



Adolp. E. J. Malvaux

Steen and V. Knott.

NOTICE

SUR

Fernand KHNOPFF

MEMBRE DE L'ACADÉMIE

*né à Gremberghen le 12 septembre 1858, décédé à Bruxelles
le 13 novembre 1921.*

La mort vint l'arracher à son art le 13 novembre 1921, dans une clinique bruxelloise, où il eut à subir une fatale opération. Monacalement reclus dans son *home* esthétique, le destin ne lui accorda pas l'ultime faveur de s'éteindre dans la maison silencieuse qu'il avait fait patiemment construire en 1900, selon la structure un peu rigide mais noble de son esprit et que d'aucuns ont appelée le *Temple du Moi*. On ne peut penser à l'œuvre de Fernand Khnopff sans évoquer en même temps cette maison qu'il avait voulue, là-bas, à l'écart de la cité, à quelques mètres des grands arbres du bois de la Cambre. Elle faisait, pour ainsi dire, partie de son

Annuaire de l'Académie.

œuvre. Elle était, à elle seule, une œuvre d'art en son architecture intérieure. Elle s'adaptait d'ailleurs complètement à sa vie d'ascète artiste et à l'hiératisme de son âme d'aristocrate solitaire. Dans ce sanctuaire dédié à la Beauté et au Silence, où l'on pouvait voir inscrite au-dessus d'un autel dédié à Hypnos cette pensée un peu étrange que le sommeil est *ce qu'il y a de plus parfait dans notre existence*, il semble que la laideur de la mort ne devait point en profaner l'harmonieuse et calme ordonnance.

Sa maison n'a pas été la mortuaire où ses amis et ses admirateurs s'attendaient à devoir aller saluer sa dépouille mortelle pour la conduire à sa dernière demeure.

Quatre années à peine ont fui depuis que Khnopff quitta sa petite et belle forteresse de rêve pour se rendre à la laide réalité de la clinique, où l'attendaient un autre sommeil et un autre silence, ceux où l'âme, quittant la chair, lui survit dans l'au-delà. Quatre années seulement ! Et c'est déjà presque l'oubli, car le prosaïsme impétueux et inquiétant de la vie d'après-guerre ne permet pas de se souvenir, dirait-on, de ceux qui nous quittent. Dans la bousculade brutale des écoles et des tendances d'art du moment, l'artiste disparaît vite de la mémoire troublée des dillettantes, toujours à l'affût de sensations nouvelles. Le snobisme, avide, insincère et infidèle par essence, délaisse aisément ceux que, hier encore, il paraissait aimer.

Je ne sais si les admirateurs de Khnopff étaient nombreux. L'artiste d'exception qu'il fut devait n'avoir, en réalité, que des admirateurs d'exception aussi. En Belgique, où il faut être avant tout conforme, on goûte

Notice sur Fernand Khnopff.

peu le rare et l'exceptionnel. Cependant, Khnopff, malgré une ascendance étrangère, était bien *Belge*. Ceux qui vécurent en contact direct avec lui durant l'occupation allemande ont pu voir de quel pur et vrai patriotisme étaient faits son mépris et son dégoût pour l'occupant.

Descendant d'une famille aux origines lointainement germaniques, ainsi que l'atteste son nom, il était bien de chez nous cependant. Sa généalogie nous indique que son ancêtre viennois, vivant au XVI^e siècle, de souche aristocratique allemande, épousa à Lisbonne une Anna de Moraijs, fille du premier Roy d'Armes. De ce mariage portugais naquit un fils, Albert Khnopff, écuyer. C'est sous le règne des archiducs Albert et Isabelle que la famille austro-portugaise vint s'établir en Belgique, alors Pays-Bas. Et depuis, il y eut des alliances avec des familles anglaises. On le voit, les ascendances de Fernand Khnopff sont faites de races mêlées. Au fait, cela est de peu d'importance. L'homme ne vaut que par lui-même.

L'artiste naquit au château de Gremberghen, près de Termonde, le 12 septembre 1858. Sa première enfance se passa à Bruges, comme celle du poète Rodenbach, à l'ombre des chefs-d'œuvre gothiques flamands, et c'est de là que certains déduisent qu'il faut chercher le secret de l'art de Khnopff. Quant à moi, je n'en crois rien. Il avait 5 ans lorsque ses parents quittèrent Bruges. Les primitifs n'eurent donc aucune influence sur lui. Le prétendu « gothicisme » khnopfféen est dû, non à des hérédités lointaines ni à des influences de milieu. Il émane uniquement de la qualité de son individualité intérieure. Les natures d'exception ne subissent pas le

Annuaire de l'Académie.

milieu; elles le dominant et s'en servent. Les hérédités arrêtent leurs influences à la constitution nerveuse des êtres. Au delà du système nerveux, c'est la personnalité qui apparaît avec ses qualités morales et ses capacités intellectuelles, psychiques propres. Cette démarcation entre le physique et le psychique n'est malheureusement point assez observée de nos jours, où l'on ignore jusqu'à quel point entrent en jeu, à la naissance de l'enfant, les influences cosmiques, zodiacales et planétaires.

Fernand Khnopff croyait sans doute à la réalité de ces influences, puisque, au plafond de son atelier, il figura le signe horoscopique du thème généthliaque de sa nativité. Ce détail n'est point dénué d'importance. Fantaisie d'artiste dont l'imagination est éprise de symboles, intention purement décorative d'un original, penseront superficiellement des sceptiques. Cependant, l'intuition de l'artiste, doublé d'un intellectuel, pouvait lui faire comprendre la mystérieuse réalité d'un phénomène astrologique.

