Jean Delville (1867-1953) Maître de l'idéal

Delville Corr.indd 1 06/12/2013 14:29

© Somogy éditions d'art, Paris, 2014
© Musée Félicien-Rops, Province de Namur, 2014

Ouvrage réalisé sous la direction de Somogy éditions d'art
Conception graphique : Nelly Riedel
Fabrication : Michel Brousset, Béatrice Bourgerie, Mélanie Le Gros
Contribution éditoriale : Sandra Pizzo
Suivi éditorial : Christine Dodos-Ungerer

ISBN 978-2-7572-0786-4
Dépôt légal : janvier 2014
Imprimé en Italie (Union européenne)

Delville Corr.indd 2 06/12/2013 14:29

Jean Delville (1867-1953) Maître de l'idéal

SOMOGY ÉDITIONS D'ART

PROVINCE de NAMUR Culture

Delville Corr.indd 3 06/12/2013 14:29

Ce livre est publié à l'occasion de l'exposition *Jean Delville (1867-1953)* présentée au musée Félicien-Rops, Province de Namur, du 25 janvier au 4 mai 2014.

Une production du service de la culture de la Province de Namur.

Commissariat de l'exposition
Véronique Carpiaux, musée Félicien-Rops, Province de Namur,
et Miriam Delville, succession Delville

Régisseurs
Alexia Beboret, Valérie Minten, musée Félicien-Rops, Province de Namur

Direction scientifique du catalogue
Denis Laoureux, professeur, université libre de Bruxelles

Coordination éditoriale et recherche iconographique
Véronique Carpiaux, Valérie Mingen, musée Félicien-Rops,
Province de Namur

Auteurs
Émilie Berger, doctorante, université libre de Bruxelles
Véronique Carpiaux, conservatrice, musée Félicien-Rops, Province de Namur
Sébastien Clerbois, chargé de cours à l'ULB, chercheur au CReA-Patrimoine
Damien Delille, doctorante et chargée de cours, université Paris I
Panthéon-Sorbonne
Miriam Delville, succession Delville
Flaurette Gautier, doctorante, université Paris I Panthéon-Sorbonne
Denis Laoureux, professeur, université libre de Bruxelles
Hubert Roland, maître de recherches et professeur, FRS-FNRS,
université catholique de Louvain

Nous tenons à remercier chaleureusement tous les prêteurs, sans qui cette exposition n'aurait pas vu le jour : Miriam Delville ; Olivier Fayt (OFFA) ; Daniel Guéguen ; Ph. et E. Serck et les institutions suivantes : Archives de l'art contemporain, Bruxelles ; Bibliothèque royale de Belgique ; Flanders Fields Museum, Ieper ; Galerie Patrick Derom, Bruxelles ; Galerie De Beuckelaer, Bruxelles ; Ville de Dinant ; Letterenhuis, Antwerpen ; Musée des Beaux-Arts, Ville de Tournai ; Musée communal d'Ixelles ; STAK Challenges.
Nos remerciements vont également à tous les collectionneurs qui ont souhaité garder l'anonymat.

Ont soutenu ce projet : Jean-Marc Van Espen, député-président du collège provincial de Namur ; Jean-Pierre Babut du Marès, président de l'asbl « Les amis du musée Rops » ; Bernadette Bonnier, directrice du service de la culture de la Province de Namur ; le service de l'audiovisuel de la Province de Namur ; l'Imprimerie provinciale de Namur.

Le personnel du musée Félicien-Rops a contribué à la bonne mise en œuvre de l'exposition et du catalogue qui l'accompagne.

