière* dont le premier numéro, paru le 17 décembre 1899, contient un véritable manifeste théosophique, « L'Idéal Théosophique » [annexe I.31.], signé par Annie Besant<sup>678</sup>. Cet événement est capital si l'on veut comprendre la manière dont la Société Théosophique va pénétrer la mouvance idéaliste en Belgique à la fin du siècle. En affirmant que « le monde moderne ignore à peu près l'immense importance de l'idéal », Annie Besant jette immédiatement un pont entre la doctrine théosophique et la théorie artistique idéaliste. Convoquant à la fois la Bible et la « Sainte-Écriture de l'Inde », où elle s'est installée définitivement en 1893, Annie Besant entend souligner, conformément au principe théosophique d'unité des religions. La Société Théosophique est, de fait, fondée sur le

---

675CLERBOIS, Sébastien, « À la recherche d'une *forme-pensée*. L'influence de la théosophie sur les artistes en Belgique, entre symbolisme et avant-garde (1890-1910) », *op.cit.*

676DELVILLE, Jean, « À propos de la Sagesse Antique. Conférence de Mme Annie Besant », *op.cit.*

677Ibid.

678BESANT, Annie, « L'Idéal Théosophique », in *La Lumière*, n°1, Dimanche 17 décembre 1899, p.2. Ce texte a également été publié en France, BESANT, Annie, « L'Idéal théosophique », in *Revue française théosophique*, n°6, 27 août 1899, p.161-173.

synchrétisme religieux, c'est-à-dire la fusion des religions au sein d'un même système. Le concept de chaîne initiatique, à l'œuvre également dans *Les Grands Initiés* de Schuré, vise à faire des grandes figures d'initiés, de Khrisna à Platon, en passant par Moïse et Orphée, des équivalents du Christ. Autrement dit, en dépit des différentes formes qu'ont pris les diverses religions à travers le temps et l'espace, elles ne sont jamais que des variations chrétiennes:

« Toute la pure et mystérieuse christologie de chaldéens, égyptiens, hindous, persans et grecs, qui connaissaient, avant la venue de Jésus-Christ, le symbole de la Croix, prouve, en effet, que la *Sagesse antique* est une science *révélée* dont l'unité se perçoit clairement sous les divergences apparentes des cultes à base ésotérique.

Il convient donc de ne pas détacher, comme l'ont fait des théologiens à ignorance subtile, le Christianisme de cette *Science de l'Ame* et de ne point la considérer comme une défection hérétique.

Cette gnose ou Sagesse antique est donc bien véritablement le Christianisme intégral, fondamentale et toutes les théories chrétiennes générales sont sorties d'elles indiscutablement »<sup>679</sup>.

L'idée qu'existent sur terre des messagers de Dieu conduit Annie Besant bien des années plus tard à présenter Krishnamurti, l'enfant qu'elle a adopté en Inde et qui deviendra une des personnalités majeures de la contreculture des années 1960, comme le nouveau Messie à la Société Théosophique. Si cet événement entraîna la défection d'un certain nombre des membres qui refusèrent de voir en la personne du jeune Krishnamurti l'équivalent du Christ, il renforça néanmoins les liens entre la Société Théosophique et les membres restés fidèles, parmi lesquels Delville. En 1928, il publie une brochure intitulée *Krishnamurti. Révélateur des temps nouveaux*, dans lequel il présente le fils adoptif d'Annie Besant comme l'héritier du Christ:

« Vingt siècles après la venue du Christ, y a-t-il place pour un « Messie », pour un Sauveur d'hommes? S'est-on souvent demandé. Qu'on le veuille ou non, que l'on croie ou que l'on doute, les prophéties des Écritures sacrées concernant l'Avènement, à notre époque, d'un Grand Instructeur spirituel sont accomplies. L'attente des siècles, bien qu'on la croyait illusoire, n'a point été déçue. Celui qu'on attendait, et dont Annie Besant avait annoncé la prochaine Venue, est parmi nous. Et il s'agit de comprendre que ce qui se produisit il y a deux mille ans avec Jésus, peut se produire, de nos jours, avec Krishnamurti »<sup>680</sup>.

Delville resta fidèle à Annie Besant jusqu'à la mort de celle-ci en 1933, comme en témoigne une photographie où on les voit côte à côte devant un avion, datant probablement de la fin des années 1920 ou début des années 1930 [annexe II.82.]. Delville porte à sa veste l'emblème de la Société Théosophique, une étoile dans un cercle, que l'on trouve aussi dans son œuvre monumentale Prométhée. C'est également sous la protection d'Annie Besant que Delville accéda à de plus grandes responsabilités au sein de la Société Théosophique belge, dont il devint secrétaire entre 1909 et 1913, et de la *Revue théosophique belge* dans laquelle il

---

679DELVILLE, Jean, « À propos de la Sagesse Antique. Conférence de Mme Annie Besant », *op.cit.*

680DELVILLE, Jean, *Krishnamurti. Révélateur des temps nouveaux*, Bruxelles, [s.e.], 1928, p.5.

publia des articles dès sa création en avril 1909. De plus, Delville fut un des fondateurs de la section Théosophique belge, dont *Le Lotus Bleu* avait affirmé qu'elle était absolument nécessaire dès 1898, en 1911<sup>681</sup>. Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que, exception faite de *L'idée théosophique*, le journal *La Lumière* est la première publication belge consacrée à la diffusion du message théosophique. Dès lors, elle joue un rôle capital dans l'expansion fulgurante de la théosophie en Belgique au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Si *La Lumière* ne survécut pas au passage du siècle – Delville quitte en 1900 la Belgique pour aller enseigner à la Glasgow School of Arts jusqu'en 1907 –, elle ouvrit toutefois la voie à une série de publications théosophiques en Belgique, comme *Le petit messager*, qui parut de 1901 à 1908, *En art*, de 1904 et 1906, *Théosophie*, de 1905 à 1909 et enfin, *La Revue théosophique belge* à partir de 1909<sup>682</sup>. Parmi les rédacteurs de *La Lumière* se trouvent certains théosophes actifs au sein du *Lotus Bleu*, comme le Dr. Th. Pascal qui, en décembre 1895, devient président de la Loge du Lotus Bleu à Toulon<sup>683</sup> avant d'accéder au poste de secrétaire général de la section théosophique française en juillet 1899<sup>684</sup>. En janvier 1900, le Dr. Pascal publie dans *La Lumière* un article intitulé « Qu'est-ce que la Théosophie? », dans lequel il fonde la supériorité de la Théosophie sur sa dimension universelle et universalisante:

« Ce qui fait la preuve de la supériorité de son enseignement, c'est son impersonnalité, l'étendue de son champ d'investigation, la profondeur de ses observations, sa capacité d'éclairer toutes les routes, de satisfaire toutes les aspirations, de réchauffer tous les cœurs, d'embrasser toutes les divergences, d'aider toutes les recherches, d'étendre sa sympathie à toute les opinions, d'aimer indistinctement amis et ennemis, d'illuminer les sciences, les philosophies et les religions ; c'est pour cela qu'elle est, actuellement, le véhicule le plus large et le plus parfait de la Vérité »<sup>685</sup>.

Par « Vérité », il faut entendre « Nature ». En janvier 1896, paraissait dans *Le Lotus Bleu* l'article « De la théosophie et de la Société Théosophique » dans lequel son auteur, Dac, déclarait que « la Théosophie est la connaissance intégrale de la Nature »<sup>686</sup>. Cette conception réactive ce que Nietzsche ou Goethe appelaient la « Nature-Sphinx » et qui est finalement une métaphore voisine de celle d'Isis<sup>687</sup>. Chez ces deux auteurs, la métaphore du sphinx fait écho au concept de sublime et sert à désigner la duplicité de la Nature et de l'Être: le corps de lion et les ailes d'oiseau représentent métaphoriquement la férocité de la vie tandis que le buste de femme renvoie à la beauté de la création artistique. Chez Nietzsche, ce symbole fonctionne

681 ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°6, 27 août 1898, p.205.

682 CLERBOIS, Sébastien, « À la recherche d'une forme-pensée. L'influence de la théosophie sur les artistes en Belgique, entre symbolisme et avant-garde (1890-1910) », *op.cit.*

683 ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°10, 27 décembre 1895, p.475.

684 PASCAL, Th., « La Section française de la Société théosophique », in *Revue théosophique française*, n°7, 27 septembre 1899, p.209-210.

685 PASCAL, Dr. Théophile, « Qu'est-ce que la Théosophie? », in *La Lumière*, n°4, dimanche 7 janvier 1900.

686 DAC, « De la théosophie et de la Société Théosophique », in *Le Lotus Bleu*, 27 janvier 1896, p.481

687 HADOT, Pierre, *op.cit.*, p.289-293.

comme un avertissement, en ce sens où il indique que, du moins sur le plan artistique, la Nature doit rester voilée. Dans l'iconographie symboliste, le motif du sphinx ou de la sphinge est un poncif. À l'automne 1889, Delville fait paraître dans *La Wallonie* un poème intitulé « Sphinge blanche » [annexe I.32.]. En ouverture, Delville a placé deux vers des *Fleurs du mal* de Baudelaire qui permettent d'entrevoir clairement le sens que Delville donne à cette figure:

« Et dans cette nature étrange et symbolique  
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique »<sup>688</sup>

« Idéal féminin » sur un « front d'Idole », la Sphinge apparaît comme l'équivalente d'Isis. Elle symbolise la beauté pure et incarne les mystères divins. Lorsqu'en 1897 Delville publie un second recueil de poèmes, la métaphore du Sphinx est à nouveau mise à l'honneur comme en témoigne son titre, *Le Frisson du Sphinx*<sup>689</sup>. Rappelant l'emblème de KVMRIS [annexe I.14.], les affiches des Salons *Pour l'Art* et d'*Art Idéalistes* porteront toutes l'emblème du sphinx, de même que le frontispice de la revue *L'Art Idéaliste* [annexes II.83., II.84., II.85.]. Dans le mythe d'Œdipe, le sphinx incarne la sagesse, absolue. Chez Delville, le Sphinx est précisément cette Nature-Sphinx, c'est-à-dire qu'elle est connaissance absolue et beauté pure, en même temps qu'elle est menace divine. Le sphinx symbolise la création artistique et Dieu en une seule figure:

« Comme la Vie, l'Art sous entend Dieu. L'Art comme la science révèle Dieu. La Beauté est le reflet de Dieu.

Toute œuvre qui ne fait sentir Dieu est une œuvre avortée, une scorie d'imperfection, une poussière de vaine technie, un faux et inutile labeur. Que ce soit par l'expression du Mal ou celle du Bien, que ce soit par le péché ou la prière, il faut que la Beauté soit le miroir maudit ou le plein ciel immaculé où passe le redoutable et sublime frisson du Divin »<sup>690</sup>.

Pour Delville, l'Art est « la recherche de la Beauté par l'idéographie des formes » et la Beauté « est la recherche du divin par la vie et le mystère »<sup>691</sup> ou, pour le dire autrement, l'art est fondamentalement, comme la science occulte, la « science des mystères divins »<sup>692</sup>. Tout dans la Nature est une émanation du Divin et la mission de l'artiste consiste à faire deviner la présence du Dieu dans son art. Delville dote les notions occultes d'une dimension esthétique en suscitant un véritable croisement entre la science, l'art et la religion. À cet égard, *La Mission de l'Art* de Delville mérite très certainement le titre de « manifeste d'Idéalisme intégral selon la

688BAUDELAIRE, Charles, « XXV », in *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p.61-62.

689DELVILLE, Jean, *Le Frisson du Sphinx*, Bruxelles, Lamertin, 1897.

690DELVILLE, Jean, « L'Harmonie esthétique », *op.cit.*

691DELVILLE, Jean, « De la Beauté », *op.cit.*

692DELVILLE, Jean, « À propos de la Sagesse Antique. Conférence de Mme Annie Besant », *op.cit.*



Théosophie universelle » que lui octroie Schuré<sup>693</sup>. L'idéalisme tel que le développe Delville est en effet largement tributaire de l'idéologie théosophique dans sa quête d'un équilibre parfait au sein de l'œuvre d'art entre le *savoir* et le *voir*.

---

693SCHURÉ, Edouard, « Préface », in DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art, op.cit.*, p.VI.

### III. EN QUÊTE DU SA-VOIR ABSOLU. ENTRE SAGESSE THÉOSOPHIQUE ET EXPÉRIMENTATION SPIRITE

#### III.1. La Théosophie: philosophie occulte et phénoménologie de l'invisible

##### III.1.1. *Fraternité et anti-militarisme: pour une cosmographie occulte*

La Théosophie naît de la rencontre entre les divers éléments unifiés des différentes religions (de l'hindouisme au bouddhisme en passant par le christianisme) avec l'idée de fonder autour de la notion de secret une communauté fraternelle d'adeptes. La quête d'une fraternité universelle fondée sur la sagesse antique constitue un des thèmes phares d'Annie Besant qui ne cesse de clamer la nécessité de fonder une « société idéale »<sup>694</sup> foncièrement fraternelle. Chez Delville, cette quête se traduit par une conscience sociale de plus en plus marquée dans la dernière décennie du siècle et par un positionnement radicalement anti-belliqueux. En août 1899, *L'Humanité nouvelle* fait paraître une vaste enquête sur le militarisme et sur la guerre ainsi qu'un « tableau synoptique des opinions exprimées » [annexe II.86.]. Delville fait partie des personnalités invitées à s'exprimer sur le sujet<sup>695</sup>. Ce qui provoque cette vaste enquête, ce sont les tensions grandissantes entre le gouvernement britannique et sa colonie du Transvaal qui correspond à l'actuelle Afrique du Sud. Après l'échec des différentes tentatives de négociations, celles-ci débouchent le 12 octobre 1899 sur une guerre connue sous le nom de « guerre des Boers ». Cette dernière suscite de vives critiques dans l'opinion publique et des différents gouvernements européens. Il faut attendre mai 1902 pour que le traité de paix soit signé entre les deux parties, traité qui entérine la défaite définitive des Boers et l'annexion définitive du Transvaal à la couronne britannique.

Ce qui frappe dans cette enquête, antérieure à la déclaration de guerre, c'est que Delville, qui se distingue par un anti-militarisme radical, affirme avec vigueur que la guerre n'est nullement le fruit du hasard ou de la Fatalité, et encore moins un « simple phénomène de physique sociale » explicable par la sociologie ou la philosophie. Pour Delville, la guerre, en tant que phénomène historique, obéit à des lois qui « sont d'ordre à la fois occulte et physique ». L'existence de ces lois enlèvent à la guerre son caractère *inévitabile* puisque elles permettent à la fois de prédire l'émergence des conflits mais également leurs conséquences. Après avoir publié un article intitulé « Le sang des guerres » dans le premier numéro de *La Lumière* en décembre 1899 dans lequel il renouvèle sa haine du militarisme et son opposition à

---

694BESANT Annie, « La Société idéale », in *La Lumière*, n°7, Dimanche 28 janvier 1900, p.1 ; BESANT, Annie, « De la Sagesse antique. La Fraternité », in *La Lumière*, n°9, Dimanche 11 février 1900, p.1.

695DELVILLE, Jean, « Enquête sur la guerre et le militarisme », in *L'Humanité nouvelle*, Tome I, vol.IV, août 1899, p.160-163.

la guerre du Transvaal<sup>696</sup>, Delville reproduit à partir du numéro du 13 décembre jusqu'en février 1900 une enquête menée par la revue parisienne *L'Écho de l'Au-delà* sur la guerre du Transvaal. Intitulée « Une enquête occultiste sur la guerre au Transvaal »<sup>697</sup>, cette enquête consiste en une « série de communications obtenues au cours d'interviews occultes par les plus célèbres médiums-voyants de France ». *La Lumière* n'en reproduit que deux, l'une de Mme la baronne de R. et l'autre de Mme Mongruel, qui avait acquis sa réputation en publiant en 1959 *Les voix de l'Avenir dans le présent et dans le passé*<sup>698</sup> et en multipliant les prédictions politiques. Les deux médiums sont interrogées sur le déroulement de la guerre du Transvaal et sur leurs conséquences au niveau européen et il est assez frappant de constater qu'elles tiennent un discours tout à fait similaire. En février 1900, l'enquête se poursuit dans *La Lumière* qui reproduit un nouvel extrait de *L'Écho de l'Au-delà*, extrait qui contient une analyse prédicatrice des conséquences de la guerre du Transvaal, déterminée à partir des « leçons occultes de l'histoire »<sup>699</sup>. Une série d'évènements historiques, des insurrections sous Charles-Quint à celles sous Philippe II en passant par la guerre des deux-roses, sont convoqués afin de lever le voile sur l'issue de cette guerre qui, d'après l'auteur de cet article, semble faire peu de doute. Autrement dit, l'histoire, abordée d'un point de vue occulte, permet de prédire l'avènement de nouvelles guerres.

Delville se sert de cet argument pour montrer que, non seulement les guerres peuvent être prédites à l'avance, mais surtout qu'elles le sont grâce à l'Astrologie occulte:

« Il y eut des guerres, ne l'oublions point, qui furent *prédites* – littéralement! Les annales de l'Astrologie – une authentique science des causes et des effets, aussi infaillible que méconnue! Malgré l'incompétence sceptique du plus grand nombre, - sont sur ce point, extrêmement révélatrices »<sup>700</sup>.

Delville distingue l'astrologie superstitieuse de ce qu'il définit comme l'Astrologie véritable qui « est une *science expérimentale* d'une portée mathématique ». L'Astrologie connût dans la deuxième partie du XIX<sup>ème</sup> siècle un essor spectaculaire sous l'impulsion des vulgarisateurs scientifiques, comme Louis Figuier, ou encore de l'astronome Camille Flammarion à qui Papus consacre dans *L'Initiation* de novembre 1892 un long article<sup>701</sup>.

696DELVILLE, Jean, « Le sang des guerres », in *La Lumière*, n°1, 17 décembre 1899, p.2.

697ANONYME, « Une enquête occultiste sur la guerre au Transvaal », in *La Lumière*, n°3, 31 décembre 1899, p.2.

698MONGRUEL, Madame, *Les voix de l'Avenir dans le présent et dans le passé* ou *Les oracles et les somnambules comparés*, Paris, Dentu, 1859.

699ANONYME, « Anglais et Boers. Conséquences de la guerre du Transvaal recherchées d'après les leçons occultes de l'histoire », in *La Lumière*, n°11, 25 février 1900, p.2.

700DELVILLE, Jean, « Enquête sur la guerre et le militarisme », *op.cit.*

701PAPUS, « Camille Flammarion et la science spiritualiste », in *L'Initiation*, vol.17, n°2, novembre 1892, p.97-109.

Danielle Chaperon, dans son ouvrage dédié à Camille Flammarion, a montré que sa *Philosophie astronomique* fonctionne comme « une synthèse cosmologique d'inspiration spiritualiste », c'est-à-dire que son système astronomique intègre des données médicales, anthropologiques, psychologiques, archéologiques, biologiques, paléontologique, criminologique mais également des données issues du magnétisme animal, du spiritisme et de l'occultisme<sup>702</sup>. Dans la mesure où l'objectif principal des occultistes consistait à légitimer la science occulte, en adoptant la méthode et le lexique scientifique officiels, l'intérêt pour les travaux de Camille Flammarion apparaît comme une évidence puisqu'ils accordent aux principes occultistes un crédit scientifique. L'apport de Flammarion réside dans la création d'une cosmographie renouvelée, c'est-à-dire à la fois, littéralement, une description astronomique de l'univers qui repose sur l'observation et la captation des phénomènes célestes mais également l'idée que ces phénomènes obéissent à des lois et forment ainsi un *langage*. C'est sur ce deuxième aspect, qui sera particulièrement mis en avant, que le milieu kabbaliste s'appuie pour légitimer scientifiquement l'astrologie qui, en peu de mots, repose sur une interprétation des phénomènes célestes en vue d'obtenir des prédictions sur l'avenir. L'interprétation occultiste de l'astronomie a donné lieu, nous l'avons vu, à des études diverses sur le *langage* des planètes, notamment chez Vurgey qui, on s'en souvient, avait établi un système de correspondance entre les planètes et les tempéraments<sup>703</sup>. Chez Papus, l'astrologie est une discipline qui relève de la « magie pratique »<sup>704</sup> et qui permet d'établir une correspondance entre les planètes et les jours de la semaine. Elle sera dès lors régulièrement convoquée sous sa plume pour établir des horoscopes. En 1880, il publie ainsi *Le Livre de la chance*, dont le frontispice [annexe II.87.] reprend les éléments iconographiques majeurs de l'occultisme, comme le Sphinx ou encore le flambeau que l'on retrouve dans *La Lumière* [annexe II.88.], qui propose un horoscope de la chance « bonne ou mauvaise »<sup>705</sup>. Dans *L'Humanité nouvelle*, Delville cite d'ailleurs les talents de prédicateur de Papus en rappelant qu'il avait anticipé sur le conflit hispano-américain<sup>706</sup>. En mars 1900 paraît dans *La Lumière* les « Présages planétaires pour 1900 » du spirite Vanki qui sont intéressants à plus d'un titre<sup>707</sup>. D'abord, parce qu'ils sont fondés sur les principes que nous venons d'étudier, c'est-à-dire que

702CHAPERON, Danielle, *Camille Flammarion. Entre astronomie et littérature*, Paris, Imago, 1998, p.8.

703VURGEY, Francis, « Correspondance des sept planètes et des quatre tempéraments », in *L'Initiation*, vol.19, n°7, avril 1893, p.28-30 ; VURGEY, Francis, « Planètes et tempéraments », in *L'Initiation*, vol.20, n°10, juillet 1893, p.80-81.

704PAPUS, *Traité élémentaire de magie pratique*, op.cit.

705PAPUS, *Le Livre de la chance, bonne ou mauvaise*, Orléans, [s.e.], 1880.

706DELVILLE, Jean, « Enquête sur la guerre et le militarisme », op.cit.

707VANKI, « Présages planétaires pour 1900 », in *La Lumière*, n°12, 4 mars 1900, p.3.

Vanki formule ses présages sur la lecture des signes astrologiques<sup>708</sup>. Ce qui nous intéresse surtout, c'est que Vanki insiste largement sur la date de 1900 qui incarne, à ses yeux, la fin d'une ère et le début d'une autre:

« De plus, d'après les nombres divins et leur signification, 1900 correspond au *Complet*, à la *Fin* d'une *Période*, d'un *Temps*.

Les arcanes hermétiques disent, qu'au commencement d'un *Temps*, il faut posséder une *tête d'homme*, symbole de la sagesse ; les *flancs* d'un *taureau*, pour résister patiemment et fortement aux épreuves ; les *griffes* du *lion* pour oser se défendre et au besoin attaquer, et enfin les *ails* de *l'aigle*, pour planer au-dessus des difficultés, et ensuite s'élancer vers l'Infini, vers Dieu, pour jouir de la récompense durement achetée »<sup>709</sup>.

La Chimère de Vanki, qui se rapproche du Sphinx antique, vient nourrir l'espoir que le nouveau siècle qui commence sera celui d'une renaissance spiritualiste. C'est dans ce sillage que se situe « les souhaits de *La Lumière* » publiés la veille du XX<sup>ème</sup> siècle et qui réactivent la tradition des « noëls occultes » établie par Vurgey dans sa revue *Les Salons*:

« Nos souhaits ne s'adressent pas uniquement à nos abonnés et lecteurs, mais à tous les êtres, à tous nos frères, qui vivent sur la Terre.

Nos vœux sont universels. Ils sont d'amour et de lumière.

Nous les formons, ces vœux, pour l'évolution spirituelle de toute l'humanité, contre les forces mauvaises qui voudraient la maintenir dans les ténèbres de l'ignorance, de l'erreur et du mal »<sup>710</sup>.

Le souhait de fraternité universelle qui sous-tend ces vœux pour la nouvelle année et, nouveau siècle, constitue un *credo* que Delville réactive à chaque nouvelle menace de conflit. La guerre du Transvaal n'est en effet pas la seule à provoquer une réaction chez Delville:

« La sanguinaire et sectaire Turquie, elle aussi, aura à répondre fatalement du sang des massacres arméniens et de celui de sa brutale victoire sur la Grèce »<sup>711</sup>.

Delville, qui prend très à cœur la dénonciation des « inégalités humaines »<sup>712</sup>, attache un soin particulier à défendre la cause des arméniens. À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le sultan turque Abd-ul-Hamid II lance la première série de massacres de grande ampleur perpétrés contre les Arméniens. Ces massacres, connus sous le nom de « massacres hamidiens », sont ordonnées entre 1894 et 1896. Pierre Quillard, rédacteur à *L'Aurore*, publie en 1899 un article qui dénonce ces événements et qui sera reproduit dans le troisième numéro de *La Lumière*.

708« Jupiter et Vénus sont protecteurs et neutralisent en partie les mauvaises influences de Saturne et de Mars sur Mercure, ce qui permet d'espérer que les *affaires* se soutiendront pendant un certain temps », *Ibid*.

709*Ibid*.

710RÉDACTION, La, « 1900. Les souhaits de *La Lumière* », in *La Lumière*, n°3, dimanche 31 décembre 1899, p.1.

711DELVILLE, Jean, « Enquête sur la guerre et le militarisme », *op.cit*.

712DELVILLE, Jean, « Des inégalités humaines », in *La Lumière*, n°2, 24 décembre 1899, p.3.

L'auteur déplore l'absence d'intervention de la communauté européenne dans ce drame humanitaire qui, après les violences commises par le sultan, prend une nouvelle ampleur avec l'arrivée de la famine:

« Les fléaux naturels, la peste et la famine sont pour Abd-ul-Hamid de précieux aides dans l'œuvre d'extermination de ses sujets, à laquelle il s'est voué et qu'il mènera à bonne fin, si l'Europe, civilisée à ce qu'on dit, lui en donne scandaleusement licence »<sup>713</sup>.

Delville surenchérit sur le même sujet un mois plus tard en lançant un appel à la solidarité occidentale face à la famine qui fait rage en Inde:

« Mais, devant les ravages du fléau, pourquoi les gouvernements de toutes les nations ne prendraient-ils pas l'initiative d'une souscription universelle destinée à l'achat et à l'envoi de vivres? »<sup>714</sup>.

Le directeur de *La Lumière* apportera également son soutien à la Ligue des Femmes dans son combat pour le désarmement international<sup>715</sup> ainsi qu'à l'Empereur Nicolas II dans la mission sociale qu'il s'est fixé<sup>716</sup>. Lorsque la première guerre mondiale éclate, Delville, qui s'est exilé à Londres, publiera en collaboration avec plusieurs artistes belges *Belgian Art in Exile* pour soutenir l'effort de guerre<sup>717</sup>. Durant la seconde guerre mondiale, il réalisera plusieurs œuvres monumentales à caractère patriotique. Pour l'heure, il s'agit de bien comprendre que l'engagement social de Delville trouve sa source à la fois dans ses origines modestes mais surtout dans la philosophie occulte. Car si les guerres sont prévisibles, c'est qu'elles sont la concrétisation des pensées les plus basses chez l'être humain, « l'incarnation satanique des criminalités instinctives de l'homme inférieur »<sup>718</sup>. En d'autres termes, la guerre existe de façon latente dans le monde invisible des pensées des peuples, avant de se manifester dans le monde physique par la violence réelle:

« Les guerres ont lieu dans l'Invisible avant de se matérialiser dans le visible. Voilà pourquoi elles peuvent être prévues non seulement par le calcul astrologique, mais prophétisées par ceux qui *voient* dans le plan hyperphysique... »<sup>719</sup>.

Delville convoque ici l'expérience *clairvoyante* telle qu'elle est théorisée par la Société

---

713QUILLARD, Pierre, « Le Grand Assassin », in *La Lumière*, n°3, Dimanche 31 décembre 1899, p.3.

714DELVILLE, Jean, « Famine et Pléthore », in *La Lumière*, n°7, Dimanche 28 janvier 1900, p.2.

715WISZNIEWSKA, Princesse, « Ligue des Femmes pour le désarmement international », in *La Lumière*, n°8, 4 février 1900, p.3.

716FAUGÈRE, Comte De, « L'Empereur Nicolas II et le nouveau rescrit », in *La Lumière*, n°8, Dimanche 4 février 1900, p.2.

717DELVILLE, Jean, *et alii, Belgian Art in Exile*, Londres, 1916.

718DELVILLE, Jean, « Enquête sur la guerre et le militarisme », *op.cit.*

719*Ibid.*

Théosophique dès la fin des années 1890. Celle-ci avait en effet envisagé la possibilité de faire l'expérience visuelle du monde invisible en menant une série d'expérimentations de façon clairvoyante. Cette démarche est à l'origine de la culture visuelle de la théosophie.

### III.1.2. - Culture théorique et visuelle de la Théosophie. L'expérience clairvoyante.

Avec la découverte des micro-organismes, Pasteur ouvrait la voie à l'étude de la réalité invisible tout en apportant la preuve scientifique de son existence. Dès sa fondation, la Société Théosophique a concentré l'essentiel de ses recherches à la question de la matière composant le monde invisible. L'idée selon laquelle tout dans la nature, jusque dans la réalité invisible, est vivant est largement tributaire des recherches de Pasteur. Lorsqu'il découvre le processus de fermentation du vin, Pasteur met en évidence la transformation pathologique des cellules qui, si elles sont invisibles à l'œil nu, conditionne l'état du vin. En 1899, Félix de Backer publiait une étude sur *La Fermentation Humaine* dans laquelle il poursuivait le travail de Pasteur sur les maladies chimiques et microbiennes<sup>720</sup>. Un compte-rendu de cet ouvrage est publié dans *La Lumière* de janvier 1900, dans lequel l'auteur se sert de l'étude médicale de Félix de Backer pour fonder une analogie entre le fonctionnement biologique de la cellule humaine et l'organisation de la cellule sociale<sup>721</sup>. La matière invisible est en somme une matière *vivante*. C'est dans cette filiation que se situe également le physicien William Crookes lorsqu'il développe sa théorie de « l'état radiant », puisqu'elle sert à désigner un stade intermédiaire entre la matière et l'esprit en postulant l'existence d'un quatrième état de la matière. La Société Théosophique, qui déploie des efforts considérables pour réduire significativement la distance qui sépare la science officielle de la science spiritualiste, va s'intéresser de très près aux expériences menées par William Crookes. Dans le sillage de Villiers de l'Isle-Adam<sup>722</sup>, Delville publie en janvier 1900 le compte-rendu d'une séance entre William Crookes et la médium Florence Cook sur la matérialisation de l'esprit de Katie King. Devant une assemblée de spectateurs, Florence Cook pénètre à l'intérieur d'un cabinet noir où elle entrait en transe avant de réapparaître devant les spectateurs « habitée » par l'esprit de Katie King<sup>723</sup>. Si la Société Théosophique et ses adeptes se passionnent pour ces expériences, c'est que depuis la fin des années 1890 elle avait fait de la possibilité de faire l'expérience visuelle du monde

720BACKER, Félix de, *La Fermentation Humaine. Maladies chimiques et Maladies microbiennes et parasitaires traitées par les Fermens purs*, Paris, Revue générale de l'Asepsie et des Ferments thérapeutiques, 1899.

721ANONYME, « Bibliographie. La Fermentation humaine », in *La Lumière*, n°6, Dimanche 21 janvier 1900.

722VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Les expériences du Docteur Crookes*, in *Oeuvres complètes*, Tome II, édition établie par Alain Raitt et Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1986, p.68-78.

723CROOKES, William, « Les Expériences d'un savant. La dernière apparition de Katie King », in *La Lumière*, n°5, Dimanche 14 janvier 1900, p.2.

invisible son créneau privilégié. Les travaux théoriques et expérimentaux des personnalités scientifiques officielles, parmi lesquelles il faut également citer Wilhelm Röntgen qui découvre en 1895 les rayons X, vont servir de caution à la culture théosophique. Si dans un premier temps la Société Théosophique cherche principalement à légitimer son existence et à s'affirmer comme une science – raison pour laquelle elle a recours aux travaux scientifiques reconnus et adopte un lexique et une méthode scientifique –, elle va, dans un second temps, s'employer à récupérer et réutiliser tous les *moyens* de la science officielle pour valider ses propres théorie et méthode.

Mark S. Morriison a mené une étude extrêmement intéressante sur la genèse de la culture visuelle de la théosophie en montrant que celle-ci repose largement sur l'émergence d'une chimie occulte dès les années 1890<sup>724</sup>. L'introduction de la méthode expérimentale va en effet marquer en profondeur la Société Théosophique et occasionner un tournant majeur dans le développement de la théosophie en ce sens où elle va lui fournir une base scientifique. En 1895, date cruciale dans l'histoire des sciences<sup>725</sup>, Annie Besant et Charles W. Leadbeater, alors figures montantes de la Société Théosophique, décident de mener une série d'expériences sur la nature des éléments chimiques. Les résultats de ces recherches sur la structure subatomique de l'hydrogène, de l'oxygène, de l'azote et d'un quatrième élément gazeux qui, d'après Besant et Leadbeater n'avait pas encore été découvert par les chimistes, furent publiés en novembre 1895 dans le journal Théosophique *Lucifer* fondé par Helena P. Blavatsky en 1887<sup>726</sup> [annexe II.89.]. Intitulé « Occult Chemistry », cet article préfigure par sa démarche et ses illustrations les formes abstraites des *Forme-pensées* [annexe II.90.] et surtout la géométrie abstraite de *La Chimie Occulte*<sup>727</sup> publié en 1908 [annexe II.91.]. Mark S. Morriison a relevé avec pertinence le basculement qui s'opère dans la culture visuelle de la théosophie avec l'apparition de ces formes géométriques abstraites<sup>728</sup>. Il note ainsi le glissement d'une esthétique symboliste, manifeste dans les frontispices de *Lucifer* en 1887 ou du *Lotus Bleu* de 1892 [annexes II.89., II.92.], vers une esthétique abstraite qui trouve sa plus haute manifestation dans les deux ouvrages illustrés que publient Annie Besant et C.W. Leadbeater au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

L'autre raison pour laquelle ces expériences sont primordiales, c'est qu'elles aboutissent

---

724MORRISSON, Mark S., « Occult Chemistry and the Theosophical Aesthetics of the Subatomic World », in *RACCAR*, vol.34, n°1, 2009, p.86-97.

725Voir CLAIR, Jean, *L'an 1895. D'une anatomie impossible*, Paris, L'Échoppe, 2004.

726BESANT, Annie, LEADBEATER, Charles W., « Occult chemistry », in *Lucifer*, vol.XVII, n°99, 15 novembre 1895.

727BESANT, Annie, LEADBEATER, Charles W., *Occult Chemistry. Investigations by clairvoyant magnification into the structure of the atoms of the periodic table and of some compounds* [1908], troisième édition, Madras, 1951.

728MORRISSON, Mark S., *op.cit.*, p.88.



à la conclusion selon laquelle les atomes qui composent le monde invisible dispose d'une *forme*. Dès lors, la réalité du monde invisible devient pour les théosophes non seulement un véritable argument et atout scientifique mais également un matériau esthétique. La découverte du monde invisible des particules subatomiques, en suscitant un croisement entre la physique atomique et l'occultisme, revêt en effet rapidement une dimension esthétique dans la mesure où les résultats obtenus sont considérées comme les transcriptions visuelles de données purement scientifiques. Nous avons vu précédemment que les *Formes-pensées* offrait une interprétation visuelle des rapports entre les formes et les couleurs, perçues comme des auras. Ce qui, à l'origine s'impose comme un répertoire scientifique, constituera dans les premières années du XX<sup>ème</sup> siècle le terreau iconographique à partir duquel se développe l'art abstrait, notamment chez Kandinsky. Si l'influence de la théosophie sur l'art abstrait a en partie été étudié, on s'est en revanche très peu interrogé sur la manière dont elle a pu soutenir l'esthétique idéaliste. Cherchant à fonder une peinture capable d'incarner l'invisible, Delville avait, suite à son adhésion à KVMRIS, pris appui sur des schémas théoriques inspirés majoritairement des mathématiques. Toute la théorie esthétique de Delville s'articule autour du rapport entre la Forme et l'Idée et trouve dans les transcriptions visuelles apportées par les théosophes la justification suprême de son édifice théorique.

Les recherches subatomiques de Besant et Leadbeater ont en effet permis de mettre à jour l'existence non pas seulement de quatre, mais de sept états de la matière: solide, liquide, gazeux et quatre états éthériques. Avec ce dernier postulat, les théosophes introduisent le divin dans la science expérimentale et établissent, de fait, une hiérarchie chez les observateurs de ces quatre états éthériques qui sont autant de plans divins. Il fait apparaître une autre raison pour laquelle ces expériences sont primordiales: elles sont, au-delà d'être valides et prestigieuses comme le fut la science expérimentale à cette époque, menées de façon clairvoyante. Ce qu'il y a de nouveau c'est que les théosophes font de l'homme initié et clairvoyant l'instrument capable de déceler la composition occulte du monde. Le chimiste ordinaire n'est, à leurs yeux, pas capable de décrypter les manifestations divines qui se trouvent dans la nature invisible. Seul le chimiste clairvoyant est à même d'interpréter dans les formes grossières la réalité invisible qui la compose. Dans *La Sagesse antique*, Annie Besant soulignait que l'homme contemporain n'était pas suffisamment *évolué*, reprenant ainsi à son compte la théorie évolutionniste de Darwin, pour avoir accès à la Pensée Divine, matérialisée dans les atomes:

« À mesure que les voies d'information se perfectionnent par l'exercice, l'être conscient se développe grâce aux matériaux qu'elles fournissent à sa pensée. Mais l'homme, à notre époque, est encore si peu évolué, que son double éthérique n'est pas suffisamment harmonisé pour lui transmettre régulièrement les

impressions reçues indépendamment du corps grossier, ou pour en donner l'empreinte au cerveau. Parfois, cependant, la transmission a lieu, et nous avons alors la clairvoyance sous sa forme la plus inférieure, vision du double éthérique des objets physiques, et vision des objets dont l'enveloppe la plus matérielle est un corps éthérique »<sup>729</sup>.

Annie Besant énonce clairement que les progrès de la technique sont vains en science quand l'esprit qui l'emploie n'en est pas à la hauteur. En situant l'expérience clairvoyante dans le cerveau, elle affirme le rôle de l'esprit dans l'étude du monde physique. Plus encore, elle fait de la théosophie une « hyperscience », du monde invisible une « hyperphysique » et du théosophe initié un « hyperphysicien », c'est-à-dire un homme qui, par le biais de l'expérience clairvoyante, exerce son esprit à voir *au-delà* des formes matérielles. Puisque la forme divine est pure intellectualité, il ne peut être saisi que par un esprit supérieur. Delville, dès les premières lignes de *La Mission de l'art*, fait de l'artiste-initié cet être harmonisé et extra-lucide et de l'art l'instrument de sa vocation.