Je ne suis point de ceux qui, à la faveur de données psychologiques simplistes, vont rechercher dans les seules ancestralités raciques la clef qui ouvre l'âme subtile de l'artiste. Les phénomènes héréditaires se réduisent à la transmission de caractéristiques organiques et animales. Dans la formation biologique des progénitures, le germe plasme ne transmet que des potentialités nécessaires à la structure de la forme animale et humaine et à laquelle *l'ego*, entité psychique, adapte son animisme évoluant. Dans toute vie humaine, *l'ego* seul existe et s'affirme, à travers l'anatomie et la physiologie de sa forme corporelle, dans la grande et

Notice sur Fernand Khnopff.

éternelle illusion du monde objectif. L'homme se révèle lui-même, donc par sa propre volition, quels que soient la race ou le milieu où il subsiste momentanément, à travers la série de ses incarnations multiples. C'est surtout vrai pour l'artiste de génie, dont le subconscient est plus particulièrement chargé de possibilités acquises et créatrices. C'est de la capacité de ce subconscient spirituel que nous viennent les caractéristiques de son idéal d'art, comme d'ailleurs de toutes les autres facultés supérieures humaines.

Il ne faut donc point chercher ailleurs que dans l'idée que l'artiste se fait de la beauté, le secret de l'art éminemment subjectif et de pur idéalisme plastique qui différencie les œuvres de Khnopff de la plupart de celles de ses confrères belges. Je ne veux cependant pas me laisser entraîner jusqu'à nier certaines influences de milieu, si relatives qu'elles soient. Elles aideront simplement à situer la personnalité de l'artiste dans le milieu belge qui l'a vu naître.

Fernand Khnopff est évidemment un intellectuel né. Étudiant studieux, attentif, il fit ses humanités à Bruxelles, où ses parents s'installèrent dès 1863. Il termina ses études de droit à l'Université de cette ville. C'est vers les belles-lettres que l'adolescent se sent attiré de préférence d'abord. Sa tournure d'esprit semblait, au début, plus littéraire que plastique. La première éducation latine le poussa naturellement vers la littérature. Jeune homme, ses lectures favorites sont le prosateur Flaubert, les poètes Leconte de Lisle et Baudelaire. Son intellectualité native s'alimente plus à la vie des livres qu'à celle des tableaux, malgré qu'il crayonne déjà. Il lit

Annuaire de l'Académie.

les grandes œuvres classiques et modernes de la littérature et de la philosophie. Il se croit l'âme d'un écrivain. Il versifie, particulièrement le sonnet. Mais peu à peu, l'impulsion intérieure individuelle de sa véritable vocation, celle pour laquelle le destin l'avait véritablement désigné, ne tarda pas à prendre le dessus. L'étudiant universitaire fait de fréquentes visites au musée. Il s'entoure de reproductions des œuvres des grands maîtres. Il éprouve un irrésistible besoin de dessiner, de peindre, dominé qu'il est, de plus en plus, par l'impatience d'extérioriser ce qu'il ressent et ce qu'il voit. Il se découvre plutôt l'âme d'un artiste. Il s'en ouvre à ses parents. Ceux-ci s'inquiètent de ce don fatal de leur fils pour une carrière si ingrate, contraire aux traditions familiales tournées vers les austérités du monde judiciaire. Il y eut, cela va de soi, des résistances paternellement bourgeoises. Rares sont les artistes dont les parents furent consentants avec enthousiasme. Mais ceux de Khnopff, en bons bourgeois cultivés et fortunés, finalement consentirent à ce qu'il délaissât ses études estudiantines. Ils lui donnèrent comme professeur le peintre intimiste Xavier Mellery. Soit par l'effet d'une certaine affinité intellectuelle, d'une vague analogie de tempérament, l'influence du professeur laissa peut-être une sensible empreinte sur l'élève. On ne peut nier que les œuvres de Xavier Mellery et celles de Khnopff soient empreintes de mystère et d'intellectualité. Assurément, l'influence première du maître n'était point faite pour contrarier les tendances innées et latentes du jeune élève. Mellery répétait souvent : « l'artiste doit se créer lui-même ». Mais c'étaient deux fortes personnalités. Leur contact ne

Notice sur Fernand Khnopff.

devait point durer longtemps. Le jeune Fernand Khnopff quitta son maître pour entrer à l'Académie royale des Beaux-Arts, en 1877, afin d'y étudier plus librement sous la direction éclectique de Jean Portaels. Il y dessina d'après l'antique et y peignit d'après nature, patiemment soucieux d'une technique solide, tout comme J. Ensor, Léon Frédéric, Isidore De Rudder, comme tous les jeunes artistes de sa génération. Si je me plais à signaler ici le passage de Fernand Khnopff à l'Académie des Beaux-Arts, c'est plutôt pour montrer combien les études académiques, loin d'étouffer la personnalité, comme certains l'affirment machinalement, procurent à celle-ci les moyens techniques de se mieux affirmer plus tard et que, au lieu de paralyser l'originalité, elles l'aident, au contraire, à la développer d'une manière normale au moment voulu.

Je ne sais s'il fut à l'Académie, où il resta deux années, un élève brillant, — il y obtint cependant un deuxième prix de peinture (torse), un premier prix au cours d'esthétique et un premier prix de composition historique, — mais, à n'en pas douter, les études classiques qu'il y fit, n'ont été pour lui qu'une sorte de discipline artistique n'ayant pu que favoriser l'éclosion de cet art personnel, espèce de classicisme modernisé, affiné, sensibilisé, formant l'essence de son talent, respectueux toujours de l'eurythmie des lignes, des sentiments et des idées.

