

Fernand Khnopff, figure centrale du symbolisme

René Micha

Volume 25, Number 100, Fall 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54591ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Micha, R. (1980). Fernand Khnopff, figure centrale du symbolisme. *Vie des Arts*, 25(100), 38–40.

Fernand Khnopff

figure centrale du symbolisme

René MICHA

En hommage à l'État Belge qui célèbre cette année son 150^e anniversaire.



Les mois derniers, cent cinquante dessins, aquarelles, pastels, huiles et sculptures de Fernand Khnopff ont été exposés au Musée des Arts Décoratifs de Paris, au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, à la Kunsthalle de Hambourg. Elles ont révélé la fascination singulière d'une œuvre tout à la fois évidente et énigmatique. Elles ont témoigné de la curiosité grandissante que notre temps accorde à l'avant-siècle: à cette dérive de l'âme qui a réfracté et perverti l'image romantique avant de l'exténuier dans les arabesques de l'Art 1900.

Je parlerai de Khnopff, mais en m'efforçant de ressaisir, grâce à lui, le vieux rêve que quelques peintres, parmi les plus grands, ont mené pendant près de cinquante ans.

Il n'y a, autant dire, aucun mouvement de peinture dont l'histoire ait fixé les justes limites. André Breton et ses amis ont cru pouvoir démêler dans le passé (Uccello, Seurat) ou chez des peintres contemporains fort éloignés de l'école (Matisse, Braque) des traces évidentes du surréalisme¹. L'imprécision ou l'équivoque, courantes lorsqu'il s'agit de sensibilités ou de regards nouveaux (l'impressionnisme, l'expressionnisme), n'épargnent pas toujours les catégories wolffliniennes de l'art (l'art classique, l'art baroque).

Le symbolisme n'est pas plus facile à définir. Presque toujours il peint un Imaginaire comme on peindrait le Réel — et il use alors des mêmes instruments; cependant, il lui arrive de chercher des équivalents plastiques au symbole et, par un glissement inévitable, des équivalents à la poésie, à la musique, au secret, au songe, à ce que Roland Barthes nommera «le sens tremblé». Ses frontières dans le temps et dans l'espace ne sont pas plus certaines. Par exemple, l'exposition *Il sacro e il profano*, organisée par la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turin en 1969, fit place à William Blake, à Caspar David Friedrich, à Thomas Cole, à Théodore Chassériau, à Antoine Wiertz, à Ludwig von Schwind — auxquels elle eût pu joindre dans la foulée Johann Fussli et Otto Runge. Celle qui, inaugurée en novembre 1975 au Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam, se transporta ensuite à Bruxelles, à Baden-Baden et à Paris, justifia son titre, *Le Symbolisme en Europe*, en s'étendant aux peintres tchèques, polonais et russes. En revanche, elle ne repoussa que de peu les quarante ans que les historiens d'art les plus rigoureux assignent au mouvement: de 1866 manifesté de Moréas² aux premières années du 20^e siècle. Ce parti ne l'empêcha pas de réunir un grand nombre de peintres — entre autres, Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Paul Gauguin, Émile Bernard, Maurice Denis (France); Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, Edward Burne-Jones, James Whistler, Audrey Beardsley (Grande-Bretagne); Félicien Rops, Fernand Khnopff, James Ensor, Jean Delville, William Degouve de Nuncques (Belgique); Jan Toorop (Pays-Bas); Hans von Marées (Allemagne); Gustav Klimt, Alfred Kubin (Autriche); Arnold Böcklin, Ferdinand Hodler, Félix Vallotton (Suisse); Alphonse Mucha, Frantisek Kupka (Tchécoslovaquie); Jacek Malcjewski, Josef Mehoffer (Pologne); Michael Vroubel (Russie); Edvard Munch (Norvège); Gaetano Previati, Giovanni Segantini, Giorgio De Chirico (Italie); Juan Brull Vinales (Espagne).

