



L'ÉSOTÉRISME ET LE SYMBOLISME BELGE

Sébastien **Clerbois**



Collection « Symbolisme »

TABLE DES MATIÈRES

Préface (Daniel Guéguen)	7
Remerciements	9

INTRODUCTION	11
---------------------	----

CHAPITRE PREMIER

Le champ symboliste belge. Les prémices de l'influence ésotérique (1884-1892)

1.1. Les Vingt, le symbolisme et sa réception critique dans <i>L'Art Moderne</i> (1884-1890)	13
1.2. Les jeunes peintres de L'Essor. La génération symboliste (1886-1890)	17
1.3. Les revues liégeoises et les peintres de L'Essor. La symbiose des valeurs symbolistes et naturalistes	21
1.4. La réception des premières manifestations de l'ésotérisme au sein de L'Essor et des Vingt	24
1.5. La « peinture ésotérique »	27

CHAPITRE DEUX

L'influence parisienne des salons de la Rose+Croix sur le symbolisme belge (1892-1897)

2.1. Joséphin Péladan critique d'art	36
2.2. Joséphin Péladan et la nouvelle réalité culturelle (1890-1891)	38
2.3. Perception et structuration du symbolisme (1890-1892)	41
2.4. Le premier salon de la Rose+Croix (1892). Révélation du symbolisme belge	45
2.5. L'inscription des artistes belges dans le symbolisme européen. La deuxième geste de la Rose+Croix (1893)	50
2.6. La troisième geste de la Rose+Croix (1894). Le reflux du symbolisme vers la Belgique	53

CHAPITRE TROIS

La fortune du symbolisme en Belgique. Pour l'Art et la Rose+Croix péladane (1891-1894)

3.1. La fondation de Pour l'Art. La première exposition (1890-1892)	59
3.2. Pour l'Art et l'intelligentsia symboliste	64
3.3. L'émergence d'un symbolisme ésotérique (1893-1894)	66
3.4. La scission de Pour l'Art (1894-1895)	72
3.5. La Coopérative artistique et la « Cité des artistes ». L'échec de l'idéal rosicrucien	74

CHAPITRE QUATRE

Kumris et sa section plastique : les attermolements du Martinisme français en Belgique (1890-1894)

4.1. L'Ordre martiniste et la naissance du Groupe indépendant d'Études ésotériques. La fondation de Kumris (1890)	78
4.2. Premières activités du groupe	80
4.3. La création d'une section plastique (1891-1892)	81
4.4. L'âge d'or de Kumris (1892-1894)	85
4.5. L'exposition d'art idéographique (1894)	89
4.6. Démission de Vurgey. La dissolution de Kumris (1894)	94

CHAPITRE CINQ

Jean Delville, organisateur des salons d'art idéaliste à Bruxelles : la gestation d'une esthétique idéaliste autonome (1895-1898)

5.1. Rupture de l'influence de Péladan en Belgique	96
5.2. Jean Delville et le Prix de Rome (1895)	99
5.3. L'idée d'un salon d'art idéaliste. La dissidence d'Émile Fabry	103
5.4. Nietzscheïsme et ésotérisme. La dissidence d'Auguste Levêque	106
5.5. Le premier salon d'art idéaliste (1896)	113
5.6. Le voyage en Italie	116
5.7. Le deuxième salon d'art idéaliste (1897)	121
5.8. Derniers séjours en Italie. Jean Delville et Armand Point	123
5.9. Le troisième salon d'art idéaliste (1898)	126

CHAPITRE SIX

La peinture symboliste et l'art flamand. Le rejet de l'ésotérisme (1898-1905)

6.1. L'activité culturelle des revues catholiques (1894-1900)	131
6.2. La crise des valeurs ésotériques	140
6.3. L'historiographie de la peinture flamande. La critique d'art et l'écriture d'un art national (1900-1905)	146
6.4. L'essor du naturisme	149
6.5. Édouard Schuré et le Théâtre de l'Âme	152

CONCLUSION 157

BIBLIOGRAPHIE 160

NOTES 165

INTRODUCTION

Depuis plus de trente ans, les études scientifiques et les expositions se sont appliquées à remettre à l'honneur le symbolisme, l'un des styles majeurs du 19^e siècle, que l'on peut situer à la fin du « grand 19^e siècle » entre 1880 et 1914¹. Mouvement complexe, traversé par de nombreux courants de pensée, parallèle à d'autres mouvances comme le décadentisme, l'idéalisme ou l'art nouveau², le symbolisme a donné lieu à une grande variété d'analyses et d'hypothèses. Si, à l'origine, il s'agissait avant tout de faire connaître un style soigneusement relégué aux oubliettes de l'histoire par la modernité, depuis quelques années, les études ont multiplié les approches scientifiques, nous permettant enfin de percevoir l'étendue et la richesse de ce que Jean-Bouillon, très justement, définit non pas comme un style mais comme un « moment », mélange de préoccupations artistiques, culturelles, sociales, intellectuelles, politiques, voire religieuses³.

Pour autant, il demeure que, depuis toujours, les publications consacrées au symbolisme se heurtent à un problème de méthode qui s'articule autour de la notion même de symbole, particulièrement complexe à définir. En réaction contre le naturalisme et contre ce que l'époque appelait le « matérialisme », le symbolisme a pour attitude fondamentale de se détourner de la description stricte de la réalité au profit d'un imaginaire foisonnant évoqué par *symbolisme*, en utilisant soit le symbole – bien sûr – mais aussi d'autres stratégies figuratives comme l'allégorie, le mythe ou l'emblème. Le plus souvent, les œuvres symbolistes sont néanmoins *mimétiques*, c'est-à-dire que, fidèles à la tradition de la peinture occidentale, elles représentent des objets, des personnages ou des situations aisément identifiables, avec une qualité de technique et de facture souvent à la hauteur de l'exigence académique. Ces éléments, cependant, sont en général utilisés non pas en tant qu'objets simples au sens défini, mais, au contraire, comme des systèmes polysémiques résolument ouverts sur une multiplicité de significations. Avant tout, le tableau symboliste est une interrogation constante pour les sens et pour l'esprit, faisant coexister plusieurs lectures ou interprétations,

parfois laissées en friche par l'artiste lui-même. De ce point de vue, le symbole fonctionne comme une porte ouverte qui, d'une chambre close, nous mènerait à un horizon illimité ; par ce biais, il nous oblige souvent à progresser d'une simple contemplation de la réalité vers des questions plus fondamentales, parfois, même, existentielles, sur un mode de réflexion plus ou moins balisé, ou au contraire, très personnel.

Cette caractéristique a sans doute trop souvent conduit l'historien d'art à maintenir, voire à enfermer le symbolisme dans la nature même du symbole, comme si, au regard du mystère ou de la polysémie, toute recherche objective de signification était contraire à l'essence du mouvement. L'historien d'art, dans la perspective scientifique qui est la sienne, ne peut évidemment se satisfaire de ce constat. Le symbole est un outil, une « manière » de faire sens qui n'est pas exclusive au symbolisme. Tout comme l'est, par ailleurs, le désir des peintres de toutes les époques de jouer sur le registre du mystère ou de l'ambiguïté. À ce titre, la peinture de la Renaissance est tout autant symboliste que ne l'est la peinture symboliste elle-même. Et on pourrait étendre le constat à la peinture du 19^e siècle dans sa globalité : certes, il y a quelque tentation à lire le symbolisme à la lumière de l'inconscient dont il est, si on le relie aux travaux de Sigmund Freud, le strict contemporain. Pour autant, les ressorts de la peinture symboliste, imaginaire, rêve, ténèbres, mysticisme, ésotérisme, ont déjà été utilisés par la peinture romantique plus d'un demi-siècle auparavant, au sein de ce « romantisme noir » dont Mario Praz a si bien montré, en littérature, les connections avec le symbolisme⁴.

Sans perdre cette poésie du mystère, il est peut-être judicieux pour l'histoire de l'art à venir que les scientifiques prennent à bras le corps la réalité du symbolisme. Il n'est pas proposé ici de ramener ce mouvement aux fourches caudines de l'iconologie la plus orthodoxe, de faire croire que *tout est sens*, et surtout que celui-ci est parfaitement objectivable, mais seulement de proposer l'hypothèse que ce qui peut être mystérieux dans la perception ou la

Paris, prend encore la forme d'un mouvement épars et diffus. En 1884, Fernand Khnopff expose aux Vingt une œuvre réalisée un an auparavant, *D'après Flaubert. La Tentation de saint Antoine* (Fig. 2). Khnopff se rend en 1877-1878 à Paris ; grâce à ses carnets de croquis, on sait qu'il y est largement influencé par l'imaginaire symboliste de Gustave Moreau¹⁹. *D'après Flaubert* trouve sa source directe dans ce contexte symboliste. Selon toute vraisemblance, l'œuvre s'inspire de *L'Apparition* (Fig. 3) de Gustave Moreau que Khnopff voit à l'exposition universelle de 1878. Par ailleurs, l'œuvre est manifestement redevable du *Profil de lumière* d'Odilon Redon. Exécuté en 1882, ce fusain procède d'un violent clair-obscur qui fait également la force de *D'après Flaubert*.

Félicien Rops, lui aussi, expose au premier salon des Vingt une œuvre sur le thème de la Tentation de saint Antoine (Fig. 4), réalisée au début de l'année 1878. Comme pour Khnopff, l'œuvre de Rops s'inspire du livre que Flaubert fait paraître en 1874. Remanié à trois reprises, partiellement publié dans la revue *L'Artiste* en 1856²⁰, le récit de Flaubert, s'il ne connaît qu'un succès modéré lors de sa publication, s'impose rapidement comme l'un des textes fondateurs du symbolisme tant littéraire que pictural. Certains auteurs ont tenté de montrer que *L'Apparition* de Gustave Moreau elle-même est influencée par l'épisode de la Reine de Saba que Flaubert a publié en 1856 dans *L'Artiste*²¹. En 1888, Odilon Redon, réalise une série lithographique sur ce thème, éditée à Bruxelles chez Edmond Deman. Le livre de Flaubert obsède littéralement Redon. En 1889, l'artiste bordelais réalise une seconde série, puis une troisième en 1896 et enfin une quatrième, exécutée vers 1900 et publiée chez Vollard en 1938²².

Malgré cette richesse d'influences, les œuvres des artistes symbolistes ne trouvent que peu de crédit auprès du public bruxellois ; pire, elles choquent profondément les consciences. Soutenue dans la presse par quelques écrivains comme Georges Eekhoud²³, *D'après Flaubert* de Fernand Khnopff est largement raillée par la critique ;

certain y voient la représentation « incompréhensible » de « conceptions malades »²⁴, d'autres, une œuvre « morbide »²⁵ ou un « rébus pyrotechnique [sic] » dont on s'étonne qu'il ne corresponde que peu au texte de Flaubert²⁶.

Si l'œuvre de Khnopff est égratignée, celle de Rops est écorchée vive. Alors que la première exposition reçoit un accueil assez favorable, le public se déchaîne contre l'œuvre de l'artiste namurois dont l'interprétation de la crucifixion est jugée ordurière²⁷. Le scandale atteint son paroxysme lorsqu'en mars 1887, le propriétaire de l'œuvre, l'avocat Edmond Picard, la prête à la première



Fig. 4 Félicien Rops (1833-1898), *La Tentation de saint Antoine*, 1878, crayons de couleur sur papier. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}.