### III.1.3. *De la perfectibilité psychique à la spiritualisation de l'art*

Il nous faut revenir à la théorie de « l'Idéal Théosophique »<sup>730</sup> telle que l'a formulée Annie Besant pour bien saisir la façon dont Delville s'en empare pour justifier l'idéalisme. Le premier sens que l'on accorde généralement au nom d' « Idéal » renvoie à quelque chose qui serait de l'ordre de l'illusion, du rêve, de la chimère. Or les théosophes comme Delville ont recours à cette notion pour une toute autre raison. L'Idéal consiste en effet à invoquer un modèle de perfection absolue, qui relève de l'Idée et non de la réalité palpable. Il désigne en peu de mots la puissance créatrice de l'Esprit lorsque celui-ci ne s'attarde pas sur l'apparence de la réalité mais sur son essence. Dans son article de 1899, Annie Besant déclarait le monde moderne dépourvu d'idéalité, c'est-à-dire d'intellectualité, et se proposait de rappeler à la mémoire les bienfaits de la pensée en expliquant le fonctionnement de cette dernière. Tout comme il existe dans l'univers plusieurs plans de matière, le corps humain est composé de plusieurs matières: le corps physique, le corps mental et le corps astral. Nous avons vu que parmi les sept plans de matière définis par Annie Besant, quatre étaient constituées d'éther. L'éther, « invisible aux yeux de la chair », renvoie en physique à une « matière extrêmement fine et subtile » que l'on a longtemps considéré comme le siège de la propagation de la lumière. Adapté au corps mental, on devine aisément la portée métaphorique de la fonction allouée à l'éther. Lorsque l'homme pense, cela produit selon Annie Besant des vibrations du

---

729BESANT, Annie, *La Sagesse antique. Exposé sommaire de l'Enseignement Théosophique*, Paris, Publications Théosophiques, 1905, p.88.

730BESANT, Annie, « L'Idéal Théosophique », *op.cit.*

corps mental. Or, il existe à son sens plusieurs types de vibrations, celles produites par l'extérieur, par les idées d'individus extérieurs, et celles formées par la pensée intérieure, c'est-à-dire par l'individu lui-même:

« Ces vibrations commencent par des impulsions qui viennent du dehors, par les idées d'autrui qui se communiquent à nous soit par la lecture, soit par la parole, ou encore par la compagnie d'hommes intellectuels. Toutes ces vibrations extérieures frappent la conscience de l'individu et y éveillent des vibrations correspondantes. Ainsi, en lisant l'œuvre de quelque génie, de quelque homme véritablement grand, la conscience du lecteur est frappée par les vibrations de ces pensées, et subit par là des modifications qui provoquent de nouvelles vibrations dans la matière du mental. Nous voyons par là qu'au contact des grandes idées la conscience de l'homme se transforme et produit, par le fait même de ces modifications, des vibrations qu'elle n'aurait pas créées autrement ; des vibrations qui, à leur tour, transforment le corps mental »<sup>731</sup>.

En établissant un lien de cause à effet entre une œuvre d'art géniale et le développement du corps mental de celui qui la reçoit, Annie Besant octroie à l'art une mission fondamentalement intellectuelle. En faisant de la pensée le véhicule de la lumière qui, dans son sens métaphorique, signifie l'idée, elle fait de l'art sa source. La lumière serait ainsi symbole de savoir et comme elle, il est diffus, immatériel et éblouissant. On ne saurait dès lors s'étonner du titre ni de l'emblème que Delville donne à sa revue théosophique [**annexe II.87.**]. L'un comme l'autre font éminemment référence à la première revue théosophique fondée par Helena P. Blavatsky, *Lucifer* [**annexe II.88.**]. Le nom de la revue a par ailleurs provoqué une querelle entre Delville et Lucie Grange en mars 1900<sup>732</sup>. Cette dernière fonda près de dix ans plus tôt une revue éponyme à Paris<sup>733</sup> et reproche à la rédaction de *La Lumière* belge sa concurrence déloyale. Pour Delville, qui avoue ne pas avoir eu connaissance de la revue parisienne lorsqu'il fonda la sienne, cette coïncidence est au contraire de bon augure et il en appelle à Lucie Grange pour que leurs deux revues « luttent confraternellement pour la vérité spiritualiste ». Ceci étant, la signification qui se cache derrière ce nom, multiple, est des plus complexes. Le motif de la lumière revient en effet de manière récurrente sous la plume de Delville et renvoie au Savoir absolu. La Lumière, visible mais impalpable, peut être perçue par l'œil tout en échappant fatalement à toute tentative de saisie. C'est en effet la lumière qui *donne corps* aux objets, qui fait apparaître leurs formes et les soustrait à l'obscurité la plus totale. Les propriétés de la lumière coïncident ainsi avec la théorie esthétique de Delville. Lorsqu'il est représenté symboliquement par la lumière, le Savoir absolu, qui relève de l'intelligible, se trouve matérialisé dans le monde physique. Chez Plotin, que Delville cite à loisir, la métaphore de la lumière vise à définir le caractère absolu de la Beauté, intimement

<sup>731</sup>*Ibid.*

<sup>732</sup>DELVILLE, Jean, « À la « Lumière de France » », in *La Lumière*, n°14, Dimanche 18 mars 1900, p.3.

<sup>733</sup>ANONYME, « Nouvelles diverses », in *L'Initiation*, vol.6, n°6, mars 1890, p.283.

liée au savoir. La Beauté, comme la lumière, est inséparable de la source dont elle provient. L'âme, réceptacle de la Beauté, est identifiée à une source lumineuse. Thierry Lenain a montré que cette analogie entre l'âme et la lumière chez Plotin est à mettre en perspective avec une réflexion sur le corps car « l'âme illumine le corps exactement comme une source lumineuse illumine un objet, et ce faisant, elle reste, tout comme la lumière, absolument transcendante par rapport à la matière qu'elle éclaire. L'union de l'âme et du corps ne signifie donc pas confusion des deux, mais présence de l'un à l'autre »<sup>734</sup>. Cette conception trouve un réemploi chez Delville, qui y voit le moyen de questionner les modalités de perception de la Beauté. L'œil physique étant l'organe par lequel transitent les visions, il est l'intermédiaire entre la réalité sensible et le cerveau. Il ne s'agit là cependant que d'une première étape vers la création, puisque les visions, en tant que reproductions imagées de la réalité sensible, équivalent chez Delville à des *sensations*. Se limiter à la sensation est pour Delville le signe de la médiocrité de l'artiste qui, dès lors, ne produit qu'une œuvre documentaire et non idéale<sup>735</sup>. Delville met en avant la nécessité pour l'artiste d'exercer son œil interne, seul capable de percevoir la réalité non visible, c'est-à-dire ce qui relève de l'ordre de l'indicible. Chez Delville, c'est l'esprit qui est perçu comme le siège des visions véritables. Celles-ci découlent de la rencontre entre les objets extérieurs illuminés et la lumière interne, c'est-à-dire la connaissance absolue contenue dans l'esprit. Autrement dit, Delville développe une conception fondamentalement *visuelle* de la réalité intelligible, au sein de laquelle « la vision est un acte de l'âme qui voit et connaît, sans pâtir, tout objet correspondant à son essence »<sup>736</sup>. À l'instar d'Annie Besant qui encourage tout un chacun à développer ses capacités mentales au contact d'hommes intellectuels et de grandes idées et de parvenir à la maîtrise de ces facultés par la méditation, Delville avance l'idée selon laquelle avant d'être capable de spiritualiser la matière, l'artiste doit se spiritualiser lui-même:

« Mais avant d'atteindre la sublime faculté de la voyance intérieure, avant de pouvoir spiritualiser la matière, il faut que l'artiste se spiritualise lui-même. Seulement alors son *inspiration* consistera à faire descendre *l'idée* dans la forme et sa *réalisation*, la *forme* dans l'*idée* »<sup>737</sup>.

Par l'idée d'une spiritualisation de l'artiste, Delville entend son éducation intellectuelle. Seul l'artiste qui fait appel à ses facultés mentales dans le processus créateur est un artiste idéaliste. De fait, Delville établit une hiérarchie des artistes en fonction de l'organe – telle est

---

734LENAIN, Thierry (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, (« Le point philosophique »), 2002, p.28.

735DELVILLE, Jean, « Du Sensualisme et de l'Idéalisme », in *L'Art Idéaliste*, n°7, 13 septembre 1897, p.1-2.

736LENAIN, Thierre (dir.), *op.cit.*, p.29.

737DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art*, *op.cit.*, p.71.

la manière dont il le conçoit – qu'il fait intervenir pour créer:

« L'homme-artiste est donc nécessité, passionné ou inspiré selon le centre qui se réfléchit à sa conscience, c'est-à-dire qu'il est différemment sous la domination inférieure de l'instinct, le *corps*, sous l'impression médiane du sentiment émotionnel, la vie passionnelle, l'*âme*, et sous l'inspiration supérieure de l'esprit, l'être psychique, la vie intellectuelle ou volontaire »<sup>738</sup>.

La qualité de l'homme-artiste, consécutive à la domination de tel ou tel organe, n'est cependant pas chose immuable, puisque, nous l'avons vu, Delville introduit le concept de « perfectibilité psychique » déjà présent chez Annie Besant. Il en fait l'apanage exclusif de l'art idéaliste:

« Comme l'idéalisme, philosophiquement, est l'équilibre dans les idées ou la recherche permanente de la perfectibilité psychique, l'idéalisme, esthétiquement, c'est la sublimation, la spiritualisation de l'Art »<sup>739</sup>.

La question du *voir* pour l'artiste s'inscrit chez Delville dans le même processus de dévoilement de la Nature, tant est que celle-ci est invisible:

« Goethe a eu raison de dire des Grecs qu'ils avaient fait de la vie le plus beau rêve. C'est à la faveur de la *voyance* que le voile de l'Invisible s'écartait pour les néophytes artistes, philosophes ou poètes. Et alors ils pouvaient *voir*, dans les fluides et transparentes splendeurs de l'*Âme universelle*, évoluer les formes archétypes de l'Idée pure et les vivantes et parfaites images de l'Esprit. Le monde spirituel et intelligible, là où vivent, d'une vie divine réelle, les êtres d'Amour et de Lumière, leur était révélé.

Et de cette suprême contemplation de la vie invisible et immortelle, les artistes voyants revenaient éblouis, illuminés à jamais. Dans leur sereine et inoubliable extase, ils avaient reçu le grand secret de la Beauté »<sup>740</sup>.

Il n'y a qu'un pas entre cet extrait et *L'Amour des Âmes* peint par Delville au même moment. Néanmoins, le thème de la *voyance intérieure* est relativement ancienne chez Delville, comme en témoigne l'œuvre *Le regard mystérieux dans l'espace visionnaire de pure couleur sanguine* [annexe II.93.] datée de 1887. Comme l'œuvre d'art est perçue comme le résultat plastique de la perception interne et visionnaire de l'au-delà de l'artiste, de la Nature invisible, les arts plastiques apparaissent comme les instruments privilégiés de la connaissance de l'univers.

### III.2. Cosmogonie idéaliste. Interférence du macrocosme et du microcosme

#### III.2.1. *L'Idéalisme comme microcosme mental. L'instrumentalisation du savoir.*

« La science évolue et se transforme, forcément, devant les révélations de l'Au-de-là. Les sciences psychiques se dressent devant les sciences physiques et opposent à l'expérimentation matérialiste

---

<sup>738</sup>*Ibid.*, p.29.

<sup>739</sup>*Ibid.*, p.10-11.

<sup>740</sup>*Ibid.*, p.54-55.

l'expérimentation occultiste. L'occultisme scientifique, la haute doctrine théosophique, le spiritualisme expérimental marchent à la conquête de l'avenir et viennent dresser, au seuil des temps nouveaux, la Science de l'Idéal, c'est-à-dire la synthèse de la science, de la religion de la philosophie »<sup>741</sup>.

En mai 1897, Jean Delville publiait le premier volet d'un long article intitulé « La Science de l'Art » dans *L'Art Idéaliste*<sup>742</sup> [annexe I.25.]. Celui-ci s'ouvrait par des « paroles de claire logique et de vérité nette » du savant occultiste Saint-Yves d'Alveydre, pour qui « pour que l'Art fasse l'artiste, il faut que la Science de l'Art existe, et cette dernière fait partie de la religion ou de la synthèse des sciences ». Nous avons vu comment, petit à petit, la science occulte s'impose comme le modèle de l'esthétique idéaliste. Luttant en faveur d'une renaissance spiritualiste, les occultistes n'ont pas négligé le renouveau des arts. En décembre 1891, la rédaction du *Voile d'Isis* signalait la création d'une nouvelle revue, entièrement dédiée à la littérature et à l'art, *Psyché*, sous la direction d'Émile Michelet et d'Augustin Chaboseau<sup>743</sup>. La revue, dont le premier numéro parut le 1<sup>er</sup> novembre 1891 [annexe II.94.], emprunte son nom à une déesse mythologique, que l'on dit volontiers allégorie de l'âme, et dont la beauté lui valut la jalousie de Vénus. Sur le frontispice, on distingue nettement un château, un taureau ailé et un sphinx égyptien. À en croire la préface, la mission de *Psyché* est indiquée par le dessin de son frontispice:

« Ce que *Psyché*, veut être, le dessin de son frontispice l'indique: Sur les flancs du taureau ailé, elle va des mystères antiques aux mystères modernes, vers l'île de la Seine, élue pour contenir la fatidique « arche d'Isis » »<sup>744</sup>.

*Psyché* se veut donc le pendant esthétique de *L'Initiation* et du *Voile d'Isis*, poursuivant le même but, mais par des moyens différents:

« *Psyché* sera spiritualiste, et surtout synthétique, c'est-à-dire éprise de la combinaison harmonieuse de tous les éléments qui constituent la vie. Et la vie d'une œuvre d'art comprend les mêmes éléments que la vie d'un homme »<sup>745</sup>.

La revue, en dépit de sa faible longévité – elle ne parut qu'un an –, eut cependant le mérite d'établir une identité commune entre la mission de la science occulte et la mission de l'art qui, sans en donner de nom, apparaît déjà *idéaliste*. *Psyché* se dit au service de l'idée, de l'idéal et du Verbe et entend donner un nouveau souffle à la renaissance spiritualiste dont elle partage les fondements. Dans le sillage de la figure du Mage élaborée par Péladan, *Psyché* fait de l'artiste, et du poète tout particulièrement, ce prophète moderne qui amènera à ses

---

741 *Ibid.*, p.64-65.

742 DELVILLE, Jean, « La Science de l'Art », *op.cit.*

743 RÉDACTION, La, « Psyché », in *Le Voile d'Isis*, n°51, mercredi 9 décembre 1891, p.1-2.

744 RÉDACTION, La, « Psyché », in *Psyché*, n°1, 1er novembre 1897, p.2.

745 *Ibid.*

contemporains la lumière de la tradition:

« Elle dit parler au nom d'une tradition dont l'origine s'efface à l'horizon du temps, tradition que les hauts esprits se passent – lanterne sourde dans les ténèbres immortelles, – et que les poètes ont toujours connue par l'œil aquilin de l'intuition »<sup>746</sup>.

Lorsque la revue disparaît, il faut attendre 1895 pour qu'une nouvelle tentative fasse jour. Cette fois, ce ne sont pas les kabbalistes qui en sont les initiateurs, mais bien plutôt les disciples de Péladan. En janvier 1895 paraît ainsi le premier numéro de *La Renaissance Idéaliste* [annexe II.95.], fondée par le poète symboliste Albert Fleury. Dans le comité de rédaction apparaît le nom du Comte Léonce de Larmandie, bras droit de Péladan et cofondateur avec La Rochefoucault du premier Salon Rose+Croix, qui fut, nous l'avons vu, toujours bienveillant à l'égard de Delville. Ce qui est nouveau, c'est l'introduction, par voie de presse, de la formule « renaissance idéaliste » pour qualifier cette tendance artistique nouvelle qui ne se reconnaît ni dans les manifestations réalistes, ni dans les parnassiennes et encore moins dans les décadentes. Nous avons discuté brièvement cette formule en introduction mais il nous semble important de souligner ici qu'elle fut employée par une fraction de la génération fin de siècle pour se qualifier elle-même. Dans le texte introductif qui ouvre le premier numéro, Albert Fleury explique ce choix terminologique par le fait que le projet idéaliste est portée par une certaine jeunesse artistique qui, faisant fi des « iconoclastes » de la critique, entendent restaurer l'Art qui, tel le phœnix renaissant de ces cendres, surgira des ténèbres:

« Les mots *Renaissance*, *Régénération* ont été trop souvent prononcés pour que nous les inscrivions en tête de cette publication ; pourtant l'ère est juvénile et pleine d'aspirations sonores ; et s'il fut une époque où l'exubérance artistique se révéla, nulle ne fut plus favorisée que la présente : c'est l'instant des luttes, et c'est aussi celui des paradoxes ; à ceux qui *démontrèrent* la décadence, les jeunes répondirent par des œuvres fortes et superbes. Non, l'Art n'est pas mort, car il ne peut mourir ; il est débordé des fruits secs pleins d'emphase qui surent percer des rayons de leurs pâles lanternes, les brumes des somnolences recueillies. L'éveil sera formidable et le Futur s'ouvre superbe ; mais loin de nous targuer des couleurs ancestrales, il nous faut révéler de nouvelles splendeurs. Certes un respect sacré n'indiffère point aux âmes hautes en face des reliques du profond Passé ; à lui qui nous enseigne les vérités durables, à lui qui nous ouvrit les portes des Temples surhumains, à lui notre agenouillée admiration ; mais aussi que les efforts ne soient point méconnus. C'est une pyramide de jeunesse qui se lève et veut vivre ; chaque homme doit dresser la statue de son orgueil en face des barbares iconoclastes ; c'est la tâche du critique, de l'impuissant, de rire en face des marmoréennes visions. Il faut passer, serein, au milieu des blasphèmes, parmi les foules indifférentes et souvent viles, il faut clamer son Verbe, inécouté qu'importe! Plein de dédain pour les multitudes stériles, l'Artiste doit marcher dans la voie du mystère ; il doit œuvrer pour ses frères d'idée : à ceux qui comprendront les Apocalypses futures l'auréole éternelle est promise, aux autres le néant. L'œuvrant ne doit pas discuter, discuter c'est ralentir la marche, l'œuvrant doit semer sa pensée, doit jeter les germes des splendeurs triomphales, sans souci des accueils : il est le grand semeur de mondes »<sup>747</sup>.

À nouveau, la revue ne fit pas long feu. Cependant, tout porte à croire que son influence s'exerça de manière durable. Il est en effet assez frappant de constater que c'est en

<sup>746</sup>*Ibid.*, p.1.

<sup>747</sup>FLEURY, Albert, « Prothème », in *La Renaissance Idéaliste*, n°1, janvier 1895, p.6-7.

cette même année 1895 que Delville publie dans *La Ligue Artistique* un de ses plus virulents manifestes idéalistes, dont le titre « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste » [annexe I.17.] fait éminemment référence à la revue de Fleury<sup>748</sup>. Chez Delville, l'idée même de renaissance esthétique n'apparaît pas aussi clairement formulée avant 1895. Il ne saurait s'agir d'une pure coïncidence, étant donné les liens extrêmement resserrés que Delville entretient avec les disciples de Péladan. La « renaissance de l'idéalisme » fut quoiqu'il en soit retentissante au point d'attirer l'attention du célèbre historien et critique littéraire français Ferdinand Brunetière. Le dimanche 2 février 1896, celui-ci donnait au Kursaal-Cirque de Besançon une conférence intitulée « La Renaissance de l'idéalisme »<sup>749</sup>. Ferdinand Brunetière fut celui qui, parmi ses contemporains, donna, à notre sens, une des plus pertinentes définitions et analyse de l'*Idéalisme* artistique :

« Ce que j'appelle du nom d'*Idéalisme*, c'est donc, Messieurs, la doctrine, ou plutôt, – car il y en a plusieurs – ce sont les doctrines qui, sans méconnaître l'incontestable autorité des faits, des événements de l'histoire ou des phénomènes de la nature, estiment qu'ils ne s'éclairent ni les uns ni les autres de leur propre lumière ; qu'ils ne portent pas avec eux leur signification tout entière ; et qu'ils relèvent de quelque chose d'ultérieur, de supérieur, et d'antérieur à eux-mêmes. L'*Idéalisme*, c'est encore la conviction que, si la science ou la connaissance de fait, la connaissance expérimentale, la connaissance rationnelle est une des « fonctions de l'esprit », elle n'est ni la seule, ni peut-être la plus importante. Il y a plus de choses dans le monde que nos sens, – instruments merveilleux, je ne dis pas le contraire, mais instruments très bornés aussi, – n'en auraient percevoir ou atteindre. Et l'*Idéalisme* c'est, enfin, Messieurs, la persuasion, l'intime persuasion, la croyance indestructible que derrière la toile, au delà de la scène où se jouent le drame de l'histoire et le spectacle de la nature, une cause invisible, un mystérieux auteur se cache, – *Deus absconditus*, – qui en a réglé d'avance la succession et les péripéties »<sup>750</sup>.

Delville eut sans nul doute connaissance de cette conférence et, quoique fort modestement, en approuva le contenu lorsqu'il affirme dans *L'Art Idéaliste* que « quand M. Ferdinand Brunetière [sic] ne se laisse pas aveugler par sa haine baudelairienne, il émet, en une authentique et pure langue française, des idées justes et élevées »<sup>751</sup>. Pour Ferdinand Brunetière, trois idées maîtresses fondent l'idéalisme : d'abord, l'idée que les phénomènes de la nature sont la manifestation des secrets divins ; ensuite, que la connaissance expérimentale, si importante soit-elle, ne peut faire l'économie d'une réflexion abstraite ; et enfin, que l'œuvre d'art, en tant qu'intermédiaire entre le divin et l'homme, est la représentation de l'invisible par les formes tangibles de la nature. La Société Théosophique, nous l'avons vu, cerne très tôt les potentialités de l'art et, dès août 1895, date à laquelle Marie Regimbaud publie un article intitulé « La Théosophie et l'Art » dans *Le Lotus Bleu*, affirme que « sa mission consiste à nous mettre en relation avec les vérités d'un ordre supérieur, par des impressions objectives ; l'Art est

748 DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », *op.cit.*

749 BRUNETIÈRE, Ferdinand, *La Renaissance de l'idéalisme*, Paris, Firmin-Didot, 1896.

750 *Ibid.*, p.42-44.

751 DELVILLE, Jean, « Du Sensualisme et de l'Idéalisme », *op.cit.*



l'effort vers l'assimilation et l'expression de l'idéal »<sup>752</sup>. Puisque science occulte et art idéaliste tendent vers un même but et qu'ils sont tous deux partie prenante du vaste projet de synthèse des occultistes, la Société Théosophique se propose de guider l'artiste, de l'accompagner dans sa mission par son enseignement et sa connaissance de l'Univers:

« C'est ici que la Théosophie vient ouvrir les yeux de l'artiste et le guider dans le chemin du sentiment et de l'inspiration, en lui révélant la Loi qui régit l'homme aussi bien que l'univers, en lui enseignant la science de la Vie et de l'Unité, choses qu'il a dû entrevoir au travers de ses efforts et de ses tâtonnements. L'artiste est voisin de l'Initié, en ce sens que son génie est fait d'intuition; il occupe le péristyle du temple, en attendant que la maître l'y introduise. Ce caractère seul constitue toute la force et toute la grandeur de l'Art, et c'est précisément parce qu'il s'adresse aux facultés intuitives qu'il est considéré comme un élément essentiel de développement moral »<sup>753</sup>.

Delville se servira de la conception théosophique de l'artiste comme initié qui, grâce à son intuition spéciale, est seul apte à déceler le Beau dans la Loi de l'univers pour former sa conception du génie idéaliste qu'il définit comme un être « *superconscient* »<sup>754</sup>:

« Le génie n'est pas celui qui découvre la formule, mais la loi. Tandis que la formule limite et rétrécit le champ de la création artistique, la loi l'amplifie, l'élargit, l'éclaire. La formule, c'est la barrière qui ferme. La loi, c'est l'infini qui s'ouvre. Et l'infini n'est pas le désordre ou le chaos, c'est la géométrie idéale où le compas mental du génie mesure les rapports de Dieu avec le monde »<sup>755</sup>.

L'image du « compas mental » rappelle le rôle de l'instrumentation dans la collecte d'informations à propos du monde invisible. L'apparition de nouveaux instruments dans la pratique scientifique fin de siècle est en effet déterminante dans l'émergence de nouvelles théories de la matière. L'idée est de donner la possibilité à l'homme de voir ce qui est invisible et, pour cela, un certain nombre de « détecteurs » qui confirment l'existence du monde invisible voient le jour. Cependant, chez Delville, l'expression de « compas mental » fait référence à un outil bien particulier: l'Archéomètre. Le compas, faut-il le rappeler, est un instrument à deux branches permettant de tracer des cercles parfaits et de mesurer les distances. L'Archéomètre, qui signifie « mesure du principe », semble être le pendant concret de l'image employée par Delville. Cet instrument, inventé par Saint-Yves d'Alveydre, est un dispositif synthétique des recherches que ce dernier mène depuis les années 1890. Saint-Yves, décédé en 1909, n'ayant pu achever ses recherches, les « amis de Saint-Yves », groupe formé par Papus, publient en 1911 à titre posthume *L'Archéomètre, Clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l'Antiquité, Réforme Synthétique de tous les Arts Contemporains*<sup>756</sup>,

752REGIMBAUD, Marie, « La Théosophie et l'Art », in *Le Lotus Bleu*, n°6, 27 août 1895, p.263.

753Ibid., p.264.

754DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art*, op.cit., p.182.

755Ibid., p.40.

756SAINT-YVES D'ALVEYDRE, A., *L'Archéomètre. Clef de toutes les religions et de toutes les sciences de*

composé d'une partie théorique et d'une partie opérative. Dans ce second volet, l'Archéomètre est présenté comme un instrument universel applicable à la fois aux arts contemporains et aux sciences initiatiques. Il prend la forme d'un planisphère avec en son centre une étoile à douze branches, composé de plusieurs outils: un rapporteur de degrés<sup>757</sup>, les symboles stellaires, les planètes, les notes musicales et des lettres issus de différents alphabets. L'Archéomètre devait ainsi permettre à l'artiste qui s'en servait d'établir scientifiquement des correspondances harmonieuses:

« C'est là, en effet, que l'artiste sait réaliser la loi des correspondances infinies, la philosophie de la ligne et celle des couleurs, leurs significations universelles, le sens intérieur des gestes, la puissance des idées et celle des formes, les mouvements du corps et ceux de l'âme, les relations du visible et de l'invisible, la communion des êtres et des choses et la sublime mathématique des harmonies éternelles »<sup>758</sup>.

Cependant, et il nous faut insister sur ce point, tout instrument est inutile si l'artiste n'est pas précisément par avance cet être « superconscient » et à l'intuition surdéveloppée que nous évoquons plus haut car, comme l'explique Blanvillain dans son article « L'Art et l'Homme » paru dans *Le Lotus Bleu* début 1898, « comme la divinité immanente, il n'est compréhensible que pour ceux dont l'intuition est suffisamment développée, et on pourrait classer les artistes d'après leur facilité à percevoir le Beau, comme on peut mesurer l'élévation morale des individus, ou plutôt leur degré d'évolution, d'après l'idée, plus ou moins large qu'ils se font de la divinité »<sup>759</sup>. Pour justifier cette idée, Blanvillain publie un tableau analogique « montrant l'Unité de l'Art et la parenté de ses éléments avec les principes de l'Homme » [annexe II.96.] qui peut, également, servir d'outil à la conception et à la production artistiques. Les réalisations artistiques les plus proches du divin sont celles qui sont directement issues de l'esprit de l'artiste. En ce sens, elles font intervenir la manière dont les théosophes considèrent l'œuvre d'art, en rapport avec la façon dont ils conçoivent le corps de l'artiste.

### III.2.2. *Corps pur, peinture mentale et apologie du nu*

« La peinture est le plus grand travail mental, parce que la nécessité contraint l'esprit du peintre à se transformer dans le propre esprit de la nature et à se faire interprète entre cette nature et l'art, étudiant avec elles quelles causes font que les objets nous apparaissent et selon quelles lois »<sup>760</sup>.

---

*l'Antiquité. Réforme Synthétique de tous les Arts Contemporains*, Paris, Dorbon-Ainé, 1911.

757 Charles Henry avait lui aussi d'établir un « rapporteur esthétique », voir ZIMMERMANN, Michael F., « L'esthétique psychomathématique de Charles Henry », in *Les mondes de Seurat. Son œuvre et le débat artistique de son temps*, Paris, Albin Michel, 1991, p.225-275.

758 DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art*, op.cit., p.182.

759 BLANVILLAIN, « L'Art et l'Homme. Essai de psychologie de l'Art », in *Le Lotus Bleu*, n°11, 27 janvier 1898, p.363.

760 Léonard de Vinci, cité par DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art*, op.cit., p.6.

Léonard de Vinci, dont Delville se revendique être l'héritier spirituel, fut le premier à concevoir la peinture comme *cosa mentale*, c'est-à-dire comme le résultat d'un travail mental. Il introduit dans la pratique picturale, opération concrète, une dimension spéculative et philosophique. Léonard de Vinci, « un des cerveaux les plus parfaits que l'on connaisse »<sup>761</sup>, a la particularité d'être à la fois peintre et savant et, pour cette raison précise, fait office de maître à penser pour Delville. Puisque le propre du génie est de trouver les lois de l'univers et de les appliquer à la peinture, cette dernière doit détenir toutes les qualités propres au génie. On se souvient que lorsqu'il ouvrait le premier Salon d'Art Idéaliste, Delville avait annoncé que l'art idéaliste était constitué de la beauté intellectuelle, de la beauté plastique et de la beauté technique. En 1898, Delville, qui s'est visiblement plus fait connaître par ses tribulations polémiques que par sa peinture, présente au dernier Salon d'Art Idéaliste une toile monumentale, *L'École de Platon* [annexe II.55.] qui lui attirera les faveurs de la critique et sera considéré comme le clou de cet ultime Salon d'Art Idéaliste. Pour Louis Dumont, « M. Delville qui depuis longtemps cherche en des toiles tourmentées et hiéroglyphiques à susciter l'émotion de pensée, y est cette fois parvenu sans effort et je crois qu'on peut voir ici la première manifestation sérieuse et complète d'un talent qu'on ne pouvait que deviner au travers des prétentions puérides et des naïfs éclats d'une personnalité qui se cherchait »<sup>762</sup>. Le revirement des critiques à l'égard de Delville sonne comme le triomphe de l'esthétique idéaliste. Tous voient dans *L'École de Platon* le chef-d'œuvre de la peinture idéaliste. La consécration fut totale pour Delville lorsque Puvis de Chavannes demanda expressément qu'on expose l'œuvre de Delville dans le salon d'honneur du Salon de Paris de 1900, à côté de son panneau *Sainte-Geneviève veillant sur Paris* [annexe II.97.]. Sur ce grand panneau décoratif, qui fut rapidement acquis par le Musée du Luxembourg, le philosophe Platon, vêtu d'une toge blanche, adresse son enseignement à douze élèves aux corps adolescents captivés par la parole du maître dans un jardin bucolique. La critique a saisi la dimension christique de la composition, décelable tant dans les traits de Platon, que Delville a, conformément à la logique des *Grands Initiés* de Schuré, assimilé à Jésus, et dans la présence des douze disciples qui apparaissent ainsi comme autant d'apôtres. Cependant, ce qui frappe plus encore, c'est l'androgynat des élèves réunis autour de Platon. Celui-ci est à mettre en perspective avec une remarque énoncée par Delville suite à la contemplation de « l'éphèbe de Sabiaco »<sup>763</sup> au Musée National de Rome lors de son séjour en Italie:

---

761 DELVILLE, Jean, « De la Beauté », *op.cit.*

762 DUMONT, Louis, « Chronique artistique. Le Salon d'art Idéaliste à Bruxelles », in *L'Humanité nouvelle*, Tome II, vol. XI, 1898, p.650-652.

763 L'orthographe exacte est l'éphèbe de Subiaco.

« Les jeunes disciples dont s'entourait Platon sous les portiques des jardins d'Akadémos, je me les imagine beaux comme ce corps d'adolescent, spiritualisés comme ce marbre par l'harmonie plastique et morale. La plume reste impuissante à décrire une si vivante splendeur, mais les émotions idéales qu'elle provoque sont fécondes pour l'artiste »<sup>764</sup>.

La figure de l'éphèbe, nom antique donné à l'adolescent, a inspiré à Delville un dessin à l'encre de Chine non daté [annexe II.98.], et apparaît comme une constante dans sa pratique picturale. Joséphin Péladan, chez qui la figure de l'androgynisme traverse toute son *Ethopée*, est un des premiers à voir dans l'adolescent l'incarnation de l'androgynisme tel qu'on en trouve le modèle de *Le Banquet* de Platon. Pour le Sâr en effet, « l'Androgynisme est l'adolescent vierge et encore féminin »<sup>765</sup>. Isa Bickmann, qui a consacré une thèse à la réception de la pensée de Léonard de Vinci dans les milieux symbolistes, a montré que la figure de l'androgynisme en est un des marqueurs les plus importants<sup>766</sup>. Elle a ainsi souligné que chez Delville, « l'Androgynisme est une expression de l'harmonie »<sup>767</sup>. Harmonie humaine d'abord, puisque l'androgynisme-adolescent est un jeune homme dont la beauté physique rappelle la perfection corporelle féminine. Bram Dijkstra a toutefois expliqué que le rapprochement de la beauté de l'homme avec celle de la femme n'a d'autre finalité que de prouver la supériorité esthétique et spirituelle de l'homme:

« On voit se développer une nouvelle admiration pour la beauté particulière de l'homme. L'homme, dit-on en citant abondamment Platon, a tous les « doux attraits » physiques de la femme, plus l'aptitude à la transcendance, exclusivement masculine »<sup>768</sup>.

Bram Dijkstra note ainsi que les disciples de *L'École de Platon* de Delville ont des poses féminines archétypales<sup>769</sup>. Il nous semble cependant que la figure de l'Androgynisme chez Delville vient probablement moins servir l'idée de la supériorité masculine qu'incarner la notion de beauté absolue. Il faut en effet se souvenir que chez Péladan, « l'androgynisme, c'est-à-dire la jeunesse également distante du mâle et de la femelle, exprime le dogme plastique »<sup>770</sup>. Dès lors que le « dogme plastique » n'est autre que la Beauté absolue, l'androgynisme, incarné par l'éphèbe, n'est pas l'homme ayant dépassé sa part féminine tout en conservant les bénéfices plastiques, mais l'archétype de la *synthèse humaine*:

---

764DELVILLE, Jean, « Lettre d'Italie. Les antiques à Rome », in *La Ligue Artistique*, n°2, Dimanche 17 janvier 1897, p.1-2.

765PÉLADAN, Joséphin, *La Gynandre. La Décadence Latine. Ethopée IX*, Paris, Imprimerie Genf, 1891, p.43.

766BICKMANN, Isa, *Leonardismus und symbolistische Ästhetik. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Leonardo da Vincis in Paris und Brüssel*, Frankfurt am Main, Peter Lang, (« Publication Universitaires Européennes », 1999.

767Ibid., p.95: « Für Delville ist Androgynie ein Ausdruck von Harmonie ».

768DIJKSTRA, Bram, *op.cit.*, p.218.

769Ibid., p.221.

770PÉLADAN, Joséphin, *L'Art Idéaliste et mystique, op.cit.*, p.44.

« L'androgynisme nous transporte hors du temps et du lieu, hors des passions, dans le domaine des archétypes; le plus haut où atteigne notre pensée »<sup>771</sup>.

Chez Delville, l'androgynisme représente ainsi l'archétype du genre humain ; il est le *type idéal* en même temps que la *forme type*:

« L'Art est cette puissance équilibrante qui concilie le rationnel avec le spirituel, l'émotion avec la raison, le physique avec l'hyperphysique. La nature est un mélange d'enchantements et d'épouvantements, d'extase et d'horreur. Le monstre s'y mêle à l'ange. C'est le merveilleux chaos des splendeurs latentes. L'Homme, c'est le Génie, intelligence consciente et réceptive des vibrations *mentales*, spirituelles, qui va extraire de l'élément matériel, la pure essence, la forme type, l'idée initiale »<sup>772</sup>.

La forme type, incarnation de l'Idée, entraîne chez Delville une prédilection pour le nu « le vrai nu, celui qui, à travers l'idéal plastique de l'art a gardé le pur enchantement de la belle vie et que nulle lascivité n'est venue profaner encore »<sup>773</sup>. La représentation du corps nu, fruit de l'enseignement classique ravivé au contact des œuvres marmoréennes à Rome<sup>774</sup>, évolue chez Delville de l'exercice académique vers la forme archétypale. Il suffit de constater comment, dans l'œuvre plastique de Delville, la figure perd peu à peu ses traits distinctifs pour devenir une forme idéale, un *corps pur* et indifférencié, qui, de *L'Attente* de 1903 [annexe II.99.] au *Séraphitus-Séraphita* de 1932 [annexe II.100.], conserve les mêmes caractéristiques. La figure de l'androgynisme se veut en effet symbole universel. Le vêtement, lorsqu'il est présent chez Delville, n'est jamais le reflet de l'époque contemporaine et se limite le plus souvent à des voiles ou des toges blanches. C'est que « la vêtue est devenue l'ennemie des formes naturelles du corps humain »<sup>775</sup> en épousant les modes éphémères. Les formes humaines, forgées par la Nature et dès lors *parfaites* en elles-mêmes, constituent « l'ornement » qui se rapproche le plus, par analogie, de l'Idée pure:

« Le corps humain est le plus noble ornement. Le nu est l'*alpha* et l'*omega* de l'esthétique. Toute la science de l'artiste se résume en lui. Il est apte à exprimer les mouvements d'âme les plus subtils et les plus puissants »<sup>776</sup>.

C'est dans cette optique que le nu apparaît chez Delville comme *l'essence* du genre humain, seul procédé pictural apte à signifier le caractère universel et harmonique de

---

771 PÉLADAN, Joséphin, *De l'androgynisme. Théorie plastique*, Paris, Les idées et les formes, 1910, p.48-49.

772 DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art*, op.cit., p.70.

773 DELVILLE, Jean, « Lettre d'Italie. Les antiques à Rome », in *La Ligue Artistique*, n°1, 1897, p.1-3.

774 CLERBOIS, Sébastien, « Jean Delville, Prix de Rome: l'Antiquité et le symbolisme belge », in TSINGARIDA, Athéna, VERBANCK, Annie (dir.), *L'Antiquité au service de la Modernité? La réception de l'Antiquité classique en Belgique au XIXe siècle*, Actes du colloque international, 27-29 avril 2005, Université Livre de Bruxelles et Musée Royal de Mariemont, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2005.