Vers 1879, l'élève de l'Académie, comme tous les jeunes gens de son âge, se sentit attiré vers Paris. Le goût français devait attirer naturellement le jeune Khnopff, comme il devait se sentir attiré par la distinction native

Annuaire de l'Académie.

et rêveuse des artistes britanniques, un peu plus tard.

A Paris, il suit le cours libre de Jules Lefebvre, le peintre des nudités charmeresses au dessin correct et au modelé habile. Il y peint exclusivement des nus d'après nature. Mais tandis qu'il fréquente l'atelier parisien où il raffermir ses études techniques, l'art de Gustave Moreau, qui est pour lui une révélation soudaine, le trouble et le fascine déjà, quoiqu'il n'ose encore s'inspirer de cette esthétique souveraine et prestigieuse. Il continue à subir, comme malgré lui, les influences du réalisme et de l'impressionnisme dominants.

Quatre années plus tard, en 1882, il expose brusquement à l'*Essor* un tableau dans la note grise plein-airiste, très en faveur à ce moment, et qui porte comme titre : *En passant Boulevard du Régent*. C'était une toile représentant, dans une mise en page plus ou moins originale, des passants dont la silhouette s'estompe en grisaille. Bien que cette œuvre de débutant se distinguait par des qualités d'observation et de sensibilité, rien ne faisait encore prévoir l'artiste suprêmement raffiné que nous connaissons. La véritable personnalité intérieure de l'artiste exceptionnel qu'il était ne s'était pas encore révélée à elle-même. Elle était comme perdue, enfouie, errante encore dans les brouillards du réalisme impressionniste du moment. Il hésitait. Il se cherchait à travers les tumultueuses luttes d'écoles qui battaient leur plein. Vers 1880 l'impressionnisme français influença très vite les peintres belges, les paysagistes surtout, plus préoccupés qu'ils sont d'atmosphère et de lumière dans la représentation des coins de nature. Le tableau d'histoire avait vécu. Seuls le tableau de genre, le tableau d'accès-

Notice sur Fernand Khnopff.

soire, de nature-morte et de paysage trouvèrent dans l'impressionnisme naissant leur voie nouvelle et de succès facile. C'était ce que l'on était convenu d'appeler alors, avec des airs plus ou moins révolutionnaires, « l'art jeune ». L'influence de Manet était prépondérante avec, un peu plus tard, celle de Seurat, le révélateur mort-né du pointillisme. C'est l'époque où éclate la scission des peintres de l'Essor, celle où Ensor, Théo Van Rysselbergh, Franz Charlet, Dario de Regoyos, Heymans, Claus, etc.... fondent, en 1884, *Les Vingt*.

Fernand Khnopff y expose aussi. Mais, cette fois, une profonde transformation s'est opérée en lui, dans son art. En même temps que l'école impressionniste, sous ses modalités différentes, modifiait la visualité picturale des artistes, on vit se dégager, dans le domaine de la littérature et de la poésie modernes, le sens nouveau du Symbolisme. Une vague d'intellectualité et d'esthétisme submergea, en effet, à un moment donné, la littérature. On célébra partout les funérailles du naturalisme. Joris-Karl Huysmans renia publiquement l'école de Zola. La peinture n'échappa point à cette renaissance de l'Idée. Et l'on vit les artistes intellectuels, c'est-à-dire ceux possédant une culture suffisante, ajouter à leurs dons de peintres ou de dessinateurs ceux de leur imagination créatrice et tendre vers une conception plus haute, plus complexe de la beauté. Dans ce réveil des forces imaginatives dans le domaine de la peinture, deux grandes figures de l'art français dominent : Puvion de Chavannes, l'harmonieux et puissant fresquist, et Gustave Moreau, le magicien de l'iconostase.

Fernand Khnopff, à la faveur de ce mouvement idéa-

Annuaire de l'Académie.

liste, mis en évidence par ce grand esthète qu'est Joséphin Péladan, aux fameux Salons de la Rose — Croix, à Paris, y trouva définitivement et tout naturellement sa voie.

C'est à ce moment qu'il expose sa *Sphinge*, œuvre essentiellement symboliste, tranchant d'une manière absolue avec ses œuvres précédentes, *tableaux* aux couleurs atténuées pleins de l'observation émue des choses matérielles, tel que celui qui a pour titre : *En écoutant du Schuman*, et qui date de 1883. Puis, c'est le fameux frontispice qu'il exécute pour illustrer le *Vice suprême*, le troublant roman qui ouvre l'Éthopée de la décadence latine de Joséphin Péladan. C'est pour ce dessin, représentant un nu de femme symbolique, qu'il emprunta le visage de l'une de nos tragédiennes lyriques du théâtre de la Monnaie. L'artiste, froissée, se reconnaissant dans l'effigie, protesta devant les tribunaux et obtint gain de cause. Le peintre, en s'excusant, se vit contraint de détruire son œuvre, laquelle n'aurait rien ajouté de plus à sa gloire, je pense.

Si je crois devoir la mentionner ici, c'est plutôt pour mieux marquer la nouvelle orientation esthétique de Fernand Khnopff, définitivement évadé du réalisme et de l'impressionnisme, tout acquis, à ce moment critique de sa carrière, au graphisme idéologique et qui restera le caractère fondamental de son art. C'est également vers cette époque qu'il exécute des frontispices d'une autre œuvre littéraire de Péladan : *Istar*, et où s'affirme davantage encore sa prédilection pour une plastique féminine où semblent étrangement se confondre, en des rythmes toujours élégants, la pureté et la perversité.

Notice sur Fernand Khnopff.