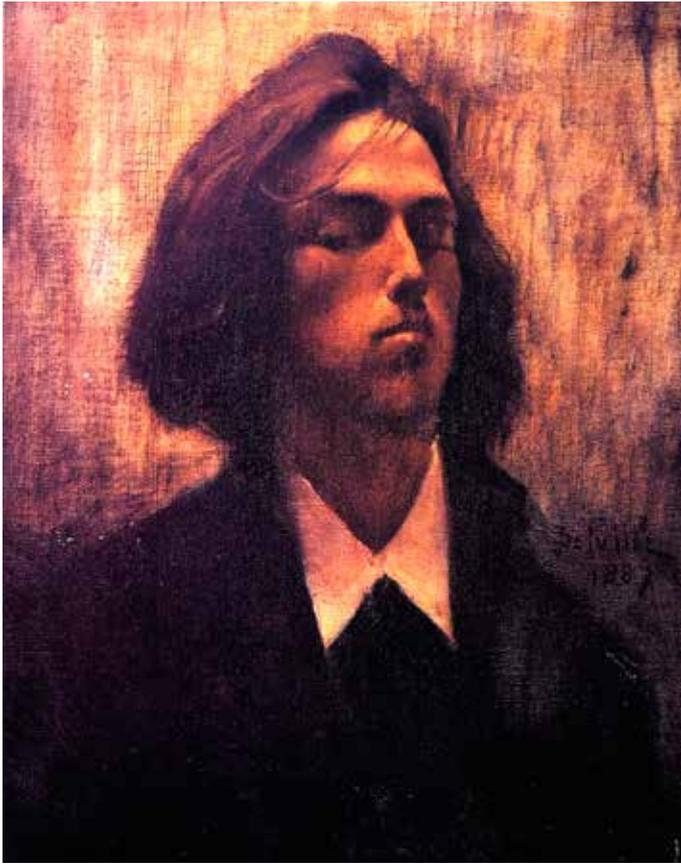


Fig. 5 (à gauche) Jean Delville (1867-1953), *Autoportrait*, 1877, huile sur toile. Collection privée.

Fig. 6 (à droite) Julien Dillens (1849-1904), *Frontispice de l'Essor*. Vers 1883.

Fig. 7 (en bas) Willy Schlobach (1864-1951), *La morte*, 1889, pastels avec rehauts de gouache sur papier. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}.





Fig. 11 (en haut, à gauche) Jean Delville (1867-1953), *Paysage aux cygnes*, vers 1887-1888, huile sur toile. Collection privée.

Fig. 12 (au milieu, à gauche) Jean Delville (1867-1953), *Le Cycle passionnel*, 1889-1890. Œuvre détruite.

Fig. 13 (en bas, à gauche) Jean Delville (1867-1953), *Circé*, vers 1889. Localisation inconnue.

Fig. 14 (en haut, à droite) Jean Delville (1867-1953), *Étude pour le Cycle passionnel*, 1890, fusain et crayon sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Fig. 15 (au milieu, à droite) Jean Delville (1867-1953), *Étude pour le Cycle passionnel*, vers 1889, fusain et crayon sur papier. Collection privée.

pleinement exploitée qu'avec le temps. En 1889, Jean Delville entreprend la création d'une importante fresque, *Le Cycle passionnel* (Fig. 12). C'est le thème des *Las-d'aller* qui amène le peintre à la conception de cet énorme panneau décoratif. Tourné vers la saisie de la déchéance et de la pauvreté, Delville accorde alors beaucoup d'intérêt à la représentation de ces corps décharnés, liés par la misère dans des poses noueuses et faméliques. En 1888, Delville séjourne quelque temps à Paris. La capitale française est pour lui le lieu d'une double rencontre. D'abord celle du spectacle des clochards et des miséreux qu'il représente comme il l'a fait pour les *Las-d'aller*. Mais Jean Delville

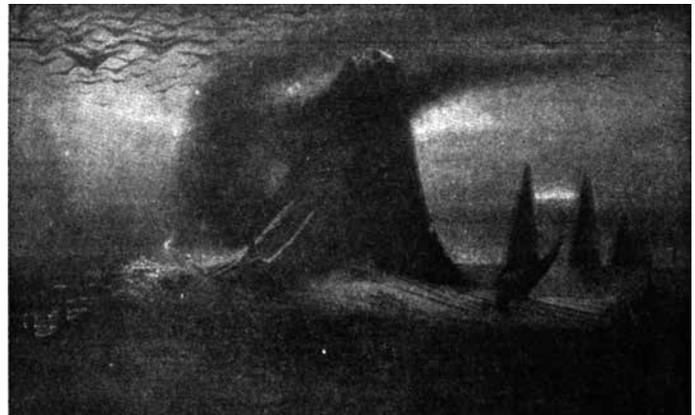


et des « figures étranges enveloppées de mystère »²²⁷. Dans tous ces comptes rendus, certains adjectifs reviennent : mystérieux, suggéreur, étrange, irréel²²⁸.

Si la presse salonnaire se refuse d'analyser les œuvres de Fernand Khnopff au-delà du mystère qu'elle éprouve, elle convient toutefois que le peintre est la révélation du salon. Maurice Bazalgette le classe, avec Séon, Osbert et Point, parmi les artistes « hors de pair » de la première exposition rosicrucienne²²⁹. Alphonse Germain et Rémy de Gourmont consacrent à Khnopff de longues descriptions étonnées ; Raoul Sertat et Félix Vallotton le placent en premier lieu parmi les « révélations » de l'année. Camille Mauclair, lui, se montre dithyrambique ; parlant d'« admirable artiste », il n'a aucune hésitation à faire de Khnopff l'égal de Félicien Rops. Quant à William Ritter, il profite d'un article consacré à Henry de Groux pour claironner que Khnopff est le peintre belge le plus important de sa génération²³⁰. Péladan lui-même a vite fait de réaliser combien Khnopff est l'une des clés du succès de son premier salon. Lorsqu'il fait représenter sa pièce *Le Fils des Étoiles* dans les petits locaux de la Galerie Durand-Ruel, le Sâr, à défaut de décors qu'aurait dû réaliser Alexandre Séon²³¹, aligne sur le fond de scène les œuvres du peintre belge présentées à l'exposition. La dédicace que Péladan consacre à Khnopff dans son *Bulletin trimestriel de l'Ordre de la Rose+Croix*, par laquelle il le

Fig. 30 (à gauche) Fernand Khnopff (1858-1921), *Du Silence*, 1890, pastel et crayons de couleur sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Fig. 31 (en bas) Jean Delville (1867-1953), *Le triomphe de la Mort*, 1892, huile sur toile. Localisation inconnue.



proclame « maître admirable et immortel », est sans ambiguïté : pour Péladan, Khnopff est bel et bien la cheville ouvrière du succès de son premier salon :

« Vous avez été, parmi plusieurs admirables, le grand [sic] argument de ma thèse, en ce plaidoyer pour l'idéal, qui s'appelle déjà au passé, le premier salon de la Rose+Croix. (...) Je vous tiens à l'égal des Gustave Moreau, de Burne-Jones, de Chavannes et de Rops, je vous tiens pour un admirable maître. »²³²

Le succès parisien de Khnopff est total²³³. D'autant plus qu'au-delà de Péladan et de la presse salonnière, Khnopff obtient à Paris deux importantes commandes de portraits à la suite de la première geste de la Rose+Croix, dont l'une de M^{lle} de Greffulhe, fille de la comtesse Elisabeth de Greffulhe, cousine de Robert de Montesquiou-Fezensac et muse de Marcel Proust qui, portée pour les arts et l'éсотérisme, règne en maître dans les salons parisiens²³⁴. Au-delà de Khnopff, la presse remarque également l'envoi de Jean Delville, ce qui constitue à proprement parler une révélation puisque le peintre belge n'a jamais exposé auparavant dans la capitale française. Le peintre, dont l'envoi est réduit, faute de place, se contente d'exposer trois œuvres : le *Portrait de Madame Stuart Merrill*, *L'Idole de la perversité* ainsi que *Le Triomphe de la mort* (Fig. 31). Outre *L'Idole de la perversité*, qui est alors la propriété du peintre Omer Coppens, les autres œuvres, vraisemblablement achetées par un collectionneur parisien, sont aujourd'hui perdues. Comme pour Khnopff, la presse note l'étrangeté de l'envoi de Delville, autant de « toiles d'une vision curieuse »²³⁵. *L'Idole de la perversité* fait sensation²³⁶ ; cette « négresse, la sauvage amoureuse », est comparée aux vers de *La Muse Noire* du sataniste Stanislas de Guaita²³⁷.

Les autres symbolistes belges se montrent d'autant plus discrets que leurs envois sont réduits au strict minimum. L'on sait qu'Albert Ciamberlani expose une œuvre intitulée *Au calvaire*²³⁸ ; Jan Toorop, le vingtiste hollandais, expose la *Jeune génération* et la *Femme marine*, titrée à l'époque *Hétaière*, qui est envoyée au salon des Vingt en janvier de la même année et qui est exposée en mai à la première exposition de l'Association pour l'art à

Anvers²³⁹. Quant à Georges Minne, il présente une seule œuvre, *Les adolescents dans les épines*, dessin daté de 1890. À la clôture du salon, la majorité des critiques convient qu'en raison de l'absence des grands noms du symbolisme français, c'est aux peintres étrangers, belges et suisses, que revient la palme de l'exposition. *Le Figaro*, même s'il se montre peu sensible au symbolisme de la Rose+Croix, reconnaît que les « insanités cauchemardesques » et les « compositions mystiques », « dont la signification échappe la plupart du temps », sont originaires, pour la plupart d'entre elles, « du pays des bons Belges, savez-vous, et de chez les Suisses, placides et réfléchis (...) »²⁴⁰. *Le Correspondant* en arrive au même constat²⁴¹, ainsi que *La Chronique des arts*, qui en tire parti pour souligner l'échec de Péladan de n'avoir su stimuler les symbolistes français²⁴². Félix Vallotton, lui, dans son compte rendu de *La Gazette de Lausanne*, pousse ses conclusions bien plus loin. Après avoir souligné l'importance de l'envoi de Fernand Khnopff, il suggère que « l'esprit français » est tout bonnement inapte à toute forme de symbolisme :

« Ce sont surtout des Suisses et des Belges, comme on en trouve toujours dans toutes les œuvres d'avant-garde. L'esprit français, clair et net, rechigne encore à quitter, pour de plus suggestives, des réalités plastiques et les certitudes où il triomphe, mais il est fortement ébranlé (...) »²⁴³

Le succès parisien du symbolisme belge est encore accru par le triomphe que remporte Henry de Groux en exposant son *Christ aux outrages* dans la capitale française. En 1890, l'œuvre du peintre belge provoque un scandale retentissant au salon de Bruxelles ; honnie par certains, la toile est adulée par d'autres²⁴⁴. Dégoûté par les critiques qu'il a subies, de Groux quitte la Belgique pour Paris en mai 1891. À peine arrivé, il remporte un véritable succès au salon des arts libéraux avec *Le Meurtre*, *L'Assassiné* et *Le Rêve après la bataille*²⁴⁵. La Reine de Belgique, de son côté, admirative devant *Le Christ aux outrages*, paie le transport de l'œuvre pour la soumettre au jury du Champ-de-Mars ; mais malgré le soutien de Puvis de Chavannes, l'œuvre est refusée. Péladan saisit l'importance du *Christ aux outrages*. En

mars 1892, le Sâr écrit à de Groux pour lui demander de l'exposer au premier salon de la Rose+Croix, lui assurant qu'il lui réserve une « place d'honneur ». Même s'il avoue collectionner ses « proclamations et manifestes », de Groux refuse l'invitation de Péladan, sans doute pour préserver son amitié avec Léon Bloy, l'ennemi juré du Sâr²⁴⁶. Finalement, de Groux expose son œuvre dans une baraque de la rue Alain Chartier, où elle connaît un succès fracassant auprès de l'intelligentsia symboliste. Péladan, cependant, ne perd pas totalement le peintre qu'il espère voir exposer dans son salon, puisque la baraque où est exposé *Le Christ aux outrages* est prêtée par le fidèle disciple du Sâr, le peintre rosicrucien Alphonse Osbert²⁴⁷.