Delville Corr.indd 4 06/12/2013 14:29

Sommaire

Jean Delville dans la fin de siècle 7
Véronique Carpiaux et Denis Laoureux

Jean Delville, mon grand-père 14
Miriam Delville

Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887-1892) 40
Denis Laoureux

L'idéalisme insexué. Jean Delville
et le devenir androgyne de l'humanité 64
Damien Delille

Jean Delville Prix de Rome, un « rêve italien » 84
Sébastien Clerbois

Jean Delville et la Première Guerre mondiale 96
Hubert Roland

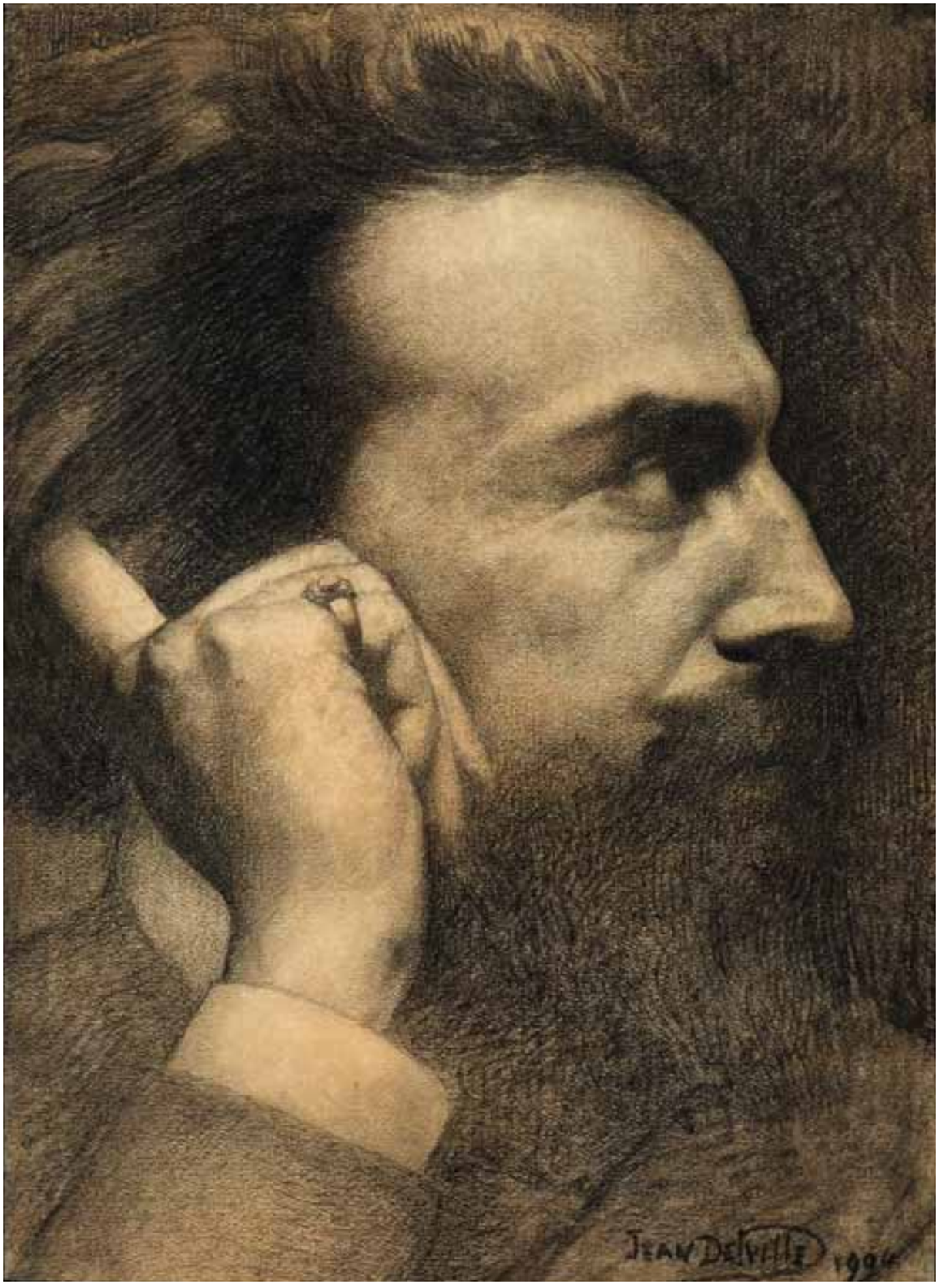
Jean Delville et l'enjeu du « monumental » 106
Émilie Berger