775 DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art*, op.cit., p.59.

776 *Ibid.*, p.60.

l'Homme. Toutefois, le nu n'a pas seulement vocation à *incarner* l'âme humaine, il poursuit également une vocation sociale qui vise à réconcilier les hommes entre eux et avec le monde qui les entoure. Chez Delville, le nu est, de fait, ce qui fait la jonction entre le macrocosme et le microcosme:

« Le *nu* a cette haute qualité d'être synthétique, universel. Sa représentation évoque l'*unité* des êtres, c'est-à-dire que toutes les âmes de la terre sont unies et forment un même ÊTRE VIVANT. Le *nu* peut donc déposer dans le cœur des foules des idées d'harmonisation sociale et psychique, en détruisant ainsi l'instinct de séparativité et de différenciation qui divise les hommes. En évoquant l'*Homme*, il évoque l'*Humanité* et toute la beauté de la *Vie*, non pas cette vie comme nous la comprenons nous, modernes, faites de nervosités, de fièvre et d'effervescences morbides, mais la grande vie universelle, celle qui féconde l'esprit et la terre, fait resplendir les astres et les âmes et fait vibrer l'espace, celle qui palpète dans la substance comme dans l'essence, qui règle et meut l'univers, les êtres et les choses, mortels ou immortels, dans le rythme infini et le mystère de l'Éternité, macrocosme divin et microcosme humain où rayonne et se reflète à jamais la Beauté universelle, faite d'Amour, de Sagesse et de Lumière »<sup>777</sup>.

Pour autant, le traitement du nu chez Delville est largement tributaire des recherches scientifiques et artistiques sur le mouvement et l'extériorisation de l'âme.

### III.2.3. *Pour une esthétique des fluides. L'extériorisation de l'âme*

« Aujourd'hui, au contraire, c'est une course folle, parmi les savants, pour démontrer que les superstitions de jadis sont vérité banale ; on évoque des spectres, on les pèse, on les photographie, on leur tâte le pouls (*Crookes*) ; on fait sortir les vivants de leur corps et on leur donne de cette manière un avant-goût de la mort (*de Rochas*) ; on constate que tous les corps émanent une lueur phosphorescente visible, dans l'obscurité, à l'œil des « sensitifs » (*Reichembach*) ; on exhume le passé, on prévoit l'avenir, on voyage en « corps astral », l'on essaye, en un mot de ranimer tous les prodiges de la magie antique »<sup>778</sup>.

Les savants occultistes ont, tout au long de la deuxième partie du XIX<sup>ème</sup> siècle, tenté de fonder de manière à la fois théorique et expérimentale une hypothèse au sein de laquelle les réalités tangibles et matérielles étaient mues par un agent invisible qui exerçait sur elles une action spécifique. Dépourvu de forme pour l'œil profane, cet agent invisible est en effet susceptible d'exercer une action physique et matérielle qui, en un sens, le rend *visible* puisqu'il provoque des phénomènes perceptibles dans la réalité physique. Cet agent est tour à tour incarné par la lumière, l'électricité ou la température ; tous *existent* et *agissent* sans pourtant offrir à la vue de forme propre. L'étude de ces différentes « forces » invisibles donne lieu à la création de ce que l'on a appelé les « fluides impondérables », c'est-à-dire des fluides dont on constate l'existence sans pouvoir leur donner de matérialité quantifiable. Ce vaste mouvement de recherche, qui englobe étude des fluides et vogue des tables tournantes, correspond à ce que Michel Pierssens a défini comme « fluidomanie », en référence à la série de caricatures publiée sous le même titre par Honoré Daumier dans le *Charivari* de 1853 [annexe II.101.] :

---

<sup>777</sup>*Ibid.*, p.62-63.

<sup>778</sup>PASCAL, Dr., « Variétés Occultes. La Transmission de la Pensée », in *Le Lotus Bleu*, n°1, 27 mars 1895, p.38-41.

« Modèle de plasticité et de fluidité, la notion mime son objet trop évasif et offre un répertoire de figures protéiformes de toute nature utilisées pour rendre compte d'étranges hybrides faits de matière et d'âme, de corps et d'esprit. Le « fluide » donne forme à l'informe, matérialise ce qui excède le corps physique ou ou spiritualise des actions matérielles déconnectées de toute cause physique accessible à l'observation. Dans un monde plein, fait de matière tangible, le fluide renvoie à son double fantômatique, aux réalités inconnues, infra- ou supernaturelles, à ce qui ne devrait pas exister mais qui pourtant produit des effets. Voilà le modèle même de l'agent susceptible d'expliquer l'inexplicable, en premier lieu ce qu'il en est des rapports entre les êtres »<sup>779</sup>.

La mise en lumière de ces fluides va servir à établir une homologie entre l'organisation de l'univers et la structure corporelle, de telle sorte que le corps humain, dont la forme physique ne le délimite désormais plus, se trouve débordé de toutes parts. Les occultistes vont ainsi s'appuyer sur ce débordement pour transférer les interrogations scientifiques dans le domaine de la philosophie occulte. L'origine de ce transfert remonte aux travaux et publications du médecin autrichien Franz Anton Mesmer, rendu célèbre pour sa « découverte » du magnétisme animal, que l'on appellera également mesmérisme, à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>780</sup>. Le magnétisme animal recouvre, à l'origine, un ensemble de théories et de pratiques à visée thérapeutiques. Mesmer postule en effet l'existence d'un fluide magnétique universel, qu'il nomme « fluide régénérateur », dont on pouvait tirer des bénéfices thérapeutiques en l'infusant aux personnes qui en étaient dépourvues. Ce passage du fluide universel au corps humain s'effectuait de manière collective, par l'intermédiaire d'un « baquet ». Pour Mesmer, le magnétisme animal, en tant qu'il repose sur une analogie entre l'homme et l'univers, est un théorie fondamentalement unitaire qui suppose que l'univers est rempli d'un fluide physique subtil servant d'intermédiaire entre l'homme, la terre et les corps célestes mais également entre les hommes eux-mêmes, et que toute pathologie humaine résulte d'une mauvaise répartition de ce fluide dans le corps humain. Malgré une vogue fulgurante et une diffusion rapide et étendue, la doctrine et la pratique de Mesmer sont entachées d'une série de scandales et de controverses qui aboutit finalement à l'échec officiel du magnétisme animal, relégué au rang de charlatanisme. Sans totalement disparaître, le mesmérisme revient en force dans les années 1840-1850, sous l'impulsion de James Braid et d'Auguste Liébault qui développent à partir des fluides de Mesmer les premières théories sur l'hypnose. Avec les premiers travaux de Charcot dans les années 1870, le magnétisme animal, définitivement épuré de sa dimension occulte, est supplanté par l'hypnose. Ce nouveau contexte, dans lequel la médecine et la psychologie expérimentale se taillent la part du lion, entraîne paradoxalement une recrudescence des manifestations fluidiques qui relèvent cette fois, non plus du charlatanisme, mais de la science

---

779PIERSSSENS, Michel, « Fluidomanie », in *Romantisme*, n°138, 2007/4, p.76.

780MESMER, Franz Anton, *Le magnétisme animal*, Paris, Payot, 1971.

occulte. C'est autour du corps que se cristallisent les tentatives d'interprétation des manifestations de l'invisible fluidique.

Plusieurs théories fluidiques vont ainsi voir le jour, toutes prenant pour point d'ancrage le rapport du psychisme et du physique humain. Les rapports entre pathologie et physiologie se modifient sensiblement sous la houlette de Charcot qui, dans le cadre de la neurologie, vise à « pathologiser les phénomènes visionnaires, qu'ils soient catholiques, spirites ou plus généralement occultes »<sup>781</sup>. Charcot parvient ainsi à intégrer l'hypnose au domaine scientifique en le rattachant étroitement à l'hystérie, autrement dit, il donne une interprétation somatique des trances et hallucinations somnambuliques en les catégorisant comme symptômes de l'hystérie. Pour Charcot, ces symptômes sont des phénomènes nerveux dont le siège se situe dans l'écorce cérébrale. La science neurologique engendre ainsi la théorie de la localisation cérébrale, selon laquelle le cerveau était constitué de zones individuelles assumant chacune une fonction physique spécifique que des canaux neurologiques permettaient de relier. En 1855, Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne identifia le « fluide » qui circulait dans les nerfs, et permettait ainsi une communication entre les différentes zones du cerveau et les parties du corps correspondantes, par l'électricité<sup>782</sup>. Il fut également, dès les années 1860, pionnier dans l'utilisation thérapeutique des chocs électriques. En 1862, il fit ainsi paraître, en complément de son essai sur *L'électrisation localisée* un « Album de photographies pathologiques » représentant « l'action propre des muscles excités individuellement par l'électrisation localisée, et les troubles fonctionnels que l'on observe consécutivement aux affections musculaires, soit pendant le repos, soit pendant les mouvements »<sup>783</sup>. Sur la première planche photographique de cet album, on aperçoit Duchenne de Boulogne lui-même administrant grâce à un « appareil volta-faradique » [annexe II.102.] plaqué contre le crâne un choc électrique à l'un de ses patients [annexe II.103.]. La même année, paraissait du même auteur *Mécanisme de la physionomie humaine* ou *Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, dans lequel Duchenne de Boulogne démontrait que la stimulation électrique de chaque muscle du visage renvoyait à une émotion particulière<sup>784</sup> [annexe II.104.]. Ainsi, en soumettant la zone I, où Duchenne de Boulogne localise le « muscle de la joie », à un choc électrique, le patient exprime

---

781EDELMAN, Nicole, « L'invisible (1870-1890): une inscription somatique », in *Ethnologie française*, vol.33, 2003/4, p.593.

782DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume-Benjamin, *De l'électrisation localisée et de son application à la pathologie et à la thérapeutique*, Paris, Baillière, 1855.

783DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume-Benjamin, *Album de photographies pathologiques complémentaire du livre De l'électrisation localisée*, Paris, Baillière & fils, 1862, p.9.

784DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume-Benjamin, *Mécanisme de la physionomie humaine* ou *Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Veuve Jules Renouard, 1862.



physiquement une grande joie [annexe II.105.]. Barbara Larson a montré comment cette théorie de la localisation cérébrale avait pu influencé le travail du sculpteur Rodin, en lui inspirant des postures corporelles dictées par la détresse du psychisme humain, notamment dans *La Porte des enfers*<sup>785</sup>. Il semble que les corps torturés du *Cycle des Passions* de Delville répondent à cette même thématique puisqu'il a exprimé dans le corps des figures représentées leurs « passions » [annexes II.6., II.7., II.51.]. Il nous semble par ailleurs que le motif de la tête coupée cher aux symbolistes relève également de cette théorie. Plus précisément, il faudrait parler du motif et support du « masque » qui revient régulièrement dans les salons animés en Delville: en 1896, Isidore de Rudder expose une série de « masques iconiques » tandis que dès 1895, Émile Bourdelle expose quatre estampes de masques ainsi que le *Masque de Coquelin cadet* [annexe II.106.], Ringel d'Illzach propose plusieurs épreuves en cire ou en plâtre de couleur, dont une du Dr Charcot, à qui la technique de la cire fait éminemment référence, une d'une femme, aussi connue sous le titre *Crédulité* [annexe II.107.] et une du poète Maurice Rollinat [annexe II.108.] qui dans son recueil *Les Névroses* paru en 1883 avait réactivé la posture mélancolique en faisant de l'artiste moderne un être tourmenté par son propre système neurologique.

Toutefois, en ce qui concerne Delville, la théorie de la localisation cérébrale telle qu'elle fut développée par les médecins dits officiels ne fut probablement pas la source initiale de ces œuvres. À partir des années 1880, les occultistes proposent en effet une alternative aux explications médicales. La question du fluide nerveux, également compris comme fluide électrique, s'il fut déjà abordé par l'abbé Lacuria dans *l'Harmonie des êtres*, connut un nouveau développement avec les expériences d'Albert de Rochas d'Aiglun. Celui-ci publie entre juillet octobre 1891 une série d'articles dans *L'Initiation* intitulés « Les États profonds de l'hypnose et les localisations cérébrales »<sup>786</sup>, regroupés en un seul volume en 1892<sup>787</sup>. Dans ce texte, Albert de Rochas constate que Charcot a réduit l'hypnose à trois états successifs – la léthargie, la catalepsie et le somnambulisme –, occultant de ce fait les états secondaires de l'hypnose, que de Rochas nomme les « états de rapport » [annexe II.109.]. Ces états, considérés comme des moments de pause, proches du sommeil, sont classés par de Rochas en huit catégories: état de crédulité (que semble incarner le masque de Ringel d'Illzach [annexe II.107.]), léthargie,

785 LARSON, Barbara, « Mapping the Body and the Brain: Neurology and Localization Theory in the Work of Rodin », in *RACAR*, vol.34, n°1, 2009, p.30-40.

786 ROCHAS, Albert De, « Les États profonds de l'hypnose et les localisations cérébrales », in *L'Initiation*, vol.11, n°10, juillet 1891, p.14-34 ; vol.12, n°11, août 1891, p.127-143 ; n°12, septembre 1891, p.221-242 ; vol.13, n°1, octobre 1891, p.12-45. Ce texte fut cependant publié pour la première fois en 1888, dans *La Revue d'Hypnotisme*.

787 ROCHAS D'AIGLUN, Lieutenant-Colonel de, *Les États profonds de l'hypnose*, Paris, Chamuel / G.Carré, 1892.

catalepsie, léthargie, somnambulisme, léthargie, état de rapport, léthargie. Lorsque l'hypnose est superficielle, c'est-à-dire qu'elle se limite aux trois catégories établies par Charcot, le patient ne se manifeste que par des gestes tandis que l'hypnose profonde provoque les mêmes phénomènes par les mêmes procédés mais avec une intensité plus profonde. Tandis que dans les expériences de Charcot les patients *miment* leurs visions, dans celles de de Rochas, ils *racontent* leurs visions. Autrement dit, ils parviennent à cet état de « lucidité magnétique » théorisé par les premiers adeptes du mesmérisme. Cet état, que de Rochas identifie à l'état extatique observé par Charcot, peut être provoqué par l'art chez des sujets particulièrement sensibles. Cet état se caractérise pour de Rochas par une séparation de l'âme et du corps:

« D'après les anciens magnétiseurs, certains sujets finissent par arriver à un état où ces impressions sont poussées à un tel degré d'intensité qu'on a cru devoir les expliquer en disant que l'âme se dégageait du corps »<sup>788</sup>.

De Rochas s'appuie sur cette idée pour donner une interprétation magnétique du concept de « transfert »: en psychologie il désigne le déplacement d'affects du patient vers le médecin, tandis que sous la plume de de Rochas, il interprète cet échange sous forme de fluides nerveux, à caractère pathologique et sain, entre le patient et le médecin. Pour de Rochas, ce phénomène, pendant lequel le fluide se dégage du corps pour en investir un autre, lui permet de postuler l'existence d'un « corps fluidique ». Reposant sur la distinction classique du corps et de l'esprit, cette théorie suppose que sous l'effet de l'hypnose, le corps de chair se décompose en un agent invisible, le fluide. Comme il l'expliquera en 1895 dans *L'extériorisation de la sensibilité*, le corps fluidique qui se dégage du corps physique sous l'action hypnotique est la sensibilité extériorisée, c'est-à-dire l'âme matérialisée<sup>789</sup>. Sur base des travaux de Reichembach<sup>790</sup>, il affirme que ce phénomène provoque autour de la personne hypnotisée des effluves lumineuses [**annexe II.110.**], remarque qui ne manque pas de nous rappeler l'auréole de lumière autour de *Mysteriosa* [**annexe II.35.**]. En mai 1892, Papus annonçait dans *Le Voile d'Isis* le programme des expériences pratiques de psychométrie du G.I.E.E. pour lesquelles « il faut simplement un « sensitif » ». Pour découvrir un « sensitif », Papus convie ses branches à appliquer le procédé de Reichembach:

« 1° Procédé de Reichembach – Placer plusieurs personnes dans une chambre plongée dans l'obscurité.

---

<sup>788</sup>*Ibid.*, p.67.

<sup>789</sup>ROCHAS, Albert De, *L'extériorisation de la sensibilité. Étude expérimentale et historique*, Paris, Chamuel, 1895.

<sup>790</sup>ROCHAS, Albert De, *Le Fluide des magnétiseurs. Précis des expériences du Baron de Reichembach sur ses propriétés physiques et physiologiques*, Paris, G.Carré, 1891.

Dans cette chambre on aura disposé des fleurs, des petits aimants si possible, ou des pièces métalliques. Au bout d'une demi-heure certains des assistants commencent à voir des lueurs sortir des objets ou de leurs doigts. - Ces assistants sont sensitifs »<sup>791</sup>.

Une fois les « sensitifs » identifiés, les expériences visaient à collecter les impressions produites sur eux par des lettres de personnes connues ou inconnues du sensitif, par des objets se rattachant à l'antiquité et par les métaux et les minerais. C'est Sensus, qui rédigera plus tard les « Propositions d'hygiène » dans *La Lumière* de Delville, qui publiera le résultat de cette expérience de psychométrie faite au sein de KVMRIS en janvier 1893<sup>792</sup> [annexe I.33.]. Il semble que les expériences menées à Bruxelles soient concluantes puisque le « sensitif » plongé dans l'obscurité la plus complète a vu s'élever autour des objets que l'on avait préalablement disposés dans la pièce des « lueurs » du même ordre que les « effluves lumineuses » observées par De Rochas. Cependant, ces voiles de lumière, émanations de l'âme, observés par un seul individu posent problème du point de vue scientifique puisque il n'en reste aucune trace:

« Les phénomènes de magnétisme, les faits dits spirites sont aujourd'hui bien connus et indéniables en tant que faits: la théorie de ces faits reste seule à déterminer scientifiquement »<sup>793</sup>.

C'est ici qu'intervient le travail du Dr Hippolyte Baraduc. Spécialiste des maladies nerveuses, il s'est intéressé à l'instar de Charcot aux hystériques avant de se plonger dans l'étude de l'âme humaine. Il était convaincu, tout comme Albert de Rochas, que le « corps fluidique » et la « force vitale » étaient des manifestations de l'âme humaine. Ces manifestations, Baraduc les nomma des « auras ». En 1896, Hippolyte Baraduc fait paraître chez Georges Carré *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*<sup>794</sup>. Qualifié d' « iconographie des auras » par Georges Didi-Huberman<sup>795</sup>, cet ouvrage contenait des planches photographiques sur lesquels l'aura s'était manifestée [annexe II.111.]. Or tout l'apport de Baraduc à la théorie de l'extériorisation de l'âme réside précisément dans son utilisation de l'appareil photographique qui ne sert pas seulement à prouver les apparitions fluidiques mais surtout à révéler l'âme humaine dont les émanations

---

791PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques. Communication aux branches (expériences pratiques) », in *Le Voile d'Isis*, n°71, mercredi 4 mai 1892, p.1-2.

792SENSUS, « Rapport sur quelques expériences de psychométrie faites à Bruxelles en KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°99, mercredi 11 janvier 1893, p.4-5.

793PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques. Communication aux branches (expériences pratiques) », *op.cit.*

794BARADUC, Hippolyte, Dr., *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*, Paris, Carré, 1896.

795DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p.93.

lumineuses viennent s'imprimer sur la plaque photographique, formant ainsi le « psychicone » de la personne photographiée. L'imprécision des clichés, dans lesquels le « flou » semble régner en maître, aurait de quoi étonner à une époque où la technique photographique permettait déjà d'obtenir de bien meilleurs résultats. Or c'est précisément cette imprécision qui, selon Baraduc, permet de dévoiler « le rapport existant entre l'expression de la physionomie, reflet visible de l'âme sur les traits de la face, et la signature des forces animiques du mouvement visible concomitant ». Ainsi, « l'iconographie de l'invisible fluidique », en mettant en évidence les auras de l'âme humaine, vient conforter l'idée d'une intrication profonde de l'homme et de l'univers. Elle aura un impact déterminant sur Delville qui invite Hippolyte Baraduc à collaborer à *La Lumière*. En février 1900, ce dernier publie ainsi un article inspiré de son ouvrage sur *La Force Vitale* publié chez G.Carré en 1893<sup>796</sup> intitulé « L'Âme Humaine »<sup>797</sup> dans lequel il commence par rappeler que le corps fluidique est l'âme sont une seule et même chose. Cependant, ce qui est plus intéressant encore, c'est qu'il développe une approche biométrique de l'âme humaine, c'est-à-dire qu'il conçoit la possibilité d'établir une classification des âmes en fonction de leurs mouvements. Ce point précis permet de créer un pont avec la Société Théosophique qui témoigne d'un intérêt accru pour les travaux de Baraduc en qui elle reconnaît un « savant docteur [qui] rend littéralement la plaque photographique « témoin de l'au-delà » »<sup>798</sup>. L'année où Baraduc publie *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières, iconographie de l'invisible fluidique*, Charles W. Leadbeater fait paraître dans *Le Lotus Bleu* un article en deux volets intitulé « L'Aura Humaine »<sup>799</sup>. Commencant par rappeler que les théosophes connaissent l'existence de l' « aura », il postule que celle-ci se manifeste par différentes couleurs, susceptibles de fournir des renseignements sur l'être humain qu'elle concerne:

« Les Théosophistes sont familiarisés avec l'idée que tout être humain est entouré d'une sorte de nuage lumineux qu'on a appelé l'« Aura ». Les observateurs qui ont réussi à développer le sens spécial par lequel cette aura peut être connue, disent qu'elle possède de belles couleurs variées et qu'un examen intelligent de ces dernières peut déceler les dispositions, les pensées, et même la vie passée du sujet »<sup>800</sup>.

Outre que cette conception s'inscrit parfaitement dans la logique des correspondances recherchées par la Société Théosophique, il est intéressant de noter qu'elle va au-delà des théories de Baraduc qui sont limitées par la technique, par les épreuves photographiques en

796BARADUC, Hippolyte, *La Force Vitale. Notre corps fluidique, sa formule biométrique*, Paris, G.Carré, 1893.

797BARADUC, Hippolyte Dr., « L'Âme Humaine », in *La Lumière*, n°8, 4 février 1900, p.2.

798ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°4, 27 juin 1897, p.139.

799LEADBEATER, C., « L'Aura Humaine », in *Le Lotus Bleu*, n°7, 27 septembre 1896, p.289-293; n°8, 27 octobre 1896, p.322-326.

800*Ibid.*, p.289.

*noir et blanc*. Pour Leadbeater les variations colorées des auras sont provoquées par les différentes qualités mentales et morales dont elles émanent. Cette conception, à l'honneur dans *L'Homme visible et invisible* [annexe II.75.], lui fait ainsi associer les teintes de bleu à un sentiment spirituel et religieux tandis que le jaune exprime l'intellectualité. Ces deux couleurs sont dominantes dans l'œuvre plastique de Delville, en particulier dans *L'Amour des Âmes* [annexe II.40.]. La théorie des âmes colorées de Leadbeater jette ainsi un éclairage nouveau sur cette œuvre, dans la mesure où, autour des deux corps nus représentés au centre de la toile, s'élèvent des effluves colorées qui, du bleu le plus profond, s'éclaircissent vers le jaune le plus clair. Ces corps, qui ne sont en réalité pas faits de chair mais de fluides, sont, par leur nudité, des symboles: Delville a peint, comme le titre de l'œuvre l'indique, des âmes, des corps fluidiques dont émanent une aura lumineuse et colorée. En d'autres termes, cette œuvre se veut le pendant pictural des épreuves photographiques d'Hippolyte Baraduc. Elle leur est même supérieure puisqu'elle est capable d'intégrer la couleur dans la restitution du phénomène d'extériorisation de l'âme, ce que l'appareil photographique ne peut pas. Pour autant, Delville se réconcilie avec la photographie grâce aux travaux de Baraduc. Conscient qu'elle est l'outil majeur de la modernité et convaincu désormais qu'elle ne rend pas seulement compte de la réalité visible, Delville, à partir des dernières années du XIX<sup>ème</sup> siècle, va marquer un intérêt grandissant pour la photographie. Dans ce contexte, une photographie, conservée par la Fondation Jean Delville, a attiré notre attention [annexe II.112.]. À première vue, ce cliché ne présente pas d'intérêt majeur: il s'agit d'une photographie de famille relativement floue. Toutefois, il pourrait s'avérer que ce « bougé » soit intentionnel, si l'on veut bien se souvenir de la technique employée par Baraduc pour effectuer ces clichés d'âmes. D'autre part, l'attitude de Delville sur ce cliché est quelque peu surprenante. Assis en tailleur, en « lotus », les mains sur les genoux, sur un banc, entouré de sa femme et de ses quatre premiers enfants, Delville laisse ici songer à la posture de méditation si chaudement recommandée par Annie Besant pour l'éducation et l'élévation de l'esprit. Une autre hypothèse permet de penser que cette posture fait en réalité référence à une scène de lévitation, dont on sait par Olivier Delville que Jean Delville deviendra un adepte, et dont Albert de Rochas disait qu'elle était un effet de l'« extériorisation de la sensibilité ». S'il est difficile, en l'absence de tout commentaire accompagnant cette photographie, de garantir le bien-fondé de ces hypothèses, il nous semblait néanmoins important de souligner cet ensemble d'éléments qui pourraient tout à fait relever d'une « iconographie des auras ». Reste que cette dernière notion fut sans doute l'élément déclencheur dans le rapprochement de Delville avec les spirites qui, bien plus que les occultistes, auront largement recours à la photographie pour étayer leur croyance en l'au-delà.

### III.3. Jalons d'une esthétique visionnaire: le « troisième oeil »

#### III.3.1. *Vérifications expérimentales du spirituel. Connivence entre imaginaire et optique*

Les photographies occultistes, qui apparaissent comme la reconnaissance officielle des théories de Reichembach et de Mesmer, seraient sans doute restées lettre morte sans la découverte capitale du physicien allemand Wilhelm Conrad Röntgen en 1895. En étudiant les rayonnements provoqués par le passage du courant électrique dans un tube de verre sous vide d'air, il remarque une forme de radiation jusque là non identifiée, à laquelle il donne le nom de « rayons X ». En décembre de la même année, il réalise la première image photographique d'une ossature humaine à l'aide de ces rayons. La découverte des rayons X, et par là même, de ses capacités à faciliter le diagnostic médical, se révèle capitale pour le développement de la médecine moderne, dans la mesure où cet instrument permet de *voir* à travers le corps sans avoir recours à la dissection. Dans les années qui suivent la découverte des rayons X, les expériences sur les rayonnements humains ou matériels se multiplient, tant du côté de la science officielle que de celui de la science occulte. Dès février 1896, *L'Initiation* s'empresse d'annoncer la découverte des rayons X « qui vient prouver la réalité de nos doctrines des *images astrales* »<sup>801</sup>. Dans le même numéro est publié l'article « La photographie à travers les corps opaques » de Montorgueil qui tente de tirer avantage de cette découverte pour redonner crédit aux travaux occultistes:

« Non moins que les savants officiels, les occultistes vont pousser des cris de triomphe. N'y a-t-il pas là, une fois de plus, la preuve qu'ils ne sont pas des imposteurs quand, étudiant dans des conditions particulières de nervosité, ils provoquent la naissance de faits extraordinaires? Pour être souvent en opposition avec la réalité grossière et l'orthodoxie des opinions reçues, leurs travaux n'en sont pas moins l'expression d'un labeur consciencieux et d'une vision sincère »<sup>802</sup>.

De fait, les occultistes triomphent. Jules Lermina, Papus, Paul Sédir et Baglis publient coup sur coup des articles desquels transparaissent un ton de revanche, à l'aide duquel Jules Lermina déclare, non sans une pointe de condescendance, que « les expériences en question ne sont qu'une confirmation de faits familiers à tous les occultistes »<sup>803</sup>. Cette récupération par les occultistes d'une découverte scientifique officielle reconnue et largement diffusée s'inscrit

801 ANONYME, « Les Rayons X », in *L'Initiation*, vol.30, n°5, février 1896, p.174-175.

802 MONTORGUEIL, « La photographie à travers les corps opaques », in *L'Initiation*, vol.30, n°5, février 1896, p.175-178.

803 LERMINA, Jules, « Note sur les Rayons X », in *L'Initiation*, vol.30, n°5, février 1896, p.104-112. Voir aussi PAPUS, « Les Rayons invisibles et les dernières expériences d'Eusapia devant l'occultisme », in *L'Initiation*, vol.30, n°6, mars 1896, p.201-226; SÉDIR, Paul, « Les Rayons X et la science occulte », in *L'Initiation*, vol.30, n°6, mars 1896, p.227-234 ; BAGLIS, P., « Les rayons X et la radiographie », in *L'Initiation*, vol.30, n°6, mars 1896, p.235-242.

toujours dans la logique d'une quête de légitimité scientifique. Cette avancée majeure pour la science officielle devient en effet prétexte à rappeler l'antériorité et la validité des théories occultistes. Les images obtenues par les rayons X qui montrent le corps humain à travers le voile opaque de la chair ne sont, aux yeux des kabbalistes tout du moins, qu'une validation photographique des schémas illustrés qui accompagnaient jusqu'ici les études occultistes, comme par exemple, ceux qui illustraient l'article « Le Microcosme ou l'Homme » publié par Papus en juillet 1892<sup>804</sup> [annexe]. En février 1893, paraissaient dans l'article de C. de Bodisco intitulé « Le corps astral, sa condensation » une série de photographies fluidiques [annexe], ces fameuses « images astrales » citées par Papus plus haut, grâce auxquelles l'auteur souhaitait confondre la science officielle sur son propre terrain en lui fournissant la preuve photographique de ses théories sur le fluide astral:

« En Russie, les pionniers de la nouvelle science sont considérés comme des imposteurs ou des fous. La photographie, comme preuve, a cet avantage qu'elle pourra écarter toute idée de folie, mais la possibilité de l'imposture reste. Pour écarter la dernière, la science expérimentale peut se servir de procédés mécaniques pour expliquer la nature des cartes photographiques que je joins à mon envoi comme appui de mes expériences »<sup>805</sup>.

L'introduction de l'appareil photographique dans les expérimentations occultes entraîne un profond remaniement de l'appareil de la vision. Corroborant le phénomène de clairvoyance, l'appareil photographique, à la fois dispositif mental et physique, s'impose comme le prolongement de l'œil interne, avec ceci de particulier que, en tant qu'instrument de la modernité, il est capable d'enregistrer l'image mentale<sup>806</sup>. L'image photographique a donc, foncièrement, une valeur *documentaire*. Lorsqu'en janvier 1900 est rapporté dans *La Lumière* la dernière apparition de Katie King pendant une expérience du physicien britannique William Crookes avec la médium Florence Cook, celle-ci est prouvée par « sa photographie à l'aide de la lumière électrique » [annexe]:

« NOTA. – Plusieurs lecteurs nous ayant exprimé le désir d'avoir quelques éclaircissements complémentaires concernant la photographie de l'Esprit Katie King, dont nous rappelions récemment le convaincant phénomène, nous ne croyons pouvoir mieux faire que de laisser la parole au savant expérimentateur lui-même »<sup>807</sup>.

Le recours à la « fonction heuristique de la photographie », pour reprendre les mots

---

804PAPUS, « Le Microcosme ou l'Homme », in *L'Initiation*, vol.16., n°10, juillet 1892, p.1-16.

805BODISCO, C. De, « Le corps astral, sa condensation », in *L'Initiation*, vol.18, n°5, février 1893, p.124-136.

806À ce sujet, voir CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, London, MIT Press, 1992.

807CROOKES, William, « Les Expériences d'un savant. William Crookes », *op.cit.*

d'André Gunthert<sup>808</sup>, à sa qualité de *preuve* irréfutable, n'a d'autre finalité que de faire de l'appareil photographique un outil de vision qui permet à la fois de garder la *mémoire* des phénomènes observés mais également de les accréditer. Jean Delville, dans un article passablement agressif, rapporte les suspicions d'un chroniqueur du *Soir*, Piccolo, à l'égard du « nœud de Zöllner »<sup>809</sup>. Cette expérience, qui fut menée pour la première fois à Leipzig dans les années 1870 par Karl Friedrich Zöllner, le premier à devenir professeur d'astrophysique en Allemagne en 1865, est à l'origine de la psychologie expérimentale de la vision allemande<sup>810</sup>. Fils d'un peintre décorateur qui possédait une imprimerie à Berlin, Zöllner s'intéresse dès les années 1850 à la physique, à la neurologie et à la psychologie et en particulier aux phénomènes liés à la couleur, à la lumière et aux illusions d'optiques. Jusque dans les années 1860, il mène ainsi un certain nombre de recherches photométriques sur la question des illusions d'optique qui lui permirent de mettre au point des instruments astronomiques. En 1858-1859, il imagine ainsi l'astro-photomètre [annexe], un instrument conçu pour distinguer la lumière provenant d'une source artificielle de celle issue d'une étoile par voie de polarisation<sup>811</sup>. Par effet de contraste, cet outil isole l'illusion d'optique, ce qui permet à l'intelligence humaine de contrôler littéralement l'image. Le rôle de l'observateur dans la production d'images amène Zöllner à s'intéresser aux phénomènes spirites, restés inexplicables, à partir des années 1875. L'étude des « miracles » spirites qui, selon lui, méritaient l'attention de la communauté scientifique, aboutit en 1878 à la publication d'un ouvrage déterminant dans sa carrière, *La Physique transcendante*. En introduisant ce concept de physique transcendante, Zöllner postule que tout phénomène relatif à la science expérimentale requiert la présence d'un organisme humain. Ce dernier, capable de soumettre le phénomène à la théorisation abstraite et à l'expérience pratique, est nécessaire dans le processus de formulation et de vérification dudit phénomène. Pour Zöllner, l'instrument scientifique est la projection expérimentale du savant, il est, au sens littéral, « la rétine du savant »<sup>812</sup>. Il existe pour le physicien allemand un *continuum* entre l'instrument et l'observateur, tout comme il en existe un entre le monde visible et le monde invisible. C'est dans le but de confirmer expérimentalement cette conception que Zöllner se mit en quête d'un « sensitif », d'un médium doté d'une intelligence lucide. En effet, à l'instar de William Crookes en Angleterre, Zöllner

---

808GUNTHERT, André, « La rétine du savant. La fonction heuristique de la photographie », in *Études photographiques*, n°7, mai 2000.

809DELVILLE, Jean, « À propos du « Nœud de Zöllner », in *La Lumière*, n°13, Dimanche 11 mars 1900, p.2.

810STAUBERMANN, Klaus B., « Tying the knot: skill, judgement and authority in the 1870s Leipzig spiritistic experiments », in *British Journal for the History of Science*, n°34, 2001, p.67-79.

811STAUBERMANN, Klaus B., « The Trouble with the Instrument: Zöllner's Photometer », in *Journal for the History of Astronomy*, n°11, 2000, p.323-338.

812GUNTHERT, André, *op.cit.*



avait dans son ouvrage de 1878 examiné la possibilité d'un passage de la matière à travers la matière qui conforterait l'existence d'une quatrième dimension spatiale. C'est dans ce contexte que Zöllner rencontre en 1877 le médium américain Henry Slade qui, depuis 1876, était le médium officiel de la Société Théosophique à Londres, encore présidée à l'époque par Helena P. Blavatsky<sup>813</sup>. Dès leur première rencontre, Slade affirme posséder le don de « faire des nœuds » à distance, c'est-à-dire par la seule force psychique et sans aucune intervention physique. Zöllner y vit immédiatement la possibilité de prouver l'existence d'une quatrième dimension de la matière puisque l'opération de faire des nœuds entraîne irrémédiablement un changement d'apparence. C'est précisément de cette expérience que traite Delville dans *La Lumière* en 1900. Lors de la séance initiale, menée par Zöllner et Slade, une corde avait été scellée aux deux extrémités sur une planche de bois de façon à ce qu'il soit impossible, dans un temps aussi restreint que celui que durait l'expérience, de la détacher ou de la déplacer. Zöllner couvrit la corde avec ses mains, et un mouchoir fut posé par-dessus. Au bout de quelques minutes, lorsque Zöllner retira ses mains, on constata que quatre nœuds s'étaient formés sur la corde, toujours solidement attachée à la planche [annexe]. Dans la séance restituée par Delville, datée de 1887, le médium Henry Slade dirige toujours l'expérience et le professeur Zöllner est remplacé par un certain Théodore Hochstein. Le déroulement de la séance est, en grande partie, similaire à l'expérience initiale. Devant une petite assemblée de témoins oculaires, quatre anneaux de différents diamètres furent solidement noués à une corde de quatre mètres de long, de telle manière à ce que les anneaux ne puissent être retirés ou déplacés. Le médium posa la main sur la partie de la corde posée sur la table, en deçà des anneaux. Un des témoins tenait la main du médium pour éviter tout trucage. On utilisa un mouchoir comme du temps de Zöllner pour couvrir l'emplacement de la corde où le phénomène devait se manifester. Delville rapporte que seulement deux minutes s'écoulèrent avant que l'on constate, après avoir soulevé le mouchoir, que l'un des anneaux de bois était « sorti » de la corde et gisait sur le côté sans qu'aucune trace de section dans la corde ne puisse être détectée. Delville court-circuite une éventuelle riposte de son adversaire Piccolo en affirmant détenir « sous les yeux, une photographie faite à Bruxelles même par le photographe M. Ch. Thiel, il y a quelques années, dans un immeuble de la place du Musée, à une séance expérimentale où le phénomène du *passage de la matière à travers la matière* se produisit devant plusieurs personnes. Cela se passait à la date du 4 mai 1887 ». Il ajoute que la rédaction de *La Lumière* est en mesure de mettre quiconque le désire en relation avec les témoins oculaires de la séance dont le récit vient d'être fait et qu'elle tient « à la disposition de nos

---

813 CONAN DOYLE, Arthur, *The History of Spiritualism*, vol.2-3, [s.l.], Readhowyouwant, 2008, p.163.

lecteurs désireux de s'éclairer la photographie qui fut faite à cette séance ». La photographie a ainsi fixé sur la plaque photographique la vision des témoins et, de ce fait, se veut incontestable. Cependant, Delville ne cherche pas ici à « scientifier » un phénomène occulte, bien au contraire:

« L'explication du phénomène de passage de la matière à travers la matière appartient, non point à la physique ordinaire, mais à la phénoménologie de l'invisible et nous affirmons que, s'il y a prestidigitation, elle est *occulte, psychique* »<sup>814</sup>.