2.5. L'inscription des artistes belges dans le symbolisme européen. La deuxième geste de la Rose+Croix (1893)

Le premier salon de la Rose+Croix ébranle fortement les consciences symbolistes belges. En l'espace d'une exposition, les peintres de cette mouvance y obtiennent une reconnaissance bien plus importante que celle accordée par Bruxelles. L'impact du salon de la Rose+Croix touche essentiellement les peintres qui gravitent autour de L'Essor. On sait par exemple qu'en 1892, Paul Artôt et le jeune Georges-Marie Baltus entreprennent un voyage en Italie à l'invitation de Péladan qui leur vante la magnificence des primitifs italiens²⁴⁸. C'est également vers 1892, nous l'avons mentionné, que Firmin Van Den Bosch visite le nord de l'Italie. À la même époque, l'ésotériste Emmanuel Signoret entreprend également le voyage en Italie. À son retour, Signoret publie dans *Le Réveil* et *Le Mouvement littéraire* ce qu'il appelle ses « documents pour une esthétique », série d'articles obscurs où il compare le processus créateur au mystère de l'incarnation²⁴⁹. Manifestement marqué par Péladan, Signoret annonce également dans *Le Mouvement littéraire* qu'il vient de fonder un ordre analogue à la Rose+Croix, le Saint-Graal, dont la spécificité esthétique, mêlant l'art et le culte, entend imposer « de nouveaux rites esthétiques à ceux tombés en désuétude »²⁵⁰. Le jeune Georges-Marie Baltus est totalement subjugué

par Péladan qu'il rencontre en 1892 chez son cousin Raymond Nyst²⁵¹. En compagnie de Paul Artôt, Baltus fait le voyage en Italie, éden où, aux dires de Péladan, l'art et le sacré ont partie liée. Les deux artistes entrent dans la péninsule par Vérone et Venise puis s'arrêtent à Florence où ils séjournent plusieurs mois. On sait également qu'ils logent dans une sorte de phalanstère artistique que dirige le sculpteur classique allemand Adolph von Hildebrand. Après quelques mois passés à Florence, Artôt rentre en Belgique ; Baltus, lui, reste douze ans dans la ville toscane, ne revenant à Bruxelles qu'épisodiquement. Baltus épouse d'ailleurs la fille de son hôte, et achète une maison dans la ville italienne²⁵². C'est à cette époque, semble-t-il, que Baltus, d'un symbolisme aux accents préraphaélites et théâtraux, bascule dans un art mystique influencé par l'ésotérisme (Fig. 32).

Mais Georges-Marie Baltus n'est pas le seul artiste à adopter le symbolisme révélé par la première exposition de la Rose+Croix. Jean Delville, lui aussi, irrité par les quelques articles que la presse parisienne consacre à ses œuvres, entre de plain-pied dans une production symboliste. Si cette période, entre avril 1892 et avril 1893, est l'une des plus mal connues dans sa carrière, elle est certainement l'une des plus fécondes. À cette époque, Delville exécute au moins quinze œuvres symbolistes dont quelques toiles majeures dans sa production, comme *La Fin d'un règne* (Fig. 33), *Le Crime dominant le monde* (Fig. 34), *Imperia* (Fig. 35), *Vers l'inconnu* ou *L'inspiration*. À ces œuvres, il faut encore ajouter le célèbre *Orphée mort*, que Delville peint sans doute dans les premiers mois de l'année 1893, sous l'inspiration de l'*Orphée* de Glück qui est alors en représentation au Théâtre royal de la Monnaie.

Cet enthousiasme symboliste est partagé par d'autres peintres belges. Émile Fabry, lui aussi, a une importante production entre 1892 et 1893. L'influence de Péladan y est particulièrement forte dans la mesure où ces œuvres combinent l'imaginaire symboliste aux influences des peintres de la Renaissance, et plus particulièrement des fresquistes du Trecento. L'empreinte de Mantegna, notamment, se fait sentir dans les attitudes hiératiques des personnages. Mais il faut surtout mentionner l'influence de Paolo Ucello dont le schématisme et la perspective

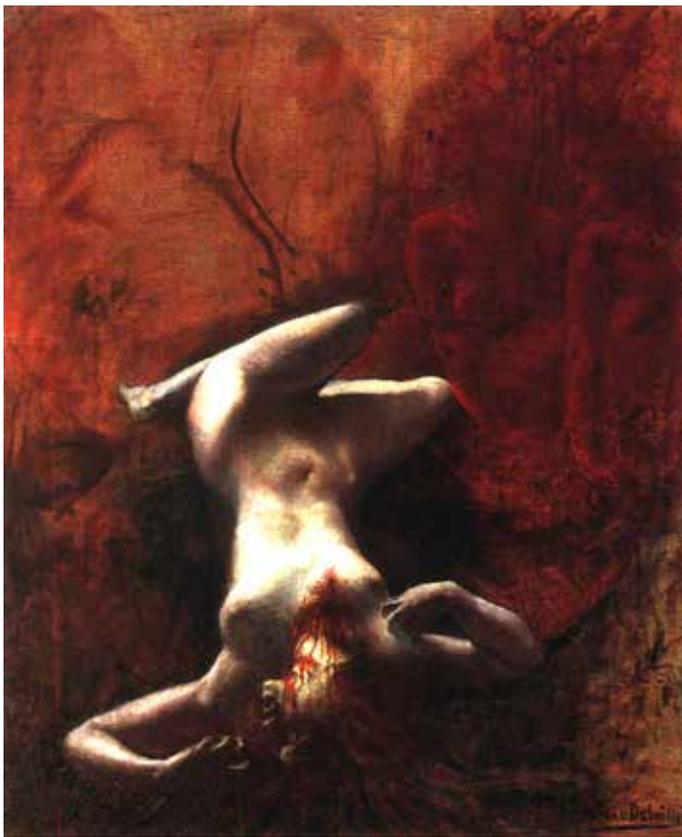
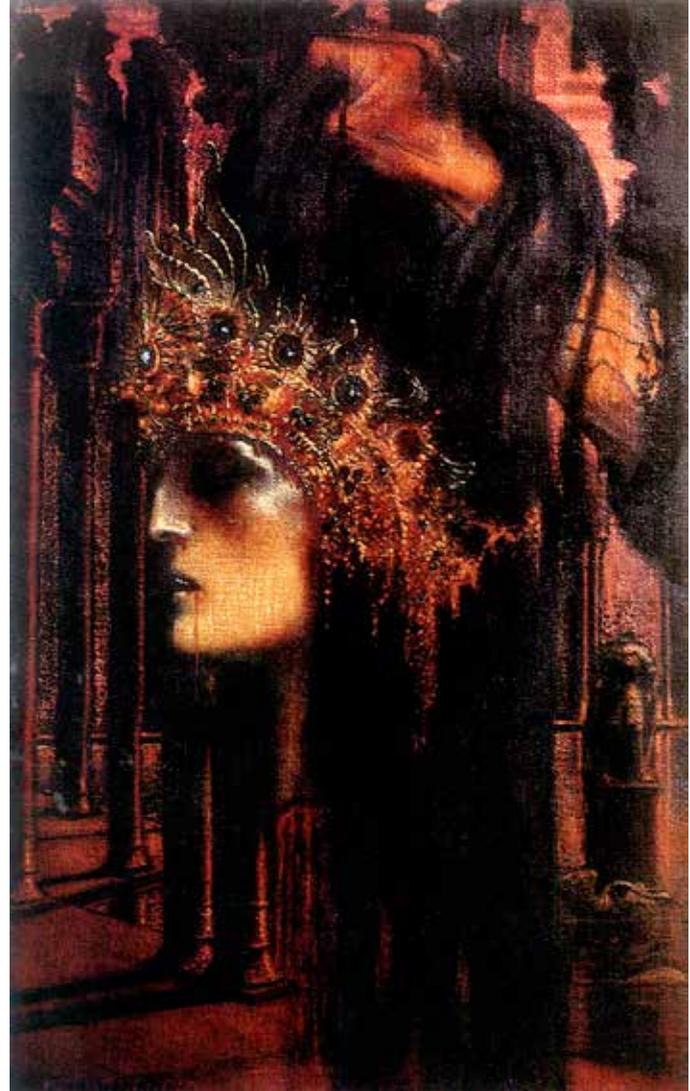
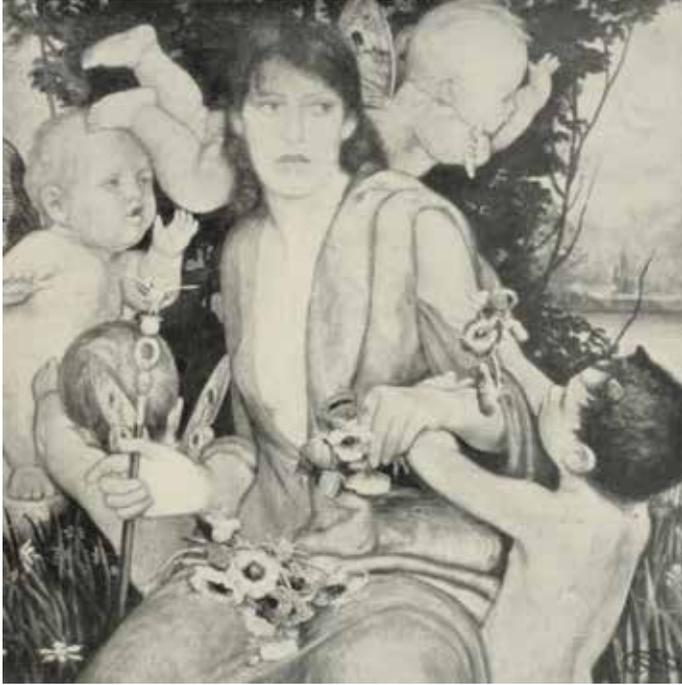


Fig. 32 (à gauche, en haut) Georges-Marie Baltus (1874-1967), *Titania*, vers 1892, huile sur toile. Localisation inconnue.

Fig. 33 (à droite) Jean Delville (1867-1953), *La fin d'un règne*. 1893, huile sur toile. Collection privée.

Fig. 34 (à gauche, en bas) Jean Delville (1867-1953), *Le crime*, 1897, huile sur toile. Collection privée.