Jean Delville devant la critique d'art 122
Flaurette Gautier

Chronologie 132
Denis Laoureux

Bibliographie 137
Index des noms 139
Index des œuvres et des textes 140
Liste des œuvres exposées 142
Liste des documents exposés 143
Crédits photographiques 143

Delville Corr.indd 5 06/12/2013 14:29



Delville Corr.indd 6 06/12/2013 14:29

Jean Delville dans la fin de siècle

VÉRONIQUE CARPIAUX
ET DENIS LAOUREUX

Voilà une dizaine d'années que le musée Rops propose des expositions consacrées à des figures, à des sociétés d'artistes et à des mouvements qui ont joué dans la Belgique de la seconde moitié du XIX[e] siècle un rôle apparaissant aujourd'hui comme déterminant, mais que le temps a recouverts d'une couche de poussière. Beaucoup de choses ont été écrites sur la fin de siècle. Tout n'a pas été dit, toutefois, sur cette période cruciale dans l'histoire identitaire et culturelle de la Belgique. Le projet d'édition critique de la correspondance de Félicien Rops sur lequel le musée travaille avec enthousiasme en est l'expression[1]. Certes, nous disposons aujourd'hui de contributions faisant autorité sur des artistes majeurs comme Fernand Khnopff ou James Ensor. Mais des pans entiers de la vie artistique fin de siècle nous échappent encore. C'est à l'éclairage de ces zones d'ombre que voudraient contribuer quelque peu les expositions du musée Rops. Celles-ci prennent systématiquement appui sur une recherche fondamentale que nous souhaitons à chaque fois aussi complète que possible, même si, on s'en doute, des pièces archivistiques nous échappent immanquablement. Établir un corpus d'œuvres inédit et constituer un fonds documentaire sont des critères d'exigence qui ont guidé chacun des projets. On comprend que l'analyse des questions soulevées par ce type de démarche prenne une forme collective dont témoigne le catalogue qui accompagne la présente exposition. Celle-ci est une nouvelle étape dans la recherche sur la Belgique du symbolisme, même si l'artiste est loin d'être inconnu.

UNE EXPOSITION

Organiser une exposition sur Jean Delville est une gageure apparue du vivant même de l'artiste[2]. Bien sûr, nombre d'expositions consacrées à la fin de siècle ont intégré les tableaux coruscants de ce maître belge de l'idéalisme. On peut difficilement éviter, il est vrai, celui qui est aujourd'hui connu pour être l'un des artistes les plus proches de Joséphin Péladan, mais qui a été aussi, et peut-être surtout, un jeune peintre singulier dans l'émergence du symbolisme et un chef de file dont l'action en faveur de l'idéalisme s'exprime à travers la fondation de plusieurs groupes soutenus par des revues. Néanmoins, Delville compte peu d'expositions personnelles à son actif. À notre connaissance, l'exposition *Jean Delville* montée par le musée Rops est la première rétrospective posthume. Et pour cause, on vient de le dire : concevoir un tel événement sur cet artiste est une entreprise compliquée, en fait, par la nature même de l'œuvre. En effet, il est devenu difficile, voire impossible, d'exposer aujourd'hui un certain nombre de pièces. Pour diverses raisons.

Premièrement, ce qui est conservé et accessible actuellement n'est qu'une partie d'une production abondante. De nombreux tableaux dont l'existence est attestée par la recherche documentaire restent difficiles à localiser. Plusieurs peintures majeures ont été détruites. On pense ici au *Cycle passionnel* (pp.21, 22, 56, 58, 59) et aux peintures monumentales qui ont été intégrées au palais de justice de Bruxelles. Certains tableaux se sont même autodétruits en raison d'un problème de technologie picturale. C'est le cas du *Crime dominant le monde*, exposé à Bruxelles en 1891.