La Belgique est un pays de peintres, on le sait. Mais la peinture s'y est toujours présentée sous des aspects multiformes, surtout depuis quelques années. Certes, les jeux de la palette, dans leur truculence coloriste, y sont particulièrement et instinctivement goûtés. Nos paysagistes, nos animaliers, nos portraitistes, nos peintres de la figure s'y sont toujours distingués par une forte saveur de terroir, dont on retrouve même la trace jusque dans la manière si habilement emparisienne d'un Alfred Stevens. Ce nom m'arrive tout naturellement sous la plume, sans doute parce que Khnopff, à ses débuts, croit-on, subit l'influence de la facture du peintre de la *Veuve* et de la *Dame en rose*, peut-être aussi parce qu'il se sentait déjà invinciblement attiré vers les élégances de « l'éternel féminin ».

Il y eut toujours à vrai dire, en Belgique, comme ailleurs, des peintres visuels et des peintres intellectuels.

Fernand Khnopff évidemment se classe parmi ces derniers. Est-il moins peintre pour cela? Je ne le crois pas. L'art de la peinture doit-il nécessairement se limiter à la représentation réaliste? L'observation de la nature doit-elle être uniquement visuelle, physique, matérielle? Faut-il seulement la regarder sans la voir, soit « à travers un tempérament », soit à travers l'œil de l'esprit? Est-ce que les formes naturelles, toute la vie plastique des choses, ne sont point faites pour exprimer en même temps des sensibilités, des émotions supérieures? Est-il interdit à l'art de faire transparaître dans le rythme extérieur des choses la vie interne du rêve, de l'idée, du symbole?

Certes, non. L'art est l'empreinte de l'esprit dans la matière.

Annuaire de l'Académie.

A l'époque où Khnopff cherchait l'esthétique adéquate à son âme d'artiste, à sa pensée, à son rêve, *l'idée* était absente du livre, du poème, de la statuaire et du tableau. En France, des écrivains comme Villiers de l'Isle-Adam, celui qu'on a appelé « le Prince des Lettres françaises » et qui était le plus fièrement pauvre des hommes de lettres, Remy de Gourmont, Mallarmé, Bourges, Péladan, Verlaine ; en Angleterre, les Rosetti, les Stephenson, les Swinburne, les Oscar Wilde ; en Belgique, Maeterlinck, A. Giraud, Iwan Gilkin, Van Lerberghe, Émile Verhaeren réagissaient intensément contre la doctrine matérialiste et naturaliste de l'art.

Khnopff, suivant de près, en lettré, cette évolution idéaliste de la littérature et de l'art, y trouva toutes les possibilités latentes de son talent. Il put d'autant mieux s'adonner à son esthétique raffinée, à son goût inné du précieux et de l'exceptionnel, que sa fortune personnelle le mettait à l'abri de toute concession bourgeoise forcée par les nécessités les plus prosaïques de la vie, concessions auxquelles très peu d'artistes ont pu échapper.

Khnopff a été, sous ce rapport, un privilégié. Il n'a point connu la pauvreté, cette tueuse de rêve et d'idéal.

Il est, en effet, un des rares auxquels il fut donné de vivre selon leur volonté, de réaliser ce qu'ils avaient rêvé, en solitaires, en créateurs. Ni son cerveau, ni sa main n'eurent à suspendre un seul instant leur travail pour la misérable question du pain quotidien. Jamais il n'eut à dépendre de personne. Il a pu vivre pleinement, isolément, par lui-même, en lui-même et pour lui-même. Toute son œuvre porte l'empreinte de cette vie heureuse et un peu egoïste d'artiste. C'est, en effet, ce qui frappe

Notice sur Fernand Khnopff.

lorsqu'on se fait une vue d'ensemble de ses dessins, de ses pastels, de ses aquarelles, de ses portraits, de ses images hautainement et aristocratiquement symboliques. Khnopff apparaît alors plutôt comme une sorte de prince de l'art, un aristocrate diletante, un suprême amateur qui, pour passer plus agréablement son temps et occuper sa solitude rêveuse et élégante, condescend à se faire artiste. Et le souvenir de sa physionomie achève d'ailleurs de lui donner cette apparence de dandy esthète. Tous ceux qui le connurent le reconnaîtront dans ce petit portrait qu'en a tracé, en quelques mots justes, Louis-Edmond de Taye, dans son ouvrage, publié en 1894, *Les Artistes belges contemporains* :

« Réservé comme un diplomate. Correct et froid. Allures de puritain anglais. Grand, élancé, et le cou toujours comprimé dans un haut col droit. Mondain et observateur avec, dans le rythme de ses gestes et des mouvements habituels, une grâce un peu efféminée. Mimique douce dans laquelle le rire ne dépasse pas, en général, la phase du sourire, ce qui d'ailleurs est le cas pour la plupart des personnes qui consacrent leur vie à la recherche d'un idéal élevé. »

C'est bien ainsi que nous apparaît son élégante et un peu grave silhouette, laquelle, parfois, s'animait d'un mouvement nerveux des jambes et du cou lorsqu'il se laissait aller à sa petite et inoffensive manie de lancer dans la conversation un sarcasme, ou bien l'un de ces calembours dans lesquels excellait, autant que lui, feu Théo Hannon. Ses yeux alors, petits comme il convient à ceux qui regardent souvent dans le miroir de leur propre moi, disparaissaient sous le rictus du rire

Annuaire de l'Académie.

satisfait, car il s'écoutait, et il aimait à voir qu'on appréciait ses jeux de mots, dont quelques-uns, il faut bien le dire, frisaient parfois la rosserie.

Quoi qu'il en soit, c'était un homme du monde dans toute l'acception du mot. En cela, il se différençait excellemment d'avec la majorité de ses confrères belges, lesquels avaient une tendance à lui reprocher sa mondanité, parce qu'ils ne comprenaient pas toujours la psychologie un peu guindée de l'homme et de l'artiste.