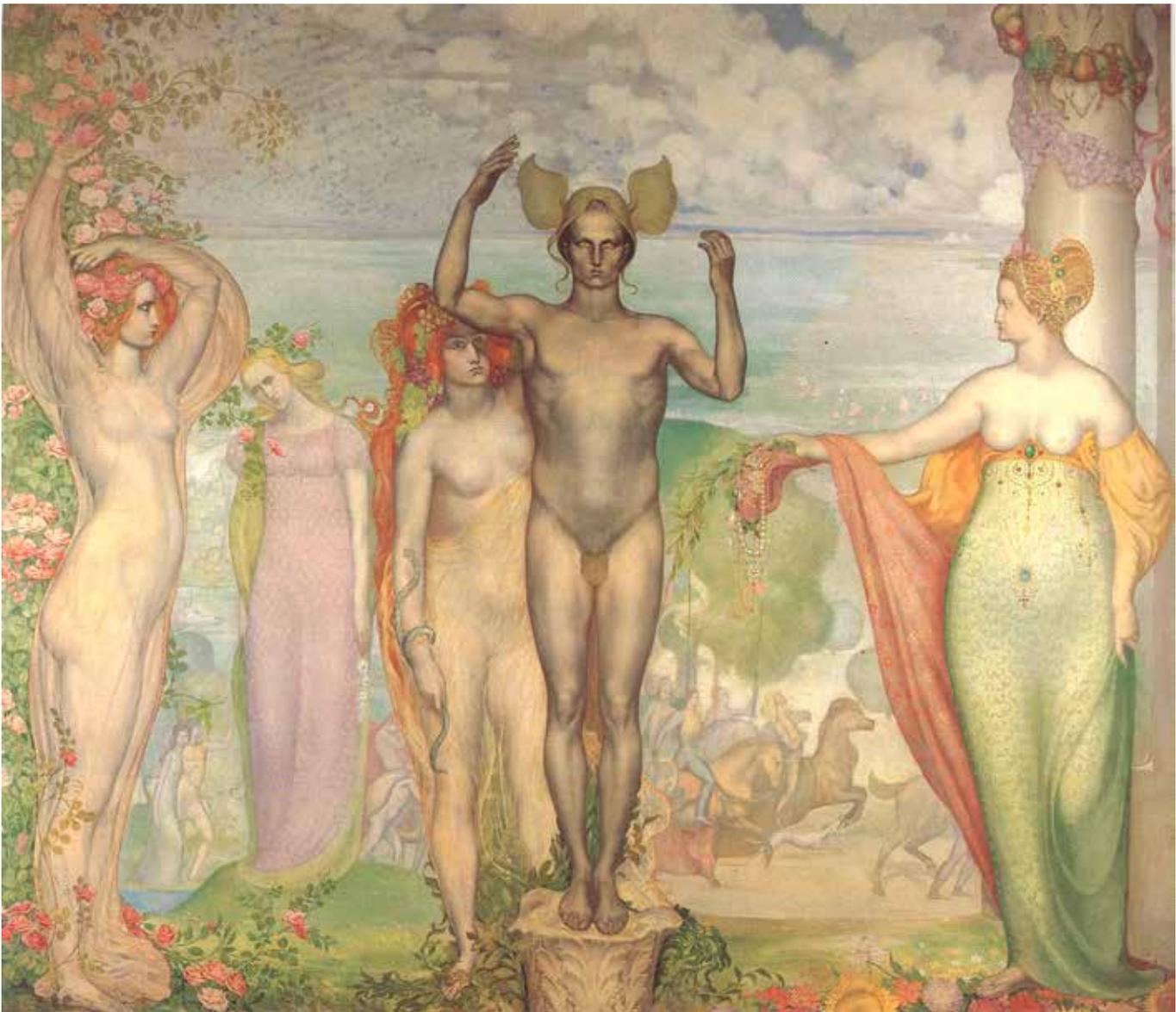


Fig. 35 (en haut) Jean Delville (1867-1953), *Imperia*, 1892, bleuine et sanguine sur papier. Tournai, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 36 (en bas) Émile Fabry (1865-1966), *Tentation*, 1894, huile sur toile. Collection privée.

4.5. L'exposition d'art idéographique (1894)

Malgré les heurts et malheurs de ses expérimentations esthétiques, Francis Vurgey n'en est pas découragé pour autant. En 1893, il édite chez Rozet le catalogue du salon triennal, exposition qui, en Belgique, révèle l'ampleur du renouveau symboliste⁵⁶⁰. L'auteur place son ouvrage dans la continuité de sa revue *Les salons*, « mode de critique indépendante inaugurée par moi ». Vurgey y affirme vouloir s'obstiner dans sa « confiance en un salut prochain de l'art »⁵⁶¹. Le critique se contente en fait d'y repérer tout ce que l'exposition compte de symbolisme, comme l'a fait Péladan lors des comptes rendus des expositions du Champ-de-Mars. Vurgey remarque les œuvres de Montald ainsi que le *Démoniaque* de Middleleer où il reconnaît « un faux-air d'une sœur de Péladan »⁵⁶². Un peu plus loin, le critique est saisi par « le très beau Frédéric où le Temps, féminisé en Mort dans les voiles tristes, compte les heures dans leur écoulement fatal »⁵⁶³. L'autre révélation est la sulfureuse *Panthera et Vipérina* d'Auguste Levêque, « avec tout ce qu'il faut de morbidesse », mais également la *Mater Dolorosa*⁵⁶⁴. Plus loin, le critique remarque encore la *Harpiste* de Ter Linden, ou le maître-autel d'Arthur Craco. Excepté Ter Linden, tous ces artistes sont au centre de l'exposition que Kumris organisa au début de l'année 1894.

1893 est pour Kumris une année prospère. Le groupe s'affilie à plusieurs sociétés extérieures et réussit à intéresser les quotidiens. Les sections kymriques ont donné toute satisfaction, à tel point qu'une nouvelle section est créée, Iod, sous la direction de J. Weill qui y propose l'étude de la théorie kabbaliste⁵⁶⁵. En novembre, Brossel salue l'autonomie dont jouissent les sections. Ram, tout particulièrement, aborde sous la direction de Lijau des problèmes théoriques dont le comité central du GIEE salue la pertinence. Le rapport de Kumris pour l'année 1893, par ailleurs, fait mention de « discussions esthétiques » relatives à la « classification des arts »⁵⁶⁶. On ne sait quasi rien de ces études, si ce n'est qu'elles se déroulent au sein de la section Fabre, et que Jules du Jardin les élabore sur base des *Vers dorés* commentés par Fabre d'Olivet⁵⁶⁷.

En janvier 1894, Kumris réunit à nouveau ses artistes pour

organiser une exposition. De taille, cette fois. Au début de l'année, la loge bruxelloise obtient un local à la mesure de ses ambitions. Dès janvier 1894, Kumris installe ses quartiers dans l'hôtel Ravenstein, l'ancien Palais des Ducs de Clèves-Ravenstein⁵⁶⁸. La famille de Neufforge vient précisément de remettre le château en état. Les locaux, entièrement rénovés, sont restaurés dans un style médiéval qui a tout pour plaire à la loge martiniste, attentive à la tradition :

« Les locaux de la société se composent de salles d'études, ayant vue sur les escaliers publics, reliant la plate-forme de la rue Ravenstein, partant de la Montagne de la Cour à la rue Terarken (...) 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. Il y a aussi une salle de lecture, une bibliothèque et un fumoir. »⁵⁶⁹

Le 17 janvier, la première soirée d'inauguration du nouveau local de Kumris est placée sous le signe de Wagner, dont on joue plusieurs œuvres « entrecoupée[s] d'évocations instructives » d'Albert Du Chastain. En plus des auditions musicales, Kumris organise une exposition wagnérienne⁵⁷⁰, exauçant le désir de Francis Vurgey de réaliser une « triple manifestation littéraire, plastique et musicale ». On peut se demander quelles sont les œuvres exposées. À bien y regarder, l'année 1894 révèle plusieurs toiles symbolistes dont les thèmes wagnériens trahissent probablement les tableaux exposés en Kumris. Jean Delville, par exemple, réalise deux œuvres très semblables dans leur facture, proche des procédés luministes. La première, *Parsifal* (Fig. 56), renvoie bien évidemment à l'opéra wagnérien du même nom. Bien que semblable, par son iconographie intitative, à la plupart des œuvres que Delville a réalisées depuis 1890, comme *Orphée* ou *Portrait de Madame Stuart Merrill*, *Parsifal* se démarque de ses aînés par une composition réaliste et scénographique.

La deuxième œuvre que Delville expose probablement en Kumris, c'est *L'Ange des splendeurs* (Fig. 57), peint à



la même époque. Plusieurs éléments de l'espace pictural frappent immédiatement. On remarque tout d'abord que Delville utilise le même dispositif que dans le *Parsifal*. L'œuvre représente Ève qui sauve du péché un Adam dont le bas du corps est en proie aux serpents. La disposition dans l'espace est identique à celle du *Parsifal* : une grande toile, que l'on prendrait d'abord pour une aile, sépare les personnages d'un arrière-plan paysager. Ce qui est totalement différent, par contre, c'est la présence d'une femme dont la tête est auréolée. Sur les premières études de l'œuvre, exposées au salon de la Rose+Croix de 1893, Delville lui donne les traits de la tête de *Sibylle* (Fig. 58). Il revient ensuite sur son choix pour la doter d'un visage angélique sorti en droite ligne des œuvres du Vinci. Ici, contrairement au *Parsifal*, l'action n'est pas différée ; nous sommes au cœur de l'initiation, offerte au spectateur dans l'environnement qui lui correspond.

On peut s'interroger sur le lien qui unit ces deux œuvres, de facture très proche. Plusieurs éléments frappent. D'abord la ressemblance stupéfiante entre Parsifal et le personnage masculin de *L'Ange des splendeurs*. Ensuite, la présence du rideau de même couleur, coupant les deux œuvres en diagonale. Il n'est pas impossible que toutes deux forment – au moins dans la démarche de



Fig. 56 (à gauche, en haut) Jean Delville (1867-1953), *Parsifal*. 1894, huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.

Fig. 57 (à gauche, en bas) Jean Delville (1867-1953), *L'Ange des splendeurs*. 1894, huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Fig. 58 (à droite) Jean Delville (1867-1953), croquis pour *L'Ange des splendeurs*. 1893. Localisation inconnue.



Jean Delville – un diptyque. *L'Ange des splendeurs* serait alors la vision qui absorbe tant Parsifal ; cachée derrière le rideau qu'il soulève, l'œuvre matérialiserait le souvenir initiatique qu'évoque le héros avant de rentrer dans le Montsalvat.

À défaut de toute description de presse, on peut difficilement pointer les autres œuvres exposées en Kumris. On peut penser que Jean Delville expose également une bleuine de 1894 représentant son épouse, Marie Lesseine, qui, au dos, porte le titre *Parsifal*. Quant à Henry de Groux, il réalise bon nombre de lithographies sur les thèmes wagnériens, mais il est peu probable que le peintre du *Christ aux outrages* ait exposé au sein de la loge, pour laquelle on ne lui connaît aucune affinité. Willy Schlobach, par contre, tire de *Lohengrin* une *Elsa* ; il peint également un *Parsifal*⁵⁷¹. Mais aucun élément concret ne permet de supputer qu'il expose ses œuvres à cette occasion. L'influence de Wagner sur les peintres, pourtant, est bien attestée à la même époque ; Émile Fabry de rappeler dans ses souvenirs : « c'est peut-être Wagner, nous l'avons tous subi. Il apportait une expression nouvelle ; j'ai cherché les moyens par lesquels il y arrivait »⁵⁷².

Le 17 février, Kumris organise sa deuxième exposition, de bien plus grande ampleur que celle de 1892. Les exposants représentent à peu près tout ce que Bruxelles compte de symbolisme : Émile Motte, Josef Middeleer, Auguste Levêque, Charles Doudelet, Auguste Donnay, Constant Montald, Hélène Cornette, Victor Rousseau, Joseph Rulot, Willy Schlobach et Arthur Craco. L'exposition peut aussi s'appuyer sur deux talents du naturalisme dont la présence peut étonner : Constantin Meunier et Léon Frédéric⁵⁷³. En décembre 1893, par ailleurs, *La Libre Critique* annonce la participation d'un grand nom de la sculpture symboliste qui se désiste peu après : Georges Minne⁵⁷⁴. La geste kymrique compte huit jours d'exposition, quatre ouverts seulement aux initiés sur invitation spéciale, et quatre autres au grand public⁵⁷⁵. La soirée d'ouverture est consacrée à la lecture de poèmes « de tous les âges ». On récite *Rolla* de Musset, Hugo, Baudelaire, ainsi que des passages des *Horizons hantés* de Jean Delville. Émile Sigogne improvise un « hymne occultiste à la lune » et récite les poésies de Stanislas de

Guaita⁵⁷⁶. L'exposition de Kumris est un succès. La loge clôture son salon en accueillant Siegfried Wagner, le fils du compositeur. À cette occasion, Vurgey souligne combien le local de Kumris est particulièrement adapté à la manifestation en l'honneur de Wagner : « le fondateur de l'hôtel s'appelait le *Chevalier du Cygne* et c'est à Clèves précisément que se localise la fameuse légende de Lohengrin. On pourra donc dire que ce soir Wagner sera aussi bien chez lui qu'à Bayreuth »⁵⁷⁷.