Deuxièmement, bien des tableaux ne peuvent être exposés simplement parce qu'ils sont à peu près intransportables. La fragilité de leur état de conservation, comme c'est le cas

(PAGE DE GAUCHE)
Autoportrait, 1904.
Crayon et fusain sur papier, 57 x 38 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 7 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 8 06/12/2013 14:29

des *Trésors de Sathan* (p. 77) et de *L'Amour des âmes* (p. 74) , compromet tout déplacement. Le gigantisme des formats pratiqués par l'artiste pose des problèmes pratiques de convoiement. C'est bien simple, dans la plupart des cas, les tableaux ne peuvent être déplacés. On songe ici, bien sûr, à *L'École de Platon* (pp. 24, 85, 86-87) , conservée au musée d'Orsay, au *Prométhée (pp. 8, 11)*qui se trouve à l'Université libre de Bruxelles et à *L'Homme-Dieu* (p. 104) du Groeningen Museum.

Heureusement, ces peintures immenses ont été précédées d'esquisses abouties conçues dans des formats plus modestes. Certaines d'entre elles, comme *L'École de Platon*, ont même fait l'objet de reproduction sérigraphique suivie par l'artiste. Ces esquisses et ces sérigraphies présentent des dimensions qui les rendent matériellement accessibles et manipulables.

UN LIVRE

Cet ouvrage a été précédé par plusieurs études dont certaines constituent des références incontournables pour la connaissance de la Belgique symboliste. Maria Luisa Frongia a écrit en 1978 la première monographie sur le peintre[3]. On doit également citer l'hommage livré en 1984 par Olivier Delville. Celui-ci a été suivi par une contribution scientifique de Francine-Claire Leblanc[4]. Celle-ci était l'auteur du célèbre essai *Le Symbolisme en Belgique* paru en 1971, qui a ouvert la voie à diverses contributions, dont celle de Gisèle Ollinger-Zinque sur la présence des artistes belges aux Salons de la Rose+Croix[5]. Il revient toutefois au catalogue collectif des *Splendeurs de l'Idéal*, dirigé en 1997 par Michel Draguet, le privilège d'avoir situé Delville dans la réalité complexe de son époque[6]. Cet ouvrage a ouvert la voie à d'autres recherches. On pense au *Symbolisme en Belgique* que le même auteur a publié en 2004[7]. On songe aussi à la thèse doctorale que Sébastien Clerbois a consacrée en 2000 aux relations entre symbolisme belge et occultisme français et dont il a fait la matière d'un livre paru récemment[8], ainsi qu'à celle de Brendan Cole, déposée en 2000 également, sur l'esthétique idéaliste de Delville, et qui a débouché sur plusieurs articles[9].

Ces essais ont bien évidemment conditionné la conception du présent ouvrage. D'une part, ils nous ont dispensés d'avoir à présenter le détail de l'histoire des salons que Delville organise durant les années 1890 pour structurer et développer l'idéalisme théosophique. Nous n'avons pas cru opportun de refaire ici le récit des salons de Pour l'art (1892-1895), de ceux de la Rose+Croix (1892-1894), de l'exposition d'art idéographique de Kumris (1894) et des trois gestes d'Art idéaliste (1896-1898). D'autre part, le volume exégétique consacré à Delville nous a également exonérés de revenir sur le décodage iconologique des tableaux idéalistes. La perspective que nous avons voulu dégager vise donc moins le décryptage des schémas iconographiques que la compréhension du fonctionnement de l'artiste dans les lieux de sociabilité fin de siècle ainsi que son positionnement dans l'émergence et le développement du symbolisme.

Ces questions sont typiques de l'actualité des problématiques en histoire de l'art. On commence à mesurer l'importance des stratégies de visibilité que les artistes développent dans le système marchand-critique qui se substitue aux salons triennaux. La vision que nous avons généralement du symbolisme en Belgique est essentiellement liée au cercle des XX et à la revue *L'Art moderne*. Or Delville n'est pas dans ce réseau. C'est pourquoi il fallait entamer cet ouvrage par une contribution sur le positionnement de l'artiste dans la genèse du symbolisme. Ce positionnement amènera Delville en 1892 à situer sa peinture à l'endroit d'un symbolisme ésotérique qui lui ouvrira la voie de l'idéalisme.