On constate que le symbolisme a pratiquement gagné toute l'Europe; que pour certains peintres, il n'a touché qu'une partie de l'œuvre en sorte qu'ils relèvent également ou principalement d'autres mouvements; qu'un même vocable recouvre des idéaux fort différents, qui vont de l'évanescence des formes, de l'entrelacement presque végétal des figures à la mise en scène théâtrale, tantôt réaliste, tantôt irréaliste d'allégories faites pour étonner, plus souvent pour séduire, pour donner le sentiment d'un repos, d'une métamorphose, d'une rêverie sans fin.

1. Fernand KHNOPFF
Masque de jeune femme anglaise.
Plâtre polychromé; 40 cm 5 x 21,5 x 18.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

On constate encore qu'il est imprudent d'attribuer au symbolisme une patrie d'origine, plusieurs de ses représentants (Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Böcklin, Rossetti, Burne-Jones, Millais) étant nés entre 1820 et 1830 — les autres vers l'année 1860. Je crois cependant qu'André Fermigier a raison qui attribue à la Belgique, environ la fin du siècle, un rôle d'intermédiaire entre la Grande-Bretagne, la France et les pays germaniques³. De grands poètes (Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Max Elskamp), de grands architectes (Victor Horta, Henri van de Velde) s'unissent alors à quelques-uns des peintres que j'ai cités au sein de mouvements et de revues, largement ouverts à l'étranger, dont le principal, le Groupe des XX, dirigé par Octave Maus, devient en 1894 la *Libre Esthétique*.

L'un des fondateurs de ce Groupe fut Fernand Khnopff (1858-1921) qui, lié un moment à Gustave Moreau, plus tard à Burne-Jones et à Rossetti, enfin à Gustave Klimt, exposa plusieurs fois à Paris, aux Salons de la Rose + Croix (où il retrouvait son

Le lien de Khnopff à sa sœur mérite qu'on s'y arrête: formé, semble-t-il, d'une adoration, d'une admiration, d'une exaltation d'autant plus frappantes qu'elles tendent à effacer l'objet féminin au profit d'un être ambigu qui s'offre ou se refuse comme «le Rêve dans sa nudité idéale» et «réserve ses secrets au Destin». J'emprunte ces mots à Mallarmé (que Khnopff a illustré) et me rappelle aussitôt les paroles d'Hérodiade à sa nourrice:

..... O femme, un baiser me tûrait
Si la beauté n'était la mort...
Mais qui me toucherait, des lions respectée?
Du reste, je ne veux rien d'humain et, sculptée,
Si tu me vois les yeux perdus au paradis,
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis.⁵

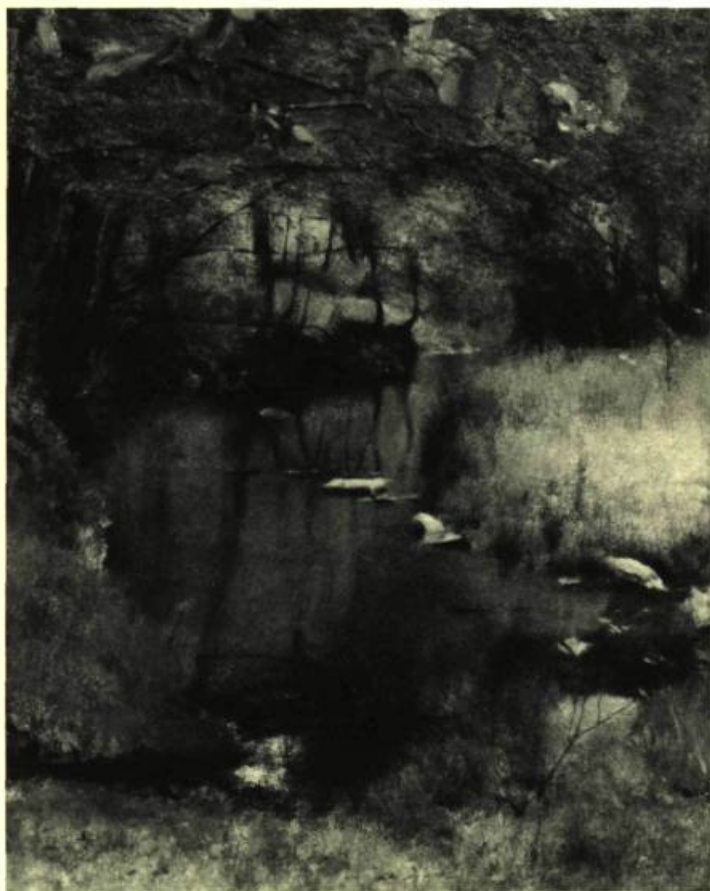
L'œuvre de Khnopff appartient au Symbolisme grâce à un dérèglement délibéré d'un domaine où règne presque toujours la nature. C'est en quoi elle est si remarquable.