Parmi les œuvres qui retiennent l'attention des critiques, on peut citer une série de douze dessins d'Arthur Craco destinés à illustrer *l'Ulenspiegel* de Charles De Coster, ainsi que *L'Oeil mauvais* de Jules du Jardin, présenté dans un cadre sculpté du même Craco⁵⁷⁸. Vurgey, lui, remarque particulièrement « l'envoi considérable de M. Delville », dont nous ne connaissons aucune description⁵⁷⁹. Montald présente *Idillio* et *Les Rameaux*, Levêque, *Le damné Paria*. On remarque encore *Saint Siméon le stylite* et *Le Jardin sacré* de Middeleer⁵⁸⁰ ainsi que *L'Allégorie du nouvel an* de Louis Titz⁵⁸¹. Au-delà des œuvres exposées, on peut encore se demander quelle est l'orientation que Kumris veut donner à ce salon *idéographique*. En termes simples, l'*idéographie* est-elle une manière de peindre, ou plutôt de voir la peinture ? Il est à peu près exclu de considérer Constantin Meunier comme un sculpteur ésotérique. Même constat pour Léon Frédéric. Hélène Cornette, par contre, expose une œuvre strictement occultiste. Son *Cycle perpétuel*, complexe sculpture polychromée formée d'un losange entouré de sept étoiles à sept branches, évoque aux initiés « l'idée de la vie qui renaît de la mort ». On ne peut donc pas raisonnablement résumer les œuvres présentées à un programme ésotérique commun, tant elles diffèrent dans leurs intentions créatrices. En réalité, si elle est décelable chez certains peintres, l'*idéographie* doit se définir non pas seulement comme une manière de peindre, mais comme une approche globale de la peinture ou, plus généralement, de l'art, un état d'esprit, ce que, dans une conférence donnée le 9 novembre 1892 au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, Papus appelle « l'hygiène intellectuelle de l'artiste »⁵⁸². Cet état d'esprit, à mi-chemin entre la pratique et la théorie, l'œuvre de Fernand Khnopff l'incarne remarquablement.

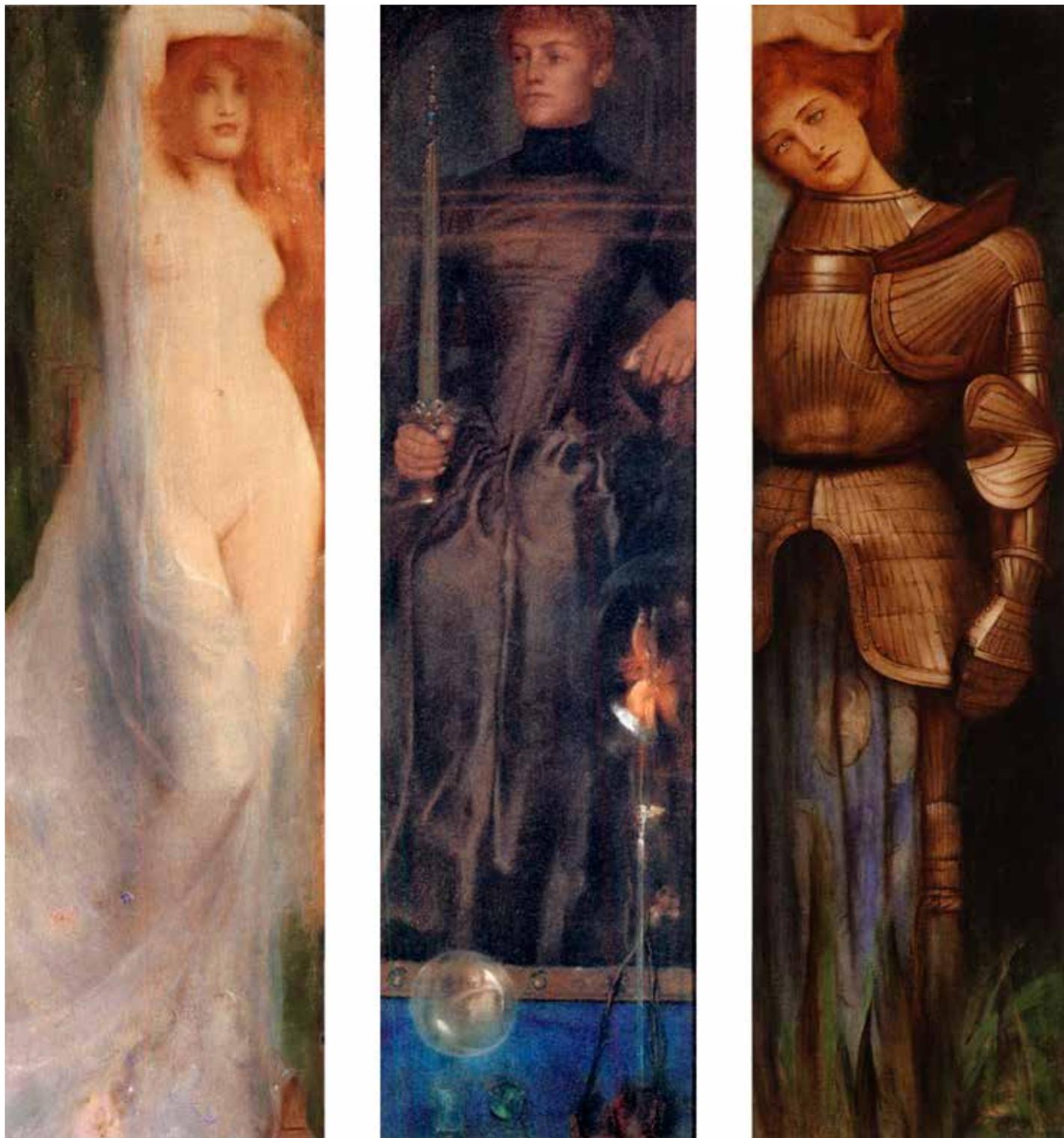


Fig. 59 Fernand Khnopff (1858-1921), *L'isolement*. Triptyque composé de *Solitude* (panneau central) 1890-1891, *Acrasia* (panneau de gauche) 1894 et *Britomart* (panneau de droite) 1894, pastel et cire sur papier marouflé sur toile (*Solitude*), fusain et rehauts blancs sur papier (*Acrasia* et *Britomart*). Collection privée (*Solitude*), Communauté française de Belgique, en dépôt au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Liège (*Acrasia* et *Britomart*).

Khnopff, on l'a vu, renonce *in fine* au projet d'élaborer une peinture réellement ésotérique. Mais si l'ésotérisme est incapable d'engendrer une peinture propre, il nourrit néanmoins profondément et positivement le travail de Khnopff. Edgar Baes résume bien cet état de fait dans *La Rivière d'amour*, roman mièvre qui met en scène Fernand Khnopff sous le nom de Léonard de Hoff, Hermès de son pseudonyme ésotérique⁵⁸³. Par-ci par-là, les souvenirs de Kumris affleurent ; souvenirs révélateurs de ce qu'un peintre symboliste peut ressentir à l'égard de l'ésotérisme. Dans son roman, Baes rappelle que Léonard de Hoff « était symboliste, mage, occultiste à ses heures et malgré tout naturiste au fond de l'âme » :

« Hermès avait dû accepter son nom mythologique décerné de commun accord par ses compagnons d'un cercle d'art occultiste qui, à l'époque de gloire de la célèbre Rose-Croix de Péladan, avait fleuri un hiver entier (...) ».

Khnopff pourtant :

« (...) avait parfois des allures de mystique, puis il redevenait vivant, même joyeux vivant, et s'éprenait pour un temps de la nature ambiante, sans plus songer au symbole ni aux problèmes des forces inconnues. »⁵⁸⁴

C'est le même son de cloche chez Ray Nyst, qui se souvient du peu d'intérêt que Khnopff manifeste à l'égard des débats théoriques de son salon dont Jean Delville et Francis Vurgey sont les animateurs. Nyst, pourtant, voit en Fernand Khnopff une personnalité mystique aux « idées occultistes » ; pour preuve, dans la maison construite par l'artiste, « le cercle du zodiaque était tracé en or sur le dallage, et sur ce cercle, il y avait sa place déterminée par l'astrologie selon la saison, le moment du jour et l'œuvre, pour commencer un tableau »⁵⁸⁵.

On peut difficilement désigner ce qui chez Khnopff est influencé par l'ésotérisme. À notre avis, il est une peinture peu étudiée qui doit attirer notre attention : le triptyque *L'Isolement* (Fig. 59). Représentant trois femmes en pied, le triptyque se compose d'un volet central, *Solitude*,

daté de 1890-1891 et exposé aux Vingt en 1891. *Acrasia* est exécuté en second lieu, *Britomart*, enfin, est daté de 1894. La genèse de cette œuvre correspond donc aux années d'existence de Kumris ; la forme du triptyque, par ailleurs, rappelle l'œuvre que Khnopff veut réaliser pour le *Pantaxe*⁵⁸⁶. L'étalement de la réalisation évoque les attermolements du peintre à la recherche de sa « formule linéaire colorée » et expliquerait l'impossibilité d'exposer en Kumris en 1892, puisque le dernier panneau n'est achevé qu'en 1894.

Malgré l'opacité de son iconographie, *L'Isolement* affirme nettement sa dette à l'égard de l'ésotérisme : la femme du panneau central n'en témoigne-t-elle pas, elle qui porte dans la main droite un glaive de maître de cérémonie ? Après recherche, on peut se demander si cette œuvre n'illustre pas, par ailleurs, la théorie ésotérique des tempéraments. Conceptualisée par Gary et Polti en 1888, on sait que la théorie des tempéraments fut à la base de bien des travaux au sein de Kumris⁵⁸⁷. Celle-ci fondait sa logique sur la croyance en quatre états de tempéraments : sanguin, lymphatique, nerveux, bilieux. La combinaison de ces tempéraments forme vingt-quatre catégories utilisées par les ésotéristes⁵⁸⁸. Cette combinaison se fait précisément par trois termes que l'on retrouve dans l'œuvre de Khnopff :

« Dans une équation du premier degré, un rapport existe entre les deux termes d'un premier membre; l'*idéal*, le but à atteindre, c'est d'établir un rapport *égal* entre le terme exprimé du second membre et le terme inconnu, terme à trouver, terme complémentaire. »

Cette relation pourrait s'appliquer entre « deux termes », les deux panneaux latéraux ; l'un présente une femme nue, l'autre, une femme en armure. Élément supplémentaire, pour Polti et Gary, les premiers termes de l'équation sont associés à la couleur blanche, que Khnopff utilise précisément pour les deux panneaux latéraux. Le troisième terme enfin, présente un contraste par une couleur violente de rouge, de jaune ou de bleu, afin de compenser l'insuffisance des deux premiers termes. Le panneau central de *L'Isolement* présente précisément une

mot n'a été prononcé; *voir* nous a suffi pour connaître. Le même principe prévaut dans *Orphée* (Fig. 72), qui semble donner la réplique à *Orphée mort* de 1893, comme si Jean Delville voulait matérialiser le cheminement de la pensée dans l'intervalle qui sépare les deux œuvres. Ici, Orphée est bien vivant ; en lévitation dans une nuit étoilée, il éclaire les ténèbres d'une aura lumineuse ; de la main gauche, il tient sa lyre dont il vient tirer des sons mystérieux. Au fond, le peintre a vraisemblablement représenté un lac et une grotte où apparaît une silhouette, sans doute celle d'Eurydice⁷⁵⁵. Le thème est donc assez proche de celui de *Orphée mort* où le héros ramène des enfers les arcanes de l'univers. En cela, Orphée semble être l'initié que décrit Édouard Schuré. Pour Schuré, en effet, Orphée :

« fut le génie animateur de la Grèce sacrée, l'éveilleur de son âme divine. Sa lyre aux sept cordes embrasse l'univers. Chacune d'elles répond à un mode de l'âme humaine, contient la loi d'une science et d'un art. Nous avons perdu la clef de sa pleine harmonie, mais les modes divers n'ont pas cessé de vibrer à nos oreilles. »

À ce niveau, on peut se poser la question des rapports entre les deux œuvres exécutées en Italie, *L'Oracle à Dodone* et *Orphée*, comme nous nous sommes interrogé sur les rapports qui unissaient *Parsifal* et *L'Ange des splendeurs*. Nous avons émis l'hypothèse que ces deux dernières œuvres formaient un diptyque dont les volets sont liés par une progression narrative, que Jules du Jardin définit comme un *langage articulé*. À ce stade, il faut constater que *L'Oracle à Dodone* reproduit le même paysage féérique que celui de *L'Ange des splendeurs*, comme si Jean Delville avait instauré un dialogue entre les deux œuvres. Or ce paysage, composé de montagnes acérées tombant dans la mer, correspond exactement à la description mythique que Schuré donne de la patrie d'Homère « péninsule montagneuse qui étale ses fines découpures dans la Méditerranée, et qu'entourent des guirlandes d'îles (...) »⁷⁵⁶.