Ce que cette affirmation met en évidence c'est que les occultistes, comme l'a analysé Clément Chéroux<sup>815</sup>, bien qu'ils adoptent publiquement les mêmes processus, le même vocabulaire et le même but que la science officielle, leur utilisation de l'appareil photographique relève en vérité d'une logique diamétralement différente. Car, qu'il s'agisse d'une photographie des fluides, d'une photographie de médiums ou d'une photographie d'esprits, toutes viennent conforter l'idée que le phénomène photographié n'est pas produit par un agent extérieur au corps mais bien par l'organisme lui-même qui laisse ainsi une empreinte photographique. Si ces trois types de photographies existent de manière autonome, elles disposent néanmoins de nombreux éléments d'analogie qui permettent de comprendre comment Delville, issu des rangs du G.I.E.E., réfractaire aux expériences spirites, et membre de la Société Théosophique, qui n'eut qu'un recours restreint ou nul à la photographie dans ses recherches, s'est rapproché des spirites. La photographie médiumnique, c'est-à-dire celle qui regroupe des clichés de phénomènes aussi divers que la lévitation, la production d'ectoplasmes, l'apparition d'esprits etc., a ceci de particulier que, contrairement à ses deux homologues, elle n'est pas un enregistrement de l'invisible, mais une captation formelle du visible<sup>816</sup>. En ce sens, elle est *transcendantale*.

### III.3.2. Photographie transcendantale et image revenante

En 1914, le spirite Jann Solam fait paraître en collaboration avec les trois figures majeures du spiritisme après la disparition d'Allan Kardec, son fondateur, Léon Denis, Gabriel Delanne et Camille Flammarion, une synthèse de la doctrine spirite intitulée *La Mort*

---

814DELVILLE, Jean, « À propos du « Nœud de Zöllner », *op.cit.*

815CHÉROUX, Clément, « La photographie des fluides: un alphabet de rayons invisibles », in CHÉROUX, Clément, FISCHER, Andreas (dir.), *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p.114-125.

816APRAXINE, Pierre, SCHMIT, Sophie, « La photographie et l'occulte », in CHÉROUX, Clément, FISCHER, Andreas (dir.), *Ibid.*, p.12-17.

*Vaincue*<sup>817</sup>. Débutant par une préface de Léon Denis, l'ouvrage se poursuit en fournissant à ses lecteurs un exposé historique du spiritisme destiné à ancrer l'idée que les phénomènes spirites – matérialisations d'esprits, émanations de fluides, actions médiumniques etc. – ont trouvé confirmation dans les preuves scientifiques. Richement illustré par des photographies spirites, cet ouvrage contient un chapitre dédié au « Comité d'Étude de la Photographie transcendante » qui nous intéresse tout particulièrement puisque dans la liste de ses membres apparaît le nom de Jean Delville<sup>818</sup>. Ce comité, dont le but est « de hâter la venue du moment où la chambre noire démontrera pratiquement la cause et le processus de bien des faits occultes »<sup>819</sup>, fut à l'origine dirigé par le prix Nobel de médecine de 1913, Charles Richet qui est surtout connu pour avoir co-fondé l'Institut métapsychique international en 1919. En mai 1909, Charles Richet démissionne de sa fonction de Président du Comité et réclame la reconnaissance légale du Comité ce qui, en regard des lois sur les sociétés et associations, entraîne une scission du Comité dont les membres belges forment dès lors un groupement autonome. La nouvelle organisation du Comité engendre également une reconfiguration de ses membres et c'est sous la houlette d'Emmanuel Vauchez, qui avait fondé en 1866 la Ligue Française de l'Enseignement laïque, que se restructure le groupe, sur fond d'idéologie républicaine. François Parot a analysé la convergence de l'idéologie républicaine avec la construction de la doctrine spirite, en soulignant que le souci d'éducation fut un des éléments moteurs de cette dernière<sup>820</sup>. Son fondateur, Allan Kardec, de son vrai nom Léon Rivail, était d'ailleurs instituteur, ce qui explique le lien étroit tissé entre les ligues d'enseignement laïc et les spirites. Dans sa lutte pour le droit à l'éducation gratuite et laïque, Emmanuel Vauchez, effrayé par la montée de la science matérialiste, exprima la volonté de soutenir, par le biais du Comité, l'essor de la morale spiritualiste et scientifique en la diffusant auprès du peuple. Par souci d'efficacité, Vauchez songea à l'image photographique qui, en qualité de preuve, servirait le mieux le dessein qu'il s'était fixé:

« Pour frapper les masses, il faut des faits ; les paroles ne sont plus entendues au milieu du fracas de notre existence outrancière. Vauchez et ses amis, voulant faire comprendre aux hommes qu'au seuil de la Vie existe un Au-delà redoutable où les bonnes comme les mauvaises actions ont leur sanction, se constituèrent en « Comité d'Étude de Photographie transcendante ». S'appuyant sur la Science, ils demandèrent à la Photographie de fournir l'argument indiscutable, la preuve de la réalité de l'Invisible »<sup>821</sup>.

---

817SOLAM, Jann, *La Mort vaincue. Le but de la vie*, préfacé par Léon Denis, Lyon, Édition de l'œuvre populaire, 1914.

818*Ibid.*, p.213.

819*Ibid.*, p.209.

820PAROT, Françoise, « Honorer l'incertain. La science positive du XIXe siècle enfante le spiritisme », in *Revue d'histoire des sciences*, n°57, 2004, p.33-63.

821*Ibid.*, p.210.

Le docteur Foveau de Courmelles, qui mena des travaux sur le magnétisme – en 1890, il publie dans *L'Initiation* une étude sur le magnétomètre<sup>822</sup> –, l'électrolyse médicamenteuse, les rayons X, la lumière et le radium et anciennement secrétaire du Comité en prit la Présidence ; le colonel Albert de Rochas d'Aiglun devint le nouveau vice-président, Emmanuel Vauchez le secrétaire général, Eugénie Dupin, la nièce de Charles Richet, la secrétaire et enfin, le trésorerie fut confiée à Louis Darget, un des plus éminents représentants de la photographie des fluides<sup>823</sup>. Ce nouvel avatar du spiritisme républicain choisit de mettre en place, grâce à un système de souscriptions, un prix destiné à récompenser la meilleure photographie des êtres et des radiations de l'espace. Cette photographie doit être *innovante* et ses résultats seront diffusés auprès du grand public par les membres du Comité. Parmi les membres de la section belge, se trouvent notamment le chevalier Le Clément de St Marcq, le docteur Prospet Van Velsen, directeur de l'Institut hypnotique et psychothérapique de Bruxelles ainsi que le directeur du *Messenger*, Focroule.

Les photographies soumises au prix du Comité d'Étude de Photographie transcendante semblent, *a priori*, relever du registre habituel des photographies spirites, médiumniques et fluidiques à cette différence près, inscrite au règlement, que le photographe récompensé serait « celui qui indiquera le moyen pratique (plaque, appareil ou produit chimique) permettant à tout le monde sans exception de photographier, à volonté et sans avoir recours à l'intervention d'un médium, les êtres et les radiations de l'espace »<sup>824</sup>. Les procédés utilisés pour photographier le phénomène occulte devaient donc non seulement être « reproductibles » à l'infini, pour reprendre le mot de Walter Benjamin, mais également se passer de toute intervention médiumnique. La raison est triple: d'abord, par souci d'égalité républicaine (la diffusion des procédés et donc de la doctrine spirite serait grandement facilitée si tout un chacun pouvait reproduire et constater par lui-même l'expérience), ensuite, en prévention de toute tentative de charlatanisme qui, nous l'avons vu, jetait un discrédit sur les recherches spirites, et enfin, pour prouver que le phénomène occulte photographié ne résulte pas d'une force émanant du médium mais d'un être indépendant, d'un être occulte. Cette dernière distinction, qui postule l'idée qu'il existe des êtres formés d'une matière qui n'est pas celle dont est constituée le corps humain, explique en grande partie l'apparition de cette ultime catégorie de photographie occulte, la photographie *transcendantale*.

Analysons maintenant les photographies retenues par le Comité et reproduites dans

---

822COURMELLES, Dr Foveau De, « Le Magnétomètre », in *L'Initiation*, vol.8, n°12, septembre 1890, p.531-535.

823Sur Louis Darget, voir FISCHER, Andreas, « « La Lune au front ». Remarques sur l'histoire de la photographie de la pensée », in CHÉROUX, Clément, FISCHER, Andreas (dir.), *op.cit.*, p.139-153.

824SOLAM, Jann, *op.cit.*, p.214.

l'ouvrage de Solam [annexe]. L'image intitulée « la petite Stasia » fut réalisée lors d'une expérience menée par le Dr Ochorowicz, universitaire polonais spécialiste des phénomènes psychiques, avec la médium Mlle Stanislas Tomczyk, connue pour provoquer d'extraordinaires phénomènes de lévitation. Dans le rapport qui accompagne la photographie, le professeur polonais garantit aux membres du Comité que la médium fut constamment surveillée par plusieurs personnes lors de l'apparition de l'esprit de « la petite Stasia », évacuant de la sorte toute suspicion de trucage de sa part. Pour apporter la preuve que la médium n'exerça aucune influence sur la photographie, le Dr Ochorowicz affirme que c'est l'esprit lui-même qui a pris la photographie, ce qui prouve, selon lui, l'existence d'êtres occultes doués d'une matérialité qu'il reste à définir et d'une autonomie propre. S'étonnant de voir l'esprit se manifester sous une forme humaine sur la plaque photographique, le docteur interrogea l'esprit à ce sujet qui lui répondit:

« Si nous nous photographions tels que nous sommes, si nous ne prenions pas une forme humaine, vous ne verriez rien sur cliché »<sup>825</sup>.

Cet argument n'est pas sans rappeler celui que donne Spirite, l'esprit de Lavinia, à Guy de Malivert lorsqu'elle lui apparaît sous une forme humaine dont la beauté, toutefois, n'a rien d'humain, dans le célèbre roman de Théophile Gautier<sup>826</sup>. Ces êtres occultes, ces esprits, sont en réalité constitués d'une matière fluïdique diffusant une lumière si éblouissante qu'elle est insoutenable à la vue humaine. La lumière émanant des esprits, que le docteur appelle « éclair médiumnique », s'imprime cependant sur la plaque sensible, dévoilant par là la composition véritable de leur corps. La deuxième photographie représente le « double » de Sigurd Trier, président de la Société métapsychique danoise et fondateur de la revue d'occultisme *Sandhedgeren*. Elle fut prise par le médium-voyant M.Boursnelle qui affirma voir le double de Sigurd Trier qui lui demanda alors de les photographier ensemble. Sigurd Trier s'installa alors tel qu'il apparaît sur la photographie, assis sur une chaise, la main gauche sur le dossier et tenant dans la main droite un bouquet de violettes qu'il plaça à hauteur de son nez, pour éviter que le photographe ne put se servir d'une plaque sur laquelle il aurait pris un portrait du sujet à son insu au préalable. C'est alors que « M.Sigurd Trier tourna, *en pensée*, la tête et les yeux vers sa gauche, avec un regard plus fixe et appuya – *toujours en pensée* – la tête contre sa main droite » et c'est ce mouvement opéré *en pensée* sans le moindre mouvement physique qu'a enregistré l'appareil photographique. En bonus, apparaît également sur la photographie l'image

---

825 *Ibid.*, p.221.

826 GAUTIER, Théophile, *Spirite. Nouvelle fantastique* [1866], Paris, Nizet, 1970.

fantôme d'une jeune anglaise. La dernière photographie fut également réalisée grâce aux dons de clairvoyance du médium Boursnell. Durant la guerre des Boers, que nous avons déjà évoqué, le journaliste William Stead, rédacteur du *Pall Mall Gazette* (c'est lui qui aurait « découvert » Annie Besant en lui confiant le compte-rendu de *La Doctrine Secrète* d'Helena P. Blavatsky, l'initiant par la même occasion à la doctrine théosophique) consulte le médium pour connaître son avis sur la guerre. Lorsqu'il entre chez lui, le médium affirme qu'il est accompagné d'un Boer, du nom de Piet Botha, qui lui est déjà apparu. William Stead, qui affirme ne pas connaître d'individu de ce nom, demande à nouveau au médium de les photographier ensemble. À l'issue de la guerre, le commandant Botha se rend à Londres où il découvre la photographie du fantôme de Pietrus Johannès Botha, un de ses parents, qui fut le premier commandant Boer tué au siège de Kimberley. William Stead, après s'être assuré que le portrait du commandant ne fut jamais publiée dans les journaux, s'empressa de déclarer « l'authenticité photographique du fantôme du commandant boër »<sup>827</sup>.

Le matériel photographique, on le voit bien avec ces quelques exemples, est utilisé comme un support d'enregistrement de séances spirites consacrées à la communication avec le monde de « l'au-delà ». Car ce que nous donne à voir la photographie transcendantale, ce sont bien des *images spectrales*, peuplés de fantômes revenus pour communiquer avec les vivants. Le photographe qui se transforme en médium devient ainsi, par l'intermédiaire de son appareil photographique, l'interprète des esprits disparus auprès des vivants. Par son pouvoir d'immortaliser sur la plaque sensible l'image des revenants, la photographie devient elle-même une image revenante<sup>828</sup>, une pure « fantasmagorie », c'est-à-dire l'« art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d'optique »<sup>829</sup>. La photographie joue ainsi, pour reprendre les mots de Max Milner, un rôle de « suppléance », de « substitut optique » dans un contexte où la rationalisation croissante du monde conduit à un renoncement à tout moyen de communiquer avec l'au-delà<sup>830</sup>. Dans le cas de la photographie transcendantale spirite, tout se passe comme si la photographie donnait à voir l'image du fantôme jusqu'alors seulement perceptible par les médiums clairvoyants, comme si, finalement, la photographie offrait la visibilité de l'invisible. En ce sens, la photographie se consacre en « après-coup plastique »<sup>831</sup> d'une intuition psychique dans le sens du *Nachleben*, de la « survivance » des images évoqué

---

827 *Ibid.*, p.229.

828 LAUFER, Laurie, « De l'image revenante aux illusions bénies (expériences de spiritisme) », in *Champ psychosomatique*, n°46, 2007, p.65-78.

829 BESCHERELLE, C., *Nouveau dictionnaire national*, 1887.

830 MILNER, Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, (« Écriture »), 1982, p.18-19.

831 MASSON, Céline, *Psychisme et création. Le lieu du créer, topique et « crise »*, Le Bouscat, L'Esprit du temps, 2004, p.7-10.

par Aby Warburg. En interrogeant la possibilité de donner une forme visible à une présence psychique dissimulée dans la mémoire et dans les mouvements de l'âme, Aby Warburg envisage l'image comme une image revenante, *survivante*, fantôme qui serait de l'ordre du *montage* et qui, dans le cas qui nous occupe, restaure l'équilibre entre le monde des vivants et le monde des morts<sup>832</sup>. Un des enjeux de l'exposition *Le Troisième Œil* qui eut lieu à la Maison de la Photographie à Paris en 2004 fut de démontrer que les photographies occultes, qui relèvent du domaine de la photographie appliquée et qui, par conséquent, ne sont pas le fruit d'une volonté artistique, peuvent faire l'objet d'une approche esthétique. En ce qui concerne Delville, qui se range du côté de ceux qui prônent l'instrumentalité transcendantale de la photographie, la photographie est un objet strictement scientifique et ne dispose d'aucune valeur esthétique. Le plus souvent même, Delville a recours au modèle et à la métaphore photographique pour disqualifier l'entreprise réaliste<sup>833</sup>:

« Chez le réaliste, l'image de la Nature se fixe au miroir de ses yeux sans que son imagination, peu ou pas développée, ne s'active. Son œil perçoit comme l'appareil photographique fonctionne, avec la spontanéité de l'inconscience. Toute sa complexion d'artiste s'arrête à la sensation optique et son œuvre n'aura pas plus de qualités ni de valeurs réelles au point de vue esthétique pur que ces millions d'épreuves sortant de l'appareil des photographes »<sup>834</sup>.

Toutefois, l'opinion que Delville a de la photographie s'assouplit à mesure qu'il réalise combien l'appareil photographique, dont le fonctionnement est semblable à celui de l'esprit, est apte à *authentifier* les valeurs spirituelles défendues par la pensée idéaliste<sup>835</sup>. Au-delà de la référence métaphorique, Delville trouve dans la qualité de la photographie à « *figurer* l'invisible »<sup>836</sup> la voie d'accès vers une imagerie de l'au-delà qu'il lui reste à transposer par la puissance transcendantale de l'art.

### III.3.3. *Transmutation, réincarnation et « survie de l'âme »*

Ainsi, si Jean Delville manifeste un intérêt profond, quoique scientifique, pour la photographie transcendantale, c'est qu'elle restaure la valeur du « Troisième Oeil » qui, s'il trouve son origine dans la mystique tant chrétienne, hindouiste, bouddhiste que platonicienne,

---

832DIDI-HUBERMAN, *L'Image revenante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

833Sur la question des métaphores suscitées par la photographie, voir GROJNOWSKI, Daniel, « Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg », in *Romantisme*, n°105, 1999, p.71-83.

834DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.1-3.

835GROJNOWSKI, Daniel, *op.cit.*, p.74.

836BRAUN, Marta, « Fantômes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible », in *Études photographiques*, n°1, novembre 1996.

évoque avant tout le désir de voir au-delà et par-delà la vue commune.

« Le but évident de l'art idéaliste est la purification de l'art.

Le mouvement artistique moderne, s'il veut prendre le large vers les horizons clairs de l'idée, doit lutter contre les multiples empiètements de la *laideur*, n'importe sous quel masque cette dernière se cache: que ce soit sous l'hypocrite prétexte de symbolisme, de caractérisme, d'impressionnisme ou de réalisme, ces inférieurs moyens d'expression par lesquels se sont fourvoyés ceux qui s'y attardèrent.

On a pas assez observé que le domaine de la laideur est obscurément limité, tandis que celui de la beauté pure est l'infini. Le premier retient l'art captif et le force à vivre dans une atmosphère impure, et c'est l'esthétique des ténèbres. L'art y devient la proie des inspirations inférieures du *monde astral*, qui agit sur l'imagination appropriée de l'artiste inconscient du phénomène. L'autre active toutes les latences de l'inspiration supérieure. Il ouvre dans l'imagination clarifiée, le troisième œil, si j'ose ainsi m'exprimer, qui reçoit les reflets d'un monde spiritualisé... »<sup>837</sup>

L'art pictural, l'espace même de l'œuvre d'art, devient pour Delville le lieu où cette quête de la Vision transcendante se mue en absolu:

« Et que sera-t-elle, cette *superconscience*? [...] elle *saura* que la vie n'est pas limitée aux sens et qu'elle se prolonge dans les splendeurs et les forces de l'Invisible; où elle va s'épurer dans l'inévitable Idéal.

Et *cela* – dans l'OEUVRE ! »<sup>838</sup>

L'annonce du génie idéaliste comme être *superconscient* contient déjà en germe ce qui, dans le discours de Delville, évoluera peu à peu vers un messianisme christianique, dont le point d'acmé est sans doute son ouvrage de 1913 intitulé *Le Christ reviendra*<sup>839</sup>. Lynn Sharp a montré dans son article de 1999, « Fighting for the Afterlife »<sup>840</sup> comment le mouvement spiritiste s'était structuré sur une composante catholique, notamment en défendant et diffusant un idéal moral fondé sur la croyance en la réincarnation et la survie de l'âme. Par système d'analogie, le médium spirite a usurpé le pouvoir du prêtre puisque désormais, c'est lui qui assure la communication avec l'au-delà, il est le nouveau messager divin. Cette nouvelle configuration est similaire en tous points avec le mouvement ouvert par Joséphin Péladan et qui faisait de l'artiste le nouveau prêtre. Toutefois, ni le spiritisme, ni la théosophie n'ont cherché à se développer en tant que religion. L'accent a au contraire été mis sur la volonté de bâtir leur savoir doctrinal sur une synthèse des religions. Dans cette perspective, les acteurs spirites s'emploient à prendre le contre-pied d'un certain nombre de poncifs catholiques ou, tout du moins, à réinvestir certains concepts, comme le devenir de l'homme après la mort. Avant même d'envisager cette possibilité, Gabriel Delanne, dans une conférence reproduite

---

837DELVILLE, Jean, *La Mission de l'Art, op.cit.*, p.178-179.

838*Ibid.*, p.182-183.

839DELVILLE, Jean, *Le Christ reviendra. Le Christ futur en face de l'Église et de la science*, Paris, Les éditions théosophiques, 1913.

840SHARP, Lynn L., « Fighting for the Afterlife: Spiritists, Catholics, and Popular Religion in Nineteenth-Century France », in *The Journal of Religious History*, vol.23, n°3, 1999, p.282-295.



dans *La Lumière* de décembre 1899, déclare qu'il faut apporter les « preuves de l'existence de l'âme ». Ces preuves, le spiritisme expérimental les fournit par la photographie qui authentifie l'existence de l'âme par « des moulages reproduisant des parties du corps fluide, temporairement formé, mais qui disparaît ensuite, en empreintes matérielles restant comme des témoins authentiques de la réalité de l'apparition »<sup>841</sup>. Le 28 janvier 1900, *La Lumière* publie un fragment du *Testament* du savant occultiste Saint-Yves d'Alveydre sur « Le Mystère de l'Incarnation des âmes » où il affirme que l'âme résolument immortelle « ne revivra plus que par la Science! »<sup>842</sup>.

Dès lors que la Science vient apporter la confirmation d'une séparation du corps et de l'âme, plus rien ne s'oppose à l'idée selon laquelle la mort d'un individu se manifeste par l'âme se séparant du corps pour rejoindre éternellement les hauteurs célestes. Pour les spirites, la mort est ainsi perçue comme une libération en soi, puisque le corps physique se désagrège et libère le corps fluide, débarrassé des tentations terrestres, qui peut ainsi monter au paradis. L'immortalité de l'âme équivaut chez les spirites à la notion de paradis qui existe sous une forme relativement différente que dans la religion catholique. La meilleure image qu'on puisse en donner serait la scène finale de *Spirite* de Théophile Gautier, durant laquelle Guy de Malivert et Spirite se fondent dans un tourbillon de lumière qui les emmène au ciel en une seule et même entité:

« Au milieu de sa lecture il sentit un trouble particulier, comme lorsqu'il était averti de quelque révélation. La pensée de Malivert traversa son cerveau, quoiqu'elle n'y fût amenée par aucune transition naturelle. Une lueur se répandit dans sa chambre, dont les murs devinrent transparents, et qui s'ouvrit comme un temple hypèthre, laissant voir à une immense profondeur, non pas le ciel qui arrête les yeux humains, mais le ciel pénétrable aux seuls yeux des voyants.

Au centre d'une effervescence de lumière qui semblait partir du fond de l'infini, deux points d'une intensité de splendeur plus grande encore, pareils à des diamants dans de la flamme, scintillaient, palpitaient et s'approchaient, prenant l'apparence de Malivert et de Spirite. Ils volaient l'un près de l'autre, dans une joie céleste et radieuse, se caressant du bout de leurs ailes, se lutinant avec de divines agaceries.

Bientôt ils se rapprochèrent de plus en plus, et, comme deux gouttes de rosée roulant sur la même feuille de lis, ils finirent par se confondre dans une perle unique.

« Les voilà heureux à jamais ; leurs âmes réunies forment un ange d'amour, dit avec un soupir mélancolique le baron de Féroë. Et moi, combien de temps me faudra-t-il encore attendre ? »<sup>843</sup>

Cette finalité de la mort, qui permet aux âmes de se rejoindre dans l'amour du paradis céleste, constitue le sujet de *L'Amour des Âmes* de Delville, comme d'une autre de ses œuvres

---

841 ANONYME, « Conférences. Preuves de l'existence de l'âme », in *La Lumière*, n°1, Dimanche 17 décembre 1899, p.3.

842 Saint-Yves d'Alveydre, A., « Le Mystère de l'Incarnation des âmes », in *La Lumière*, n°7, Dimanche 28 janvier 1900, p.1-2.

843 GAUTIER, Théophile, *op.cit.*, p.234-235.

monumentales, plus tardive, le triptyque de 1933 intitulé *Le Rêve de l'Amour* [annexe]. Cette version romantique de la mort a conduit Lynn Sharp à voir dans le spiritisme une forme de magie, de paganisme moderne<sup>844</sup>. Le spiritisme, en conservant une part de magie dans la pratique et la croyance religieuse, témoigne d'une adaptation culturelle tout à fait particulière aux progrès de la science dont elle donne sa propre version. Comme l'explique Léon Denis, la Science n'a d'autre vertu que d'encourager le contact avec l'au-delà et permettre de *voir* ce qu'il s'y passe pour mieux vivre son destin d'homme<sup>845</sup>. Toute la spécificité du spiritisme, et de la théosophie aussi, réside dans le fait qu'il propose à ses fidèles une sorte de mode d'emploi de la vie humaine fondée sur les observations scientifiques de l'au-delà. Les données scientifiques sont ainsi intégrées dans la vie quotidienne et assurent l'immortalité et la réincarnation de l'âme. Ainsi, le dr. Th. Pascal, à l'instar d'Annie Besant qui donne des indications pour la purification du corps physique<sup>846</sup>, insiste sur ce qu'il appelle « la loi de souffrance » et qui constitue selon lui la condition *sine qua none* de la conscience de soi et, par voie de conséquence, de la réincarnation de l'âme<sup>847</sup>. Cette « loi de souffrance », loin de faire référence à la pénitence catholique, diffuse en vérité de nouveaux modes de vie, comme la méditation ou le végétarisme, etc. En ce sens, le discours sur la réincarnation de l'âme a véhiculé de nouveaux modèles sociétaux et assuré la transition entre la religion et une forme de spiritualité moderne, « sécularisée »<sup>848</sup>. Ainsi, pour le théosophe Th.Pascal, la réincarnation de l'âme, qui découle de la théorie qui établit une distinction entre l'âme et le corps, repose sur des preuves à la fois morales, philosophiques et scientifiques<sup>849</sup>. La possibilité avérée d'une réincarnation des âmes vient aussi, chez Delville, soutenir le vœu de régénération de la société comme en témoigne son étude pour l'œuvre *Régénération* [annexe II.113.]. En plaçant la vision au centre de cette relation de l'homme à l'au-delà, les sciences occultes ont permis à l'art de dépasser ses propres limites. Désormais, le tableau ne serait plus, comme la formule consacrée d'Alberti le dit, une fenêtre ouverte sur le monde, mais bien une fenêtre ouverte sur l'au-delà. En ce sens, l'art idéaliste fut sans doute celui qui fut le plus convaincu de ses potentialités *visionnaires*.

---

844SHARP, Lynn L., *Secular Spirituality. Reincarnation and Spiritism in Nineteenth-Century France*, op.cit.

845DENIS, Léon, « Les Savants et l'au-delà », in *La Lumière*, n°2, Dimanche 24 décembre 1899, p.2.

846BESANT, Annie, « Le Corps physique. Sa purification », in *La Lumière*, n°14, Dimanche 18 mars 1900, p.1.

847PASCAL, Dr. Th., « La Réincarnation. La Loi de souffrance », in *La Lumière*, n°13, Dimanche 11 mars 1900, p.2-3.

848SHARP, Lynn L., *Secular Spirituality*, op.cit.

849PASCAL, Th., « La Réincarnation. Preuves morales, philosophiques et scientifiques », in *La Lumière*, n°5, Dimanche 14 janvier 1900, p.3 ; n°6, Dimanche 21 janvier 1900, p.3.

## CONCLUSION

À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, sous l'impulsion de la science expérimentale, les frontières entre science officielle et occultisme tendent à se brouiller. Ayant trouvé les moyens expérimentaux d'explorer l'invisible, les scientifiques se trouvent aux prises avec ce que les tenants de l'occultisme fin de siècle présentent désormais comme des « présages » ou des « intuitions » ancestrales. Tant que les physiciens, les astronomes et les médecins maintenaient à l'ordre du jour les théories des fluides ou d'éther, enquêtaient sur l'existence de nouvelles dimensions de la matière, les occultistes conservaient une forme de mainmise sur les progrès de la science qu'ils intégraient à leur propre corps de doctrine. Tant que les aliénistes et les médecins, d'Auguste Liébault à Jean-Martin Charcot et Hippolyte Bernheim, s'efforçaient de comprendre les mécanismes de l'esprit par l'hypnose, les occultistes, qui se réclamaient du magnétisme animal de Mesmer, pouvaient participer au débat scientifique. Tant que les chimistes diffusaient les images d'organismes microscopiques, les occultistes conservaient la certitude de l'existence d'un monde invisible qui se manifesterait dans le monde visible. Si le développement de la méthode expérimentale, tant du côté des sciences dites expérimentales que de celui des sciences humaines, a eu pour conséquence de « désocculter l'occulte », pour reprendre les mots de Paul Bourget<sup>850</sup>, l'occultisme ne s'est en aucune manière rallié au triomphe du matérialisme. Il apparaît en effet clair que bien qu'il cherche à s'imposer comme un homologue de la science officielle, en adoptant publiquement sa démarche, ses objectifs, son vocabulaire et ses outils de diffusion, l'occultisme obéit à une logique totalement différente. Aux yeux des occultistes, l'apparition de nouvelles technologies n'entraîne ainsi pas la *naissance* de nouveaux domaines de connaissance mais bien à leur *renaissance*, dans la mesure où ce savoir, latent, fut gardé secret depuis la nuit des temps. Dès lors est amorcé un processus de dévoilement des secrets, qui passe par un recours aux méthodes expérimentales. En dépit de cette cohérence interne, selon laquelle l'occultisme fin de siècle est l'héritier d'une *sapience* immémoriale, l'occultisme se manifestera sous diverses formes, qui témoignent à la fois de l'ambition totalisante et universalisante inhérent au projet de restauration occultiste, mais également de ses divergences.

Un des enjeux de cette étude fut de mettre en lumière la manière dont le débat entre science et occultisme a contaminé l'esthétique fin de siècle et ainsi permis au symbolisme, dans un premier temps, puis à l'idéalisme, de se structurer. Dans la mesure où l'occultisme se présente comme le gardien d'un savoir crypté, c'est-à-dire, fondamentalement, comme un

---

850BOURGET, Paul, « Du métapsychisme », in *Au service de l'ordre*, Paris, Plon, 1929, p.240.

*symbolisme*, il semble, si ce n'est évident, du moins logique, que le symbolisme artistique se soit lui développé comme un occultisme. Sous la houlette de Joséphin Péladan, à l'origine, pour grande partie, de l'implantation de l'occultisme en Belgique, le symbolisme belge, qui accède à la reconnaissance lors du Salon Rose+Croix de 1892 qui fut la première manifestation exclusivement symboliste au niveau européen, va se trouver dès le début lié de très près à l'occultisme. L'autre apport de Péladan dans ce phénomène de rapprochement entre art et occultisme, c'est qu'il fut l'un des premiers à voir dans l'artiste, qu'il compare à un prêtre, l'acteur principal de la renaissance occultiste et catholique. De fait, Péladan, qui cherche à imposer un modèle de société fondé sur les valeurs chrétiennes, entrevoit très clairement la possibilité de rénover la société décadente par l'intermédiaire d'un art réformé, qui se distinguerait par un idéalisme mystique. Toutefois, si les activités de Péladan ont permis de *révéler* les symbolistes belges, qui, souffrant d'un manque de reconnaissance dans leur propre pays dominé par l'éclectisme artistique, basculent vers un symbolisme ésotérique, les artistes belges vont rapidement se dégager du dictat parisien en matière d'occultisme, entaché des conflits qui opposent Joséphin Péladan et Papus qui fonde le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques en 1891. En l'absence de politique esthétique efficace en Belgique, politique qui à l'instar des Salons Rose+Croix unirait art symboliste et occultisme, Jean Delville figure parmi les premiers en Belgique à mettre en place à travers les Salons Pour l'Art à partir de 1892, puis les Salons d'Art Idéaliste à partir de 1896, un programme esthétique entièrement fondé sur l'occultisme. Tandis qu'à Paris la question esthétique est en partie gelée par la « guerre des deux Roses », ce dont témoigne les désaffectations progressives des artistes au Salon Rose+Croix qui disparaît en 1897, en Belgique, l'activité culturelle de Jean Delville va permettre de soutenir, voire d'accélérer et de pérenniser le mouvement de fusion entre occultisme et symbolisme. Largement tributaire des principes occultistes parisiens, Delville se voit cependant contraint de quitter la direction de Pour l'Art qui, sans véritable ossature théorique, ne parvient pas à présenter d'exposition exclusivement symboliste. Car si Péladan et Papus furent sans nul doute les initiateurs de ce processus, ils faillirent également tous deux à lui donner une application adéquate. C'est dans ce contexte qu'intervient Francis Vurgey, qui dirige la loge martiniste KVMRIS de Bruxelles jusqu'en 1894. Fermement décidé à ne pas prendre part dans le débat qui divise le mouvement occultiste à Paris, il sera celui qui donnera au symbolisme belge une dimension théorique fondée sur l'occultisme. En créant une section plastique au sein de KVMRIS et en organisant plusieurs expositions de cette section, expositions qui seront telles des vitrines de l'esthétique occultiste prônée par Vurgey, celui-ci fournit à Delville, qui fut membre actif du groupe, un modèle d'organisation de salon et de

théorisation esthétique qui lui permettront de mettre en place à partir de 1895 les Salons d'Art Idéaliste. La création de sa revue *L'Art Idéaliste* s'inscrit dans le sillage direct de l'enseignement de Vurgey qui, principalement par l'intermédiaire du *Voile d'Isis*, fut promis à une large diffusion auprès des adeptes de l'occultisme. À ce stade de notre conclusion, nous pouvons apporter une réponse à une question restée latente tout au long de notre étude et que nous avons ouverte en introduction: en interrogeant la nature de la relation de Delville à l'occultisme fin de siècle, nous avons cherché à savoir si celle-ci était d'ordre univoque ou équivoque. En d'autres termes, nous voulions déterminer si l'occultisme avait influencé l'esthétique de Delville et s'il était possible d'envisager l'hypothèse que l'esthétique de Delville ait pu influencé l'occultisme en Belgique. Il semble évident, au regard des exemples apportés, que cette question ne trouve pas d'issue satisfaisante, d'une part parce que l'histoire des sociétés secrètes et de ses échanges avec la sphère artistique reste partiellement obscure, et d'autre part parce que les manifestations culturelles empreintes d'occultisme paraissent s'être mutuellement nourries et influencées. Car si Delville concrétisa avant Vurgey le projet d'exposition liant symbolisme et occultisme sur le sol belge, il ne serait sans doute pas parvenu à formuler une théorie de l'idéalisme qui permettrait de l'appréhender selon des critères purement occultistes sans l'apport théorique des travaux et de la démarche de Vurgey. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la prolifération des écrits théoriques de Delville qui, au-delà d'accompagner ou d'illustrer ses activités culturelles, qu'elles s'exercent sur le terrain salonnier, critique, poétique ou théorique, ont surtout vocation à légitimer une ambition esthétique.

Dès lors, nous pouvons reposer une deuxième question ouverte en introduction, qui consistait à déterminer si l'orientation résolument occultiste que Delville donne à son œuvre, tant plastique que littéraire, résulte d'une stratégie de communication, à la fois visuelle, poétique et théorique. Nous avons montré que Delville importe la méthodologie et la rhétorique occultiste et scientifique dans le domaine de l'esthétique, de manière à fonder l'idée que la pratique artistique symboliste est fondamentalement une science réservée à une élite initiée. Par analogie, Delville transpose l'idéal de science totale, propre aux cénacles occultistes, sur le terrain esthétique. Delville s'attache en effet à donner au processus de dévoilement des secrets de la Nature inaugurée par les figures majeures de l'occultisme fin de siècle un pendant pictural en plaçant son esthétique sous le signe de l'universalité. Faisant apparaître le symbolisme pictural comme un *langage*, c'est-à-dire comme un ensemble de signes obéissant à des lois spécifiques dont la fonction principale est de communiquer un message, Delville intègre la question des secrets de la nature, la doctrine des correspondances

et les principes d'harmonie universelle à son discours théorique. Celui-ci est d'autant plus nécessaire que Delville, tirant parti du discours psychologique de l'époque qui présente l'artiste comme un être pathologique et marginal, bâtit de toutes pièces la figure du génie idéaliste qui, en observant une hygiène intellectuelle qui recouvre chasteté, pauvreté et sacrifice de soi, atteint le statut de surhomme, à mi-chemin entre Orphée et Prométhée. C'est véritablement à partir de la construction de cette figure, qui engendre une réflexion sur la mission de l'artiste et de l'art, que l'esthétique de Delville évolue du symbolisme vers l'idéalisme. Car s'il avait consacré le symbolisme en « artifex », il dépassa cette définition initiale, probablement trop rudimentaire, en recentrant son esthétique autour de la question de la vision.