Khnopff était *naturellement différent* du commun de ses confrères. Quand on le voyait sortir de son atelier, de son sanctuaire veux-je dire, portant, entre ses doigts bagués et gantés comme ceux d'un patricien, une fleur rare, parfois un lis immaculé, d'aucuns, en le voyant marcher ainsi, d'un pas pressé, presque somnambulique, souriaient avec ironie. On y voyait, à la manière de béotiens incompréhensifs, un geste puéril de maniaque. Moi, j'y voyais l'artiste continuant, autant que possible, même à la rue, à vivre sa vie esthétique; j'y voyais le prolongement en quelque sorte de sa toile exquise qu'il intitule *Arum Lily*, c'est-à-dire une jeune femme vêtue de blanc, droite comme une princesse de rêve et alanguie devant un arôme largement et lilialement épanoui au milieu de son feuillage.

Ne continuait-il pas aussi son rêve de beauté, lorsqu'on le voyait assister, en assidu, à quelque grand concert symphonique du conservatoire et écoutant religieusement vibrer, les yeux toujours immuablement clos, l'infini orchestral des sons? Quand il restait ainsi, durant deux heures, immobile, il écoutait sans doute en *peintre*, de même que dans le silence de son atelier il dessinait ou

Notice sur Fernand Khnopff.

peignait plutôt en *musicien*. Son œuvre est, d'ailleurs, peut-être encore plus musicienne que littéraire, car toujours, avant tout, il cherchait à préciser le *rythme* dans ces figures énigmatiquement belles, qui semblaient se réciter à elles-mêmes le vers du sonnet marmoréen de Baudelaire: « *et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.* »

Je me plais à évoquer ces attitudes extérieures de Khnopff, parce qu'il me semble qu'elles expliquent, mieux que l'analyse de ses figures allégorisées, le sens interne et psychologique de son esthétique personnelle.

Cependant la mort, en effaçant la personnalité externe de l'artiste, n'en laisse que mieux apparaître le rayonnement de ses œuvres.

C'est en elles surtout que se retrouve la trame de son existence intérieure et créatrice. Ce sont elles qui nous montrent le meilleur de lui-même. C'est par elles que l'artiste se survit en s'imposant à la mémoire et à l'admiration des hommes.

Certes, Khnopff n'est pas de la lignée des grands maîtres. Sa maîtrise était réelle, mais relative. Si difficile qu'il soit à classer dans la hiérarchie des talents modernes, si belle que puisse être la place qu'il s'est conquise dans l'art belge, et même dans l'art mondial, on doit cependant reconnaître qu'il n'a pas touché les sommets de la production artistique tels un Puvis de Chavannes ou un Gustave Moreau, en France, tels un Watts ou un Burne-Jones, en Angleterre. Je ne crois pas exagéré de dire qu'il lui a manqué le *souffle* des grands compositeurs de l'art pictural.

Son esthétique, si élevée et si raffinée qu'elle puisse être, ne lui a pas permis d'aborder les expressions plus

Annuaire de l'Académie.

complètes du grand art. Une fois, il est vrai, il s'est essayé, vers 1902, à la décoration monumentale. Il exécuta, au crayon de cire, des panneaux décoratifs pour orner le plafond de la salle des mariages de l'Hôtel de ville de Saint-Gilles. Bien qu'ils témoignent, ces panneaux, des qualités habituelles de goût et de mesure inhérentes à ses œuvres de moindre dimension, on peut dire qu'ils manquent de sens décoratif, à cause du trop grand vide des surfaces dans lesquelles se figent, en s'y perdant, des figures d'une technique trop sommaire et d'une couleur s'adaptant assez pauvrement à la somptuosité du cadre architectonique. Réduites aux proportions plus modestes de ses dessins, de ses pastels, les compositions auraient pu prendre un intérêt plus réel. Au point de vue strictement décoratif, elles ne correspondent guère suffisamment à leur destination monumentale, malgré leurs qualités de distinction de lignes, de couleurs et l'originalité incontestable de leur conception.

Knopff n'était pas fait d'ailleurs pour les grandes surfaces. Cependant, il était décorateur. Il l'a montré jusque dans ses plus petites œuvres, dont lui-même dessinait les cadres. Il savait placer, exactement là où il le fallait, pour les besoins de l'expression de l'idée ou de l'ordonnance plastique de ses figures, tel ou tel détail décoratif dont le goût et la préciosité étonnaient et charmaient par leur intellectualisme idéalement pur. N'avait-il pas, à son premier début d'exposant, en 1880, montré un panneau décoratif représentant la *Peinture*, la *Musique*, la *Poésie*, et n'avons nous pas vu de lui, depuis, les petites esquisses d'un projet, déjà lointain, de plu-

Notice sur Fernand Khnopff.

sieurs panneaux symboliques exécutés en vue de la décoration de certaines surfaces restées vides de la salle des pas-perdus du Palais de Justice de Bruxelles ?

Et son goût de la décoration ne s'est-il pas manifesté jusque dans le dessin de costumes et d'accessoires théâtraux, ainsi que dans ceux des cortèges historiques ? Au théâtre de la Monnaie, sous la direction artistique de Kufferath et Guidé, il fut le costumier, vers 1903, du *Roi Arthur*, l'opéra légendaire d'Ernest Clausson, d'*Alceste*, d'*Armide*, de Glück et de la *Damnation de Faust*, de Berlioz. Il savait mettre dans la composition de ces costumes et de ces accessoires le même soin, le même goût, le même sens emblématique, le même raffinement et le même métier qu'il apportait dans ses œuvres les plus parfaites.