2. *I Lock My Door upon Myself*, 1891.
Huile sur toile; 72 cm x 140.
Munich, Nouvelle Pinacothèque.

ami Jean Delville), avant d'exposer à la *Sécession* de Vienne. Cependant, c'est le préraphaélisme qui exerça sur lui l'influence la plus vive. Il fit de fréquents voyages à Londres, collabora à *The Studio* dont il fut le correspondant à Bruxelles, devint l'ami de Burne-Jones, peignit ou dessina aux crayons de couleur deux œuvres inspirées des vers de Christina Rossetti — *I Lock my Door upon Myself*, *Who Shall Deliver Me* —, agit en toutes choses comme un gentleman (portant dans son atelier un costume strict, une cravate, des manchettes, des souliers vernis qui eussent paru naturels à la Chambre des lords), en sorte que, dès 1886, Émile Verhaeren reconnut en lui «le serré, le froid, le fermé, le britannique»⁴. Cette *anglicité* se reflète à la fois dans les figures idéalisées, laurées, chimériques, saphiques ou cuirassées qui sont partie intégrante de la vision symboliste et dans les portraits sévères ou hiératiques, proches de Whistler, que le peintre fait de sa sœur Marguerite.

Elle comprend des paysages proches de ceux qu'a peints Courbet⁶, réalistes donc (*L'Eau immobile*, 1894, Kunsthistorisches Museum, Neue Galerie, Vienne; *A Fosset, un ruisseau*, 1897, Szépművészeti Museum, Budapest); des portraits qu'émeut à peine la grille impressionniste (*Portrait d'Eugénie Verhaeren*, 1888, *Les Enfants de Monsieur Nève*, 1893, tous deux dans des collections privées belges); des paysages et des intérieurs mi-impressionnistes mi-symbolistes (*Le Secret*, Groeninge Museum, Bruges; *A Bruges, une église*, 1904, Musées Communaux, Verviers; *L'Entrée du béguinage*, 1904, Collection Barry Friedman, New-York); enfin, des figures féminines ou androgynes nées d'une mythologie hasardeuse, d'une imagerie rosicrucienne, d'un inconscient pervers et puritain. Ces figures s'accompagnent d'ailes, de fleurs, de voiles, de boucles, de choses flottantes, mais aussi de nœuds, de pierres dures, de glaives (dressés droitement ou qui semblent avoir tranché un front, comme on arrache leur contrepoids de plomb aux yeux d'une



3. A Fosset, *un ruisseau*, 1897.
Huile sur toile; 40 cm x 32.
Budapest, Musée Szépművészeti.

poupée). Les unes sont découpées nettement, à la manière préraphaélite (*I Lock my Door upon Myself*, 1891, Neue Pinakothek, Munich; *Une aile bleue*, 1894, Collection Gillion-Crowet, Bruxelles; *Blanc, Noir et Or*, 1901, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles); les autres baignent dans une vapeur légère qui les éloigne, les brouille et les abolit presque (*Solitude*, 1890-1891, collection privée, Suisse; *Nemesia*, 1895, collection privée, Paris; *Acrasia*, 1897, Coll. Gillion-Crowet, Bruxelles). Cette dernière facture est celle d'Odilon Redon et de Jan Toorop; celle aussi, curieusement, de quelques toiles dérivant de l'École impressionniste, telle *Camille Monet sur son lit de mort*, que Monet peint en 1879.