Restée longtemps l'apanage des apparitions religieuses, la vision subjective obtient un degré de crédibilité supérieur lorsque les médecins et aliénistes s'intéressent de près aux hallucinations pathologiques. Ces travaux, à l'origine de la neurologie, mettent en évidence les liens entre la vision et le système nerveux, situé dans le cerveau. Delville trouve là un argument de taille en faveur à la fois de sa haine de l'impressionnisme, qu'il présente comme le résultat d'une perturbation des nerfs optiques, du réalisme artistique, qui résulte selon lui d'une transcription littérale de la sensation optique, mais surtout d'une remise à l'honneur du mécanisme de perception visuelle au sein de la pratique artistique. Ayant défini le génie idéaliste comme un être *superconscient*, Delville voit dans le rapport œil/cerveau attesté par la science officielle l'occasion de réactiver un motif spirituel ancien, le « troisième œil ». Dans la tradition ésotérique, ce motif métaphorique, qui désigne un « œil intérieur », postule l'existence d'un troisième regard qui voit au-delà de ce que perçoivent les yeux physiques. La Société Théosophique, qui prend le relais de KVMRIS démantelé en 1894 en Belgique, s'appuie sur l'hindouisme et le bouddhisme pour faire de cet œil de la connaissance la marque distinctive du don de clairvoyance. Delville, qui se rapproche de la Société Théosophique dans les toutes dernières années du XIX<sup>ème</sup> siècle et accèdera à de plus hautes responsabilités durant la première décennie du XX<sup>ème</sup> siècle, envisage le « troisième œil » comme une faculté esthétique conférant à l'artiste le pouvoir de voir l'essence invisible des choses par-delà le voile des phénomènes physiques. La disparition de KVMRIS entraîne un vide conséquent dans le paysage occultiste belge que Delville comble en partie avec ses Salons d'Art Idéaliste. Néanmoins, conscient que son entreprise esthétique s'essoufflera rapidement sans un canevas théorique fort, Delville se tourne rapidement vers la Société Théosophique qui existe depuis 1875 et s'implante progressivement en Belgique à la fin des années 1890. Si les Salons Rose+Croix disparaissent en 1897, le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques de Papus quant à lui se maintient à Paris. Tout en maintenant les liens avec Papus, Delville a désormais

compris que l'ancrage géographique des centres occultistes à Bruxelles avait été la condition *sine qua none* de leur réception dans le milieu artistique. C'est ainsi que, tandis qu'à Paris les manifestations culturelles occultistes périclitent les unes après les autres, Delville parvient à conserver une activité soutenue à Bruxelles. Ce bilan est toutefois à nuancer puisque les Salons d'Art Idéaliste disparaissent à leur tour en 1898, à la fois pour une raison circonstancielle – Delville, après avoir remporté le Prix de Rome en 1894, entame son voyage en Italie pendant trois ans – et parce que le réseau d'artistes fédérés au sein de KVMRIS se disperse et investit les structures d'exposition dont la réputation n'est plus à faire, comme celui des XX ou encore celui de la Libre Esthétique – même Delville, malgré une farouche opposition exprimée durant les quinze dernières années par voie de presse, y expose *L'Amour des Âmes* en 1900. Enfin, la Société Théosophique met au cœur de son programme l'enseignement des différentes religions, ce qui n'est pas tout à fait du goût des fidèles du G.I.E.E. dont le conflit avec Péladan s'était cristallisé autour de la question religieuse. Il y a fort à croire que Delville joua un rôle important dans l'implantation de la théosophie en Belgique puisque en 1899, année où il rencontre Annie Besant, qui succéda à Helena P.Blavatsky à la direction de la Société Théosophique, il fonde la revue *La Lumière* qui, si elle n'est pas la première revue théosophique belge, a cependant agrandi la voie ouverte à la théosophie en Belgique. À partir de 1900, date à laquelle il obtient un poste de professeur à la Glasgow School of Art où il reste jusqu'en 1905, avant d'enseigner à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles à partir de 1907, Delville consacre une grande partie de son temps à l'enseignement. Bien que ce changement de cap dans sa carrière soit le résultat d'une situation financière délicate, il explique pourquoi, au passage du siècle, Delville se consacre uniquement à des projets individuels, exception faite de sa collaboration en 1907 avec d'autres artistes européens autour du projet d'art total prométhéen. *La Lumière* cependant n'est déjà plus une revue exclusivement artistique mais un journal d'abord social et scientifique. Celui-ci est également révélateur de la spécificité de la posture belge vis-à-vis de l'occultisme puisque, contrairement à *L'Initiation* et au *Voile d'Isis* de Papus qui avaient banni de leurs colonnes les spirites et les théosophes, Delville en fait des collaborateurs réguliers. Au-delà d'une plus ou moins supposée ouverture d'esprit belge, ce phénomène est également le résultat nous semble-t-il d'une remise à l'honneur des expériences spirites consécutive à la découverte des rayons X en 1895 par le physicien Röntgen. Cet événement, qui démontre que l'on peut photographier l'intérieur du corps par-delà l'opacité de la chair, entraîne chez Delville un changement d'opinion à l'égard de la photographie. L'appareil photographique devient de fait le prolongement technique du troisième œil puisqu'il permet de fixer en image, d'enregistrer sur

la plaque sensible, les phénomènes invisibles que le troisième œil percevait parfaitement. La participation de Delville au Comité d'Étude de Photographie Transcendantale au début du XX<sup>ème</sup> siècle montre bien qu'il a cherché à prolonger le *savoir* théosophique par le *voir* spirite. Pour autant, il ne souscrit jamais à une interprétation esthétique de la photographie spirite: elle a, à ses yeux, uniquement une valeur scientifique, une valeur documentaire. Bien qu'elle apporte la preuve scientifique non seulement de l'existence de l'âme, sous forme de fluides, et des esprits, mais également de son immortalité et même, de sa réincarnation, la photographie ne peut cependant en donner une image idéalisée. Les œuvres que Delville réalise autour de la question de la réincarnation des âmes et du devenir des esprits après la mort peuvent ainsi être considérées comme la preuve picturale de la supériorité esthétique de la peinture qui, seule, *incarne* l'invisible. Il y a d'ailleurs fort à croire que si Delville avait su qu'il mourrait le jour même de son anniversaire, il y aurait vu un signe divin.

Reste à dresser le bilan général de cette étude. Nous l'avons montré, l'esthétique idéaliste, les œuvres plastiques et littéraires de Delville portent la marque d'une influence occultiste. Influençant la structure des œuvres, par les théories sur la couleur, sur les nombres, sur la lumière, sur les tempéraments, sur la matière, l'occultisme a également influencé le fonctionnement de l'idéalisme chez Delville. L'origine du rapport entre l'Idée et la Figure dans l'esthétique de Delville se trouve en effet du côté des différentes doctrines occultistes auxquelles il souscrit. Si nous sommes parvenus à établir une identité de pensée entre occultisme et idéalisme, elle repose néanmoins en grande partie sur une analyse directe des œuvres et des discours. Les témoignages avalisant la thèse des échanges entre idéalisme et occultisme étant rares – nous n'avons trouvé aucune mention de KVMRIS dans les écrits de Delville par exemple bien que sa participation ait été certifiée par quelques articles de presse –, l'idéalisme échappe malgré les apparences à toute tentative de rationalisation par l'occultisme. Cette caractéristique même nous semble en dépit d'elle-même la justification ultime de notre étude dans la mesure où l'idéalisme, en se calquant sur le fonctionnement de l'occultisme, s'entoure du même mystère.



## BIBLIOGRAPHIE

### I. - Sources primaires

- ALBÉRICH, « À propos de la Nouvelle Direction de la Monnaie », in *La Lumière*, n°6, Dimanche 21 janvier 1900, p.3.
- ANONYME, « Les suggestions hypnotiques criminelles », in *L'Initiation*, n°2, novembre 1888, p.187-191.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.6, n°4, janvier 1890, p.89.
- ANONYME, « Lectures utiles pour l'initiation », in *L'Initiation*, vol.6, n°4, janvier 1890, s.p.
- ANONYME, « Programme », in *L'Initiation*, vol.6, n°5, février 1890, s.p.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.6, n°5, février 1890, p.185-186.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques. But », in *L'Initiation*, vol.6, n°5, février 1890, s.p.
- ANONYME, « L'occultisme en 1890 », in *L'Initiation*, vol.6, n°6, mars 1890, p.199-201.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.6, n°6, mars 1890, p.274-276.
- ANONYME, « Nouvelles diverses », in *L'Initiation*, vol.6, n°6, mars 1890, p.283.
- ANONYME, « La Science éternelle. Encyclopédie des études hermétiques », in *L'Initiation*, vol.6, n°7, avril 1890, p.81-83.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.6, n°7, avril 1890, p.83-87.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.7, n°9, juin 1890, p.275-276.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.7-8, n°11, août 1890, p.467-468.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.9, n°1, octobre 1890, p.82-91.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.9, n°2, novembre 1890, p.171-174.
- ANONYME, « Échos du Monde Occulte », in *Le Voile d'Isis*, n°2, mercredi 19 novembre 1890, p.4.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.9, n°3, décembre 1890, p.279-281.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.10, n°3, février 1891, p.471.
- ANONYME, « Examen des Vers Dorés », in *Le Voile d'Isis*, n°15, mercredi 25 février 1891, p.4-7.
- ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°21, mercredi 8 avril 1891, p.7.
- ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°25, mercredi 6 mai 1891, p.8.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°31, mercredi 17 juin 1891, p.1.
- ANONYME, « Les Magnétiseurs et la Nouvelle Loi sur l'exercice de la Médecine », in *Le Voile d'Isis*, n°32, mercredi 24 juin 1891, p.1-4.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.11, n°10, juillet 1891, p.83-84.
- ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.12, n°11, août 1891, p.182.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°41, mercredi 23 septembre 1891, p.1.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.13, n°1, octobre 1891, p.90-91.

ANONYME, « Avis aux groupes spirites », in *Le Voile d'Isis*, n°43, mercredi 14 octobre 1891, p.1.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.13, n°2, novembre 1891, p.181-183.

ANONYME, « Le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques et ses tendances », in *La Revue Belge*, n°61, 1er novembre 1891, p.118.

ANONYME, « Par les revues », in *Revue Rouge*, 1892, p.48.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.14, n°4, janvier 1892, p.73.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.14, n°4, janvier 1892, p.182-183.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.14, n°6, mars 1892, p.275-276.

ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°65, mercredi 23 mars 1892, p.8.

ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°71, mercredi 4 mai 1892, p.8.

ANONYME, « Bruxelles. Le Groupe Kvmris », in *Le Voile d'Isis*, n°74, mercredi 25 mai 1892, p.1-3.

ANONYME, « Bruxelles. Le Groupe KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°75, mercredi 1er juin 1892, p.1-5.

ANONYME, « Chronique », in *Le Mouvement Littéraire*, n°9, 8 juin 1892, p.74.

ANONYME, « Le Magnétisme et la Loi », in *Le Voile d'Isis*, n°78, mercredi 22 juin 1892, p.1-4.

ANONYME, « Chronique », in *Le Mouvement Littéraire*, n°10, 23 juin 1892, p.82.

ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°79, mercredi 29 juin 1892, p.8.

ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°80, mercredi 13 juillet 1892, p.8.

ANONYME, « Chronique », in *Le Mouvement Littéraire*, n°12, 23 juillet 1892, p.97-98.

ANONYME, « Chronique littéraire. Les Horizons hantés, par Jean Delville », in *Floréal*, n°7, juillet 1892, p.187-188 ; n°8, août 1892, p.187-188.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.16, n°11, août 1892, p.174.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.16, n°12, septembre 1892, p.273.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.17, n°1, octobre 1892, p.80-82.

ANONYME, « Typtologie », in *Le Voile d'Isis*, n°87, mercredi 12 octobre 1892, p.1-2.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.17, n°2, novembre 1892, p.174-176.

ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°91, mercredi 9 novembre 1892, p.8.

ANONYME, « Conférence du sâr Péladan, à la Table-Ronde », in *La Revue Belge*, n°110, 15 novembre 1892, p.120.

ANONYME, « KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°92, mercredi 16 novembre 1892, p.7.

ANONYME, « Échos », in *La Libre Critique*, n°16, décembre 1892, p.130.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.17, n°3, décembre 1892, p.263-267.

ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°96, mercredi 14 décembre 1892, p.8.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.18, n°4,

janvier 1893, p.81-84.

ANONYME, « Un précurseur », in *Le Voile d'Isis*, n°99, mercredi 11 janvier 1893, p.1-4.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.18, n°5, février 1893, p.174-175.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.18, n°6, mars 1893, p.266-272.

ANONYME, « De l'Action curative du Magnétisme et de la façon dont cette action peut s'exercer sur l'organisme », in *Le Voile d'Isis*, n°109, mercredi 22 mars 1893, p.1-7.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.19, n°7, avril 1893, p.65.

ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°112, mercredi 12 avril 1893, p.8.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.19, n°8, mai 1893, p.173-175.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.19, n°9, juin 1893, p.270-272.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.20, n°10, juillet 1893, p.77-80.

ANONYME, « Nouvelles », in *Le Voile d'Isis*, n°127, mercredi 30 août 1893, p.4.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.20, n°12, septembre 1893, p.268-273.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.21, n°1, octobre 1893, p.72-75.

ANONYME, « Une nouvelle langue universelle », in *Le Voile d'Isis*, n°131, mercredi 11 octobre 1893, p.4-5.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.21, n°2, novembre 1893, p.179-182.

ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°134, mercredi 1er novembre 1893, p.8.

ANONYME, « Informations », in *Le Voile d'Isis*, n°138, mercredi 29 novembre 1893, p.8.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.21, n°3, décembre 1893, p.271-275.

ANONYME, « Informations », in *Le Voile d'Isis*, n°140, mercredi 13 décembre 1893, p.7.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°11, 31 décembre 1893, p.129.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.22, n°4, janvier 1894, p.75-81.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°1, 7 janvier 1894, p.7.

ANONYME, « Pour l'Art », in *L'Art Moderne*, n°4, 28 janvier 1894, p.25-27.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.22, n°5, février 1894, p.172-174.

ANONYME, « La ligue artistique », in *L'Art Moderne*, n°5, 4 février 1894, p.96.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°17, 11 février 1894, p.201.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°19, 25 février 1894, p.225.

ANONYME, « Appel aux artistes », in *L'Art Moderne*, n°8, 25 février 1894, p.61-62.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.22, n°6, mars 1894, p.277-280.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°20, 4 mars 1894, p.238.

ANONYME, « Échos », in *La Libre Critique*, n°25, 4 mars 1894, p.177.

ANONYME, « Les coopératives artistiques à l'étranger », in *L'Art Moderne*, n°9, 4 mars 1894,

p.67-68.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°9, 4 mars 1894, p.71.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°10, 11 mars 1894, p.81.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°10, 11 mars 1894, p.177.

ANONYME, « Les coopératives artistiques à l'étranger. Société Coopérative Artistique », in *Le Mouvement intellectuel*, n°4, 23 mars 1894, p.38-39.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.22, n°7, avril 1894, p.72-77.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°24, 1er avril 1894, p.285.

ANONYME, « Exposition d'art idéographique à l'auditoire du Groupe ésotérique Kumris », in *Le Mouvement intellectuel*, n°5, 8 avril 1894, p.48.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°26, 15 avril 1894, p.309.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.23, n°8, mai 1894, p.173-175.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.23, n°9, juin 1894, p.275-276.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°22, 3 juin 1894, p.177.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°24, 17 juin 1894, p.193.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°35, 17 juin 1894, p.414.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.24, n°10, juillet 1894, p.79.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°27, 1 juillet 1894, p.209.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.24, n°11, août 1894, p.180-181.

ANONYME, « Variétés », in *Le Voile d'Isis*, n°170, mercredi 16 août 1894, p.8.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°44, 19 août 1894, p.487.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.24, n°12, septembre 1894, p.275-277.

ANONYME, « L'exposition belge de Genève », in *L'Art Moderne*, n°38, 23 septembre 1894, p.302-303.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.25, n°1, octobre 1894, p.92.

ANONYME, « Kvmris », in *L'Initiation*, vol.25, n°1, octobre 1894, p.92-93.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques. KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°174, mercredi 17 octobre 1894, p.2-8.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°2, 28 octobre 1894, p.15.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.25, n°2, novembre 1894, p.176-178.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°45, 11 novembre 1894, p.361.

ANONYME, « Nouvelles artistiques », in *La Fédération artistique*, n°5, 18 novembre 1894, p.42-43.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.25, n°3, décembre 1894, p.277-280.

ANONYME, « Les dessins symboliques », in *L'Initiation*, vol.25, n°3, décembre 1894, p.280.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.26, n°4, janvier 1895, p.84-85.

ANONYME, « KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°186, mercredi 16 janvier 1895, p.3-4.

ANONYME, « Pour l'Art », in *L'Art Moderne*, n°3, 20 janvier 1895, p.19.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.26, n°5, février 1895, p.178-180.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.26, n°6, mars 1895, p.276-278.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.27, n°7, avril 1895, p.91-95.

ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°2, 27 avril 1895, p.94.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.27, n°8, mai 1895, p.188-190.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.27, n°9, juin 1895, p.279.

ANONYME, « Dialogue entre nous. Argumentation kabbalistique, occultiste, idéaliste », in *L'Art jeune*, n°6, 15 juin 1895, p.132.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.28, n°10, juillet 1895, p.84-85.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.28, n°11, août 1895, p.176-178.

ANONYME, « Cueillette de livres. Dialogue entre nous », in *L'Art Moderne*, n°31, 4 août 1895, p.244.

ANONYME, « Le Salon de Gand », in *L'Art Moderne*, n°38, 22 septembre 1895, p.299.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.28, n°12, octobre 1895, p.280-281.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.29, n°1, octobre 1895, p.82-85.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°40, 6 octobre 1895, p.319.

ANONYME, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°216, 9 octobre 1895, p.7.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°43, 27 octobre 1895, p.343.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°45, 10 novembre 1895, p.358-359.

ANONYME, « Salons d'art idéaliste », in *Le Voile d'Isis*, n°222, 20 novembre 1895, p.5-7.

ANONYME, « Documents à conserver. Lettre de Jean Delville adressée à Léon Hennebicq », in *L'Art Moderne*, n°47, 24 novembre 1895, p.374-375.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.29, n°3, décembre 1895, p.271-272.

ANONYME, « Le cas de Jean Delville », in *L'Art Moderne*, n°49, 8 décembre 1895, p.389.

ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°10, 27 décembre 1895, p.475.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.30, n°4, janvier 1896, p.75-86.

ANONYME, « Les expositions. Le Salon d'Art Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°2, Dimanche 19 janvier 1896.

ANONYME, « Les Rayons X », in *L'Initiation*, vol.30, n°5, février 1896, p.174-175.

ANONYME, « La photographie à travers les corps opaques », in *L'Initiation*, vol.30, n°5, février 1896, p.175-178.

ANONYME, « Mouvement idéaliste », in *L'Initiation*, vol.31, n°7, avril 1896, p.86.

ANONYME, « Mouvement idéaliste », in *L'Initiation*, vol.31, n°8, mai 1896, p.188.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°22, 31 mai 1896, p.175.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.32, n°10, juillet 1896, p.85.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.33, n°1,

octobre 1896, p.85-94.

ANONYME, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.33, n°2, novembre 1896, p.184.

ANONYME, « Le prochain Salon d'Art Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°4, lundi 15 février 1897, p.8-9.

ANONYME, « Le Salon d'Art Idéaliste à la Maison d'Art », in *L'Art Moderne*, n°11, 14 mars 1897, p.83-84.

ANONYME, « Jean Delville. Le Frisson du Sphinx », in *L'Art Moderne*, n°11, 14 mars 1897, p.85-86.

ANONYME, « Un tournoi poétique », in *L'Art Moderne*, n°12, 21 mars 1897, p.93-94.

ANONYME, « Memento », in *L'Art Idéaliste*, n°4, 13 juin 1897, p.14.

ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°4, 27 juin 1897, p.139.

ANONYME, « Avis », in *L'Art Idéaliste*, n°12, 13 février 1898.

ANONYME, « Le prochain Salon d'Art Idéaliste (3<sup>ème</sup> Geste) », in *La Ligue Artistique*, n°5, samedi 5 mars 1898, p.5.

ANONYME, « Canevas de la 2e conférence donnée par Michael, à l'hôtel Ravenstein, sur le spiritualisme positif et expérimental », in *L'Art idéaliste*, n°13, 13 mars 1898.

ANONYME, « Geste 3ème des Salons d'Art Idéaliste. A la Maison d'Art », in *L'Art Moderne*, n°12, 20 mars 1898, p.91-93.

ANONYME, « Au Salon d'Art Idéaliste », in *L'Art Moderne*, n°12, dimanche 20 mars 1898, p.96.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°15, 10 avril 1898, p.121.

ANONYME, « La Commission des Musées », in *L'Art Moderne*, n°16, 17 avril 1898, p.123-125.

ANONYME, « L'incident Guffens », in *L'Art Moderne*, n°18, 17 avril 1898, p.141-142.

ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°2, 27 avril 1898, p.78.

ANONYME, « Revue des revues », in *Le Lotus Bleu*, n°2, 27 avril 1898, p.78-79.

ANONYME, « Exposition d'Art photographique », in *L'Art Moderne*, n°19, 8 mai 1898, p.150-151.

ANONYME, « Au Salon d'Art idéaliste », in *L'Art Moderne*, n°12, 20 mai 1898, p.96.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°27, 3 juillet 1898, p.217.

ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°5, 27 juillet 1898, p.172-173.

ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°6, 27 août 1898, p.205.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°9, 26 février 1899, p.70.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°11, 12 mars 1899, p.86-87.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°12, 19 mars 1899, p.94.

ANONYME, « Échos du Monde théosophique », in *Revue Théosophique française*, n°2, 27 avril 1899, p.60.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°46, 12 novembre 1899, p.387.

ANONYME, « Conférences. Preuves de l'existence de l'âme », in *La Lumière*, n°1, Dimanche 17 décembre 1899, p.3.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°52, 24 décembre 1899, p.433.

ANONYME, « Les Faits, les Paroles et les Actes », in *La Lumière*, n°2, 24 décembre 1899, p.3.

ANONYME, « Les Livres. Prométhée par Iwan Gilkin », in *La Lumière*, n°3, dimanche 31 décembre 1899.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°1, 7 janvier 1900, p.7.

ANONYME, « Les Phénomènes. Un médium peintre », in *La Lumière*, n°5, 14 janvier 1900, p.3.

ANONYME, « Accusés de réception », in *L'Art Moderne*, n°2, 17 janvier 1900, p.14.

ANONYME, « Petite chronique », in *L'Art Moderne*, n°5, 4 février 1900, p.39.

ANONYME, « Bibliographie. La Fermentation humaine », in *La Lumière*, n°6, dimanche 21 janvier 1900.

ANONYME, « Notes et paroles », in *La Fédération artistique*, n°18, 11 février 1900, p.149.

ANONYME, « Anglais et Boers. Conséquences de la guerre du Transvaal recherchées d'après les leçons occultes de l'histoire », in *La Lumière*, n°11, 25 février 1900, p.2.

ANONYME, « Clôture de la Libre Esthétique », in *L'Art Moderne*, n°13, 1er avril 1900, p.105-106.

ANONYME, « Exposition Universelle de Paris. Section belge des Beaux-Arts », in *L'Art Moderne*, n°15, 15 avril 1900, p.121.

ANONYME, « Le Jury des récompenses à l'Exposition Universelle de Paris », in *L'Art Moderne*, n°28, 15 juillet 1900, p.223-224.

ANONYME, « L'Église et l'État », in *L'Art Moderne*, n°36, 9 septembre 1900, p.297-298.

ANONYME, « L'Art belge à Paris », in *L'Art Moderne*, n°36, 9 septembre 1900, p.298.

AURIER, Georges-Albert, « Les Symbolistes », in *Revue Encyclopédique*, tome II, n°32, 1 avril 1892, p.474-486.

BACKER, Félix de, *La Fermentation Humaine. Maladies chimiques et Maladies microbiennes et parasitaires traitées par les Fermens purs*, Paris, Revue générale de l'Asepsie et des Ferments thérapeutiques, 1899.

BAES, Edgar (E.B.), « Le Salon annuel de l'Essor », in *La Revue Belge*, n°23, 1er avril 1889, p.182.

BAES, Edgar, « L'Exposition de l'Essor. Bruxelles », in *La Revue Belge*, n°51, 1er juin 1890, p.30.

BAES, Edgar, « Les principes de l'Art nouveau », in *La Revue Belge*, n°71, 15 mars 1891, p.200-201.

BAES, Edgar, « Le Salon de l'Essor », in *La Revue belge*, n°71, 1er avril 1891, p.210.

BAES, Edgar, « Un Groupe Indépendant d'Études Ésotériques à Bruxelles », in *La Revue Belge*, n°72, 15 avril 1891, p.216.

BAES, Edgar, « Une Théorie Artistique Nouvelle », in *La Revue Belge*, n°73, 1er mai 1891, p.1-2.

BAES, Edgar, « Le Numérisme. Théorie artistique nouvelle », in *La Revue Belge*, n°74, 15 mai 1891, p.13-14; n°75, 1er juin 1891, p.23-24.

BAES, Edgar, « Le Symbolisme », in *La Revue Belge*, n°77, 1er juillet 1891, p.41-42.

BAES, Edgar, « Une éclaircie sur l'Art du XX<sup>e</sup> siècle », in *La Revue Belge*, n°83, 1er octobre 1891, p.87-88.

BAES, Edgar, « KVMRIS. Exposition intime du groupe ésotérique », in *La Revue Belge*, n°94, 15 mars 1892, p.189.

BAES, Edgar, « L'Art et la Littérature », in *La Revue Belge*, n°99, 1er juin 1892, p.25-26.

BAES, Edgar, « Le Grand Art », in *La Revue Belge*, n°105, 1er septembre 1892, p.73-75.

BAES, Edgar, « L'intellectualité de l'Art belge », in *La Revue Belge*, n°107, 1er octobre 1892, p.91-93.

BAES, Edgar, « L'âme, les sept principes de l'homme et Dieu « Schémas Pantaculaires » », in *La Revue Belge*, n°115, 1er février 1893, p.153-154.

BAES, Edgar, « Décadence », in *La Revue Belge*, n°118, 15 mars 1893, p.177-179.

BAES, Edgar, « Le Beau dans l'Art », in *La Revue Belge*, n°120, 15 avril 1893, p.195-197.

BAIE, E., « Sir Burne-Jones au salon d'Art idéaliste », in *La Réforme*, n°49, mardi 18 février 1896, p.1.

BAGLIS, P., « Les rayons X et la radiographie », in *L'Initiation*, vol.30, n°6, mars 1896, p.235-242.

- BAJU, Anatole, *L'École décadente*, Paris, Léon Vanier, 1887.
- BALTUS, G.M., « Dégénérescence », in *Le Mouvement intellectuel*, n°5, 8 avril 1894, p.41-43 ; n°6 23 avril 1894, p.59-61.
- BALZAC, Honoré De, (*Le Cousin Pons*), « Balzac et l'Occultisme », in *Le Voile d'Isis*, n°196, 27 mars 1895, p.1-4; n°197, 3 avril 1895, p.5-7.
- BALZAC, Honoré De, *La Recherche de l'Absolu*, Paris, Librairie Générale française, (« Livre de Poche »), 1999.
- BALZAC, Honoré De, *Séraphita* [1840], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome X, 1950, p.457-589.
- BANVILLE, Théodore de, *Petit Traité de Poésie française*, Paris, G. Charpentier, 1881.
- BARADUC, Hippolyte, *La Force Vitale. Notre corps fluidique, sa formule biométrique*, Paris, G.Carré, 1893.
- BARADUC, Hyppolite, Dr., *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*, Paris, Carré, 1896.
- BARADUC, Hippolyte Dr., « L'Âme Humaine », in *La Lumière*, n°8, 4 février 1900, p.2.
- BARLET, LEJAY, « L'Art et l'Esotérisme », in *L'Initiation*, vol.23, n°9, juin 1894, p.195-211 ; vol.24, n°10, juillet 1894, p.4-33 ; n°11, août 1894, p.106-129.
- BARLET, « L'Astral », in *L'Initiation*, vol.33, n°2, novembre 1896, p.99-119.
- BATAILLARD, « Science et occultisme », in *le Voile d'Isis*, n°23, mercredi 22 avril 1891, p.6-8.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857.
- BENEDITE, Léonce, « École belge », in *La peinture au XIXe siècle d'après les chefs-d'œuvre des maîtres et les meilleurs tableaux des principaux artistes* [1909], Paris, Flammarion, Chapt. X, p.281-312.
- BESANT, Annie, « L'Idéal théosophique », in *Revue française théosophique*, n°6, 27 août 1899, p.161-173.
- BESANT, Annie, « L'Idéal Théosophique », in *La Lumière*, n°1, Dimanche 17 décembre 1899, p.2.
- BESANT Annie, « La Société idéale », in *La Lumière*, n°7, Dimanche 28 janvier 1900, p.1.
- BESANT, Annie, « De la Sagesse antique. La Fraternité », in *La Lumière*, n°9, Dimanche 11 février 1900, p.1.
- BESANT, Annie, « Le corps physique. Sa purification », in *La Lumière*, n°14, Dimanche 18 mars 1900, p.1.
- BESANT, Annie, *La Sagesse antique. Exposé sommaire de l'Enseignement Théosophique*, Paris, Publications Théosophiques, 1905.
- BESANT, Annie, LEADBEATER, C.W., *Les formes-pensées*, Paris, Publications Théosophiques, 1905.
- BLANVILLAIN, « L'Art et l'Homme. Essai de psychologie de l'Art », in *Le Lotus Bleu*, n°11, 27 janvier 1898, p.363-369; n°12, 27 février 1898, p.385-393.
- BLAVATSKY, Helena P., *Isis dévoilée ou L'Égyptologie Sacrée*, traduit par Ernest Bosc, Paris, Chamuel, 1891.
- BLAVATSKY, Helena P., *Glossaire de théosophie* [1892], Paris, Adyar, 1981
- BLAVATSKY, Helena P., *La Doctrine secrète. Synthèse de la science, de la religion et de la philosophie*, Paris, Publications théosophiques, 1906.
- BLAVATSKY, Helena P., *Occultisme pratique*, deuxième édition, Paris, Adyar, 1993.
- BODISCO, C. De, « Le corps astral, sa condensation », in *L'Initiation*, vol.18, n°5, février 1893, p.124-136.
- BOIS, Jules, « Cahiers de psychologie ésotérique », in *L'Ermitage*, vol.4, janvier-juin 1892, p.134-140.
- BOIS, Jules, « Le Symbolisme des Noces de Sathan et le drame ésotérique », in *Le Voile d'Isis*,



n°90, mercredi 2 novembre 1892, p.1-6.

BOSC, Ernest, « A propos de suggestion », in *Le Voile d'Isis*, n°118, mercredi 24 mai 1893, p.1.

BRUNETIERE, Ferdinand De La, *La renaissance de l'idéalisme. Conférence faite par M. Brunetière de l'Académie française au Kursaal-cirque de Besançon le Dimanche 2 février 1896*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1896.

CAMINADE, G., « La Maison hantée de la rue Ducouëdic. Enquête du Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°56, mercredi 20 janvier 1892, p.1-7; n°58, mercredi 3 février 1892, p.1; n°66, mercredi 30 mars 1892, p.1-2.

CASTEL, Louis-Bertrand, « Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique », in *Mercure de France*, novembre 1725.

CHABOSEAU, Augustin, « KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°4, mercredi 3 décembre 1890 p.1-2.

CHAMUEL, Lucien, « KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°144, mercredi 17 janvier 1894, p.1-8; n°146, mercredi 31 janvier 1894, p.3-6.

CHAMUEL, Lucien, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°173, lundi 1er octobre 1894, p.8.

CHLADNI, Ernst Florens Friedrich, *Traité d'acoustique*, Paris, Courcier, 1809.

CLADEL, Judith, « Les deux Salons de Paris », in *L'Art Moderne*, n°23, dimanche 5 juin 1898, p. 179-181.

CLEEF, I. Van, « Au Cercle artistique de Bruxelles. Conférence de M. Péladan », in *La Fédération artistique*, n°6, novembre 1892, p.64-65.

CONSTANT, Alphonse-Louis, *Éliphas Lévi, visionnaire romantique*, préfacé par Frank Paul Bowman, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

COURMELLES, Dr Foveau De, « Le Magnétomètre », in *L'Initiation*, vol.8, n°12, septembre 1890, p.531-535.

CROOKES, W., « Les Expériences d'un savant. La dernière apparition de Katie King », in *La Lumière*, n°5, Dimanche 14 janvier 1900, p.2.

D.G.K., « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.20, n°11, août 1893, p.172-175.

D.G.K., « Troisième rapport annuel sur les études du groupe en Kumris », in *Le Voile d'Isis*, n°136, mercredi 15 novembre 1893, p.1-3.

D.G.K., « Kvmris », in *L'Initiation*, vol.23, n°9, juin 1894, p.276-278.

D.G.K., « KVMRIS. Branche métropolitaine de Belgique. Quatrième rapport annuel », in *Le Voile d'Isis*, n°181, mercredi 28 novembre 1894, p.1-3.

DAC, « De la théosophie et de la Société Théosophique », in *Le Lotus Bleu*, 27 janvier 1896, p.481-483; n°12, 27 février 1896, p.529-532.

DECRESPE, Marius, « Le Docteur Charcot et l'Hypnotisme », in *Le Voile d'Isis*, n°132, mercredi 18 octobre 1893, p.1-2.

DELANNE, G., « La matière et l'esprit », in *L'Art idéaliste*, n°11, 13 janvier 1898, p.4.

DELANNE, G., « L'Ancienne et la Nouvelle psychologie », in *La Lumière*, n°13, Dimanche 11 mars 1900, p.2.

DELBEKE, Louis, *Harmonie universelle. Quelques notions sur l'absolu en science et en art ou La loi du vrai et du beau*, Bruxelles, Imprimerie de Labroue et Mertens, 1861.

DELVILLE, Jean, « Te-deum, Soir Pathétique », in *La Wallonie*, n°10, 30 novembre 1888, p.417-418.

DELVILLE, Jean, « Langueur d'hiver, Parc lunaire », in *La Wallonie*, 30 juin 1889, p.200-201.

DELVILLE, Jean, « Vers. L'heure sainte, Crépuscule rouge », in *La Pléiade*, T.I, août 1889, p.121-122.

DELVILLE, Jean, « La Nuit profane, Sphinge blanche », in *La Wallonie*, septembre-octobre

1889, p.293-294.

DELVILLE, Jean, « Crucifix », in *La Pléiade*, T.I, septembre 1889, p.154.

DELVILLE, Jean, « Les mystiques », in *La Pléiade*, t.1, décembre 1889, p.193.

DELVILLE, Jean, « Saint-Jean, le théologien, L'âme des foules », in *La Wallonie*, n°1, février-mars 1890, p.94-95.

DELVILLE, Jean, « Les sommeils de marbre. L'horreur de la pluie », in *La Wallonie*, n°2, mars-avril 1891, p.161-162.

DELVILLE, Jean, *Les Horizons hantés*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1892.

DELVILLE, Jean, « Conférence de M. Louis Delmer à l'Als ik kan », in *Le Mouvement Littéraire*, n°10, 23 juin 1892, p.82.

DELVILLE, Jean, « Les petits Iconoclastes », in *Le Mouvement Littéraire*, n°17, 8 octobre 1892, p.131-133.

DELVILLE, Jean, « Mounet Sully », in *Le Mouvement Littéraire*, n°19, 8 novembre 1892, p.148-149.

DELVILLE, Jean, « Sar Péladan et le Cercle artistique (?) et littéraire (?) de Bruxelles », in *Le Mouvement Littéraire*, n°21, 8 décembre 1892, p.166-167.

DELVILLE, Jean, « Le Frisson du Sphinx (fragment) », in *La Jeune Belgique*, n°10, octobre 1893, p.363-366.

DELVILLE, Jean, « Thamyris », in *La Jeune Belgique*, n°12, décembre 1893, p.441.

DELVILLE, Jean, « Domitorès », in *La Jeune Belgique*, n°12, décembre 1893, p.442.

DELVILLE, Jean, « Une conversion », in *La Jeune Belgique*, 1893, p.312.

DELVILLE, Jean, « Poèmes », in *Le Mouvement Littéraire*, n°33, 8 juin 1893, p.261-262.

DELVILLE, Jean, « Les Aspirations, par Victor Remouchamps », in *Le Mouvement Littéraire*, n°34, 23 juin 1893, p.270-271.

DELVILLE, Jean, « A propos de Pelléas et Mélisande », in *Le Mouvement Littéraire*, n°34, 23 juin 1893, p.273-274.

DELVILLE, Jean, « Dialogue entre nous », in *Le Mouvement Littéraire*, n°36, 23 juillet 1893, p.283-287.

DELVILLE, Jean, « Vers la lumière (sonnet reproduit du *Mouvement Littéraire*) », in *La Jeune Belgique*, n°7, juillet 1893, p.296.

DELVILLE, Jean, « Conférence sur Comment on devient mage du Sar Mérodack J. Péladan le 19 novembre au Cercle Pour l'Art à Bruxelles », in *Le Mouvement Littéraire*, n°45, 8 décembre 1893, p.355-359.

DELVILLE, Jean, « Cercle artistique et littéraire. Conférence de Papus », in *L'Initiation*, n°3, décembre 1893, p.271-272.

DELVILLE, Jean, « Le glaive des dieux », in *La Jeune Belgique*, n°1, janvier 1894, p.83.

DELVILLE, Jean, « Une Coopérative artistique », in *La Ligue Artistique*, n°6, Dimanche 26 janvier 1894, p.5-6.

DELVILLE, Jean, « Le projet de Coopérative artistique », in *La Ligue Artistique*, n°8, Dimanche 11 février 1894, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « La prochaine réunion pour la Coopérative », in *la Ligue Artistique*, n°10, Dimanche 25 février 1894, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « Octave Pirmez (Lettre à *La Jeune Belgique*) », in *La Jeune Belgique*, n°9, septembre 1894, p.347-348.

DELVILLE, Jean, « Vers », in *La Jeune Belgique*, n°11, novembre 1894, p.425-427.

DELVILLE, Jean, « Le Flambeau », in *L'Initiation*, n°2, novembre 1894, p.175.

DELVILLE, Jean, *Dialogue entre nous. Argumentations kabbalistique, occultiste, idéaliste*, Bruges, Daveluy, 1895.

DELVILLE, Jean, « Le Soir surnaturel », in *La Jeune Belgique*, n°1, janvier 1895, p.51.

DELVILLE, Jean, « Le Dieu noir », in *L'Initiation*, vol.26, n°5, février 1895, p.175-176.

DELVILLE, Jean, « Antoine Lacroix », in *L'Art Jeune*, n°2, 15 février 1895, p.24-25.

DELVILLE, Jean, « Vers », in *La Jeune Belgique*, n°5, 1895, p.212-214.

DELVILLE, Jean, « Vers », in *La Jeune Belgique*, n°11, novembre 1895, p.442-444 ; n°12, décembre 1895, p.442-444.

DELVILLE, Jean, « L'Art moderne et les artistes », in *La Jeune Belgique*, n°11, novembre 1895, p.480-482 ; n°12, décembre 1895, p.480-482.

DELVILLE, Jean, « A certains », in *La Ligue Artistique*, n°5, Dimanche 8 mars 1895, p.6-7.

DELVILLE, Jean, « Le Dieu Noir », in *L'Art Jeune*, n°3, 15 mars 1895, p.45-47.

DELVILLE, Jean, « Memorandum », in *La Revue coopérative*, n°6, 1er avril 1895, p.56.

DELVILLE, Jean, « A propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°7, Dimanche 7 avril 1895, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « A propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°9, Dimanche 5 mai 1895, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « Exhortation à l'Art idéaliste et mystique », in *La Ligue Artistique*, n°10, Dimanche 19 mai 1895, p.1-3.

DELVILLE, Jean, « L'occultisme convertisseur », in *la Lutte*, n°3, juin 1895, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « Chronique littéraire. Un prophète, par Raymond Nyst », in *Pages d'art et de science*, juin 1895, p.157-161.

DELVILLE, Jean, « La Nature et l'Idée dans l'Art », in *La Ligue Artistique*, n°11, Dimanche 2 juin 1895, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « Réponse à M. Verstraeten », in *La Ligue Artistique*, n°11, Dimanche 2 juin 1895, p.2.

DELVILLE, Jean, « Au port », in *L'Art jeune*, n°6, 15 juin 1895, p.122.

DELVILLE, Jean, « Petite réponse à un vieux canard », in *La Ligue Artistique*, n°12, Dimanche 16 juin 1895, p.2.

DELVILLE, Jean, « Profession de Foi d'un chrétien-occultiste », in *La Lutte*, n°4, juillet 1895, pp.9-17 ; n°5, août 1895, p.5-8.

DELVILLE, Jean, « Causerie esthétique », in *La Ligue Artistique*, n°13, Dimanche 7 juillet 1895, pp.1-2 ; n°14, Dimanche 21 juillet 1895, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « L'Art et la Religion », in *La Ligue Artistique*, n°13, Dimanche 7 juillet 1895, p.2.

DELVILLE, Jean, « Dialogue Entre Nous », in *Le Mouvement Littéraire*, n°36, 23 juillet 1893, p.283-287.