Fig. 72 Jean Delville (1867-1953), *Orphée aux enfers*. 1896, huile sur toile. Localisation inconnue.



seulement copier les œuvres du 15^e siècle italien ; chez lui, le rapport identitaire à la Renaissance atteint un paroxysme qui trouve sa concrétisation dans la volonté d'en restaurer jusqu'aux techniques picturales. À terme, il s'agit de maîtriser les données permettant d'engendrer une nouvelle Renaissance qui imposerait au 19^e siècle le style du Quattrocento. En retournant à la Renaissance – qui se définit elle-même comme un retour à l'antique –, Point pense appréhender une harmonie qui fusionnerait la pluralité des styles dans le mythe d'une arcadie artistique. C'est ce que le peintre définit sous son concept de *modernisme éternel*, sorte de paradis esthétique né de la fusion des styles et exempt de la « décadence » contemporaine : « un seul art mérite ce nom, celui qui généralise : le reste n'est que reportage »⁷⁸⁴.

Grâce à une bourse de voyage, accordée par le Conseil supérieur des Beaux-arts sur l'insistance de Puvis de Chavannes, Point séjourne en Italie entre décembre 1893 et mars 1894. De retour en France, l'artiste envoie au salon du Champ-de-Mars plusieurs œuvres intimement marquées par son voyage italien, truffées de « corps mystiques et chastes, admirables d'idéalité »⁷⁸⁵. Son *Harmonie du Soir*, par exemple, est fortement remarquée⁷⁸⁶. Au salon de la Rose+Croix, Point montre plusieurs « délicieux pastels » dont la *Princesse nocturne* et *L'Âme des pins*⁷⁸⁷. À la suite du salon du Champ-de-Mars, l'État lui achète son œuvre *Rêve de pureté*⁷⁸⁸. À cette même époque, Point se lance dans ses premières recherches expérimentales dont le but est de restaurer la technique de la fresque. En Italie, Point consulte divers traités, et effectue quelques études. À partir de novembre 1894, il se lance dans des recherches systématiques pour mettre au point une technique de détrempe comparable à celle des peintres de la Renaissance⁷⁸⁹. Les premiers essais sont concluants ; ils enthousiasment Stuart Merrill, qui les trouve « schématiques sans jamais négliger le modelé (...) »⁷⁹⁰. Les recherches s'intensifient en 1895. Au cours de l'année, Point rédige un mémoire sur la vulgarisation de l'ooline et, d'après Camille Mauclair, il fait essayer à plusieurs peintres des palettes de couleurs réalisées selon sa technique⁷⁹¹. Au même moment, par intervention de ses amis auprès du directeur des Beaux-arts, Henry Roujon, il obtient de l'État la commande de deux œuvres peintes

à l'œuf, *L'Espérance et la Douleur* et *Avril* (Fig. 75)⁷⁹². Les premières présentations des essais de détrempe, pourtant, malgré le soutien de critiques et d'écrivains



Fig. 75 Armand Point (1860-1932), *Avril*, 1895, plâtre peint à fresque. Paris, Musée d'Orsay.



Fig. 76 Armand Point (1860-1932), *Coffret d'Ophélie*, 1897-1899, bois, bronze ciselé et doré, émaux champlévés et cloisonnés polychromés sur fond émaillé. Paris, Musée d'Orsay.

salons de la Rose+Croix ; Delville est peut-être présenté à Point par l'intermédiaire de leur ami commun, Stuart Merrill. Pour sceller cette amitié, Point fait un dessin d'après son *Eros*, qu'il envoie à Jean Delville avec cette dédicace : « à Jean Delville / en fraternité d'art »⁸⁰⁸. Stuart Merrill lui, est inspiré par cette œuvre au point d'en faire un poème :

« Eros roi de la mer, des cieux et de la terre,
Apparaît, le carquois lourd de ses dards de feu,
Contre les flots d'azur d'où surgit, solitaire,
Aux premiers jours du monde, Aphrodite à l'œil bleu.

Son âme est un secret, son sexe est un mystère,
Et tel qu'il se révèle, homme et femme, le Dieu
Éveille tour à tour, lascivement austère,
En le cœur de la femme et de l'homme le vœu. »⁸⁰⁹

La « fraternité d'art » dont parle Armand Point consacre une amitié discrète et profonde que bien peu de sources éclairent. Lorsque Jean Delville quitte la Belgique en octobre 1897 pour son dernier voyage en Italie, il y retrouve Armand Point qui, lui, a quitté Marlotte en janvier 1897, alors que Delville est à Bruxelles pour préparer son deuxième salon d'art idéaliste⁸¹⁰. À l'été 1897, Haute-Claire se met à travailler à plein régime⁸¹¹ ; sous la direction d'Armand Point, les artisans comme Rion, Boué, Burlet, Chambon, produisent les premières plaques émaillées ainsi que quelques travaux de ferronnerie destinés au troisième salon d'art idéaliste de 1898⁸¹².

5.9. Le troisième salon d'art idéaliste (1898)

En octobre 1897, Jean Delville revient à Rome. Il y séjourne très peu de temps, puis quitte la capitale pour emprunter le même itinéraire que celui qu'Armand Point a effectué six mois plus tôt. Delville fait une halte à Florence, sans doute le même mois. Là, il réalise à la bleuine un portrait de femme dont la coiffure est comparable à celle des portraits italiens d'Armand Point (Fig. 77). Avec la bleuine, ce sont encore les principes d'harmonie qui prévalent jusque dans l'exécution même de l'œuvre. La technique rappelle les pastels et les dessins diaphanes d'Armand Point. Issue de la notion de *cosa mentale* renaissante, la matière translucide de la bleuine est en parfait accord avec l'idée platonicienne. Elle renvoie à un art idéal et primitif, dénué du poids de sa matière, qui aurait retrouvé son essence dans l'expression pure de l'idée (Fig. 78).

En janvier ou février 1898, Delville revient en Belgique pour y préparer son troisième salon d'art idéaliste. Celui-ci doit s'ouvrir le 24 février⁸¹³, mais par suite des retards de l'organisation, le vernissage est reporté au samedi 12 mars⁸¹⁴. L'esthétique qui préside au salon est annoncée dès la fin 1897 dans la nouvelle revue qu'a fondée Jean Delville, *L'Art Idéaliste*, qui elle-même annonce une



autre revue, *La Lumière*, qui paraîtra en 1899 (Fig. 79). Delville y édite en septembre 1897, puis en février 1898, deux textes d'Armand Point qui jettent les bases d'une esthétique moulée par les idéaux de la Renaissance. Le vernissage du troisième salon a lieu le samedi 12 mars. Les organisateurs se réjouissent de la visite du ministre des Beaux-arts, Edmond De Bruyn qui est enthousiaste aux envois des idéalistes, avec lesquels il s'entretient « durant une longue heure d'admiration cordiale ». Armand Point fait le déplacement, accompagné de sa femme Hélène ainsi que du poète Stuart Merrill⁸¹⁵ ; Jean Delville quant à lui, se félicite de la troisième édition de son salon, « qui est un succès d'affirmation idéaliste, si pas une victoire »⁸¹⁶. Il faut effectivement reconnaître que la presse lui est largement favorable. Les éloges à l'égard de *L'École de Platon* (Fig. 80)⁸¹⁷ – grande toile que Delville a commencée en Italie et 1896 et terminée en Belgique au début de l'année 1898 – sont unanimes ; on y célèbre « la Grèce vue dans l'âme de Léonard, puis dans celle de Goethe et offerte maintenant à l'éternelle adoration du Logos divin »⁸¹⁸. Selon *La Gerbe*, « même ses détracteurs » sont contraints « d'y reconnaître un art supérieur »⁸¹⁹. Quant à Péladan, il y voit « une noble composition, simple comme un bas-relief », qu'il pointe « comme une des belles œuvres de ce temps »⁸²⁰. *La Plume*, elle, voit en Delville « un des peintres les plus talentueux de la Belgique »⁸²¹. La critique est également séduite par les œuvres de

Fig. 77 (à gauche, en haut) Jean Delville (1867-1953), *Tête de femme*. 1897, bleuine et crayon sur papier. Collection privée.

Fig. 78 (à gauche, en bas) Jean Delville (1867-1953), *Portrait de Madame Jean Delville*, 1894, bleuine sur papier. Collection privée.

Fig. 79 (en bas) Jean Delville (1867-1953), Frontispice pour *La Lumière*, 1899.





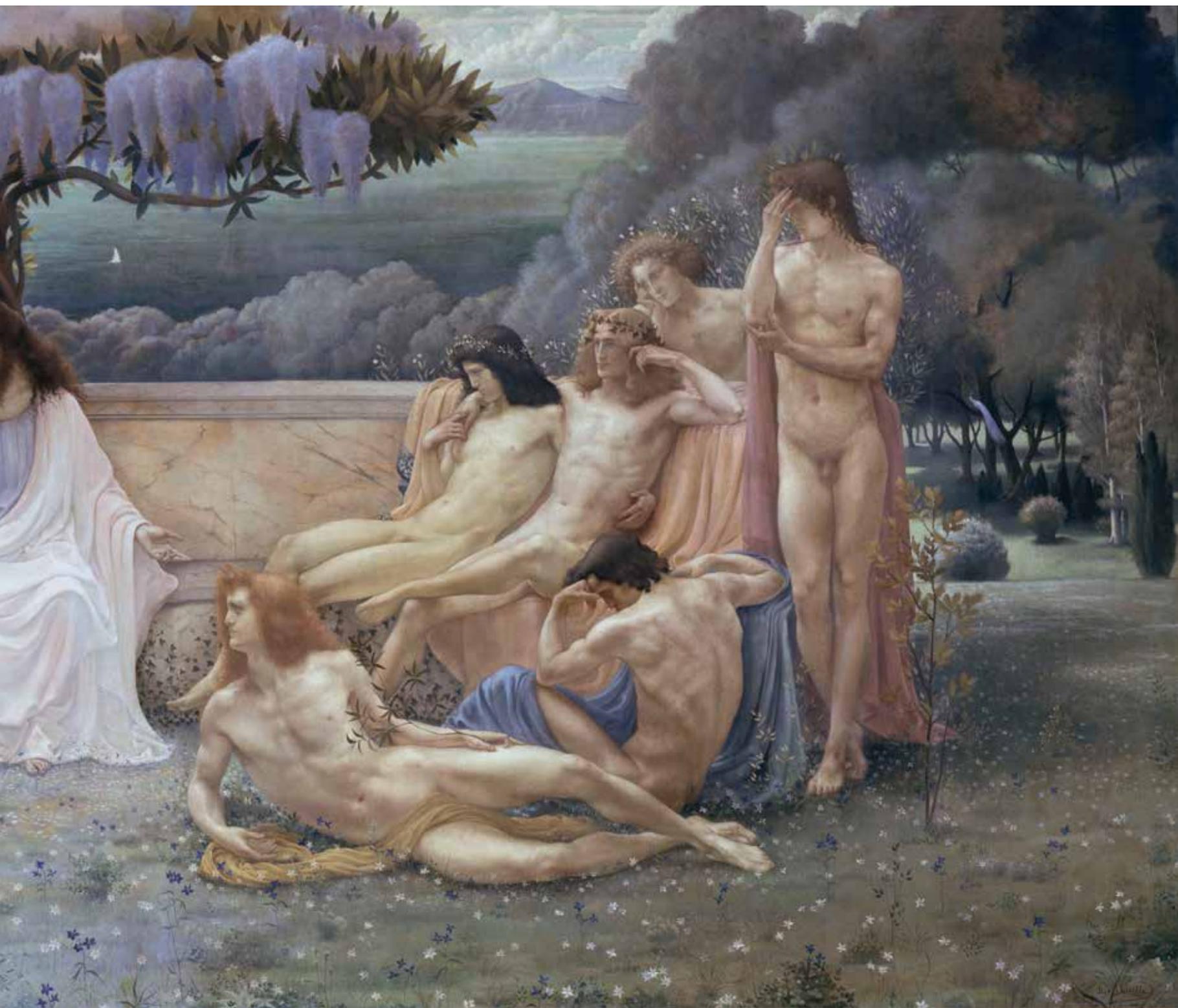


Fig. 80 Jean Delville (1867-1953),
L'École de Platon, 1898, huile sur
toile, Paris, Musée d'Orsay.