Jusque dans les très rares sculptures qu'il exécuta, la *Sybille* (1894), un masque (ivoire) (1897), le décorateur, sous sa forme un peu minutieuse, apparaît. Il rehaussait savamment et sobrement sa statuaire, se résumant en quelques visages mystérieux de femmes, de métaux ou de gemmes précieux. Et de ces icones de cire ou d'ivoire, dans leur cage de verre ou sur leur colonnette ciselée, se dégage un style fait de mysticisme oriental et de plasticité grecque.

En vérité, tout ce que touchaient les doigts patriciens de Khnopff prenaient pour ainsi dire un caractère d'impeccabilité. Il professait d'ailleurs le culte philosophique et religieux de la perfection. Sa volonté d'artiste contrôlait sans cesse sa sensibilité d'esthète. Rien, chez lui, n'était laissé au hasard. Il était le contraire de l'instinct, qu'il méprisait souverainement, en civilisé, autant qu'en artiste.

Annuaire de l'Académie.

L'instinct, en art, produit la vulgarité et la laideur. Les instinctifs n'atteignent jamais le pouvoir créateur de beauté. Ils poussent la production artistique au seul réalisme et parfois jusqu'à l'encanaillement. Il éloigne du rêve et de la perfection. Les grands artistes créateurs de beauté sont ceux qui sont d'abord maîtres d'eux-mêmes en refoulant la matérialité nerveuse des sensations instinctives. Michel-Ange et Léonard de Vinci, ces suprêmes exemples de l'art du passé, ainsi que Gustave Moreau, dans les temps modernes, nous montrent, par le caractère suréminent et idéal de leurs œuvres, que les réalisations de l'esthétique supérieure exigent la purification de la nature inférieure, c'est-à-dire le refoulement volontaire de l'instinctivité.

Ce souci permanent de la perfection, Khnopff, dans son œuvre de moindre envergure, certes, mais de qualité pure, nous le fait sentir en chacune de ses productions.

Que ce soit dans *Un Ange* (1889), dans *Iloek mij doorupen mijself* (1891), dans *Le Secret* (1902), dans *D'Autrefois* (1905), dans *Près de la Mer* (1907), dans *l'Isolément* et *Une Offrande*, dans *Noir, Or et Blanc*, dans *Isolde*, dans *l'Encens* (1898), ses principales œuvres où s'attestent sa science de la figure féminine et son sens de l'harmonie silencieuse, comme dans ses portraits aristocratisés, et même dans ses quelques paysages poétiques, jusque dans ses lithographies, ses pastels et ses pointes sèches, on retrouve ce vouloir raffiné du contrôle de l'émotion, cette concentration mentale du labeur technique raisonné qui fait penser presque à une sorte de calligraphie esthétique de la forme quand on en analyse le dessin.

Notice sur Fernand Khnopff.

Certes, il n'est pas un grand dessinateur, de la taille d'un Ingres. Il n'a ni l'ampleur, ni la fermeté, ni le modelé du maître de Montauban. Mais il en a tout au moins la probité plastique. Fernand Khnopff, dit Émile Verhaeren, « ne bouge presque ni ne s'emballé quand il travaille. C'est presque comme s'il écrivait. » La remarque est juste. L'art de Khnopff est comme une sorte d'écriture. Ce graphisme idéologique lui est d'ailleurs bien personnel, et c'est ce qui fait que sa technique est supérieure, en général, à celle d'un Rosetti, d'un Burnes-Jones, d'un Gustave Moreau, ces maîtres modernes dont il a incontestablement subi l'influence, mais dont il a dépassé parfois la facture dans le dessin. Et c'est en cela qu'il est Flamand, un Flamand épuré par une culture latine et cosmopolite, mais toujours soucieux de beau métier, et qui, malgré son intellectualité supra-sensible, n'oublie jamais les nécessités plastiques de son art.

Khnopff a créé un type de femme idéale. Sont-ce bien des femmes? Ne sont-ce point plutôt des féminités imaginaires? Elles tiennent, en effet, à la fois de l'Idole, de la Chimère, de la Sphinge et de la Sainte. Ce sont plutôt des androgynismes plastiques, des symboles subtils, conçus selon une idée abstraite et rendue visible, en des formes d'un style parfait, d'une technique toujours serrée et soignée. Elles se ressemblent, il est vrai, comme des sœurs. Ce sont des filles conçues, non pas de la même chair, mais du même cerveau, celui de l'artiste qui les créa dans le mystère des parturitions de son rêve de beauté.

Pures et troublantes damoiselles de la rêverie et de l'isolement, il se dégage de ces jeunes et mélancoliques

Annuaire de l'Académie.

Vénus une étrange et séduisante magie. Peut-on concevoir une tête féminine plus fascinante, plus hypnotisante de rêverie lointaine que celle que l'artiste *dessina* dans l'œuvre intitulée *Près de la Mer*, et qui semble plutôt celle d'une sirène, angéliquement transformée, portant dans l'infini regard de ses yeux translucides la nostalgie de la musicalité des ondes marines?

Je sais que certains critiques reprochent à Khnopff de s'être trop visiblement inspiré du type féminin britannique. Ils n'ont vu dans ses visages de rêve que ceux de jeunes « miss » sentimentales. Ceux-là n'ont rien compris évidemment à l'esthétique du peintre d'exception. J'ai vécu en Écosse et en Angleterre durant plusieurs années. J'y ai vu de fort purs visages de femmes. Jamais je n'ai rencontré, à travers la beauté sentimentale des jeunes filles anglo-saxonnes, le type idéal et volontaire des types créés par Khnopff. Burne-Jones lui-même n'a pas réalisé de visage féminin aussi idéalement plastique et aussi techniquement parfait.