DELVILLE, Jean, « Un Salon d'Art Idéaliste », in *la Ligue Artistique*, n°15, Dimanche 4 août 1895, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « L'Art et l'État en Belgique », in *La Ligue Artistique*, n°16, Dimanche 18 août 1895, p.2-3.

DELVILLE, Jean, « Injures », in *La Lutte*, n°6, septembre 1895, p.3-5.

DELVILLE, Jean, « De la Beauté », in *La Ligue Artistique*, n°18, Lundi 16 septembre 1895, p.1-3.

DELVILLE, Jean, « La Fin du Réalisme et la Renaissance Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°19, Dimanche 20 octobre 1895, p.1-2 ; n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.1-3 ; n°24, Vendredi 20 décembre 1895, p.1-3.

DELVILLE, Jean, « Le discours de Jean Delville prononcé à sa réception dans la salle de l'Académie, comme lauréat du Prix de Rome », in *La Ligue Artistique*, n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.3-5.

DELVILLE, Jean, « Salons d'art idéaliste », in *Le Voile d'Isis*, n°222, 20 novembre 1895, p.5-7.

DELVILLE, Jean, « Le discours de Jean Delville prononcé à la salle de l'Académie, comme lauréat du Prix de Rome », in *La Revue coopérative*, n°22, 1<sup>er</sup> décembre 1895, p.177-182.

- DELVILLE, Jean, « Documents à conserver », in *La Ligue Artistique*, n°23, Mercredi 4 décembre 1895, p.3-4.
- DELVILLE, Jean, « Salons d'Art Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°23, Mercredi 4 décembre 1895, p.6.
- DELVILLE, Jean, « Petite chronique », in *La Ligue Artistique*, n°23, Mercredi 4 décembre 1895, p.6.
- DELVILLE, Jean, « Le cas de Léon Hennebicq », in *La Ligue Artistique*, n°24, Vendredi 20 décembre 1895, p.5.
- DELVILLE, Jean, « Le cataplasme récalcitrant, ou les mensonges du petit Léon », in *La Ligue Artistique*, n°1, janvier 1896, p.4-6.
- DELVILLE, Jean, « Au salon d'Art idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°3, Dimanche 2 février 1896, p.4.
- DELVILLE, Jean, « L'Hellénisme », in *La Ligue Artistique*, n°4, Mardi 18 février 1896, p.4.
- DELVILLE, Jean, « La Renaissance esthétique », in *La Jeune Belgique*, n°8, 7 mars 1896, p.61-63.
- DELVILLE, Jean, « Lettre d'Italie. Les antiques à Rome », in *La Ligue Artistique*, n°15, Dimanche 2 août 1896, p.1-3 ; n°16, Dimanche 16 août 1896, p.1-3.
- DELVILLE, Jean, « Correspondance. Champ clos », in *La Ligue Artistique*, n°19, Jeudi 1<sup>er</sup> octobre 1896, p.3.
- DELVILLE, Jean, « Le Soir confidentiel, l'Icone », in *La Jeune Belgique*, n°38, 3 octobre 1896, p.307-308.
- DELVILLE, Jean, « Art et Socialisme », in *La Jeune Belgique*, n°42, 31 octobre 1896, p.339-341.
- DELVILLE, Jean, « A ceux du Sillon », in *La Ligue Artistique*, n°21, Dimanche 1<sup>er</sup> novembre 1896, p.1-2.
- DELVILLE, Jean, *Le Frisson du Sphinx*, Bruxelles, Lamertin, 1897.
- DELVILLE, Jean, « Lettre d'Italie. Les antiques à Rome », in *La Ligue Artistique*, 1897, p.1-3 ; n°2, Dimanche 17 janvier 1897, p.1-2 ; n°1, janvier 1897, p.1-3 ; n°2, Dimanche 17 janvier 1897, p.1-3.
- DELVILLE, Jean, « Réponse à M.G. Stevens », in *La Jeune Belgique*, n°2, 9 janvier 1897, p.18-21.
- DELVILLE, Jean, « A Héraklès (fragment), L'étrange adieu, Les Trésors du Roi (Extraits du *Frisson du Sphinx* à paraître) », in *La Jeune Belgique*, n°2, 9 janvier 1897, p.21-22.
- DELVILLE, Jean, « Ultima verba », in *La Ligue Artistique*, n°2, Dimanche 17 janvier 1897, p.4.
- DELVILLE, Jean, (J.D.), « Au Salon d'Art Idéaliste. Conférence de José Hennebicq », in *La Ligue Artistique*, n°3, Dimanche 2 février 1897, p.4.
- DELVILLE, Jean, « L'enfance d'Alexandre Le Grand, Psychia », in *La Jeune Belgique*, n°7, 13 février 1897, p.60.
- DELVILLE, Jean, « Le Fléau », in *La Jeune Belgique*, n°16, 17 avril 1897, p.135.
- DELVILLE, Jean, « La Douleur de l'Ange », in *La Jeune Belgique*, n°16, 17 avril 1897, p.135.
- DELVILLE, Jean, « Sérénité », in *La Jeune Belgique*, n°17, 24 avril 1897, p.139.
- DELVILLE, Jean, « Les livres. Octave Pirmez. Impressions-Souvenirs par Henry Maubel et James Vandrunen », in *L'Art idéaliste*, n°2, 13 avril 1897, p.4.
- DELVILLE, Jean, « Le Réveil », in *La Jeune Belgique*, n°46, 13 avril 1897, p.373.
- DELVILLE, Jean, « Primavera », in *La Jeune Belgique*, n°19, 8 mai 1897, p.156-157.
- DELVILLE, Jean, « Un droit de réponse refusé », in *L'Art idéaliste*, n°3, 13 mai 1897, p.10-11.
- DELVILLE, Jean, « La Science de l'Art », in *L'Art idéaliste*, n°3, 13 mai 1897, p.1-2 ; n°4, 13 juin 1897, p.9-10.
- DELVILLE, Jean, « Figure Tombale », in *La Jeune Belgique*, n°23, 5 juin 1897, p.191.

DELVILLE, Jean, (Anonyme), « Un droit de réponse refusé », in *L'Art Idéaliste*, n°4, 13 juin 1897, p.2-3.

DELVILLE, Jean, « Les livres. La Musique ou la Vie », in *L'Art idéaliste*, n°4, 13 juin 1897, p.3-4.

DELVILLE, Jean, « Un droit de réponse », in *L'Art idéaliste*, n°4, 13 juin 1897, p.13-14.

DELVILLE, Jean, « Le Michel-Ange du ruisseau », in *L'Art Idéaliste*, n°5, 13 juillet 1897, p.1-3.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « Les heures harmonieuses », in *L'Art Idéaliste*, n°5, 13 juillet 1897, p.7.

DELVILLE, Jean, « Le Michel-Ange du ruisseau », in *L'Art Idéaliste*, n°5, 13 juillet 1897, p.15-17.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « La peinture murale en Belgique », in *L'Art Idéaliste*, n°7, 13 septembre 1897, p.5.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « Le Congrès spiritualiste de 1900 », in *L'Art Idéaliste*, n°7, 13 septembre 1897, p.5.

DELVILLE, Jean, « Un droit de réponse », in *L'Art idéaliste*, n°7, 13 septembre 1897, p.5-6.

DELVILLE, Jean, « L'Art de demain », in *L'Art idéaliste*, n°8, 13 octobre 1897, p.1-3.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « Les Livres », in *L'Art Idéaliste*, n°8, 13 octobre 1897, p.5.

DELVILLE, Jean, « Ad astra », in *La Jeune Belgique*, n°45, 6 novembre 1897, p.365-366.

DELVILLE, Jean, (Anonyme), « Notre théorie à la « Jeune Belgique » », in *L'Art Idéaliste*, n°9, 13 novembre 1897, p.2-3.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « Cléricalisme littéraire », in *L'Art Idéaliste*, n°9, 13 novembre 1897, p.5.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « Le député de la Beauté », in *L'Art Idéaliste*, n°10, 13 novembre 1897, p.1-3.

DELVILLE, Jean, (J. Varkans), « Le silence de la tombe par Dillens », in *L'Art Idéaliste*, n°11, 13 janvier 1898, p.5-6.

DELVILLE, Jean, « Les livres », in *L'Art idéaliste*, n°11, 13 janvier 1898, p.6-7.

DELVILLE, Jean, (J. Varkans), « Les Idéalistes à « Pour l'Art » », in *L'Art Idéaliste*, n°12, 13 février 1898, p.2-3.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « La Grande Peinture », in *L'Art Idéaliste*, n°12, 13 février 1898, p.5-6.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « L'Hommage à Zola », in *L'Art Idéaliste*, n°12, 13 février 1898, p.6-7.

DELVILLE, Jean, « L'harmonie esthétique », in *L'Art idéaliste*, n°13, 13 mars 1898, p.1-3.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « Félix Weingartner », in *L'Art Idéaliste*, n°13, 13 mars 1898, p.6.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « Au Salon d'Art Idéaliste », in *L'Art Idéaliste*, n°13, 13 mars 1898, p.5.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « A la Tribune du Salon d'Art Idéaliste », in *L'Art Idéaliste*, n°14, 13 avril 1898, p.1-6.

DELVILLE, Jean, « Les Livres », in *L'Art idéaliste*, n°14, 13 avril 1898, p.6.

DELVILLE, Jean, (Elie Mégor), « Concert spirituel, Les béatitudes de César Franck », in *L'Art Idéaliste*, n°14, 13 avril 1898, p.6.

DELVILLE, Jean, « L'Esthétique idéaliste », in *L'Art Moderne*, n°18, 30 avril 1899, p.150-152 ; n°21, 21 mai 1899, p.176-177 ; n°24, 11 juin 1899, p.198-199.

DELVILLE, Jean, « A propos de l'esthétique idéaliste », in *L'Art Moderne*, n°30, 23 juillet 1899, p.249.

DELVILLE, Jean, « Lettre de Jean Delville », in *L'Art public*, n°15, 20 juillet 1899, p.6-7.

DELVILLE, Jean, « Enquête sur la guerre et le militarisme », in *L'Humanité nouvelle*, Tome I,

vol.IV, août 1899, p.160-163.

DELVILLE, Jean, « Incantation intérieure », in *Le Thyrsse*, n°7, 1er août 1899, p.52-53.

DELVILLE, Jean, « Chronique artistique. Weygers », in *Le Thyrsse*, n°8, 15 août 1899, p.64.

DELVILLE, Jean, « A propos de la Sagesse Antique. Conférence de Mme Annie Besant », in *Le Thyrsse*, n°9, 1er septembre 1899, p.65-66.

DELVILLE, Jean, « Race future », in *Le Thyrsse*, n°9, 1er septembre 1899, p.68.

DELVILLE, Jean, « Cœur paisible », in *Le Thyrsse*, n°11, 1er octobre 1899, p.82.

DELVILLE, Jean, « Lettre », in *Le Thyrsse*, n°14, 15 novembre 1899, p.105-106.

DELVILLE, Jean, « Le Sang des guerres », in *La Lumière*, n°1, Dimanche 17 décembre 1899, p.2.

DELVILLE, Jean, « Notre Hommage à la bonne Presse », in *La Lumière*, n°1, Dimanche 17 décembre 1899, p.2.

DELVILLE, Jean, « Des inégalités humaines », in *La Lumière*, n°2, 24 décembre 1899, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « Les « Calembredaines » de Piccolo », in *La Lumière*, n°3, Dimanche 29 décembre 1899, p.2.

DELVILLE, Jean, « La Terre du Sphinx », in *La Lumière*, n°3, 31 décembre 1899, p.1.

DELVILLE, Jean, « Un projet: Le Temple de la Paix en Belgique », in *La Lumière*, n°4, Dimanche 7 janvier 1900, p.1.

DELVILLE, Jean, « Vers », in *La Lumière*, n°5, Dimanche 14 janvier 1900, p.1.

DELVILLE, Jean, « Paul Adam et la Légion d'Honneur », in *La Lumière*, n°4, Dimanche 14 janvier 1900, p.3.

DELVILLE, Jean, « En face du néant », in *La Lumière*, n°6, Dimanche 21 janvier 1900, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « Famine et Pléthore », in *La Lumière* n°7, Dimanche 28 janvier 1900, p.2.

DELVILLE, Jean, « Pour l'Art », in *La Lumière*, n°7, Dimanche 28 janvier 1900, p.2-3.

DELVILLE, Jean, « Les Livres. Les Heures Africaines », in *La Lumière*, n°7, Dimanche 28 janvier 1900, p.3.

DELVILLE, Jean, « Mes Livres. Jeunesse Inquiète, Confidences », in *La Lumière*, n°8, Dimanche 4 février 1900, p.3.

DELVILLE, Jean, « Vers. Race future, Incantation intérieure », in *La Lumière*, n°9, Dimanche 11 février 1900, p.1.

DELVILLE, Jean, « Anatole France ou le scepticisme facile », in *La Lumière*, n°10, Dimanche 18 février 1900, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « Les Livres. Le pauvre pêcheur, par Adrien Mithouard », in *La Lumière*, n°10, Dimanche 18 février 1900, p.3.

DELVILLE, Jean, « Vers », in *La Lumière*, n°11, Dimanche 25 février 1900, p.1.

DELVILLE, Jean, « L'Ecole des truffes », in *La Lumière*, n°12, Dimanche 4 mars 1900, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « A propos du « Nœud de Zollner ». Les faiseurs de doute », in *La Lumière*, n°13, Dimanche 11 mars 1900, p.2.

DELVILLE, Jean, « L'Art idéaliste à la Gazette », in *La Lumière*, n°13, Dimanche 11 mars 1900, p.3.

DELVILLE, Jean, « Vers », in *La Lumière*, n°14, Dimanche 18 mars 1900, p.1-2.

DELVILLE, Jean, « Les Livres. Le Théâtre de l'âme par Édouard Schuré », in *La Lumière*, n°14, Dimanche 18 mars 1900, p.2.

DELVILLE, Jean, « Un oncle anonyme », in *La Lumière*, n°14, Dimanche 18 mars 1900, p.3.

DELVILLE, Jean, (Racines), « La Haine des arbres », in *La Lumière*, n°14, Dimanche 18 mars 1900, p.3.

DELVILLE, Jean, « A la « Lumière » de France », in *La Lumière*, n°14, Dimanche 18 mars 1900, p.3.

DELVILLE, Jean, « Réponse à notre Enquête sur la situation des Lettres belges », in *Le Thyrsse*, n°24, 15 avril 1900, p.185-186.

DELVILLE, Jean, « Vers », in *La Lutte*, n°7, juillet 1900, p.19.

DELVILLE, Jean, *Problèmes de la vie moderne*, Bruxelles, En Art, 1905.

DELVILLE, Jean, *Le Mystère de l'Évolution ou de la généalogie de l'homme d'après la théosophie*, Bruxelles, Lamertin, 1905.

DELVILLE, Jean, *Dieu en nous. Essai théosophique d'émancipation spirituelle*, Bruxelles, L. Paternotte, 1908.

DELVILLE, Jean, « La conférence sur Léonard de Vinci et la représentation de la tragédie *Ceipe et le Sphinx*, par M. Joséphin Péladan, à l'Institut des Arts », in *Revue théosophique belge*, n°2, mai 1910, p.46-47.

DELVILLE, Jean, *Le Christ reviendra. Le Christ futur en face de l'Église et de la science*, Paris, Les éditions théosophiques, 1913.

DELVILLE, Jean, *et alii, Belgian Art in Exile*, Londres, 1916.

DELVILLE, Jean, *La Grande Hiérarchie Occulte et la Venue d'un Instructeur mondial*, Bruxelles, Tibury, 1925.

DELVILLE, Jean, « Notice sur Fernand Khnopff. Membre de l'Académie », in *Annuaire de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 1925, p.1-30.

DELVILLE, Jean, « Le Modernisme dans l'Art », in *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts. Académie Royale de Belgique*, Tome VII, 1925, p.41-59.

DELVILLE, Jean, *Les Chants dans la clarté*, Bruxelles, L'Oiseau bleu, 1927.

DELVILLE, Jean, « Le Retour à la Beauté », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome X, 1928, p.74-93.

DELVILLE, Jean, « La Raison d'être des Ecoles d'Art », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XIII, 1931, p.73-83.

DELVILLE, Jean, « Séance de jeudi 3 mars. Motion de M. Jean Delville », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XIV, 1932, p.11-14.

DELVILLE, Jean, « Notice sur Jules Destrée. Membre de l'Académie », in *Annuaire de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 1937, p.173-204.

DELVILLE, Jean, « Le grand Art », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XV, 1933, p.8-25.

DELVILLE, Jean, « L'Inspiration Idéaliste dans l'Art », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XVII, 1935, p.9-21.

DELVILLE, Jean, « La grande leçon des siècles », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XVII, 1935, p.123-145.

DELVILLE, Jean, « Note complémentaire, en réponse aux remarques faites à propos de ma lecture « La grande leçon des siècles », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XVII, 1935, p.156-162.

DELVILLE, Jean, « L'Unité des trois Arts (Architecture, Peinture, Sculpture) », in *Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XIX, 1937, p.8-26.

DELVILLE, Jean, « Les Vocations artistiques selon la Théorie des Tempéraments », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XIX, 1938, p.112-128.

DELVILLE, Jean, « Le Rythme dans les Arts Plastiques », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XX, 1938, p.11-29.

DELVILLE, Jean, « L'Imagination créatrice dans l'Art », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXI, 1939, p.207-219.

DELVILLE, Jean, « Décadence et Régénérescence de l'Art plastique », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXIII, 1941, p.171-189.

- DELVILLE, Jean, « Le poète Charles Baudelaire, esthéticien et critique d'art », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXIV, 1942, p.45-67.
- DELVILLE, Jean, « L'Esthétique est-elle une Science ? », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXIV, 1942, p.45-67.
- DELVILLE, Jean, « L'Esthétique est-elle une Science ? », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXIV, 1942, p.114-122.
- DELVILLE, Jean, « La hiérarchie dans l'art et le jugement esthétique », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXIV, 1942, p.126-143.
- DELVILLE, Jean, « Notice sur Louis Lenain. Membre de l'Académie », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXIV, 1942, p.173-204.
- DELVILLE, Jean, « Ce que doit être un Conseil supérieur des Beaux-Arts », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXVIII, 1946, p.14-32.
- DELVILLE, Jean, « Le Conseil supérieur des Beaux-Arts », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXX, 1948, p.16-22.
- DELVILLE, Jean, « Le Culte de la Beauté », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXX, 1948, p.54-63.
- DELVILLE, Jean, « La place de l'Art et des artistes dans la Société », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXX, 1948, p.119-128.
- DELVILLE, Jean, « Que sera l'Art de demain ? », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXXI, 1949, p.21-30.
- DELVILLE, Jean, « La conscience artistique », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXXII, 1950, p.14-22.
- DELVILLE, Jean, « Les Valeurs esthétiques », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXXIV, 1952, p.10-23.
- DELVILLE, Jean, « L'Art et le problème social », in *Académie Royale de Belgique. Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, Tome XXXV, 1953, p.18-24.
- DENIS, Léon, « Les Savants et l'au-delà », in *La Lumière*, n°2, Dimanche 24 décembre 1899, p.2.
- DENIS, Léon, « Le Spiritisme et la Science », in *La Lumière*, n°4, dimanche 7 janvier 1900.
- DESCHANEL, Émile, *Physiologie des écrivains et des artistes ou essai de critique naturelle*, Paris, Hachette & Cie, 1864.
- DESMAREST, E. « Le Marquis de Saint-Yves d'Alveydre », in *Le Voile d'Isis*, n°10, mercredi 21 janvier 1891, p.1-3.
- DESTREE, Jules, « Villiers de l'Isle-Adam », in *Caprice-Revue*, n°27, Samedi 2 juin 1888, p.1-2.
- DIERICKX, Omer, (O.D.), « Le Grand Concours de Peinture », in *La Ligue Artistique*, n°21, Dimanche 3 novembre 1895, p.1.
- DIERICKX, Omer, (O.D.), « A propos du Prix de Rome », in *La Ligue Artistique*, n°21, Dimanche 3 novembre 1895, p.1-2.
- DIERICKX, Omer, (O.D.), « La manifestation du Prix de Rome », in *La Ligue Artistique*, n°22, Dimanche 17 novembre 1895, p.3.
- DIRECTION, La, « Avant-propos. La Maison hantée de la rue Ducouëdie », in *L'Initiation*, vol.14, n°4, janvier 1892, p.97-100.
- DOINEL, Jules, *Lucifer démasqué*, Paris, Delhomme et Bringuet, 1895.
- DONNAY, Auguste, « Chronique », in *Le Mouvement littéraire*, n°2, février 1892, p.17-18.



- DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume-Benjamin, *De l'électrisation localisée et de son application à la pathologie et à la thérapeutique*, Paris, Baillière, 1855.
- DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume-Benjamin, *Album de photographies pathologiques complémentaire du livre De l'électrisation localisée*, Paris, Baillière & fils, 1862.
- DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume-Benjamin, *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Veuve Jules Renouard, 1862.
- DUJARDIN, Jules, *À propos d'art*, Bruxelles, Knoetig, 1892.
- DUJARDIN, Jules, « Pour l'Art », in *Broutilles d'Art*, n°7, 1<sup>er</sup> décembre 1892, p.97-100.
- DUJARDIN, Jules, « Les principes occultistes dans l'art », in *Fédération artistique*, n°9, Dimanche 18 décembre 1892, p.99 ; n°10, Dimanche 25 décembre 1892, p.111-112 ; n°12, Dimanche 8 janvier 1893, p.135-136.
- DUJARDIN, Jules, « Pour l'Art », in *La Fédération artistique*, n°14, Dimanche 21 janvier 1894, p.161.
- DUJARDIN, Jules, « Pour l'Art », in *La Fédération artistique*, n°15, Dimanche 27 janvier 1895, p.119.
- DUJARDIN, Jules, « KVMRIS – Exposition – Question de principes », in *La Fédération artistique*, n°18, 18 février 1895, p.207.
- DUJARDIN, Jules, « À propos du Salon d'Art Idéaliste », in *La Ligue artistique*, n°2, Dimanche 19 janvier 1896, p.3-4.
- DUJARDIN, Jules, « À propos du Salon d'Art Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°6, Mardi 16 mars 1897, pp.3-4 ; n°7, Jeudi 1<sup>er</sup> avril 1897, p.3.
- DULAC, Charles, *L'homéopathie appliquée aux maladies des femmes, avec quelques observations nouvelles sur le présent et l'avenir de cette science, et sur son application aux maladies tant aiguës que chroniques*, Paris, Similia, 1994.
- DUMONT, Louis, « Chronique artistique. Le Salon d'art Idéaliste à Bruxelles », in *L'Humanité nouvelle*, Tome II, vol. XI, 1898, p.650-652.
- DUPIERREUX, Richard, « La Vie Artistique. Deux grands disparus : Jean Delville et Victor Rousseau », in *Le Soir*, 24 mars 1955.
- DWELSHAUVERS, Georges, *Les méthodes de l'Idéalisme scientifique. La révolution philosophique du XIXe siècle. La réforme de la psychologie*, Verviers, Bibliothèque Gilon, 1892.
- EGGERMONT, Armand, « Jean Delville. Peintre de la Figure et de l'Idée (19 janvier 1867-19 janvier 1953) », in *Le Thyse*, n°4, 1<sup>er</sup> avril 1953, p.152-155.
- ENCAUSSE, Gérard, (Papus), *Considérations sur les phénomènes du spiritisme, rapports de l'hypnotisme et du spiritisme, nouvelles règles pratiques pour la formation des médiums, influence du périsprit dans la production des phénomènes spirites*, Paris, Librairie des Sciences psychologiques, 1890.
- ENCAUSSE, Gérard, « La Science occulte appliquée aux sciences expérimentales », in *L'Initiation*, vol.9, n°1, octobre 1890, p.3-15.
- ENSOR, James, « Le Prix de Rome », in *Le Coq Rouge*, 1895, p.439-440.
- F.E., « Les Conférences du Salon d'Art Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°8, Vendredi 15 avril 1898, p.5-6.
- FABRE D'OLIVET, « Les Vers dorés de Pythagore par Fabre d'Olivet », in *Le Voile d'Isis*, n°15, mercredi 25 février 1891, p.2-3.
- FABRE D'OLIVET, « Les Vers dorés de Pythagore par Fabre d'Olivet », in *Le Voile d'Isis*, n°16, mercredi 4 mars 1891, p.2-7.
- FABRE D'OLIVET, « Les Vers dorés de Pythagore par Fabre d'Olivet », in *Le Voile d'Isis*, n°17, mercredi 11 mars 1891, p.2-8.

FAUGÈRE, Comte De, « L'Empereur Nicolas II et le nouveau rescrit », in *La Lumière*, n°8, Dimanche 4 février 1900, p.2.

FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine* [1874], édition établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, (« Folio Classique »), 1983.

FLEURY, Albert, « Prothème », in *La Renaissance Idéliste*, n°1, janvier 1895, p.6-7.

FOURCAUD, « Wagnérisme », in *Revue wagnérienne*, n°1, 8 février 1885, p.5.

FRANCOIS, A., « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.30, n°5, février 1896, p.173-174.

FRANCOIS, A., « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.30, n°6, mars 1896, p.252-253.

FRANCOIS, A., « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.31, n°9, juin 1896, p.289-291.

FREDRIX, Charles, « Les expositions. Salon de Gand III, Salle VII », in *La Fédération artistique*, n°49, 22 septembre 1895, p.395.

FRITZ, Ch., « Phénomènes d'ordre psychique de Campitello, en Corse », in *La Lumière*, n°6, dimanche 21 janvier 1900.

G., M., « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.7, n°8, mai 1890, p.181-183.

GALL, F.J., *Anatomie et physiologie du système nerveux en général, et du cerveau en particulier*, Paris, Maze, 1819.

GAUTIER, Théophile, *Spirite. Nouvelle fantastique*, Paris, Nizet, 1970.

GERMAIN, Alphonse, « L'Idéal et l'Idéalisme, Salons de la Rose+Croix », in *L'Art et l'Idée*, 20 mars 1892, p.176-180.

GILKIN, Iwan, *Prométhée. Poème dramatique*, Paris, Librairie Fishbacher, 1899.

GIRAUD, Albert, « Chronique littéraire », in *La Jeune Belgique*, T.XI, n°9, septembre 1892, p.350-353.

GHIL, René, *Traité du Verbe*, avant-dire de Stéphane Mallarmé, Paris, Giraud, 1886.

GOETHE, Johann Wolfgang Von, *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs* [1810], traduit par Maurice Elie et préfacé par Eliane Escoubas, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, (« Philosophica »), 2003.

GOURMONT, Rémy de, « Le Symbolisme, définition de ce nouveau mouvement littéraire », in *L'Art et l'Idée*, 20 juillet 1892, p. 47-52.

GOURMONT, Rémy De, *Le Livre des masques. Portraits symbolistes. Gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, troisième édition, 2 tomes, Paris, Société du Mercure de France, 1896.

GRIMM, « Pour l'Art », in *La Fédération artistique*, n°14, 21 janvier 1894, p.160.

HAVEN, Marc, « Sciences Divinatoires. Physiognomonie et Médecine officielle », in *Le Voile d'Isis*, n°150, mercredi 28 février 1894, p.1-2.

HENNEBICQ, Léon, « Le Carnaval du Prix de Rome », in *L'Art Moderne*, n°46, 17 novembre 1895, p.363-364.

HENNEBICQ, José, « Les Palais morbides », in *Le Mouvement Littéraire*, n°8, 23 mai 1892, p.63.

HENNEBICQ, José, (J.H.) « Salon d'Art Idéliste (Maison d'Art) », in *La Ligue Artistique*, n°7, Jeudi 1<sup>er</sup> avril 1897, p.3.

HENNEBICQ, José (J.H.), « Aux Salons d'Art Idéliste », in *L'Art Idéliste*, n°2, 13 avril 1897, p.3.

HENNEBICQ, José, « Le Salon d'Art Idéliste », in *La Ligue Artistique*, n°7, Vendredi 1<sup>er</sup> avril 1898, p.1-2 ; n°8, Vendredi 15 avril 1898, p.4.

HENNEBICQ, José, « Histoires souveraines du comte Villiers de l'Isle-Adam », in *La Lumière*, n°1, dimanche 17 janvier 1900.

HENRY, Marjorie Louis, *La contribution d'un américain au symbolisme français : Stuart Merrill*, Paris, Honoré Champion, 1927.

HIZARBIN, Luc, « Les Harmonies de l'Être exprimées par les nombres. Étude sur l'œuvre de Lacuria », in *Le Voile d'Isis*, n°148, mercredi 14 février 1894, p.7-8; n°150, mercredi 28 février 1894, p.5-7, n°153, mercredi 28 mars 1894, p.1-2.

HIZARBIN, Luc, « Odilon-Redon », in *Le Voile d'Isis*, n°156, mercredi 18 avril 1894, p.1-3.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, huitième édition, Paris, P. - V. Stock, 1898.

J.V., « A propos de l'esthétique idéaliste. À la rédaction de l'Art Moderne », in *L'Art Moderne*, n°27, 2 juillet 1899, p.223-224.

JEANNE-ANDREE, Comtesse, « Chronique mondaine », in *La Revue mondaine illustrée*, n°5, 25 mars 1892, p.3.

JOLLIVET-CASTELOT, F., « Edgard Poé et l'Occultisme », in *Le Voile d'Isis*, n°172, mercredi 15 septembre 1894, p.1-2.

JOLLIVET-CASTELOT, F., « La métallothérapie », in *L'Initiation*, vol.30, n°4, janvier 1896, p.64-71.

JHOUNEY, Alber, « Les Noces de Sathan par Jules Bois », in *Le Voile d'Isis*, n°98, mercredi 4 janvier 1893, p.2-7.

KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* [1910], édition établie et préfacée par Philippe Sers, [s.l.], Denoël, (« Folio Essais »), 1989.

KARDEC, Allan, *Le Livre des Esprits contenant les principes de la doctrine spirite sur l'immortalité de l'âme, la nature des esprits et leurs rapports avec les hommes, les lois morales, la vie présente, la vie future et l'avenir de l'humanité* [1857], trente-cinquième édition, Paris, La Librairie des sciences psychologiques, 1889.

LABOR, E. Sw., « Il-luminosités et grandiosités », in *Le Voile d'Isis*, n°86, mercredi 5 octobre 1892, p.3-6.

LACROZE, Gary De, « Les Peintres ésotériques », in *le Voile d'Isis*, n°20, mercredi 1er avril 1891, p.4-6.

LACURIA, Paul-François-Gérard, *Les harmonies de l'Être exprimées par les nombres ou Les lois de l'ontologie, de la psychologie, de l'éthique et de la physique, expliquées les unes par les autres et ramenées à un seul principe* [1844], Paris, Bibliothèque Chacornac, 1899.

LA RÉDACTION, « Psyché », in *Psyché*, n°1, 1er novembre 1897, p.2.

LA RÉDACTION, « Psyché », in *Le Voile d'Isis*, n°51, mercredi 9 décembre 1891, p.1-2.

LA RÉDACTION, « KVMRIS. Branche métropolitaine de Belgique », in *Le Voile d'Isis*, n°162, mercredi 30 mai 1894, p.7-8.

LA RÉDACTION, « 1900. Les souhaits de *La Lumière* », in *La Lumière*, n°3, dimanche 31 décembre 1899, p.1.

LARMANDIE, Comte Léonce de, *L'entr'acte idéal. Histoire de la Rose-Croix*, Paris, Chacornac, (« Notes de psychologie contemporaine »), 1903.

LAVATER, Johann Kaspar, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie (1775-1778)*, Paris, Depélafoi, 1820.

LEADBEATER, C., « Le Plan astral », in *Le Lotus Bleu*, n°7, 27 septembre 1895, p.289-292; n°8, 27 octobre 1895, p.347-352; n°9, 27 novembre 1895, p.385-394; n°10, 27 décembre 1895, p.441-447; n°12, 27 février 1896, p.554-561; n°1, 27 mars 1896, p.17-24; n°2, 27 avril 1896, p.67-71; n°3, 27 mai 1896, p.118-123; n°5, 27 juillet 1896, p.222; n°6, 27 août 1896, p.258-262; n°7, 27 septembre 1896, p.297-304.

LEADBEATER, C., « L'Aura Humaine », in *Le Lotus Bleu*, n°7, 27 septembre 1896, p.289-293; n°8, 27 octobre 1896, p.322-326.

LEADBEATER, C.W., *L'Homme visible et invisible*, Londres, Publications de la Société Théosophique, 1902.

- LE BON, Gustave, *Psychologie des Foules*, Paris, Félix Alcan, 1895.
- LE COMITE DE DIRECTION, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°35, mercredi 15 juillet 1891, p.1.
- LE CONSEIL, « KVMRIS. Ordre jour 49 », in *Le Voile d'Isis*, n°157, mercredi 25 avril 1894, p.6.
- LELEU, L., « L'Idée Sainte », in *La Lumière*, n°1, dimanche 17 décembre 1899.
- LELOUP, Yvon, « Les Femmes dans l'Inde ancienne », in *Le Voile d'Isis*, n°173, lundi 1er octobre 1894, p.5-6.
- LEMERLE, L., « Les Phénomènes réels », in *Le Voile d'Isis*, numéro exceptionnel, 15 décembre 1891, p.5-6.
- LEMONNIER, Camille, *L'Hystérique*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1885.
- LEMONNIER, Camille, *Le Possédé. Étude passionnelle*, Paris, G. Charpentier, 1890.
- LEMONNIER, Camille, *L'École belge de peinture*, Bruxelles, G. Van Oest, 1906.
- LERMINA, Jules, *La science occulte. Magie pratique. Révélation des mystères de la vie et de la mort*, Paris, Ernest Kolb, 1890.
- LERMINA, Jules, « La Science nouvelle », in *Le Voile d'Isis*, numéro exceptionnel, 15 décembre 1891, p.3-5.
- LERMINA, Jules, « Note sur les Rayons X », in *L'Initiation*, vol.30, n°5, février 1896, p.104-112.
- LES PEINTRES DE LA FIGURE ET DE L'IDÉE, *Salon Rétrospectif 1910. Catalogue*, [s.l.], [s.e.], 1910.
- L'ESSOR, *XIe Exposition annuelle. Catalogue*, Bruxelles, E. Lambert-Stevelinck, 1887.
- L'ESSOR, *XIIIe Exposition annuelle. Catalogue*, Bruxelles, E. Lambert-Stevelinck, 1889.
- LÉVI, Éliphas, *Les Trois Harmonies*, Paris, Fellen et Dufour, 1845.
- LÉVI, Éliphas, *Histoire de la magie, avec une expositions claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*, Paris, G. Baillièrre, 1860.
- LOMBROSO, Cesare, *L'Homme criminel*, Paris, Félix Alcan, 1887.
- LOMBROSO, Cesare, *L'Homme de génie*, Paris, Félix Alcan, 1889.
- LYNEN, Amédée, « À propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°8, Dimanche 21 avril 1895, p.1-2.
- M.E., « Au Salon d'Art Idéaliste », in *La Ligue Artistique*, n°7, Vendredi 1er avril 1898, p.5.
- MARYLLIS, Paul, « Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », in *L'œuvre d'Art*, n°122-123, 1-15 juin 1898, p.81-85.
- MAUCHEL, Lucien, « L'occultisme en 1890 », in *Le Voile d'Isis*, n°8, 7 janvier 1891, p.1-2.
- MAUCHEL, Lucien, « Bibliographie de la Science occulte », in *Le Voile d'Isis*, n°46, mercredi 4 novembre 1891, p.1-2.
- MAUCHEL, Lucien, « Le Voile d'Isis et le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, numéro exceptionnel, 15 décembre 1891, p.2-3.
- MAUCHEL, Lucien, « A Van Helmont », in *Le Voile d'Isis*, n°76, mercredi 8 juin 1892, p.5-6.
- MAUCLAIR, Camille, « L'Idéalisme », in *Essais d'Art Libre*, 1892, p.252-258.
- MAUCLAIR, Camille, « Notes sur l'Idée pure », in *Mercure de France*, T.VI, septembre 1892, p.42-46.
- MAUCLAIR, Camille, « Feuilles mortes. Du Symbole », in *Floréal*, 1892, p.120-123.
- MAUCLAIR, Camille, « L'idéalisme-idéisme », in *Essais d'Art Libre*, 1893, p.21.
- M.C., « Un poète spiritualiste », in *La Jeune Belgique*, n°11, 3 mars 1897, p.93-95.
- MAUCLAIR, Camille, « Le Symbolisme scientifique dans les décorations de M. Besnard », in *Albert Besnard. L'homme et l'œuvre*, Paris, 1914, p.25-50.
- MAUS, Octave, « Le Salon de la Libre Esthétique », in *L'Art Moderne*, n°9, 4 mars 1900, p.65-66.
- MAUS, Octave, « L'Exposition des Beaux-Arts », in *L'Art Moderne*, n°38, 23 septembre 1900,

p.301-302.

MAUS, Madeleine Octave, *Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Livre Esthétique. 1884-1914* [1926], Bruxelles, Lebeer Hosmann, 1980.

MELLERIO, André, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Paris, Floury, 1896.

MESMER, Franz Anton, *Le magnétisme animal*, Paris, Payot, 1971.

MICHAEL, « Les Ailes de Psyché », in *L'Art Idéaliste*, n°2, 13 avril 1897, p.2-3; n°6, 13 août 1897, p.23-24; n°7, 13 septembre 1897, p.30.

MICHAËL, « L'Art suprême », in *L'Art Idéaliste*, n°11, 13 janvier 1898.

MICHAËL, « La Connaissance de la Vérité », in *L'Art Idéaliste*, n°12, 13 février 1898.

MICHELET, Victor-Émile, *De l'ésotérisme dans l'art*, Paris, Carré, 1890.

MICHELET, Emile, « De l'ésotérisme dans l'art », in *L'Initiation*, vol.7, n°8, mai 1890, p.112-123 ; n°9, juin 1890, p.221-231.

MICHELET, Emile, « L'Art et la Magie », in *L'Initiation*, vol.14, n°4, janvier 1892, p.116-130.

MICHELET, Emile, « Extraits de la conférence de M. Michelet », in *L'Initiation*, vol.25, n°3, décembre 1894, p.281-284.

MOCKEL, Albert, *Esthétique du symbolisme. Propos de littérature* [1894], Bruxelles, Palais des Académies, (« Académie de langue et de littérature française »), 1962.

MONTIERE, Georges, « Avant-propos. Un réveil », in *L'Initiation*, vol.6, n°6, mars 1890, p.193-198.

MORÉAS, Jean, « Le Symbolisme. Un Manifeste littéraire », in *Le Supplément du Figaro*, 18 septembre 1886.

MORÉAS, Yanni Papadiamantopoulos, dit Jean, *Les Premières armes du Symbolisme*, Paris, Léon Vannier, 1889.