CHAPITRE SIX

La peinture symboliste et l'art flamand. Le rejet de l'ésotérisme (1898-1905)

6.1. L'activité culturelle des revues catholiques (1894-1900)

Après son troisième salon d'art idéaliste de 1898, Jean Delville se résout à dissoudre son cercle, pourtant à l'apogée de son succès. Mais à peine a-t-il dissous le salon d'art idéaliste que le fonds de commerce symboliste lui est ravi par les cercles catholiques. En mettant en rapport l'art et le sacré, le Sâr Péladan se heurte aux mouvances catholiques belges qui se sentent menacées dans l'exploitation de l'art religieux. De ce fait, les relations entre les cénacles catholiques et symbolistes sont d'emblée très tendues.

À cette époque, les cénacles catholiques, forts du succès de leurs représentants aux élections de 1894, se lancent dans un militantisme dont l'une des cibles est précisément l'ésotérisme, jugé immoral et sataniste. Pour combattre le satanisme et répandre la foi chrétienne, les revues catholiques exploitent pleinement la spectaculaire conversion de Huysmans en 1892. Ces mêmes cercles pourtant, adoptent une position très ambiguë à la lecture de *Là-Bas* en 1891, livre où Huysmans, au bout de son parcours spirituel, consigne un satanisme exacerbé. Le compte rendu qu'Arnold Goffin lui consacre dans *La Jeune Belgique* est emblématique. Goffin s'y perd en péroraisons justificatrices, montrant tour à tour que Huysmans ruine le naturalisme, que le satanisme est à l'origine d'une spiritualité inachevée ou que – c'est un comble – son ésotérisme, à défaut d'être au service du bien, est plus sérieusement documenté que celui de Péladan, ce « mage de camelote ». Mais au même moment, Goffin ne peut pourtant se résoudre à dénoncer les « inconcevables hérésies » et la « négation tranchante et hargneuse de très stables axiomes » que Joris-Karl Huysmans fait subir à la religion⁸³⁷.

La même perplexité anime l'abbé Henri Moeller qui, dès

qu'il entre en correspondance avec Huysmans, s'empresse de lui demander des précisions sur *Là-Bas*, pour s'assurer qu'il ne pratique pas le satanisme décrit dans son livre. La réponse de Huysmans sert de prétexte, là encore, à une argumentation aussi alambiquée qu'orientée :

« En réalité, *Là-Bas* n'est pas un traité de satanisme, mais un roman dont l'intrigue a le satanisme pour objet et où il est difficile de faire la part de la réalité et de la fantaisie, surtout en ce qui concerne les personnages qui y jouent un rôle. »⁸³⁸

Lorsqu'en 1895, Huysmans consigne sa conversion dans *En route*, la presse catholique utilise le livre comme modèle dans sa lutte contre l'ésotérisme et le satanisme. Huysmans lui-même se prête avec beaucoup de complaisance au militantisme radical des cénacles belges. En 1894-1895, l'écrivain noue des contacts avec la plupart des revues catholiques du pays. En 1894, par exemple, il se lie avec l'abbé Moeller, l'un des fondateurs, avec Firmin Van den Bosch, Henry Carton de Wiart et Pol Demade, de *Durendal* (janvier 1894), revue qui succède au défunt *Drapeau* (1892-novembre 1893). Les relations avec *Durendal* sont excellentes. Huysmans entretient une correspondance avec Moeller, Pol Demade, et noue des liens d'amitié avec Firmin Van den Bosch et Georges Virrès qui lui rendent de nombreuses visites à son domicile parisien⁸³⁹. Huysmans se lie également avec Arnold Goffin, rédacteur à *La Jeune Belgique*, ainsi que Georges Ramaeckers, le très bouillant rédacteur en chef de *La Lutte* (1895-1900), dont le titre seul résume le caractère militant.

Huysmans envoie plusieurs exemplaires dédiés de *En Route*. Les revues se livrent à des comptes rendus élogieux. Dans *Le Magasin littéraire et scientifique*, Firmin Van den Bosch défend le livre contre les catholiques

L'activité idéaliste de Jean Delville finit donc par contrecarrer la politique artistique de *Durendal* qui, une nouvelle fois, doit s'adapter à la difficulté. Dès lors, Moeller tente de séduire les autres mouvances du symbolisme. En créant ses salons d'art idéaliste, nous l'avons montré, Jean Delville subit le désaveu de plusieurs courants symbolistes dont le plus important fut sans doute le naturisme, fédéré au sein de *Stella* et de *L'Art Jeune* entre 1894 et 1896. Vers 1897-1898, le naturisme est moribond. Levêque a quitté la Belgique pour le pays basque ; quant à *L'Art Jeune* d'Henri Vandeputte, il cesse de paraître au début de l'année 1896. C'est à cette époque que *Durendal* manifeste son intérêt pour les deux artistes les plus proches du naturisme, Léon Frédéric et Eugène Laermans. Moeller prend lui-même la plume en février 1898 pour faire part de son admiration devant l'« admirable triptyque », *Les Âges de l'ouvrier*, qu'il a vu à l'exposition universelle de 1897. Comme il l'a fait précédemment avec Delville, l'abbé crie au génie ; il déplore également que le jury n'ait accordé la médaille d'or à l'œuvre de Frédéric et que le gouvernement n'ait pas songé à l'acheter⁸⁸¹. L'année suivante, Edmond Joly se pâme de la même manière devant le triptyque de Laermans, *Les Émigrants*, dont il compare la conception à celle des icônes religieuses⁸⁸².

Lorsque les artistes symbolistes quittent les rangs de Pour l'Art, les expositions du cercle accueillent à bras ouverts l'expression du naturisme défini par Vandeputte. Entre 1897 et 1910, s'y révèlent non seulement Eugène Laermans, mais également Firmin Baes, l'élève préféré de Léon Frédéric, ou encore Amédée Lynen et Omer Coppens, dont les envois, tout au long des années 1890, sont masqués par le tapage symboliste de l'entourage de Jean Delville. La plupart de ces peintres, Baes, Laermans, Lynen, sont des habitués de la Patte de Dindon. Académie libre située au-dessus d'un cabaret de la Grand'Place, la Patte de Dindon est une sorte de temple de l'art graphique où est enseignée presque exclusivement la pratique du dessin. Omer Coppens y fait ses premières armes⁸⁸³, tout comme Firmin Baes qui la fréquente de 1894 à 1901-1902 et s'y lie avec la plupart des artistes qu'il y rencontre, Eugène Laermans, Émile Fabry, Jean Laudy, Victor Rousseau (figs. 81-82)⁸⁸⁴. La Patte de Dindon a une profonde influence, semble-t-il,

Fig. 81 (en haut) Victor Rousseau (1865-1954), *Cantique d'amour*, 1896, plâtre. Localisation inconnue.

Fig. 82 (en bas) Victor Rousseau (1865-1954), *Femme à la rose*, sans date, faïence. Collection privée.



symbolisme, le salon de la Rose+Croix et les salons d'art idéaliste, cessent leurs activités. La Libre Esthétique, après quelques années de plein rendement, ne suscite plus un engouement comparable à celui qu'elle a su produire entre 1894 et 1896 ; quant à Pour l'Art, il connaît un passage à vide entre son engagement symboliste (1892-1895) et l'émergence du naturisme au tournant du siècle. C'est la revue *Durendal*, sous l'égide de l'abbé Moeller, qui profite pleinement de cette situation, d'autant plus que *Le Spectateur catholique* cesse sa parution en 1898. Dès le milieu de l'année 1898, Moeller tisse des liens avec les différentes mouvances symbolistes pour redynamiser l'idée d'un salon d'art religieux que *Durendal* a lancée en 1894, et qui a dû être abandonnée à cause de la concurrence de Jean Delville. À cette époque, Moeller annonce la tenue du salon pour décembre 1899 ; l'entreprise est d'autant plus assurée que l'abbé a obtenu le parrainage de la comtesse de Flandre qui finance partiellement l'exposition. Pour assurer le succès de son projet, Moeller suscite d'abord l'adhésion des peintres catholiques auxquels *Durendal* a forgé de toutes pièces une réputation, Ernest Wante, Josef Janssens et Edmond Van Offel⁹⁰⁴. À ces artistes, s'ajoutent les symbolistes flamands qui ont produit de nombreuses œuvres religieuses, comme Jef Leempoels, l'ancien membre du Voorwaarts Josef Middeleer, ou encore Jakob Smits. L'abbé convainc également les jeunes peintres que les trois salons d'art idéaliste de Jean Delville ont révélés : Alice Eckermans, Edmond Van Hove et Henriette Calais qui, en 1899, expose également au Cercle artistique et littéraire où elle est remarquée par Ray Nyst⁹⁰⁵. Des artistes du giron de Jean Delville, Moeller débauche encore Albert Ciamberlani, le sculpteur de Pour l'Art, Pierre Braecke, et surtout un proche de Jean Delville, Armand Point. De la même manière qu'il a repris à lui le fonds de commerce symboliste exploité par Jean Delville, Moeller récupère également celui de la Rose+Croix de Péladan. Pour son salon d'art religieux, l'abbé obtient la participation des rosicruciens Alphonse Osbert et Alexandre Séon, qu'il complète avec le ferment symboliste du salon du Champ-de-Mars où il convainc – rien de moins – Pierre Puvis de Chavannes, dont il obtient l'une des œuvres majeures, *La Décollation de Saint Jean-Baptiste* (qui est alors la

propriété de Durand-Ruel) et Gaston Latouche, qui expose fréquemment aux expositions belges.

Mais au-delà des artistes symbolistes du giron de la Rose+Croix, de Pour l'Art et des salons d'art idéaliste, l'abbé Moeller – c'est là que réside son étonnante réussite – conquiert l'adhésion d'artistes qui ont exposé leur production symboliste en isolés, ou au sein de cercles hostiles à la Rose+Croix. L'abbé obtient ainsi trois œuvres, deux cartons de vitraux et une illustration pour un livre de Noël, du préraphaélite anglais Walter Crane, invité sans succès à la première geste de la Rose+Croix, de Constantin Meunier, qui a refusé de la même manière l'invitation de Péladan, des symbolistes du salon des Cent Eugène Grasset et Auguste Rodin, ainsi que de Louis Titz, ancien membre de Kumris et principal symboliste des Aquarellistes avec Fernand Khnopff et Xavier Mellery. Moeller hérite également du ferment symboliste du Sillon dont il débauche Gustave-Max Stevens qui expose son *Annonciation*, et le sculpteur Jacques Marin, ainsi que de celui de La Libre Esthétique, en la personne de Gisbert Combaz et Charles Doudelet. Le salon d'art religieux, enfin, obtient des œuvres d'Arthur Craco, qui réalise pour l'occasion une pièce unique en bronze et ivoire, *L'Annonciation* (Fig. 83). Du synthétisme, Moeller suscite également les envois de Maurice Denis, qui expose ses *Pèlerins d'Emmaüs*, Andhré des Gâchons et Émile Bernard, qui réalise spécialement une œuvre pour l'occasion⁹⁰⁶, *La Conversion de Longin*, envoyée à Bruxelles malgré la méfiance de son auteur à l'égard du militantisme de Moeller⁹⁰⁷. De son soutien pour le naturisme enfin, *Durendal* tire la participation de Léon Frédéric, qui expose son triptyque *Saint François d'Assise*, alors que Firmin Baes, que Moeller supplie depuis le début de l'année 1899⁹⁰⁸, refuse de participer à l'exposition.