Fernand Khnopff avait un sens particulier et inné de la beauté féminine dans ce que celle-ci a de presque insaisissable. Certes, il est permis de ne pas aimer toujours l'insensibilité, la subtile cruauté, la mélancolie un peu morbide et le pessimisme charmant de ces femmes symboliques semblant ne savoir aimer qu'elles-mêmes, immobilisées qu'elles sont dans leur rêve absolu d'impossible amour. Certes, on peut reprocher une uniforme impassibilité d'expression des portraits d'hommes et de femmes du monde qu'il exécuta, — ceux de sa mère, d'Edmond Picard, de M^{lle} Monnom, de M^{me} Héger, de M. Jules Philippon, de M^{me} Errera, de M^{me} Louise

Notice sur Fernand Khnopff.

Rouffart, de M. Lambert de Rothschild et de M^{lle} Vanderhickt, celui qu'il exécuta de lui-même et figurant au musée de Florence, — mais ce que l'on ne peut contester, c'est que de son art à la fois éminemment subjectif et plastique il se dégage une rare conscience du beau et du métier. En un temps où se perdent de plus en plus les rapports de l'art et de la Beauté, où la vulgarité et la laideur semblent prédominer dans l'impuissance des artistes, l'œuvre de Fernand Khnopff restera quand même un rare exemple et une belle leçon.

JEAN DELVILLE.

BIBLIOGRAPHIE.

PRINCIPALES ŒUVRES.

1880. Un plafond : la Peinture, la Musique et la Poésie.
Paysages à Fosset.
1881. Une Crise.
Portrait de M. E. Khnopff.
Paysages à Fosset.
En passant Boulevard du Régent.
1882. En passant vers 6 heures.
Portrait de M^{me} E. Khnopff.
— de M. E. van den Broeck.
Paysages à Fosset.
1883. En passant vers 10 heures au Bois.
En écoutant du Schumann.
Le Garde qui attend.
Paysages à Fosset.
D'après Flaubert : La Tentation de saint Antoine.
1884. Portrait de M^{lle} Vanderhecht.
— de M. M. Hovelacque.
— de M. E. Picard.
Une Sphinge.
Portrait de M. H. de Woelmont.
Paysages à Fosset.
Portrait de M. A. Descamps.
1885. Un dessin pour « le Vice suprême » de J. Péladan.
Portrait de M^{lle} J. Kefer.

Notice sur Fernand Khnopff.

1885. Portrait de M^{lle} G. Philippon.
Venus renascens.
De l'Animalité.
Portrait de M. G. Kefer.
— de M. Maus.
1886. Portrait de M^{lle} S. Heger.
Portraits des enfants de M. Aug. Braun.
Paysages à Fosset.
Une apparition.
1887. Portrait de M^{lle} M. Monnom.
— de M^{lle} M. Khnopff.
Un soir à Fosset.
1888. « A Beguiling. »
Istar.
Frontispices pour J. Péladan.
Portraits de M. et M^{me} Van Ryckevorsel.
Portrait de M^{lle} E. Verhaeren.
— de M^{lle} M. Lejeune.
1889. « Memories. »
Un Ange.
Une Ville morte.
Mon cœur pleure d'autrefois.
Paysages à Fosset.
Portrait de M^{lle} De Rothmaler.
— de M^{lle} M. Mabile.
— de M. Van der Borcht
— de M. J. Cassel.
1890. Du silence.
Près de la Mer.
Portrait de M^{lle} J. de Bauër.
— de M^{me} Héger.

Annuaire de l'Académie.

1890. Portrait de M^{lle} Suys.
— de M^{me} Reyntiens.
— de M. J. Philippson.
Le Lis orangé.
1891. « I lock my door upon myself. »
Dessin pour « L'Apollonide ».
La dernière heure.
« Who shall deliver me? »
Paysages à Fosset.
Un masque de jeune femme anglaise. (Plâtre
peint.)
L'Offrande.
Une fleur morte.
1892. La poésie de Stéphane Mallarmé.
Études de têtes de femmes.
Un profil.
Jalousie.
« Comme des flammes, ses longs cheveux roux. »
Portrait de M. H. Lambert de Rothschild.
De la Bruyère.
« Britomart. »
« Diffidence. »
Portrait de la Princesse Hedwige de Ligne.
L'isolement.
Danaïdes.
1893. Portraits des enfants de M. Nève.
Portrait de M^{me} P. Errera.
— de M^{me} Schleisinger.
— de la Comtesse Elaine Greffulhe.
Paysages à Dieppe.
Portrait de M^{me} de Bauër.

Notice sur Fernand Khnopff.

1894. « Sibyl. » (Buste peint.)
Sous les arbres.
Une aile bleue.
De l'eau immobile.
1895. « Arum Lily. »
Une tête de jeune fille anglaise.
Portrait du Comte van der Straeten-Ponthoz.
« Nemesis. »
1896. Portrait de M^{lle} Landuyt.
— de M^{me} Botte.
« Vivien. » (Bas-relief peint.)
Des caresses.
« Sleeping Medusa. »
Paysages à Fosset.
Une étude de femme.
1897. Des lèvres closes. (Buste en marbre peint.)
Portrait de la Comtesse Théodule de Grammont-Croy.
Un masque. (Ivoire.)
« Acrasia. »
Le pont de Fosset.
La venue de l'Automne.
Un ruisseau à Fosset.
1898. L'encens.
Le sang de Méduse.
Une Violoniste.
Portrait de M^{lle} T. Hovelacque.
Une tête de jeune femme anglaise. (Buste en marbre peint.)
1899. Dessins. Gravures à la pointe sèche.
Ex Libris.