N.N., « La coopérative artistique », in *La Fédération artistique*, n°21, 11 mars 1894, p.248.

NADIR, « Exposition Pour l'Art », in *La Ligue Artistique*, n°3, Samedi 9 février 1895, p.3-4.

NEHOR, « Les mages et le secret magique », in *Le Voile d'Isis*, n°21, mercredi 8 avril 1891, p.6-7; n°23, mercredi 22 avril 1891, p.4-6; n°24, mercredi 29 avril 1891, p.5-8.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* [1883], Paris, Librairie Générale Française, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich, « Le cas Wagner », in *La Société Nouvelle*, n°85-86, janvier-février 1892, p.117-147.

NIETZSCHE, Friedrich, « Ainsi parlait Zarathoustra », in *La Société Nouvelle*, n°88, avril 1892, p.390-391.

NIETZSCHE, Friedrich, « Ainsi parlait Zarathoustra », traduit par Georges Marie Baltus, in *Le Mouvement Littéraire*, n°47, 8 janvier 1894, p.371-373.

NION, François de, « Le Mouvement Littéraire en Belgique », in *Le Mouvement Littéraire*, n°13, 8 août 1892, pp.99-102 ; n°14, 13 août 1892, p.107-109.

NIZET, Henri, *Suggestion*, Paris, Tresse & Stock, 1891.

NORDAU, Max, *Le Mal du siècle*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Louis Westhausser, 1889.

NORDAU, Max, *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, 2 tomes, Paris, Félix Alcan, (« Bibliothèque de philosophie contemporaine »), 1894.

NORDAU, Max, *Psycho-physiologie du génie et du talent*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan, (« Bibliothèque de philosophie contemporaine »), 1897.

NYST, Raymond, « La Critique », in *Le Mouvement Littéraire*, n°2, 23 février 1892, p.15-16.

NYST, Raymond, « La Rose-Croix », in *Le Mouvement Littéraire*, n°4, 23 mars 1892, p.30-31.

NYST, Raymond, « Comment on devient Mage », in *Le Mouvement Littéraire*, n°8, 23 mai 1892, p.60-61.

NYST, Raymond, « La Magie moderne », in *Le Mouvement Littéraire*, n°9, 8 juin 1892, p.67-68.

NYST, Raymond, « Pour l'Art », in *L'Ermitage*, vol.5, juillet-décembre 1892, p.417-419.

NYST, Raymond, « Jean Delville. Les horizons hantés », in *Le Mouvement Littéraire*, n°14, 8 août 1892, p.111-112.

NYST, Raymond, « A la jeune Belgique », in *Le Mouvement Littéraire*, n°17, 8 octobre 1892, p.135-136.

NYST, Raymond, « Pour l'Art », in *Le Mouvement Littéraire*, n°21, 8 décembre 1892, p.165-166.

NYST, Raymond, *Un prophète*, Paris, Chamuel, 1895.

ORDRE DE ROSE+CROIX, *IIIe Geste esthétique. Troisième salon. Catalogue*, Paris, 1894.

PAPUS, *Le Livre de la chance, bonne ou mauvaise*, Orléans, [s.e.], 1880.

PAPUS, « Les Grands Initiés », in *L'Initiation*, n°11, août 1889, p.97-114.

PAPUS, « Le Remords (L'Affaire Gouffé) », in *L'Initiation*, vol.6, n°5, février 1890, p.98-100.

PAPUS, « Les Phénomènes magiques », in *L'Initiation*, vol.6, n°7, avril 1890, p.1-23.

PAPUS, « Correspondances magiques dans l'homme visible », in *L'Initiation*, vol.7, n°8, mai 1890, p.97-111.

PAPUS, « Le corps psychique. La personnalité après la mort », in *L'Initiation*, vol.9, n°2, novembre 1890, p.97-110.

PAPUS, « Le Voile d'Isis », in *Le Voile d'Isis*, n°1, mercredi 12 novembre 1890, p.1-2.

PAPUS, « Contrôle scientifique des phénomènes spirites », in *Le Voile d'Isis*, n°7, mercredi 24 décembre 1890, p.2-4.

PAPUS, « Les expériences de matérialisations poursuivies du groupe », in *L'Initiation*, vol.9, n°4, janvier 1891, p.369-372.

PAPUS, « Occultisme et spiritisme », in *L'Initiation*, vol.7, n°9, juin 1890, p.201-212 ; vol.10, n°7, avril 1891, n°73-78.

PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.10, n°7, avril 1891, p.80-85.

PAPUS, « Groupe Indépendant d'études ésotériques. Quartier Général. Expériences pratiques. La Télépsychie », in *le Voile d'Isis*, n°20, mercredi 1er avril 1891, p.1-4.

PAPUS, « Occultisme et spiritisme », in *le Voile d'Isis*, n°23, mercredi 22 avril 1891, p.1-4.

PAPUS, « H.P.Blavatsky », in *Le Voile d'Isis*, n°26, mercredi 13 mai 1891, p.1.

PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.11, n°9, juin 1891, p.196-207.

PAPUS, « L'évolution de l'Idée », in *L'Initiation*, vol.12, n°11, août 1891, p.113-124.

PAPUS, « Fin de siècle », in *Le Voile d'Isis*, numéro exceptionnel (100 000 exemplaires), 15 décembre 1891, p.1-2.

PAPUS, « L'occultisme. Son caractère, son but, ses application », in *Le Voile d'Isis*, numéro exceptionnel, 15 décembre 1891, p.3.

PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques. Communication aux branches (expériences pratiques) », in *Le Voile d'Isis*, n°71, mercredi 4 mai 1892, p.1-2.

PAPUS, « Ordre du Jour. Rapport sur l'occultisme en Belgique », in *Le Voile d'Isis*, n°76, mercredi 8 juin 1892, p.1-2.

PAPUS, « Le microcosme ou l'homme », in *L'Initiation*, vol.16, n°10, juillet 1892, p.1-16.

PAPUS, « Partie initiatique. Rapport du Président sur l'exercice 1891-1892 », in *Le Voile d'Isis*, n°84, mercredi 7 septembre 1892, p.1-6; n°85, mercredi 14 septembre 1892, p.1-5.

PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *Le Voile d'Isis*, n°88, mercredi 19 octobre 1892, p.1-3.

PAPUS, « Camille Flammarion et la science spiritualiste », in *L'Initiation*, vol.17, n°2, novembre 1892, p.97-109.

PAPUS, « Trois adaptations du Microcosme. L'Âme, les sept principes de l'homme et Dieu (Schémas pantaculaires) », in *Le Voile d'Isis*, n°94, mercredi 30 novembre 1892, p.1-4.

- PAPUS, *Traité élémentaire de magie pratique*, Paris, Chamuel, 1893.
- PAPUS, « La psychologie au théâtre », in *Le Voile d'Isis*, n°107, mercredi 8 mars 1893, p.1-2.
- PAPUS, « La force vitale », in *L'Initiation*, vol.20, n°11, août 1893, p.97-111.
- PAPUS, « Rapport du président sur l'exercice 1892-1893 », in *L'Initiation*, vol.21, n°1, octobre 1893, p.1-12.
- PAPUS, « L'état de trouble », in *L'Initiation*, vol.21, n°2, novembre 1893, p.97-116.
- PAPUS, « Ordre du Jour du Centre », in *Le Voile d'Isis*, n°148, mercredi 14 février 1894, p.1.
- PAPUS, « Rapport du président pour l'exercice pour l'exercice 1893-1894 », in *L'Initiation*, vol.25, n°2, novembre 1894, p.97-108.
- PAPUS, « La science actuelle et le plan astral », in *L'Initiation*, vol.26, n°5, février 1895, p.97-101.
- PAPUS, « Représentation du corps astral », in *L'Initiation*, vol.28, n°11, août 1895, p.97-98.
- PAPUS, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.29, n°2, novembre 1895, p.177-178.
- PAPUS, « Les Rayons invisibles et les dernières expériences d'Eusapia devant l'occultisme », in *L'Initiation*, vol.30, n°6, mars 1896, p.201-226.
- PAPUS, « Notes historiques », in *L'Art Idéaliste*, n°9, 13 novembre 1897, p.4-5.
- PAPUS, *Traité élémentaire de science occulte* [1888], cinquième édition, Paris, Chamuel, 1898.
- PAPUS, « Fait scientifique et fait psychique », in *La Lumière*, n°1, Dimanche 17 décembre 1899, p.1-2.
- PAPUS, *Qu'est-ce que l'Occultisme? Étude philosophique et critique*, Paris, Chamuel, 1900.
- PAPUS, « Occultisme », in *La Lumière*, n°9, Dimanche 11 février 1900, p.2-3.
- PASCAL, Dr, « Variétés Occultes. La Transmission de la Pensée », in *Le Lotus Bleu*, n°1, 27 mars 1895, p.38-41.
- PASCAL, Dr, « Des dangers du développement psychique », in *Le Lotus Bleu*, n°2, 27 avril 1895, p.60-65.
- PASCAL, Dr, « Les Particularités de l'enseignement théosophique », in *Le Lotus Bleu*, n°3, 27 mai 1895, p.108-113; n°4, 27 juin 1895, p.161-165.
- PASCAL, Th., « Explication des phénomènes hypnotiques et magnétiques par la théosophie », in *Le Lotus Bleu*, n°n°8, 27 octobre 1897, p.271-276.
- PASCAL, Th, « Faut-il propager l'occultisme? », in *Le Lotus Bleu*, n°10, 27 décembre 1897, p.331-336.
- PASCAL, Th., « La Section française de la Société théosophique », in *Revue théosophique française*, n°7, 27 septembre 1899, p.209-210.
- PASCAL, T., Dr., « Qu'est-ce que la Théosophie », in *La Lumière*, n°4, Dimanche 7 janvier 1900, p.2.
- PASCAL, T., Dr., « La Réincarnation. Preuves morales, philosophiques et scientifiques », in *La Lumière*, n°5, Dimanche 14 janvier 1900, p.2 ; n°6, Dimanche 21 janvier 1900, p.3.
- PASCAL, Dr. Th., « La Réincarnation. La Loi de souffrance », in *La Lumière*, n°13, Dimanche 11 mars 1900, p.2-3.
- PÉLADAN, Adrien, *Traitement homéopathique de la spermatorrhée, de la prostatorrhée, de l'hypersécrétion des glandes vuvlo-vaginales et des diverses formes de ses affections*, Paris, [s.e.], 1869.
- PÉLADAN, Joséphin, « L'Esthétique au Salon de 1883 », in *L'Artiste*, T.II, 1883, p.8-57.
- PÉLADAN, Joséphin, *La Décadence latine. L'Art ochlocratique. Salons de 1882 et 1883*, Paris, Camille Dalou, 1888.
- PÉLADAN, Joséphin, *La Gynandre. La Décadence latine. Ethopée IX*, Paris, Imprimerie Genf, 1891.
- PÉLADAN, Joséphin, *Salon de la Rose+Croix. Règle et monitoire*, Paris, Dentu, 1891.

- PÉLADAN, Joséphin, « Constitutions de l'Ordre laïque de la Rose-Croix du Temple et du Graal », in *Le Mouvement Littéraire*, n°20, 23 novembre 1892, p.155-158.
- PÉLADAN, Joséphin, « Constitutiones Ordinis Rosae Crucis Templi Spiritus Sancti », in *Le Mouvement Littéraire*, n°20, 23 novembre 1892, p.157-159.
- PÉLADAN, Joséphin, « Acta Rosae Crucis Templi Spiritus Sancti. Pour l'Art », in *Le Mouvement Littéraire*, n°20, 23 novembre 1892, p.160-161.
- PÉLADAN, Joséphin, « Règle du second salon de la Rose-Croix pour mars-avril 1893 », in *Le Mouvement Littéraire*, n°20, 23 novembre 1892, p.161-162.
- PÉLADAN, Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique : doctrine de l'Ordre et du salon annuel des Roses-Croix*, Paris, Chamuel, 1894.
- PÉLADAN, Joséphin, *Amphithéâtre des sciences mortes. III. Comment on devient artiste. Esthétique*, Paris, Chamuel, 1894.
- PÉLADAN, Joséphin, *La Prométhéide. Trilogie d'Eschyle en quatre tableaux*, Paris, Chamuel, 1895.
- PÉLADAN, Joséphin, « De la composition », in *L'Art Idéaliste*, n°2, 13 avril 1897, p.2 ; n°4, 13 juin 1897, p.13.
- PÉLADAN, Joséphin, *Amphithéâtre des sciences mortes. V. L'Occulte catholique*, Paris, Chamuel, 1899.
- PÉLADAN, Joséphin, « De l'Androgyne. Théorie plastique », in *Les Idées et les Formes*, Paris, E. Sansot & Cie, 1910.
- PELLETIER, Horace, « Un cas de télépathie », in *Le Voile d'Isis*, n°44, mercredi 21 octobre 1891, p.1-2.
- PELLETIER, Horace, « Force psychique et extériorisation de la sensibilité », in *Le Voile d'Isis*, n°76, mercredi 8 juin 1892, p.2-5.
- PELLETIER, Horace, « La matière est-elle vivante et intelligente? », in *Le Voile d'Isis*, n°111, mercredi 5 avril 1893, p.1-2.
- PIERRE, José, *L'univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau* [1927], Paris, Somogy, 1991.
- POLTI, GARY, « La théorie des tempéraments et leur pratique », in *L'Initiation*, n°1, octobre 1888, p.31-37 ; n°2, novembre 1888, p.127-139 ; n°3, décembre 1888, p.238-251 ; n°4, janvier 1889, p.17-23.
- POUR L'ART, *Catalogue de la première exposition annuelle*, Bruxelles, Veuve Monnom, novembre 1892.
- POUR L'ART, *Catalogue de la seconde exposition annuelle*, Bruxelles, Veuve Monnom, janvier-février 1894.
- POUR L'ART, *Catalogue de la troisième exposition annuelle*, Bruxelles, Veuve Monnom, janvier-février 1895.
- PRESIDENT, Le, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.32, n°12, septembre 1896, p.278-279.
- PUTTE, Henry Van de, « Naturalisme et Idéalisme », in *La Ligue Artistique*, n°23, Mercredi 4 décembre 1895, p.1-2.
- QUILLARD, Pierre, « Le Grand Assassin », in *La Lumière*, n°3, Dimanche 31 décembre 1899, p.3.
- RAMAECKERS, G., « Ça et là. Piqué au vif ! », in *La Lutte*, n°9, décembre 1897, p.261-262.
- REGIMBAUD, Marie, « La Théosophie et l'Art », in *Le Lotus Bleu*, n°6, 27 août 1895, p.262-265.
- REGNIER, Jean, « Économie psychologique », in *L'Initiation*, vol.6, janvier 1890, n°4, p.52-60.
- REMOUCHAMPS, Victor, *Les Aspirations*, Paris, Léon Vannier, 1893.
- RÉVEILLÉ-PARISE, Joseph-Henri, *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit*, Paris, Dentu, 1837.



- ROCHAS, Albert De, *Le Fluide des magnétiseurs. Précis des expériences du Baron de Reichenbach sur ses propriétés physiques et physiologiques*, Paris, G.Carré, 1891.
- ROCHAS, Albert De, « Les États profonds de l'hypnose et les localisations cérébrales », in *L'Initiation*, vol.11, n°10, juillet 1891, p.14-34 ; vol.12, n°11, août 1891, p.127-143 ; n°12, septembre 1891, p.221-242 ; vol.13, n°1, octobre 1891, p.12-45.
- ROCHAS D'AIGLUN, Lieutenant-Colonel de, *Les États profonds de l'hypnose*, Paris, Chamuel / G.Carré, 1892.
- ROCHAS, Albert De, *L'extériorisation de la sensibilité. Étude expérimentale et historique*, Paris, Chamuel, 1895.
- ROUXEL, « Procédés pour suggestionner », in *Le Voile d'Isis*, n°52, mercredi 16 décembre 1891, p.3-4.
- ROUXEL, « Effets psychiques du magnétisme », in *Le Voile d'Isis*, n°54, mercredi 6 janvier 1892, p.6-7.
- ROUXEL, « Médecins et somnambules », in *Le Voile d'Isis*, n°67, mercredi 6 avril 1892, p.2-3.
- ROUXEL, « Clairvoyance », in *Le Voile d'Isis*, n°68, mercredi 13 avril 1892, p.3.
- ROUXEL, « Clairvoyance », in *Le Voile d'Isis*, n°76, mercredi 8 juin 1892, p.6-7; n°77, mercredi 15 juin 1892, p.4-8; n°78, mercredi 22 juin 1892, p.5-6; n°79, mercredi 29 Juin 1892, p.3-4.
- SAGLIO, C., « La Madone de Cimabue à Santa Maria Novella de Florence », in *La Lumière*, n°11, Dimanche 25 février 1900, p.1.
- SAINTE-BRIGITTE, Paul, « Grappillages », in *Revue Rouge*, 1892, p.47-48.
- SAINT-YVES D'ALVEYDRE, Alexandre, *Mission des ouvriers* [1882], troisième édition, Paris, Calmann Lévy, 1884.
- SAINT-YVES D'ALVEYDRE, Alexandre, *Mission des souverains par l'un d'eux* [1882], quatrième édition, Paris, Calmann Lévy, 1884.
- SAINT-YVES D'ALVEYDRE, Alexandre, *Mission des juifs*, Paris, Calmann Lévy, 1884.
- SAINT-YVES D'ALVEYDRE, Alexandre, *La France vraie ou La Mission des Français*, Paris, Calmann Lévy, 1887.
- SAINT-YVES D'ALVEYDRE, A. de, « Le Mystère de l'Incarnation des âmes », in *La Lumière*, n°7, Dimanche 28 janvier 1900, p.1-2.
- SAINT-YVES D'ALVEYDRE, A., *L'Archéomètre. Clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l'Antiquité. Réforme Synthétique de tous les Arts Contemporains*, Paris, Dorbon-Ainé, 1911.
- SALONS D'ART IDÉALISTE, *Première Geste. Catalogue*, [s.l.], [s.e.], 11 janvier 1896.
- SALON DE LA ROSE-CROIX, *Geste esthétique : catalogue du salon de la Rose+Croix*, Paris, [s.e.], 1892.
- SALON DE LA ROSE-CROIX, *Ile Geste esthétique : catalogue officiel illustré de 160 dessins du second Salon de la Rose+Croix avec la règle esthétique et les constitutions de l'ordre*, Paris, Librairie Nilsson, 1893.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1818], sixième édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Du génie*, [s.l.], Mille et une nuits, septembre 2010.
- SCHURÉ, Édouard, « Le drame musical et l'œuvre de Richard Wagner », in *Revue des deux mondes*, n°80, 1869.
- SCHURÉ, Édouard, « Parsifal », in *Revue wagnérienne*, 8 novembre 1885, p.270-281.
- SCHURÉ, Édouard, *Les grands initiés* [1889], Paris, Perrin, 1960.
- SCHURÉ, Édouard, « La Promesse de l'Accomplissement », in *La Lumière*, n°1, Dimanche 17 décembre 1899, p.1.
- SCHURÉ, Édouard, « Une visite chez Wagner. Son portrait physique et moral. Sa conception

du théâtre », in *La Lumière*, n°4, Dimanche 7 janvier 1900, p.1.

SCHURÉ, Édouard, « Essai sur la Vie et l'Oeuvre de Marghèrita Albana », in *La Lumière*, n°12, Dimanche 4 mars 1900, p.1.

SCHURÉ, Édouard, *Précurseurs et révoltés*, Paris, Perrin & Cie, 1904.

SÉBASQUIER, Rodrigue, "Jean Delville: Les Horizons hantés", in *Le Réveil*, n°10, octobre 1892, p.311-313.

SÉDIR, Paul, « Le mouvement idéaliste en province », in *L'Initiation*, vol.26, n°5, février 1895, p.180-181.

SÉDIR, Paul, « La physiognomonie chez les Malais », in *Le Voile d'Isis*, n°49, mercredi 25 novembre 1891, p.8; n°50, mercredi 2 décembre 1891, p.5-6; n°51, mercredi 9 décembre 1891, p.2-4; n°52, mercredi 16 décembre 1891, p.4-7.

SÉDIR, Paul, « La Divination dans l'antiquité. Les Sybilles », in *Le Voile d'Isis*, n°65, mercredi 23 mars 1892, p.4-6; n°66, mercredi 30 mars 1892, p.2; n°68, mercredi 13 avril 1892, p.4-6, n°69, mercredi 20 avril 1892, p.2.

SÉDIR, Paul, « Le Livre des Splendeurs », in *Le Voile d'Isis*, n°158, mercredi 2 mai 1894, p.1-2.

SÉDIR, Paul « L'Occulte et la science actuelle », in *Le Voile d'Isis*, n°168, mercredi 19 juillet 1894, p.3.

SÉDIR, Paul, « Le Mouvement Idéaliste en Province », in *Le Voile d'Isis*, n°191, mercredi 20 février 1895, p.1-2.

SÉDIR, Paul, « La Science et la Religion », in *Le Voile d'Isis*, n°204, 29 mai 1895, p.1-2.

SÉDIR, Paul « Le logos », in *L'Initiation*, vol.29, n°3, décembre 1895, p.207-224.

SÉDIR, Paul, « Les Rayons X et la science occulte », in *L'Initiation*, vol.30, n°6, mars 1896, p.227-234.

SÉDIR, Paul, « L'art oratoire et l'Ésotérisme », in *L'Initiation*, vol.25, n°3, décembre 1894, p.202-210.

SENSUS, « Rapport sur quelques expériences de psychométrie faites à Bruxelles en KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°99, mercredi 11 janvier 1893, p.4-5.

SENSUS, Dr., « Propositions d'hygiène », in *La Lumière*, n°1, Dimanche 17 décembre 1899, p.3 ; n°4, Dimanche 7 janvier 1900, p.2 ; n°5, Dimanche 14 janvier 1900, p.2 ; n°7, Dimanche 28 janvier 1900, p.3 ; n°9, Dimanche 11 février 1900, p.3.

SIGNORET, E., « Le Saint-Graal », in *Le Mouvement Littéraire*, n°24, 21 janvier 1893, p.188-190.

SIGOGNE, Émile, « La Science et la Poésie », in *Le Mouvement Littéraire*, n°3, 8 mars 1892, p.19-20.

SOLAM, Jann, *Le But de la vie. La Mort vaincue*, préfacé par Léon Denis, Lyon, Édition de l'Oeuvre populaire, 1914.

SOULIER, Gustave, « Edme Couty », in *Art et Décoration*, T.V, n°1, janvier 1899, p.1-15.

SPRIMONT, Charles de, « Esthétique. Jean Delville, La Mission de l'Art », in *La Lutte*, mars 1900, p.178-180.

STEVENARD, L., « L'occultisme scientifique », in *Le Voile d'Isis*, n°16, mercredi 4 mars 1891, p.1-3.

TAILLENAY, Mme Jean de, « Le Théâtre du rêve », in *L'Art Moderne*, 2 avril 1899, p.106-107.

TASSET, Jacques, « La Langue universelle européenne », in *La Lumière*, n°6, dimanche 21 janvier 1900.

TEEL, Élie, « Hypnotisme et suggestion », in *Le Voile d'Isis*, n°54, mercredi 6 janvier 1892, p.1-4.

TRIPLEX, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.31, n°7, avril 1896, p.80-86.

V., J.M. De, « Échos », in *Le Voile d'Isis*, n°40, mercredi 9 septembre 1891, p.8.

VANKI, « Présages planétaires pour 1900 », in *La Lumière*, n°12, 4 mars 1900, p.3.

VERSTRAETEN, Edmond, « A propos de nos expositions », in *La Ligue Artistique*, n°8, Dimanche 21 avril 1895, p.1-2.

VERSTRAETEN, Edmond, « Correspondance », in *La Ligue Artistique*, n°10, Dimanche 19 mai 1895, p.3.

VERSTRAETEN, Edmond, « Réponse à M. Delville », in *La Ligue Artistique*, n°12, Dimanche 16 juin 1895, p.1-2.

VEZE, J. - Marcus De, « Bibliographie des sciences occultes », in *Le Voile d'Isis*, n°46 mercredi 4 novembre 1891, p.1-4.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, (Axel), « Le Monde Occulte », in *Le Voile d'Isis*, n°207, 19 juin 1895, p.1-2.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Les expériences du Docteur Crookes*, in *Oeuvres complètes*, Tome II, édition établie par Alain Raitt et Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1986, p.68-78.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Axël*, in *Oeuvres complètes*, Tome II, édition établie par Alain Raitt et Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1986, p.532-677.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Tribulat Bonhomet*, in *Oeuvres complètes*, Tome II, édition établie par Alain Raitt et Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1986, p.131-282.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Isis*, Toulouse, Ombres, 1995.

VITOUX, G., « L'occultisme scientifique », in *L'Initiation*, vol.9, n°3, décembre 1890, p.201-211 ; n°4, janvier 1891, p.316-330 ; vol.10, n°3, février 1891, p.428-440.

VURGEY, Francis, *Le Salon de 1890. Exposition triennale des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruxelles, Vve C. Istace et fils, 1890.

VURGEY, Francis, *Trois adaptations du microcosme. L'âme, les sept principes de l'homme et Dieu (schémas pantaculaires)*, préfacé par Papus, Paris, Chamuel, 1892.

VURGEY, Francis, « Bibliographie », in *L'Initiation*, vol.7-8, n°11, août 1890, p.423-426.

VURGEY, Francis, « Contribution à la Philosophie des nombres », in *L'Initiation*, vol.9, n°4, janvier 1891, p.331-346.

VURGEY, Francis, « KVMRIS. Ordre du jour n°1 », in *Le Voile d'Isis*, n°17, mercredi 11 mars 1891, p.3-6.

VURGEY, Francis, « La communication verbale », in *Le Voile d'Isis*, n°21, mercredi 8 avril 1891, p.1-3; n°43, mercredi 14 octobre 1891, p.3-4; n°44, mercredi 21 octobre 1891, p.4-6.

VURGEY, Francis, « L'âge de Sphinx », in *Le Voile d'Isis*, n°25, mercredi 6 mai 1891, p.2-5 ; n°26, mercredi 13 mai 1891, p.3-5; n°28, mercredi 27 mai 1891, p.2-4; n°29, mercredi 3 juin 1891, p.5-6.

VURGEY, Francis, « Correspondances magiques », in *L'Initiation*, vol.13, n°1, octobre 1891, p.90-91.

VURGEY, Francis, « Groupe indépendant d'études ésotériques sous la direction de L'Initiation. KVMRIS, Branche de Bruxelles, Rapport », in *Le Voile d'Isis*, n°37, mercredi 29 juillet 1891, p.2-5.

VURGEY, Francis « Correspondance », in *Le Voile d'Isis*, n°39, mercredi 26 août 1891, p.7.

VURGEY, Francis, « Article de Foy », in *Le Voile d'Isis*, n°77, mercredi 15 juin 1892, p.2-4; n°84, mercredi 7 septembre 1892, p.6-8; n°91, mercredi 9 novembre 1892, p.3-6; n°136, mercredi 15 novembre 1893, p.6-7; n°167, mercredi 4 juillet 1894, p.2-3; n°226, 18 décembre 1895, p.4-6.

VURGEY, Francis, « Rapport du délégué général sur les travaux de la seconde année en KVMRIS », in *Le Voile d'Isis*, n°79, mercredi 29 juin 1892, p.1-3.

VURGEY, Francis, « Groupe Indépendant d'Études Ésotériques », in *L'Initiation*, vol.16, n°10, juillet 1892, p.74-77.

VURGEY, Francis, « Trois adaptations du Microcosme. L'Âme, les sept principes de l'homme et Dieu », in *Le Voile d'Isis*, n°95, mercredi 7 décembre 1892, p.3-7; n°96, mercredi 14 décembre 1892, p.6-8; n°97, mercredi 21 décembre 1892, p.4-8; n°98, mercredi 4 janvier 1893, p.7-8; n°99, mercredi 11 janvier 1893, p.5-8; n°100, mercredi 18 janvier 1893, p.7-8; n°101, mercredi 25 janvier 1893, p.5-6; n°102, mercredi 1er février 1893, p.6; n°103, mercredi 6 février 1893, p.2-?.

VURGEY, Francis, « Correspondance des sept planètes et des quatre tempéraments », in *L'Initiation*, vol.19, n°7, avril 1893, p.28-30.

VURGEY, Francis, « Planètes et tempéraments », in *L'Initiation*, vol.20, n°10, juillet 1893, p.80-81.

VURGEY, Francis, « Les Nœuds d'Astral », in *L'Initiation*, vol.20, n°12, septembre 1893, p.211-215.

VURGEY, Francis, « Serment féal des escholiers nicolaites », in *L'Initiation*, vol.21, n°2, novembre 1893, p.174-177.

VURGEY, Francis, « Exposition d'Art Idéographique à l'auditoire du Groupe d'études ésotériques Kumris », in *La Nervie*, n°11, mars 1894, p.247.

VURGEY, Francis, « Nuit de salut », in *L'Initiation*, vol.25, n°3, décembre 1894, p.233-234.

VURGEY, Francis, « L'Art du jour », in *La Fédération artistique*, n°49, 22 septembre 1895, p.393-394.

VURGEY, Francis, « Le prix de Rome », in *La Fédération artistique*, n°7, 1er décembre 1895.

WISZNIEWSKA, Princesse, « Ligue des Femmes pour le désarmement international », in *La Lumière*, n°8, 4 février 1900, p.3.

YSEUX, Stéphane, « Le deuxième des Salons d'Art Idéaliste (Maison d'Art) », in *L'Art Idéaliste*, n°2, 13 avril 1897, p.1.

## II. - Sources secondaires

ADRIAENS-PANNIER, Anne (dir.), *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignements*, cat.exp., Bruxelles, Crédit Communal, 1987.

ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la philosophie occulte*, Paris, Payot & Rivages, 1994.

ALIZART, Mark (dir.), *Traces du Sacré*, cat.exp., Paris, Centre Pompidou, 2008.

AMADOU, Robert, *L'Occultisme. Esquisse d'un monde vivant*, Paris, 1950.

AMADOU, Robert, « L'abbé Lacuria et les harmonies de l'être », in *Atlantis*, n°314, mai-juin 1981, p. 334-338 ; n°315, juillet-août 1981, p.405-440 ; n°317, novembre-décembre 1981, p.75-88.

ANDRÉ, Marie-Sophie, BEAUFILS, Christophe, *Papus. Biographie. La Belle Époque de l'occultisme*, Paris, Berg International, 1995.

ANONYME, *Yvette Guilbert. Diseuse fin de siècle*, cat.exp., Paris, Bibliothèque nationale, Albi, Musée Toulouse-Lautrec, Aix-en-Provence, Pavillon de Vendôme, 1994.

ANONYME, René Wiener. Relieur et animateur de la vie artistique au temps de l'École de Nancy, cat.exp., Musée Lorrain, Palais Ducal Nancy, 18 juin – 4 octobre 1999, Nancy, musée Lorrain, 1999.

APRAXINE, Pierre, SCHMIT, Sophie, « La photographie et l'occulte », in CHÉROUX, Clément, FISCHER, Andreas (dir.), *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p.12-17.

ARON, Paul, *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*, Bruxelles, Labor, (« Archives du futur »), 1985.

ARON, Paul, « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et

- écrivains en Belgique francophone », in *Écritures* 36, Lausanne, 1990, p.82-91.
- ARON, Paul, « L'Art des rencontres. Les relations entre peintres et écrivains en Belgique à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle », in *Les Passions de l'âme : les symbolistes belges*, Budapest, Musées des Beaux-Arts, 2002, p.17-23.
- ASSAËL, Jacqueline, *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide*, Namur, Société des études classiques, (« Collection d'études classiques »), 2006.
- BANCQUART, Marie-Claire, « Introduction », in *Romantisme*, n°42, 1983, p.3-8.
- BANCQUART, Marie-Claire (dir.), *Écrivains fin-de-siècle*, Paris, Gallimard, (« Folio Classique »), 2010.
- BANNOUR, Wanda, *Jean-Martin Charcot et l'hystérie*, Paris, Métaillié, 1992.
- BARRUCAND, Dominique, *Histoire de l'hypnose en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- BARTHES, Roland, « La Métaphore de l'œil », in *Critique*, numéro spécial, *Hommage à Georges Bataille*, n°195, août 1963, p.770-777 ; n°196, septembre 1963, p.770-777.
- BEAUFILS, Christophe, « La thèse de médecine d'Adrien Péladan fils: une conception de la sexualité », in LAURANT, Jean-Pierre, NGUYEN, Victor (dir.), *Les Péladan*, Lausanne, L'Âge d'Homme, (« Les Dossiers H »), 1990, p.54-57.
- BEAUFILS, Christophe, *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Million, 1993.
- BENICHO, Michel, *L'école du désenchantement*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque des Idées »), 1992.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, BLONDEL, Christine (dir.), *Des savants face à l'occulte. 1870-1940*, Paris, La Découverte, (« Sciences et société »), 2002.
- BERG, Charles, « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel », in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°34, mai 1982, p.119-135.
- BERG, Christian, HALEN, Pierre (dir.), *Littératures de langue française (1830-2000). Histoire et perspectives*, Bruxelles, Le Cri, 2000.
- BICKMANN, Isa, *Leonardismus und symbolistische Ästhetik. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Leonardo da Vincis in Paris und Brüssel*, Frankfurt am Main, Peter Lang, (« Publications Universitaires Européennes »), 1999.
- BLOCK, Jane, *Les XX. Forum of the Avant-Garde*, in *Belgian Art 1880-1814*, New York, Brooklyn Museum, 1980, p.17-40.
- BLOCK, Jane, *Les XX and Belgian Avant-gardism, 1868-1894*, Ann Arbor, University Press, (« Studies in the Fine Arts : The Avant-Garde, n°41 »), 1984.
- BLOCK, Jane, « La maison d'art. Edmond Picard's Asylum of Beauty », in Michel Draguet (dir.), *Irréalisme et Art Moderne. Les voies de l'imaginaire dans l'art des 18<sup>ème</sup>, 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles. Mélanges Philippe Robert-Jones*, Bruxelles, [s.e.], 1991, p.145-157.
- BORREN, Charles Van den, « Jean Delville », in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Tome XXXV, 1953, p.1-3.
- BOUILLON, Jean-Paul (dir.), *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermond-Ferrand, Saint-Etienne (1987), Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989.
- BOUILLON, Jean-Paul, « Le Moment symboliste », in *Revue de l'Art*, n°96, 1992, p.5-11.
- BOURGET, Paul, « Du métapsychisme », in *Au service de l'ordre*, Paris, Plon, 1929.
- BOWLER, Peter J., *Reconciling Science and Religion. The Debate in Early Twentieth Century*

- Britain, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- BOWMAN, Franck Paul, « Les Harmonies de la religion chrétienne », in *Romantisme*, 1972, n°5, p.52-65.
- BOWMAN, Franck Paul., « Flaubert et le syncrétisme religieux », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol.81, n°4-5, 1981, p.621-636.
- BRAET, Herman, *L'accueil fait au symbolisme en Belgique. 1885-1900. Contribution à l'étude du mouvement et de la critique symboliste*, Bruxelles, Palais des Académies, 1967.
- BRAUN, Marta, « Fantômes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible », in *Études photographiques*, n°1, novembre 1996.
- BRECOURT-VILLARS, Claudine, *Yvette Guilbert l'Irrespectueuse*, Paris, Plon, 1988.
- BRENOT, Philippe, *Le génie et la folie en peinture, musique et littérature*, Paris, Plon, 1997.
- BRIX, Michel, « L'idéalisme fin-de-siècle », in *Romantisme*, n°124, 2004, p.141-154.
- BROGNIEZ, Laurence, JAGO-ANTOINE, Véronique (dir.), *La Peinture (d)écrite, Textyles*, n°17-18, Bruxelles, Le Cri, 2000.
- BROGNIEZ, Laurence, *Préraphaélisme et symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, (« Romantisme et modernités »), 2003.
- BROGNIEZ, Laurence (dir.), *Écrit(ure)s de peintres belges*, Bruxelles, Peter Lang, (« Comparatisme et Société »), 2008.
- BUÉGUET, Bruno (dir.), *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du Conservatoire national des arts et métiers, 1990.
- BURHAN, Filiz Eda, *Visions and Visionaries. Nineteenth-Century Psychological Theory. The Occult Sciences and the Formation of a Symbolist Aesthetic in France*, thèse de doctorat, Princeton University, 1979.
- BYRD, Anne, « The Brush Stroke as Catastrophe : Gasquet's *Cézanne* and the Paintings of Bimémus Quarry », in *RACCAR*, vol.34, n°1, 2009, p.41-52.
- CABANÈS, Jean-Louis, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Lille-Paris, Klincksieck, 1991.
- CAGE, John, *La Couleur dans l'art*, Paris, Thames&Hudson, (« L'univers de l'art »), 2009.
- CANGUILHEM, Denis, *Le merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France 1844-1918*, Paris, Gallimard, 2004.
- CARRINGTON, Hereward, « The Slade-Zöllner investigation », in *The Physical Phenomena of Spiritualism. Fraudulent and Genuine* [1907], troisième édition, [s.l.], Herbert B.Turner & Co, 2004, p.19-47.
- CARROY, Jacqueline, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- CARROY, Jacqueline, « Foules expérimentales, psychologie des foules et psychologie sociale expérimentale de Bernheim à Milgram », in *Sociétés contemporaines*, n°13, mars 1993, p.167-172.
- CARROY, Jacqueline, OHAYON, Annick, PLAS, Régine, *Histoire de la psychologie en France. XIXe – XXe siècles*, Paris, La Découverte, (« Grands repères »), 2006.
- CARROY-THIRARD, Jacqueline, « Hypnose et expérimentation », in *Bulletin de psychologie*, XXXIV, n°348, 1981, p.41-50.
- CARROY-THIRARD, Jacqueline, « Hystérie, théâtre, littérature au dix-neuvième siècle », in *Psychanalyse à l'Université*, vol.7, n°26, 1982, p.299-317.
- CASSOU, Jean, *et alii, Encyclopédie du Symbolisme. Peinture. Gravure et sculpture. Littérature. Musique*, Paris, Somogy, 1979.
- CASTEL, Pierre-Henri, *La Querelle de l'hystérie. La formation du discours psychopathologique en France 1881-1913*, Paris, Presses Universitaires de France (« Bibliothèque du Collège international de philosophie »), 1998.
- CASTELLAN, Yvonne, *Le spiritisme*, Paris, Presses Universitaires de France, (« Que sais-

je? »), 1974.

CASTELLI, Enrico, *Le démoniaque dans l'art*, traduit de l'italien par Enrichetta Valenziani, Paris, J.Vrin, 1958.

CAULLIER, Joëlle, « La quête d'Isis, ou la musique allemande dans la pensée française », in *Romantisme*, n°73, 1991, p.113-122.