Parlant du costume de Knoppf, j'ai évoqué les austères salons de Westminster. J'eusse pu, plus exactement, évoquer le cabinet de Faust, le travail alchimique. En effet, Khnoppf, qui possède des appareils, des objectifs, des philtres étonnants, prend des photographies, les développe, les rehausse de couleurs, s'en inspire directement pour plusieurs de ses tableaux: en particulier, pour *Memories* (1889, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles) où il dispose sur une pelouse sept jeunes femmes qui ont joué ou qui vont jouer au tennis — au vrai il s'agit d'une seule femme, sa sœur Marguerite, photographiée puis peinte dans des attitudes et des robes différentes. On se rappelle alors que l'Autrichien Hans Makart, maître d'Alphons Mucha, se servit de photos pour composer les *Modernes Amoretti* et que Mucha lui-même déterminait la pose de ses modèles grâce à la photographie⁷. Étrange paradoxe que celui de ces visionnaires qui annoncent l'hyperréalisme!

Qu'il reproduise la vie — «la rose des formes, tabernacle admirable» — ou la mort — «la finalité d'un poème sanscrit» —, Fernand Khnoppf privilégie le roux, le bleu, le vert sinople, le vert tilleul. Couleurs «idéalistes», «interprétation personnelle des rêves les plus profonds»⁸.

Cependant, le bleu joue le rôle principal ou, plutôt, il joue plusieurs rôles. Il forme le décor, le rideau profond d'un grand nombre d'œuvres, il orne ici et là les héroïnes de l'antiquité païenne ou biblique, il est le reflet des miroirs, l'eau fuyant des yeux. Il aiguise, au point de la changer en rostre, l'aile, l'aile unique que déplient les sphinges, les méduses, les sibylles bouclées.

... Pour conclure, ce salut à Khnoppf du grand Péladan: «Je vous tiens pour l'égal de Gustave Moreau, de Burne-Jones, de Chavannes et de Rops, je vous tiens pour un admirable maître. Je prie les Anges amis de mon beau dessein que vous soyez fidèle à l'Ordre de la Rose + Croix qui vous proclame par ma voix maître admirable et immortel»⁹.



4. *Le Secret*, 1902.
Deux dessins réunis dans un même cadre;
Diam.: 49 cm 5/27 cm 8 x 49.
Bruges, Groeningemuseum.

1. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Éditions Kra, Paris, 1924.
2. Manifeste paru, le 18 septembre 1866, dans le Supplément littéraire du *Figaro*.
3. *Le Monde*, 18 octobre 1979.
4. *L'Art Moderne* du 5 septembre 1886.
5. Extraits de la correspondance de Mallarmé. Lettre à François Coppée, datée du 20 avril 1868!... «J'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli». Paris, *Le Point*, Février-Avril 1944. *Hérodiade*, in *Poésies* de Stéphane Mallarmé. Paris, N.R.F., 1928.
6. Je songe en particulier à ceux que conserve la Collection Reinhart de Winterthur.
7. Par exemple: *Photographie d'un modèle pour l'illustration de Cocorico*, 1899, Musée d'Art Décoratif, Prague; *Photographie d'une jeune fille en prière, avec un mouchoir sur la tête, devant la frise supérieure du pavillon de Bosnie-Herzégovine*, vers 1900, Musée d'Orsay, Paris.
8. Les premiers mots entre guillemets sont extraits d'*Istar*, de J. Péladan, Paris, G. Edinger, 1888; les suivants de *A propos de la photographie*, de Khnoppf (Bulletin de l'Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1916). Ils figurent dans la préface de Robert L. Delevoy au *Catalogue de l'Œuvre de Khnoppf*, Bruxelles, Éditions Lebeer-Hossman.
9. Préface de Péladan au Catalogue du Second Salon de la Rose + Croix (1892). Cité par Robert L. Delevoy, op. cit.