(PAGE DE GAUCHE)
Prométhée, croquis, c. 1904.
Encre de Chine, 16 x 12 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 9 06/12/2013 14:29

Le peintre devra user de sa plume pour préciser son propos. Il développe ainsi une pensée théorique doublée d'une production poétique faisant de lui un peintre-poète qui, comme le montre Flaurette Gautier, aura à défendre ses écrits autant que ses tableaux devant une critique souvent hostile. Damien Delille a envisagé la composante idéaliste de la peinture de Delville sous l'angle de l'androgynie, qui trouve une représentation éclatante dans *L'École de Platon*, réalisée dans le contexte du Prix de Rome décerné en 1895. Ce prix permet à Delville de séjourner en Italie jusqu'à l'extrême fin du XIX[e] siècle. La redécouverte de la Renaissance italienne, à laquelle Sébastien Clerbois a consacré sa contribution, est un élément qui nuance à bon droit le lieu commun qui fait du symbolisme belge un retour à la tradition médiévale. À son retour d'Italie, Delville occupera plusieurs fonctions professorales, à Glasgow d'abord, à l'Académie de Bruxelles à partir de 1907. Mais le déclenchement de la Première Guerre mondiale le pousse à s'installer à Londres. Comme pour la plupart des artistes de son temps, le conflit a occasionné un traumatisme d'autant plus profond que le symbolisme belge était largement tourné vers le monde germanique. La contribution d'Hubert Roland s'intéresse à la manière dont Delville s'approprie picturalement le problème de la guerre dans un contexte historique où le symbolisme se rapproche du patriotisme pour fleurir au pied des monuments aux morts. En 1920, Delville crée la Société de l'art monumental, qui prendra en charge la décoration de l'hémicycle du Cinquantenaire. En réalité, l'artiste a très vite réalisé des toiles monumentales. Celles-ci constituent l'objet de la contribution d'Émilie Berger, qui aborde cet aspect de l'œuvre de Delville par le biais des problèmes posés par le placement de tels tableaux, notamment au palais de justice de Bruxelles. Enfin, le catalogue s'ouvre sur une biographie écrite par Miriam Delville en forme d'hommage à son grand-père. La chronologie reprise en fin de volume a pour seul but de donner au lecteur la possibilité de saisir rapidement la trame historique interne à l'œuvre de Delville.

(PAGE DE DROITE)
Prométhée, esquisse, 1904.
Huile sur toile, 91,6 x 61 cm.
Collection privée.

1. Voyez www.ropslettres.be.

2. On songe à l'exposition personnelle que l'artiste a présentée au Cercle artistique et littéraire en 1924 ainsi qu'à celle, plus tardive, organisée à Mons, à la salle Saint-Georges.

3. Maria Luisa Frongia, *Il Simbolisma di Jean Delville*, Bologne, Pàtron, 1978.

4. Olivier Delville, *Jean Delville, peintre 1867-1953*, Bruxelles, Laconti, 1984.

5. Gisèle Ollinger-Zinque, « Les artistes belges et la Rose+Croix », in *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1-3, 1989-1991, pp. 433-465. Voir aussi Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan (1858-1918) : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérome Millon, 1993.

6. Michel Draguet (dir.), *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Liège, Musée de l'Art wallon, du 17 octobre au 1[er] décembre 1997.