Le salon de *Durendal*, qui s'ouvre du 16 décembre 1899 jusqu'en février 1900, surprend le public et la presse belges. Personne ne semble s'attendre à une participation aussi large des peintres symbolistes. Si les revues critiquent le dogmatisme de la notion d'art pour Dieu qui préside au salon, elles soulignent par contre que l'exposition est sans doute « le point de départ d'un mouvement solide et nouveau »⁹⁰⁹. La seule réserve est émise par Octave Maus qui, dans *L'Art moderne*, dénonce le dogmatisme



Fig. 83 Arthur Craco (1869-1955), *L'Annonciation*, ivoire et bronze vermeillé. Collection privée.

d'une esthétique qui entend soumettre le symbolisme aux catégories du religieux⁹¹⁰. Quant à Jean Delville, il profite de l'exposition pour dénoncer la récupération du symbolisme par l'abbé Moeller, et rappelle que l'art idéaliste, revendiqué par le programme de *Durendal*, n'a rien de commun avec l'art religieux⁹¹¹.

6.2. La crise des valeurs ésotériques

L'adhésion symboliste au salon d'art religieux de *Durendal* marque en réalité un point final au processus de fédération du symbolisme au sein de cercles marqués par la pensée ésotérique. Après l'exposition d'art religieux, le fonds symboliste, ravi pour un temps par les cénacles catholiques, est définitivement laissé en friche. Rejeté du panorama culturel belge, l'ésotérisme ne parvient plus à engendrer et à nourrir l'émergence de cercles ou de groupuscules idéalistes qui auraient servi de tribune aux symbolistes belges. Pour ces peintres, la situation est d'autant plus dramatique que, contrairement à leurs homologues français, ils se sont rendus dépendants de ces cercles idéalistes, les seuls à véritablement valoriser leur production. En effet, si l'on excepte Auguste Levêque, habitué des expositions officielles, Fernand Khnopff, exposant régulier aux Aquarellistes, si l'on fait également abstraction du salon triennal de 1893 qui révèle le renouveau symboliste dans notre pays, on constate que les symbolistes belges ne participent ni aux expositions officielles, ni à celles des différents cercles nationaux. Émile Fabry ne participe qu'aux expositions symbolistes de Pour l'Art. Arthur Craco, en dehors d'un passage à La Libre Esthétique, n'expose qu'au salon de Kumris, aux salons d'art idéaliste et au salon d'art religieux de *Durendal*. Georges Baltus n'expose dans aucune exposition officielle⁹¹² ; les noms des artistes de Kumris, outre Jules Roberti qui participe au salon triennal de 1893, ne se rencontrent jamais en dehors de la loge martiniste. Herman Boulanger n'expose qu'aux salons d'art idéaliste et au salon triennal de 1900 ; Jules du Jardin, après avoir participé au premier salon d'art idéaliste, semble avoir, à de rares exceptions près, définitivement cessé d'exposer. Que dire encore de Jean

Delville qui en douze ans (1886-1897), ne participe qu'au salon triennal de Bruxelles de 1890, au salon triennal d'Anvers de 1891 et au triennal de Gand de 1895?

Les derniers efforts de Jean Delville pour forcer la reconnaissance de ses œuvres sont les témoins de cette « crise » des valeurs ésotériques. Privé de cénacle, Delville tente à cette époque de participer aux expositions « officielles ». En 1898, il présente son *École de Platon* au salon triennal d'Anvers. Avec pour sous-titre « projet de fresque », Delville poursuit l'idée d'une restauration de la technique renaissante qu'il a expérimentée avec Armand Point. C'est également sur la lancée de ses travaux italiens que Jean Delville exécute en 1898-1899 une grande détrempe sur toile intitulée le *Triomphe de la civilisation*, destinée au pavillon de l'État indépendant du Congo à l'exposition universelle de Paris en 1900. Mais les déconvenues entravent ce projet. La même année, le Roi renonce à créer pour l'exposition un pavillon congolais ; l'œuvre de Jean Delville n'a plus de raison d'être. De surcroît, la commission chargée de contrôler le bon usage de la bourse allouée au peintre à la suite du Prix de Rome, refuse l'allocation des derniers cinq mille francs sous prétexte que Jean Delville, rentré en Belgique en 1898, n'a pas voyagé en Italie au cours de sa dernière année.

En réalité, cette opposition de la commission de contrôle est attisée par Paul Hymans, secrétaire du Cercle artistique et littéraire. Hymans s'est souvenu des insultes que lui a adressées Delville à la suite de la conférence de Péladan chahutée au Cercle artistique ; c'est lui qui, en 1896 déjà, stigmatise l'incohérence des rapports bimensuels que le peintre a envoyés d'Italie. À l'image de Paul Hymans, le Cercle artistique et littéraire forme à la fin du siècle plusieurs apparatus de la culture particulièrement hostiles au symbolisme. Détenteur d'une culture bourgeoise et éclectique tant décriée par les cénacles symbolistes, le Cercle artistique et littéraire est également un haut lieu de l'action culturelle de la franc-maçonnerie, dont nous avons souligné l'opposition à l'ésotérisme parisien, notamment au sein de Kumris⁹¹³. Tous ces apparatus occupent au tournant du siècle une position centrale dans le système belge de la culture, aux ministères, commissions culturelles

et surtout comités des expositions internationales. Le parcours le plus représentatif est celui de Paul Lambotte. Franc-maçon, Lambotte devient membre du comité directeur du Cercle artistique et littéraire au début des années 1890⁹¹⁴. En 1893, il est secrétaire adjoint de la commission directrice du salon triennal

de Bruxelles, si hostile au symbolisme. À l'occasion des expositions internationales d'Anvers et de Bruxelles en 1894 et 1897, Lambotte est déjà secrétaire de la commission administrative. Depuis 1894, également, il est secrétaire de la commission d'admission de la Société des Beaux-arts de Bruxelles, aux côtés du duc



Fig. 84 Jean Delville (1867-1953), *L'Homme-dieu*, 1901-1903, huile sur toile. Bruges, Groeningemuseum.

d'Ursel, principale cible de La Ligue artistique après le salon triennal de 1893. Au début du vingtième siècle, Lambotte devient commissaire général des expositions internationales, dont l'importance – que l'on songe à l'exposition de Turin en 1902, Milan en 1906 ou encore Paris en 1925 – est primordiale pour la reconnaissance de l'art belge. En tant que commissaire, Lambotte se montre totalement hostile au symbolisme. Hormis les œuvres de Montald, et la présence de *L'École de Platon* de Delville à l'exposition de Milan en 1906⁹¹⁵, Lambotte s'acharne à purger les contingents belges de leurs artistes symbolistes.

Pire, une purge symboliste comparable à celle menée à l'occasion des expositions internationales est inaugurée par les jurys des expositions triennales dès le tournant du siècle⁹¹⁶. Ces purges sont à l'origine de scandales retentissants. L'un des exemples les plus caractéristiques est le refus du *Portrait d'Ernest Solway* d'Omer Dierickx au salon triennal de Bruxelles en 1907. Ce refus exacerbe les tensions, d'autant plus que le jury a également refoulé toutes les œuvres d'Auguste Levêque. En réaction, plusieurs artistes symbolistes, Jean Delville, Albert Ciamberlani, Eugène Smits ou Jef Lambeaux, secondés de critiques influents tels Louis Dumont-Wilden, Sander Pierron ou Lucien Solvay, créent leur propre jury virtuel qui, bien entendu, accepte l'œuvre de Dierickx. Le « jury d'honneur » publie également une plaquette adressée à Dierickx, qui dénonce la partialité du jury triennal⁹¹⁷. Auguste Levêque, quant à lui, publie dans *Le Samedi* une lettre rageuse où il stigmatise le parti pris des salons triennaux⁹¹⁸ ; sa déconvenue, pourtant, ne s'arrête pas là puisqu'en 1909, son monumental mât électrique *Prométhée* est refusé au salon triennal de Gand⁹¹⁹.

Mais le scandale le plus tapageur a lieu à l'occasion du salon triennal de 1903. Dix ans après le salon de 1893 et la création de La Ligue artistique, le jury officiel purge une nouvelle fois les envois des artistes belges des œuvres symbolistes, à l'exception de *L'Homme-Dieu* (Fig. 84) de Jean Delville et d'une *Tête de femme* d'Émile Fabry. Le tollé est immense. On parle de relancer l'activité de la Ligue. Par désapprobation de l'orientation donnée au salon, Auguste Levêque et Victor Gilsoul refusent de faire partie du jury. Outré de ce rejet du symbolisme,

Émile Motte, qui expose sa grande toile *Comme au temps des aïeux*, publie un opuscule vitriolé aux éditions de la revue *L'Idée libre*. Motte, qui se proclame « artiste flamand », y rejette violemment le crédit du seul paysage aux yeux du public bourgeois :

« Au dixième paysage, vous serez un Maître, surtout si vous avez des amis dans la presse bourgeoise, car les bourgeois aiment le paysage, comme les bonnes d'enfants la musique militaire. »⁹²⁰

Désespérés, certains artistes symbolistes, à l'image de Jean Delville ou Auguste Levêque, refluent vers La Libre Esthétique, successeur du cercle des Vingt qu'ils ont jadis tant critiqué. Pour parvenir jusqu'à celle-ci, ces peintres exploitent leurs bonnes relations avec Edmond Picard, qui a accueilli le second salon d'art idéaliste dans sa Maison d'art, mais aussi les convictions symbolistes d'Octave Maus, resté admiratif devant *L'École de Platon*. À La Libre Esthétique, Delville présente une monumentale peinture à l'œuf, intitulée *L'Amour des âmes* (Fig. 85). Le thème de la toile est directement lié à l'œuvre de Péladan. Il met en scène le mythe de l'androgynie ; homme et femme se rejoignent dans une union mystique qui transcende la parité sexuelle engendrée par la faute originelle. En outre, par sa technique à l'œuf, *L'Amour des âmes* offre une ultime concrétisation du projet symboliste. La mythologie idéaliste, dans sa formulation du modèle primitiviste, a fait de cette technique le médium privilégié de l'incarnation du sacré. En restaurant la peinture à l'œuf, Delville supprime la matérialité du médium ; il ruine la barrière que constitue l'épaisseur du pigment, il détruit l'opacité d'une huile qui fige l'œuvre à sa seule surface. Ici, l'œuvre devient purement signifiante, totalement opérante dans son intention symboliste. Elle donne directement accès à un au-delà où les sexes ne sont plus divisés, mais unis en une union mystique.

Cette esthétique, Delville l'explicite dans son article paru dans *L'Art moderne*⁹²¹. L'auteur y décline tous les poncifs de l'esthétique ésotérisante du symbolisme, de l'essence divine de la Beauté, au système ternaire de l'équilibre Forme-Nombres-Idées, passant par le rejet du



Fig. 85 Jean Delville (1867-1953), *L'Amour des âmes*, 1900, peinture à l'œuf sur toile. Bruxelles, Musée d'Ixelles.