Annuaire de l'Académie.

1899. « Sonia. »
Portrait de M^{me} F. Philippson.
— de la Baronne E. van der Bruggen.
— de la Comtesse Hadelin d'Oultremont.
Le collier de médailles.
1900. S. M. l'Impératrice d'Autriche.
Un Page.
(« Les plans de sa maison. »)
Une Recluse.
Une Musicienne.
1901. « Blanc, noir et or. »
Souvenirs de Vienne.
1902. Le secret.
Esquisses pour un plafond de la Maison communale de Saint-Gilles.
1903. En souvenir d'œuvres rêvées et perdues.
Portrait de M. S. Halot.
Le Lac d'amour à Bruges.
1904. Des souvenirs de Bruges : une église, des canaux, l'entrée du Béguinage.
Une ville abandonnée.
La hampe bleue.
Le voile brun.
Costumes pour le Théâtre de la Monnaie.
Costumes et chars pour le Grand cortège historique.
1905. D'autrefois.
L'idée de justice.
Costumes pour le Théâtre de la Monnaie.

Notice sur Fernand Khnopff.

1906. Dessins et gravures à la pointe sèche.
Portrait de M^{me} Rouffart.
Isolde.
1907. Melisande.
Ex libris pour M^{me} Errera.
Portrait de M^{lle} R. Lambert de Rothschild.
Requiem.
Le masque au manteau blanc.
Le masque à la tenture mauve.
Des souvenirs de Bruges.
- 1908 à 1914.
Hortensia (peinture, Fosset).
Vase et Fleurs (peinture, Fosset).
Tasses (dessin).
Étude M^{me} K. (dessin).
Plusieurs paysages (Fosset).
La Petite Espinette (peinture).
Les Jardins de Famelette (peinture).
Mystère (peinture).
Chimère (peinture).
The Laurel Crown (peinture).
L'Armure.
Bruges, l'Église Notre-Dame-Magicienne.
Portrait de M^{lle} Verdussen.
Portrait de M^{lle} Errera.
Requiem.
Plafond de l'Hôtel de Ville de Saint-Gilles (salle des mariages).
Portrait de M. André Germain Saint-Amand (dessin pour « Les Héros de Verhaeren »).
Des Roses.

Annuaire de l'Académie

Paganisme.

Tête de Méduse.

Le Sang de Méduse.

POINTES SÈCHES

1. Un Geste d'offrande.

2. Un Rideau.

3. Des Grelots.

4. Un Masque.

5. Profil.

6. Sire Halewyn.

7. Étude de Cheveux.

8. Une Coiffure de Spa.

9. Un Souvenir.

Plusieurs plaques de cuivre acquises par la Bibliothèque royale.

Décoration de la Salle de musique de M. Stoclet (aquarelles, sculptures, inachevé).

1914 à 1921.

Portrait de S. A. R. le Duc de Brabant.

Dessins pour l'illustration de Pelléas et Mélisande, de Maeterlinck.

Dessins pour l'illustration des contes diaboliques de Barbey d'Aurevilly.

Le Silence de la Neige, et plusieurs œuvres pour une exposition de « la Neige » pendant la guerre.

Dessins pour S. Exc. le Ministre des États-Unis Brand Whitlock.

Dessins pour des éventails pour le travail des dentellières, pendant la guerre.

Dessins pour deux grands panneaux décoratifs, sur dentelle, pour le Palais pour le retour des Souverains.

Notice sur Fernand Khnopff.

- Dessin pour la « Ligue Nationale du Souvenir ».
Le Drapeau belge (sac américain).
La Victoire.
Dessin pour l'Université libre de Bruxelles.
Carstat actema.
Le Christ des Chômeurs.
Portrait de Fernand Khnopff, pour le Musée des Offices
à Florence.
Le Camée (dessin couleur).
Les Masques (dessin couleur).
Gladys (dessin couleur).
Déchéance (dessin couleur).
Le Ruban jaune (dessin couleur).
Dix dessins études de femmes.
Un Rideau noir.
1 Higera.
2 id.
3 id.
Un Sortilège
Clara.
1 Parisienne.
2 Parisiennes.
Les Lèvres rouges.
Sculptures. — Illustrations. — Série d'ex libris. — Nom-
breux dessins. — Œuvres inachevées.

TRAVAUX ACADÉMIQUES.

Bulletins de la Classe des Beaux-Arts.

Des souvenirs à propos de Sir Lawrence Alma Tadema.
(Annexe aux *Bulletins. Communications présentées à
la Classe en 1915-1918.*)

Annuaire de l'Académie.

Des souvenirs à propos de Sir Edward Burne-Jones.

(*Ibid.*)

Quelques notes sur la chapelle de la Station missionnaire américaine de l'Église de la Nouvelle Jérusalem, à Ixelles. (*Ibid.*)

A propos de la photographie dite d'art. (*Ibid.*)

L'Enchantement de Merlin. (1919, p. 13.)

Le Mystère de Saint-Georges. (*Ibid.*, p. 19.)

Les compensations pour dommages artistiques. (*Ibid.*, p. 59.)

[Motion relative à l'admission de littérateurs à l'Académie], p. 72.

Paroles liminaires [Léonard de Vinci], p. 165.

A propos de l'édification d'une salle d'exposition à Bruxelles, p. 219.

Note bibliographique sur la collection « Les Grands belges » (E. Bacha), (1920, p. 19).

L'architecture verte. (*Ibid.*, p. 25.)

[Motion relative au Palais des Expositions.] (*Ibid.*, p. 90.)

Note bibliographique sur le « Répertoire des peintures datées », par M^{me} Is. Errera. (*Ibid.*, p. 37.)