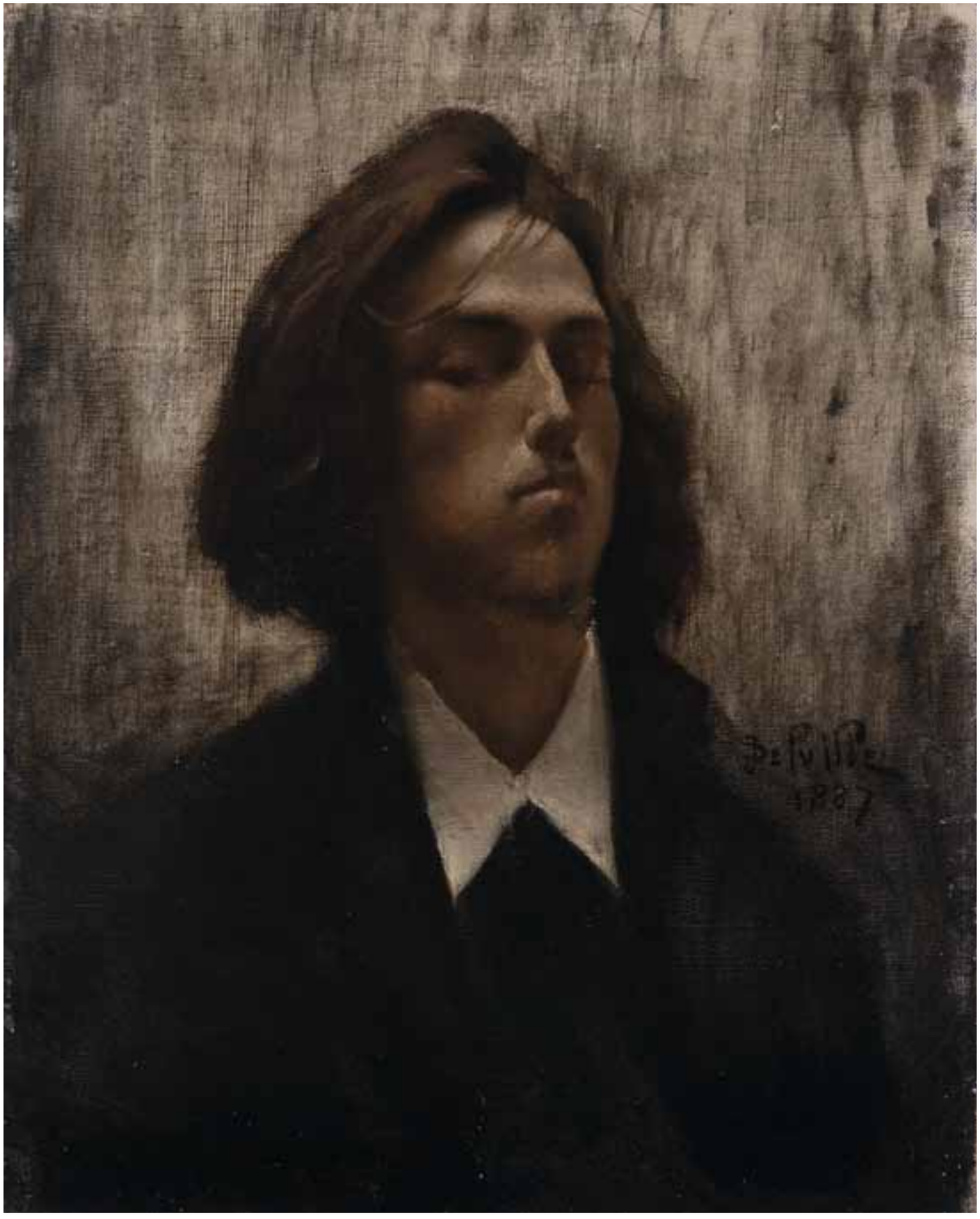
7. Michel Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2004.

8. Sébastien Clerbois, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge*, thèse présentée à l'université libre de Bruxelles sous la direction du professeur Michel Draguet, 2000 ; Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora Publishers, 2012. Pour les préparatifs de l'exposition et du catalogue, le musée Rops a pu accueillir temporairement la documentation constituée par Sébastien Clerbois dans le cadre de son doctorat. Nous tenons à remercier très sincèrement notre confrère pour cette fructueuse participation au projet.

9. Brendan Cole, *Jean Delville's L'Esthétique idéaliste. Art between Nature and the Absolute (1887-1906)*, thèse présentée à l'université d'Oxford, 2000. Plusieurs articles ont été tirés de cette thèse : Brendan Cole, « *L'École de Platon* de Jean Delville : amour, beauté et androgynie dans la peinture fin-de-siècle », in *La Revue des musées de France*, vol. 56, n° 4, octobre 2006, pp. 57-63 ; Brendan Cole, « Jean Delville's La Mission de l'art : Hegelian Echoes in fin-de-siècle Idealism », in *Religion and the Arts*, n° 11, 2007, pp. 330-372 ; Brendan Cole, « Jean Delville and the Belgian Avant-Garde : anti-materialist polemics for "un art annonciateur des spiritualités futures" », in Rosina Neginsky (dir.), *Symbolism. Its Origins and Its Consequences*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010, pp. 129-146 ; Brendan Cole, « Jean Delville chez l'éditeur Deman », in Denis Laoureux (dir.), *Impressions symbolistes. Edmond Deman, éditeur d'art*, Namur, Musée Félicien-Rops, 2011, pp. 46-47.