CEDERGREN, Mickaëlle, « L'Idéal monastique chez Huysmans et Strindberg, entre réalité et fiction », in *Revue de littérature comparée*, « Huysmans et Strindberg, un rêve en commun », n°330, 2009, p.165-182.

CHAMPION, Françoise, « La « nébuleuse mystique-ésotérique ». Une décomposition du religieux entre humanisme revisité, magique, psychologique », in MARTIN, Jean-Baptiste, LAPLANTINE, François (dir.), *Le Défi magique*, vol.1, *Ésotérisme, occultisme, spiritisme*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p.315-326.

CHAPERON, Daniëlle, *Camille Flammarion. Entre astronomie et littérature*, Paris, Imago, 1998.

CHARTRAIN-HEBBELINCK, Marie-Jeanne (dir.), *Jean Portaels et ses élèves*, cat.exp., Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1979.

CHARUTY, Giordana, « Conférence de Mme Giordana Charuty », in *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire*, Tome 109, 2000-2001, 2000, p.399-403.

CHARUTY, Giordana, « Le retour des métapsychistes », in *L'Homme*, n°158-159, 2001, p.353-364.

CHÉROUX, Clément, FISCHER, Andreas (dir.), *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

CHÉROUX, Clément, « La photographie des fluides: un alphabet de rayons invisibles », in CHÉROUX, Clément, FISCHER, Andreas (dir.), *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p.114-125.

CIAMBERLANI, Albert, « Notice sur Jean Delville. Membre de l'Académie », in *Annuaire de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 1954, p.181-191.

CITTI, Pierre (dir.), *Fins de siècle*, actes du colloque de Tours, 4-6 juin 1985, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990.

CLAIR, Jean (dir.), *L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, cat.exp., Paris, Galerie Nationale du Grand Palais, 19 octobre 1993-24 janvier 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

CLAIR, Jean, THEBERGE, Pierre (dir.), *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, cat.exp., Montréal, Flammarion, 1995.

CLAIR, Jean (dir.), *Cosmos. Du Romantisme à l'avant-garde*, cat.exp., Montréal, Musée des Beaux-arts de Montréal, 1999.

CLAIR, Jean, *L'an 1895. D'une anatomie impossible*, Paris, L'Échoppe, 2004.

CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Gallimard, 2005.

CLERBOIS, Sébastien, « Édouard Schuré et Jean Delville sur la scène wagnérienne: la Genèse d'un « théâtre de l'âme » », in *La Monnaie wagnérienne*, Gand, Snoeck, (« Cahiers du GRAM »), 1998, p.259-279.

CLERBOIS, Sébastien, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Dragnet, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1999-2000.

CLERBOIS, Sébastien, « Symbolisme et Franc-Maçonnerie en Belgique (1880-1900) », in REGGIANI, Licia (dir.), *Massoneria e cultura: il contributo della Massoneria alla formazione della cultura nel Belgio francofono (1830-1914)*, [s.l.], Clueb, 1999, p.117-137.

CLERBOIS, Sébastien, « L'influence de la pensée occultiste sur le symbolisme belge: Bilan

- Critique d'une « affinité spirituelle » à la fin du 19e siècle », in *Ariès*, vol.2, n°2, 2002, p.173-174.
- CLERBOIS, Sébastien, « À la recherche d'une *forme-pensée*. L'influence de la théosophie sur les artistes en Belgique, entre symbolisme et avant-garde (1890-1910) », in *Nineteenth-Century Art Worldwide. A Journal of nineteenth-century visual culture*, <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn02/259-in-search-of-the-forme-pensee-the-influence-of-theosophy-on-belgian-artists-between-symbolism-and-the-avant-garde-1890-1910>, page consultée le 20 décembre 2010.
- CLERBOIS, Sébastien, « Jean Delville, Prix de Rome: l'Antiquité et le symbolisme belge », in TSINGARIDA, Athéna, VERBANCK, Annie (dir.), *L'Antiquité au service de la Modernité? La réception de l'Antiquité classique en Belgique au XIXe siècle*, Actes du colloque international, 27-29 avril 2005, Université Libre de Bruxelles et Musée Royal de Mariemont, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2005.
- COLE, Brendan, *Jean Delville's L'Esthétique Idéaliste. Art between Nature and the Absolute (1887-1906)*, thèse de doctorat, Université d'Oxford, 2000.
- COLE, Brendan, « « L'Ecole de Platon de Jean Delville: Amour, beauté et androgynie dans la peinture fin-de-siècle », in *La Revue des Musées de France*, vol.56, n°4, octobre 2006, p.57-63.
- COLE, Brendan, « Jean Delville's *La Mission de l'Art*: Hegelian Echoes in fin-de-siècle Idealism », in *Religion and the Arts*, n°11, 2007, p.330-372.
- COLE, Brendan, « Jean Delville and the Belgian Avant-Garde: anti-materialist polemics for « un art annonciateur des spiritualités futures » », in NEGINSKY, Rosina (dir.), *Symbolism. Its Origins and Its Consequences*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010, p.129-146.
- COLE, Brendan, « Jean Delville chez l'éditeur Deman », in LAOUREUX, Denis (dir.), *Impressions symbolistes. Edmond Deman, éditeur d'art*, cat.exp., Namur, Musée Félicien Rops, 2011, s.p.
- COLIN, René-Pierre, « Les décadents : nuanceurs ou barbares de l'idée », in *Romantisme*, n°42, 1983, p.47-54.
- CONRY, Yvette, *L'introduction du darwinisme en France au XIXe siècle*, Paris, Vrin, 1974.
- COQUIO, Catherine, « La « Baudelairité » décadente : un modèle spectral », in *Romantisme*, n°82, 1993, p.91-107.
- CORSETTI, Jean-Pierre, *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Paris, Larousse, (« Références »), 1992.
- COUVREUR, Manuel et VAN DER HOEVEN, Roland (dir.), *La Monnaie symboliste*, Bruxelles, GRAM, 2003.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, London, MIT Press, 1992.
- CROCE, Cécile, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural. L'art, une érosgraphie*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.
- CUCHET, Guillaume, « Le retour des esprits, ou la naissance du spiritisme sous le Second Empire », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°54-2, 2007, p.74-90.
- DA SILVA, Jean, *Les Salons de la Rose+Croix (1892-1897)*, Paris, Syros, 1991.
- DAUTREVAUX, Anne-Charlotte, *Jean Delville (1867-1953): Théosophe, esthéticien, peintre*, maîtrise d'histoire de l'art et d'archéologie sous la direction de Bruno Focuart, Université Paris IV, 1988-1989.
- DAVID-NEEL, Alexandra, *Le sortilège du mystère. Faits étranges et gens bizarres rencontrés au long de mes routes d'Orient et d'Occident*, Paris, Plon, 1972.
- DAVISSON, Sven (dir.), *Occulture in the fin de siècle*, numéro spécial, *Ashé Journal. The Journal of Experimental Spirituality*, vol.4., n°1, 2005.
- DARD, Olivier, *La synarchie ou le mythe du complot permanent*, Paris, Perrin, 1998.



- DELEVOY, Robert, *Journal du symbolisme*, Genève, Skyra, 1977.
- DELVILLE, Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, Bruxelles, Laconti, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1985.
- DIDI-HUBERMAN, *L'Image revenante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIJKSTRA, Bram, *Les Idoles de la Perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992.
- DI PASQUALE, Maria E., « Joséphin Péladan : Occultism, Catholicism, and Science in the Fin de Siècle », in *RACCAR*, vol.34, n°1, 2009, p.53-61.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset & Fasquelle, 1993.
- DRAGUET, Michel (dir.), *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, cat.exp., Liège, Snoeck-Ducaju en Zoon, 1997.
- DRAGUET, Michel, « Les incertitudes de l'écriture. Le mot entre image, objet et concept », in BEX, Florent, *L'Art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001, p.114-135.
- DRAGUET, Michel, *Le symbolisme en Belgique*, cat.exp., Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Fonds Mercator, 2004-2010.
- DROUIN, Jean-Claude, « Un légitimiste mystique du XIX<sup>e</sup> siècle: Adrien Péladan 1815-1890 », in LAURANT, Jean-Pierre, NGUYEN, Victor (dir.), *Les Péladan*, Lausanne, L'Âge d'Homme, (« Les Dossiers H »), 1990, p.13-19.
- DUBOIS, Dominique, *Jules Bois (1868-1943), le reporter de l'occultisme, le poète et le féministe de la Belle Epoque*, s.l., Arqa, 2004.
- DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, « Les Métaphores de la critique d'art: le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », in BOUILLON, Jean-Paul (dir.), *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Saint-Etienne (1987), Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p.105-118.
- DUFOUR-KOWALSKI, Emmanuel, *Anthologie de la littérature occultiste. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles français*, Lausanne-Paris, L'Age d'Homme, Genève, Delphica, 2010.
- EAMON, William, *Science and the Secrets of Nature; Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- EDELMAN, Nicole, « Les tables tournantes arrivent en France », in *L'Histoire*, n°75, février 1985, p.16-23.
- EDELMAN, Nicole, « Allan Kardec, le prophète du spiritisme », in *L'Histoire*, n°98, mars 1987, p.62-69.
- EDELMAN, Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France 1785-1914*, Paris, Albin Michel, 1995.
- EDELMAN, Nicole, « Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple », in *Romantisme*, n°110, 2000, p.73-87.
- EDELMAN, Nicole, « Culture, croyances et médecine, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n°25, 2002, mis en ligne le 19 juin 2004, <http://rh19.revues.org/index453.html>; DOI:10.4000/rh19.453, consulté le 03 février 2012.
- EDELMAN, Nicole, « L'invisible (1870-1890) : une inscription somatique », in *Ethnologie française*, vol.33, 2003, p.593-600.
- EIDENBENZ, Céline, « Danses symptomatiques. De Magdeleine G. à Catherine Contour », in GIOFFREDI, Paule (dir.), *A la rencontre de la danse contemporaine. Porosités et résistances*,

- Paris, L'Harmattan, 2009, p.219-233.
- EIDENBENZ, Céline, *Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)*, thèse de doctorat sous la direction de Dario Gamboni, Genève, Université de Genève, 2011.
- ELLENBERGER, Henri F., *Histoire de la découverte de l'inconscient* [1970], traduit de l'anglais par J.Feisthauer, Paris, Arthème Fayard, 1994.
- ENCAUSSE, Philippe, *Sciences occultes ou vingt-cinq années d'Occultisme occidental. Papus, sa vie, son œuvre*, Paris, Ocia, 1949.
- FAIVRE, Antoine, *Accès de l'ésotérisme occidental*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque des sciences humaines »), 1986.
- FAIVRE, Antoine, *Philosophie de la nature. Physique sacrée et théosophie, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Albin Michel, 1995.
- FAIVRE, Antoine, « Conférence de M.Antoine Faivre », in *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire*, Tome 110, 2001-2002, 2001, p.403-413.
- FAIVRE, Antoine, « Sir Arthur Conan Doyle et les esprits photographiés », in *Ethnologie française*, vol.33, 2003, p.623-632.
- FAIVRE, Antoine, *L'ésotérisme*, quatrième édition mise à jour, Paris, Presses Universitaires de France, (« Que sais-je? »), 2007.
- FAUCHEREAU, Serge, PIJAUDIER-CABOT, Joëlle, *L'Europe des Esprits. La fascination de l'occulte 1750-1950*, cat.exp., Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain, 8 octobre 2011-12 février 2012, Strasbourg, Editions des Musées de Strasbourg, 2011.
- FISCHER, Andreas, « « La Lune au front ». Remarques sur l'histoire de la photographie de la pensée », in CHÉROUX, Clément, FISCHER, Andreas (dir.), *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p.139-153.
- FOUCART, Bruno, « Saint-François d'Assise et l'art français du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol.70, n°184, 1984, p.157-166.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard (« Tel »), 1976.
- FOX KELLER, Evelyn, *Secrets of Life. Secrets of Death. Essays on Language, Gender and Science*, New York, Routledge, 1992.
- FRANGNE, Pierre-Henri, *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- FRIEDMAN, Donald F., « L'évocation du « Liebestod » par Jean Delville », in BROGNIEZ, Laurence, JAGO-ANTOINE, Véronique (dir.), *La Peinture (d)écrite, Textyles*, n°17-18, Bruxelles, Le Cri, 2000, p.79-84.
- FRONGIA, Maria Luisa, *Il simbolismo di Jean Delville*, Bologne, Patron, 1978.
- FRONGIA, Maria-Luisa, « I bozzetti di Jean Delville per la scena del drama lirico inedita Zanoni », in *Storial dell'arte*, n°71, 1991, p.137-151.
- GAGNEBIN, Murielle, *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, (« Écriture »), 1984.
- GAMBONI, Dario, « Le « Symbolisme en peinture » et la littérature », in *Revue de l'Art*, n°96, 1992, p.13-23.
- GAMWELL, Lynn, *Exploring the invisible. Art, science and the Spiritual*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2002.
- GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 2005.
- GAUTIER, Flaurette, *L'écriture artiste de Jean Delville (1888-1900)*, sous la direction de Pascal Rousseau, Tours, Université François Rabelais, 2011.
- GIPPER, Andreas, « Vulgarisation scientifique et physico-théologie en France. Le Spectacle de la nature de l'abbé Pluche », in ANDRIES, Lise (dir.), *Le partage des savoirs XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p.21-34.

- GODWIN, Joscelyn, *The beginning of theosophy in France*, Londres, Theosophical history centre, 1989.
- GODWIN, Joscelyn, *L'ésotérisme musical en France 1750-1950*, Paris, Albin Michel, 1991.
- GODWIN, Joscelyn, *The Theosophical Enlightenment*, Albany, State University of New York Press, 1994.
- GOLDSTEIN, Jan, *Consoler et classifier. L'essor de la psychiatrie française* [1987], traduit de l'anglais par François Bouillot, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, (« Les empêcheurs de penser en rond »), 1997.
- GORCEIX, Paul, « À propos du retour aux sources chez les symbolistes », in *Correspondance*, n°3, octobre 1993, p.7-19.
- GORCEIX, Paul, *Fin de siècle et symbolisme en Belgique: œuvres poétiques: Théodore Hannon, Iwan Gilkin, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp, Albert Mockel*, édition établie et précédée d'une étude par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1998.
- GORDON, Rae Beth, « Le Caf conc' et l'hystérie », in *Romantisme*, n°64, 1989, p.53-67.
- GORDON, Rae Beth, *Dances with Darwin 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2009.
- GRAUBY, Françoise, *La création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Paris, Nizet, 1994.
- GRAUBY, Françoise, *Le Corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg », in *Romantisme*, n°105, 1999, p.71-83.
- GUBIN, Eliane (dir.), *Dictionnaire des femmes belges. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, Racine, 2006.
- GUILLERM, Jean-Pierre, « Psychopathologie du peintre », in *Romantisme*, n°66, 1989, p.75-86.
- GUILLERM, Jean-Pierre, « De l'Artiste à l'Ariste: Joséphin Péladan contre les décadences », in *Romantisme*, vol.20, n°67, 1990, p.65-66.
- GUNTHER, André, « La rétine du savant. La fonction heuristique de la photographie », in *Etudes photographiques*, n°7, mai 2000, mis en ligne le 18 novembre 2002, <http://etudesphotographiques.revues.org/index205.html>, consulté le 12 février 2002.
- HABCHI, Sobhi, « K.Gibran entre le « troisième oeil » et W.Blake: jalons pour une esthétique visionnaire », in *Revue de littérature comparée*, n°326, 2008, p.237-257.
- HADOT, Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, (« NRF essais »), 2004.
- HANEGRAAFF, Wouter, KRIPAL, Jeffrey J. (dir.), *Hidden Intercourse. Eros and Sexuality in the History of Western Esotericism*, Leiden, Brill, 2008.
- HARDOUIN FUGIER, Elisabeth, « L'abbé Lacuria, portraits et images », in *Atlantis*, n°314, mai-juin 1981, p.341-365.
- HARRIS, Lynda, « Jean Delville: Painting, Spirituality and the Esoteric », in *Quest Magazine*, n°90.3, mai-juin 2002.
- HAUPTMAN, William (dir.), *La Belgique dévoilée. De l'impressionnisme à l'expressionnisme*, cat.exp., Milan, 5 continents, 2007.
- HAVELANGE, Carl, *Les figures de la guérison, XVIIIe – XIXe siècles. Une histoire sociale et culturelles des professions médicales au pays de Liège*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- HEIJ, Jan Jaap (dir.), *Theo Van Hoytema 1863-1917*, cat. exp., Zwolle, Drents Museum Assen, Gemeentemuseum Den Haag, Zwolle, Waanders Drukkers, 1999.
- HIRSH, Sharon L., *Symbolism and Modern Urban Society*, Cambridge University Press, 2004.

- HOFSTÄTTER, Hans H. (dir.), *Le symbolisme en Europe*, cat.exp. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1976.
- HUTIN, Serge, *Les Francs-Maçons*, Paris, Éditions du Seuil, 1960.
- IONESCU, Vlaicu, « Lacuria et l'idée de la Trinité », in *Atlantis*, n°317, novembre-décembre 1981, p.89-114.
- JACCARD, Roland, *La folie*, Paris, Presses Universitaires de France (« Que sais-je ? »), 2004.
- JARASSÉ, Dominique, MALMSTAD, John E., MARCADÉ, Jean-Claude (dir.), *Le dialogue des arts dans le symbolisme russe*, Actes du colloque de Bordeaux, du 12 au 14 mai 2000, Lausanne, Paris, L'Âge d'Homme, 2008.
- JULLIAN, Philippe, *Esthètes et magiciens. L'Art fin de siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1969.
- JULLIAN, Philippe, *Les Symbolistes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1973.
- JULLIAN, Philippe, *Idéalistes et symbolistes*, cat.exp., Paris, Galerie J.-C. Gaubert, 1973.
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David (dir.), *Les peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France*, cat.exp., Gand, Snoeck-Ducaju en Zoon, 1999.
- JUNOD, Philippe, *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Paris, Contrechamps, 2006.
- KELKEL, Manfred, *Alexandre Scriabine. Un musicien à la recherche de l'absolu*, Paris, Fayard, 1999.
- KESHAVJEE, Serena, « The « Scientization of Spirituality », in LOCHNAN, Katharine (dir.), *Seductive Surfaces. The Art of Tissot*, New Haven, Yale University Press, 1999, p.213-244.
- KESHAVJEE, Serena, « *L'Art Inconscient* » and « *L'Esthétique des Esprits* » : *Science, spiritualism and the imaging of the unconscious in french symbolist art*, thèse sous la direction de Robert Welsh, Université de Toronto, 2002.
- KESHAVJEE, Serena, « Mot de la rédactrice : La culture visuelle de la science et l'art dans la France fin-de-siècle », in *RACAR*, vol.34, n°1, 2009, p.11-17.
- KESHAVJEE, Serena, « *L'Art Inconscient : Imaging the Unconscious in Symbolist Art fort the Théâtre d'art* », in *RACAR*, vol.34, n°1, 2009, p.62-76.
- KIMPE, Olivier, *Chronologie évènementielle permettant de mieux comprendre les différentes phases du symbolisme artistique du peintre idéaliste Jean Delville (Leuven 19/1/1867 – Bruxelles 19/1/1953)*, Deurne, Kimpe Olivier, 1995.
- KIMPE, Olivier, « *Vision of peace, the angel of peace, a light carrier...protects the universal temple of fraternity* » : *a symbolic-idealistic Belgian painter: Jean Delville*, Deurne, Kimpe Olivier, 1996.
- KIMPE, Olivier, *Jean Delville, the idealistic-symbolist Belgian painter of the 20<sup>th</sup> century...*, Deurne, Kimpe Olivier, 1998.
- KIMPE, Olivier, *Nous pouvons apprendre et ressourcer les valeurs morales et éthiques de l'art de J.Delville (1867-1953), le maître de la peinture symboliste-idéaliste belge du 20<sup>ème</sup> siècle*, Deurne, Kimpe Olivier, 2000.
- KIMPE, Olivier, *Painting-triptych « The Dream of love », 1933, Belgian symbolist-idealistic painter: Jean Delville*, Deurne, Kimpe Olivier, 1997.
- KIMPE, Willy, *Etude graphique globale sur quatre peintures symboliques du peintre belge « Jean Delville » avec en complément certains liens littéraires et théosophiques*, Deurne, Kimpe Willy, 1995.
- KIMPE, Willy, *Inventaire didactique et évènementiel permettant de mieux comprendre chronologiquement les différentes phases du symbolisme de Jean Delville*, Deurne, Kimpe Willy, 1995.
- KOSINSKI, Dorothy M., *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, London, Ann Arbor, 1989.
- KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *La Légende de l'artiste [1934]*, Paris, Allia, 2010.

- LACHAPELLE, Sofie, *Investigating the Supernatural. From Spiritism and Occultism to Psychical Research and Metapsychics in France, 1853-1931*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011.
- LAOUREUX, Denis, *Mot à main. Image et écriture dans l'art en Belgique*, Bucarest, Musée National d'Art, 2006.
- LAOUREUX, Denis, « Langage et représentation dans l'art moderne et contemporain en Belgique », in *Le Livre & l'estampe*, n°166, 2006, p.9-90.
- LAOUREUX, Denis, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Anvers, Pandora (Cahier, n°10), 2008.
- LAOUREUX, Denis (dir.), *Impressions symbolistes. Edmond Deman, éditeur d'art*, cat.exp., Namur, Musée Félicien Rops, 2011.
- LAPAIRE, Claude, *Auguste de Niederhäusern-Rodo 1863-1913. Un sculpteur entre la suisse et paris*, catalogue raisonné, Berne, Editions Benteli, Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich/Lausanne, 2001.
- LARDIC, Jean-Marie, *Figures de l'idéalisme*, Paris, Ellipses, (« Philo »), 1998.
- LARSON, Barbara, « Evolution and Degeneration in the Early Work of Odilon Redon », in NOCHLIN, Linda, LUCY, Martha (dir.), « *The Darwin Effect. Evolution and Nineteenth-Century Visual Culture* », in *Nineteenth-Century Art Worldwide*, numéro spécial, vol.2, n°2, 2003.
- LARSON, Barbara, « Mapping the Body and the Brain : Neurology and Localization Theory in the Work of Rodin », in *RACAR*, vol.34, n°1, 2009, p.30-40.
- LAUFER, Laurie, « De l'image revenante aux illusions bénies (expériences de spiritisme) », in *Champ psychosomatique*, n°46, 2007, p.65-78.
- LAURANT, Jean-Pierre, NGUYEN, Victor (dir.), *Les Péladan*, Lausanne, L'Âge d'Homme, (« Les Dossiers H »), 1990.
- LAURANT, Jean-Pierre, *L'ésotérisme chrétien en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, L'Age d'Homme, (« Politica hermetica »), 1992.
- LAURENS, Stéphane, « La médecine face à l'hypnose. Le congrès de 1889, les prémisses d'un débat actuel ? », in *Revue internationale de Psychosociologie*, vol.XI, 2005, p.155-165.
- LEGRAND, Francine-Claire (dir.), *De l'allégorie au symbole*, cat.exp., Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1968.
- LEGRAND, Francine-Claire, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1972.
- LEHMANN, A.G., « Signification et ambiguïté dans les beaux-arts : quelques problèmes de critique « symboliste » », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°12, 1960, p.161-174.
- LE LANNOU, Jean-Michel, « L'anti-idéalisme de Bergson », in *Les études philosophiques*, n°59, 2001, p.419-437.
- LE MALEFAN, Pascal, *Folie et spiritisme. Histoire du discours psychopathologique sur la pratique du spiritisme, ses abords et ses avatars, 1850-1950*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- LENAIN, Thierry (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, (« Le point philosophique »), 2002.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, « Devenir Bourdelle », in *Revue de l'Art*, n°104, 1994, p.30-39.
- LE TACON, François, *Émile Gallé ou Le mariage de l'art et de la science*, Paris, Messene, 1995.
- LICOPPE, Christian, *La formation de la pratique scientifique. Le discours de l'expérience en France et en Angleterre (1630-1830)*, Paris, La Découverte, 1996.
- LISTA, Marcella, « Le rêve de Prométhée: art total et environnements synesthésiques aux origines de l'abstraction », in *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle*, cat.exp., Paris, Centre Pompidou, 2005, p.63-76.

- LOERS, Veit, WITZMANN, Pia, EHRHARDT, Ingrid (dir.), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, cat.exp., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Ostfildern, Tertium, 1995.
- LUCBERT, Françoise, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, (« Critiques d'art »), 2005.
- LUCY, Martha, « Into the Primeval Slime : Body and Self in Redon's Evolutionary Universe », in *RACAR*, vol.34, n°1, 2009, p.18-29.
- MAGRE, Maurice, *Magiciens et illuminés*, Paris, Fasquelle, 1930.
- MANCINI, Silvia, « Chronique. Magnétisme animal et sciences psychiques (1784-1935). La redécouverte d'un continent perdu », in *Diogène. Temps et métamorphoses*, n°190, 2000, p.138-147.
- MANCINI, Silvia, MEHEUST, Bertrand, « La réponse des « métapsychistes » », in *L'Homme*, n°161, 2002, p.225-237.
- MANCINI, Silvia, *La fabrication du psychisme*, Paris, La Découverte, 2006.
- MARMIN, Nicolas, « Métapsychique et psychologie en France (1880-1940) », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n°4, 2001, p.145-171.
- MARQUER, Bertrand, *Les « Romans » de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008.
- MARQUES TIAGO PIRES, « Mystique, politique et maladie mentale. Historicités croisées (France, c.1830 – c.1900) », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n°23, 2010, p.37-74.
- MARTIN, Jean-Baptiste (dir.), *Le Défi magique. Volume I. Esotérisme, Occultisme, Spiritisme*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994.
- MASSON, Céline, *Psychisme et création. Le lieu du créer, topique et « crise »*, Le Bouscat, L'Esprit du temps, 2004.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *La génération symboliste 1870-1910*, Paris, Genève, Skira, 1990.
- MATHIEU, Xavier, *Antonio de La Gandara. Un témoin de la Belle Epoque*, préfacé par Jean-Louis Debré, [s.l.], Librairie des Musées, 2011.
- MEHEUST, Bertrand, *Somnambulisme et médiumnité (1784-1930)*, Tome I., *Le défi du magnétisme animal*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.
- MERCHANT, Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, San Francisco, Harper, 1980.
- MERCHANT, Carolyn, « The Scientific Revolution and *The Death of Nature* », in *The History of Science Society. Isis*, n°97, 2006.
- MERCIER, Alain, *Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914)*, (*I. Le Symbolisme Français*), Paris, Nizet, 1969.
- MERCIER, Alain, "L'esthétique rose-croix à Nancy-Artiste en 1886-1888. J.Péladan, S. de Guaita et F.Vurgey", in *Revue des études péladanes*, n°13, mai-juin 1976, p.3-7.
- MERCIER, Alain, *Édouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*, thèse présentée devant l'université de Paris X le 20 février 1971, Paris, Honoré Champion, 1980.
- METKEN, G., « Une musique pour l'œil. Richard Wagner et la peinture symboliste », in CLAIR, Jean (dir.), *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, cat.exp., Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1996, p.116-123.
- MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.
- MICHAUD, Stéphane (dir.), *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, Tome I, « Mettre en images, donner en spectacle », Paris, José Corti, 1988.
- MICHELET JACQUOD, Valérie, *Le roman symboliste. Un art de l' « extrême conscience »*. *Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Genève, Droz, 2008.
- MILLMAN, Ian, *Georges de Feure. Maître du Symbolisme et de l'Art nouveau*, Paris, ACR,

1992.

MILNER, Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, (« Écriture »), 1982.

MILNER, Max (dir.), *Littérature et Pathologie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, (« L'Imaginaire du Texte »), 1989.

MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999.

MOREHEAD, Allison, *Creative Pathologies. French Experimental Psychology and Symbolist Avant Gardes 1889-1900*, thèse de doctorat, University of Chicago, 2007.

MOREHEAD, Allison, « Symbolism, Mediumship, and the « Study of the Soul that has Constituted Itself as a Postivist Science » », in *RACCAR*, vol.34, n°1, 2009, p.77-85.

MORRISSON, Mark S., « Occult Chemistry and the Theosophical Aesthetics of the Subatomic World », in *RACCAR*, vol.34, n°1, 2009, p.86-97.

MORTELETTE, Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.

MORTIER, Daniel, « Quelques questions posées au concept de « fin de siècle », in PONNAU, Gwenhaël (dir.), *Fins de siècle. Terme, évolution, révolution?*, actes du Congrès national de la société française de littérature générale et comparée, 22-24 septembre 1987, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p.335-343.

MURAY, Philippe, *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges* [1984], Paris, Gallimard, (« Tel »), 1999.

MUSSAT, A., « Un étrange centenaire : Charles Filiger, 1863-1928 » », in *Annales de Bretagne*, Tome 70, n°1, 1963, p.123-134.

MUSSCHOOT, Anne-Marie, « L'art de l'évocation: le mouvement symboliste en Belgique », in *Septentrion*, n°155-63, 1996, p.55-63.

NATTIER, Jean-Jacques, *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgeois, 1990.

NAUBERT-RISER, Constance, « La critique d'art des années 1890. Impasse méthodologique ou renouvellement des modèles théoriques? », in BOUILLON, Jean-Paul (dir.), *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermond-Ferrand, Saint-Etienne (1987), Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989.

NEFONTAINE, Luc, *La Franc-maçonnerie*, Paris, Éditions du Cerf, 1990.

NOCHLIN, Linda, LUCY, Martha (dir.), « The Darwin Effect. Evolution and Nineteenth-Century Visual Culture », in *Nineteenth-Century Art Worldwide*, numéro spécial, vol.2, n°2, 2003.

NORDMANN, Jean Thomas, *Taine et la critique scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

NORMAN, Anne, « Le Temps dans la peinture symboliste », in *De facto*, n°10, décembre 1990, p.12-15.

OLLINGER-ZINQUE, Gisèle, « Les artistes belges et la « Rose-Croix » », in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, vol.38-40, n°1-3, 1989-1991, p.11-15.

OPPENHEIM, Janet, *The Other World. Spiritualism and Psychical Research in England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

PALMA, Myriam De, *Maurice Chabas (1862-1947). Du Symbolisme à l'abstraction. Essai et catalogue raisonné*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart, Paris, Paris IV, 2004.

PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, (« Tel »), 1989.

PÂQUE, Jeannine, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, (« Un livre, une œuvre »), 1989.

PAROT, Françoise, « Honorer l'incertain. La science positive du XIX<sup>e</sup> enfante le spiritisme », in *Revue d'histoire des sciences*, tome 57, n°1, 2004, p.33-63.

PASI, Marco, « Exégèse et sexualité: l'occultisme oublié de Lady Caithness », in *Politica Hermetica. L'ésotérisme au féminin*, Lausanne, L'Age d'Homme, n°20, 2006, p.74-75.

PIÉRARD, Clovis, « Jean Delville, peintre, poète, esthéticien (1867-1953) », in *Mémoires et publications de la Science des Arts et des Lettres du Hainaut Mons*, vol.84, n°2, 1971-1973,

p.209-247.

PIERROT, Jean, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, (« Publications de l'Université de Rouen »), 1977.

PIERSSSENS, Michel, « Littérature et tables tournantes », in *Critique*, n°473, octobre 1986, p.999-1015.

PIERSSSENS, Michel, « Le syndrome des tables tournantes. Crise du savoir et « sciences psychiques » au XIXe siècle », in *Les Temps Modernes*, vol.45, n°528, 1990, p.87-111.

PIERSSSENS, Michel, « Fluidomanie », in *Romantisme*, n°138, 2007, p.75-88.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Occult symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+Croix*, Garland, New York, London, 1976.

PINGEOT, Anne, HOOZEE, Robert (dir.), *Paris-Bruxelles Bruxelles-Paris. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, cat.exp., Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1997.

PILLET, Elisabeth, « Cafés-concerts et cabarets », in *Romantisme*, n°75, 1992, p.43-50.

PLAS, Régine, *Naissance d'une science humaine : la Psychologie, les psychologues et le « merveilleux psychique »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, (« Carnot »), 2000.

PONNAU, Gwenhaël (dir.), *Fins de siècle. Terme, évolution, révolution ?*, actes du Congrès national de la société française de littérature générale et comparée, 22-24 septembre 1987, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989.

POULAT, Émile, « Muray (Philippe) *Le XIXe siècle à travers les âges* », in *Archives des sciences sociales des religions*, n°58-2, 1984, p.294-295.

PRIEUR, Jean, *L'Europe des médiums et des initiés, 1850-1950*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1987.

PRIGENT, Hélène, *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Gallimard, 2005.

RAPETTI, Rodolphe, « De l'angoisse à l'extase : le symbolisme à l'étude de l'hystérie », in CLAIR, Jean, THEBERGE, Pierre (dir.), *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, cat.exp., Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1995, p.224-234.

RAPETTI, Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005.

RAPETTI, Rodolphe, WAT, Pierre (dir.), *Henry De Groux (1866-1930). Journal*, Paris, Kimé, Institut National d'histoire de l'Art, 2007.

RENNEVILLE, Marc, *Le langage des crânes. Histoire de la phrénologie*, préfacé par Georges Lantéri-Laura, Paris, Institut d'études Sanofi-Synthélabo, 2000.

RENNEVILLE, Marc, *Crime et folie. Deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, Paris, Fayard, 2003.

RIFFARD, Pierre A., *L'Ésotérisme. Qu'est-ce que l'ésotérisme? Anthologie de l'ésotérisme occidental*, Paris, Robert Laffont, (« Bouquins »), 1990.

RIFFARD, Pierre A., *Dictionnaire de l'ésotérisme* [1983], Paris, Payot, 1993.

ROBERTS-JONES, Philippe, *Du réalisme au surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux* [1969], Bruxelles, Cahiers du GRAM, s.d.

ROBERTS-JONES, Philippe, *La peinture irréaliste au XIXe siècle*, Fribourg, Office du livre, Paris, Bibliothèque des arts, 1978.

ROBERTS-JONES, Philippe, « Le Symbolisme et les formes du silence », in *Symbolisme en Belgique*, cat.exp., Tokyo, Musée National d'Art Moderne, 1983, p.28-36.

ROBERTS-JONES, Philippe (dir.), *Bruxelles fin-de-siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

ROQUE, Georges, « Les symbolistes et la couleur », in *Revue de l'Art*, n°96, 1992, p.70-76.

ROQUE, Georges, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, (« Tel »), 2009.

ROUX, Dominique de (dir.), *Les Péladan*, Lausanne, L'Âge d'Homme, (« Dossiers H »), 1990.

SALLMAN, Jean-Michel (dir.), *Dictionnaire historique de la magie et des sciences occultes*,



- Paris, Le Livre de Poche, (« La Pochothèque »), 2006.
- SARLET, Claudette, *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor, (« Un livre, une œuvre »), 1992.
- SAUNIER, Jean, *Saint-Yves d'Alveydre ou Une synarchie sans énigme*, Paris, Dervy-Livres, 1981.
- SCHIANO-BENNIS, Sandrine, *La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- SCHMITT, Stéphane, « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme », in *Revue d'histoire des sciences*, vol.54, n°54-4, 2001, p.495-521.
- SECRET, François, « Du « De occulta philosophia » à l'occultisme du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 186, n°1, 1974, p.55-81.
- SÉGINGER, Gisèle, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine de Flaubert: la relation sujet-objet*, Paris, Lettres Modernes, 1984.
- SÉGINGER, Gisèle, « L'artiste, le saint: les tentations de saint Antoine », in *Romantisme*, vol.17, n°55, 1987, p.79-90.
- SHARP, Lynn L., « Fighting for the Afterlife: Spiritists, Catholics, and Popular Religion in Nineteenth-Century France », in *The Journal of Religious History*, vol.23, n°3, 1999, p.282-295.
- SHARP, Lynn L., *Secular Spirituality. Reincarnation and Spiritism in Nineteenth-Century France*, Lanham, Lexington Books, 2006.
- SILVERMAN, Deborah L., *Art Nouveau in France : Politics, Psychology and Style*, Berkeley, 1989.
- SIMMEL, Georg, *Secret et sociétés secrètes*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, postface de Patrick Watier, [s.l.], Circé, 1996.
- SIVRY, Sophie de, MEYER, Philippe, *L'art et la folie*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.
- STAUBERMANN, Klaus B., « The Trouble with the Instrument: Zöllner's Photometer », in *Journal for the History of Astronomy*, n°11, 2000, p.323-338.
- STAUBERMANN, Klaus B., « Tying the knot: skill, judgement and authority in the 1870s Leipzig spiritistic experiments », in *British Journal for the History of Science*, n°34, 2001, p.67-79.
- STEAD, Évanghélia, « La Figure de Circé et la Décadence: réversibilité et scission du mythe », in MONTANDON, Alain (dir.), *Mythes de la Décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, (« Littératures »), 2001, p.107-120.
- STEAD, Evanghelia, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (dir.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion (« Romantismes et modernités »), 2000.
- TUCHMAN, Maurice, FREEMAN, Judi (dir.), *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, cat.exp., Los Angeles, County Museum of Art, New York, London, Paris, Abbeville Press, 1986.
- VADÉ, Yves, *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque des idées »), 1990.
- VANDEMEULEBROUCKE, Karen, « La revue comme lieu d'inscription de la poésie en Belgique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: apports de l'approche systémique », in *CONTEXTES*, n°4, 2008, mis en ligne le 28 octobre 2008, <http://contextes.revues.org/index3873.html>.
- VARVOGLIS, Mario, « Être et connaître. La parapsychologie comme transformateur épistémologique », in MANCINI, Silvia (dir.), *La fabrication du psychisme*, Paris, La Découverte, 2006, p.189-206.

VELLY, Jean-Jacques (dir.), *Le dessous des notes. Voies vers l'ésosthétique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

VIATTE, Auguste, *Les sources occultes du Romantisme. Illuminisme, théosophie, 1770-1820*, Paris, Honoré Champion, 1969.

VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987.

WEININGER, Otto, *Sexe et Caractère* [1906], traduit de l'allemand par Daniel Renaud, préfacé par Roland Jaccard, Lausanne, L'Âge d'Homme, (« Essais »), 1975.

WILL-LEVAILLANT, Françoise, « L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le Surréalisme », in *Revue de l'Art*, n°50, 1980, p.24-39.

ZIMMERMANN, Michael F., « L'esthétique psychomathématique de Charles Henry », in *Les mondes de Seurat. Son œuvre et le débat artistique de son temps*, Paris, Albin Michel, 1991, p.225-275.

### III. Archives

Bruxelles: Archives de l'Académie Royale de Belgique ; Archives du Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup> ; Archives du Cabinet des Estampes, Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup> ; Archives d'Art Contemporain des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique ; Centre International pour l'étude du XIX<sup>ème</sup> siècle a.s.b.l. ; Fondation Jean Delville.

Anvers: Archives de la Letterhuis.