Delville Corr.indd 10 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 11 06/12/2013 14:29



Delville Corr.indd 12 06/12/2013 14:29

La Ville natale

Je la revois avec les yeux de mon enfance,
la vieille cité calme et triste où je suis né.
Je m'y revois encor, enfant prédestiné
aux émois douloureux du rêve et du silence.

Je la revois avec mon cœur naïf et fier.
Des souvenirs dolents passent dans ma mémoire.
Je suis le héros vain d'une candide histoire,
où mon passé revit, comme si c'était hier.

Et voici le taudis de la maison natale !
Entre ses murs de chaux monta le premier cri
des souffrances que sont ma chair et mon esprit.

Et depuis l'heure où vint ma naissance fatale,
je sens que reste en moi, – l'homme par l'Art hanté –
l'enfant pauvre et obscur que j'ai toujours été.

Jean Delville, « La Ville natale », in *Les Splendeurs méconnues*,
Bruxelles, Oscar Lamberty Éditeur, 1922, pp. 189-190.

Autoportrait, 1887.
Huile sur toile, 40 x 32 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 13 06/12/2013 14:29

Jean Delville, mon grand-père[1]

MIRIAM DELVILLE

La tête dans les étoiles, les pieds bien sur terre, Jean Delville notait souvent, en haut de sa correspondance, « en toute hâte » ou « au galop ». Au galop, donc, de 1867 à 1953, une vie et une œuvre aussi foisonnantes l'une que l'autre. Marié, père de famille nombreuse, tout à la fois peintre, écrivain et philosophe, homme de passions, intègre et idéaliste, mon grand-père a toujours mené plusieurs combats de front. Retracer cette vie n'est pas chose aisée. En 1941, il écrit lui-même à son ami journaliste Clovis Piérard, qui tente alors de l'inciter à rassembler ses souvenirs : « C'est maintenant surtout que je regrette d'avoir trop négligé – c'est le mot – de conserver tout ce qui se rapporte à ma carrière d'artiste. Mes études théosophiques m'incitèrent beaucoup à ne pas attacher trop d'importance à la personnalité extérieure. Ce qu'elles m'ont apporté de lumière dans ma vie intérieure – et ce qu'elles m'apportent d'ailleurs encore – a provoqué ce détachement des choses personnelles immédiates et qui fit de moi, dans la vie artistique, un isolé[2]. »

Tout au long de sa vie, Jean a peint des autoportraits. Le premier est conçu alors qu'il a à peine vingt ans. Albert Ciamberlani, dans sa notice *Jean Delville, membre de l'Académie*, évoque ainsi la personnalité du jeune artiste : « Ceux qui l'ont connu à l'âge de vingt ans se souviennent qu'il était d'une beauté physique remarquable ; son regard était vif, ses cheveux noirs et longs. Sa fierté naturelle indomptable contrastant avec la modestie de ses origines, devant tout à lui-même, à sa confiance en soi et sa volonté de parvenir. Il avait de la voix, de la mémoire musicale, un style aisé et abondant ; il savait parler en public et s'annonçait déjà polémiste[3]. » À la fin de sa vie, dans l'un de ses derniers autoportraits, il se représente la chevelure blanchie mais encore léonine, le regard toujours perçant (p. 15). Parlant de son enfance, il écrit alors : « J'étais un enfant solitaire, indépendant et même indiscipliné. On m'appelait le "rêveur". Un ciel étoilé me plongeait dans le ravissement. J'en sentais profondément le mystère. J'avais aussi le pressentiment très vif de la souffrance de la vie[4]. »

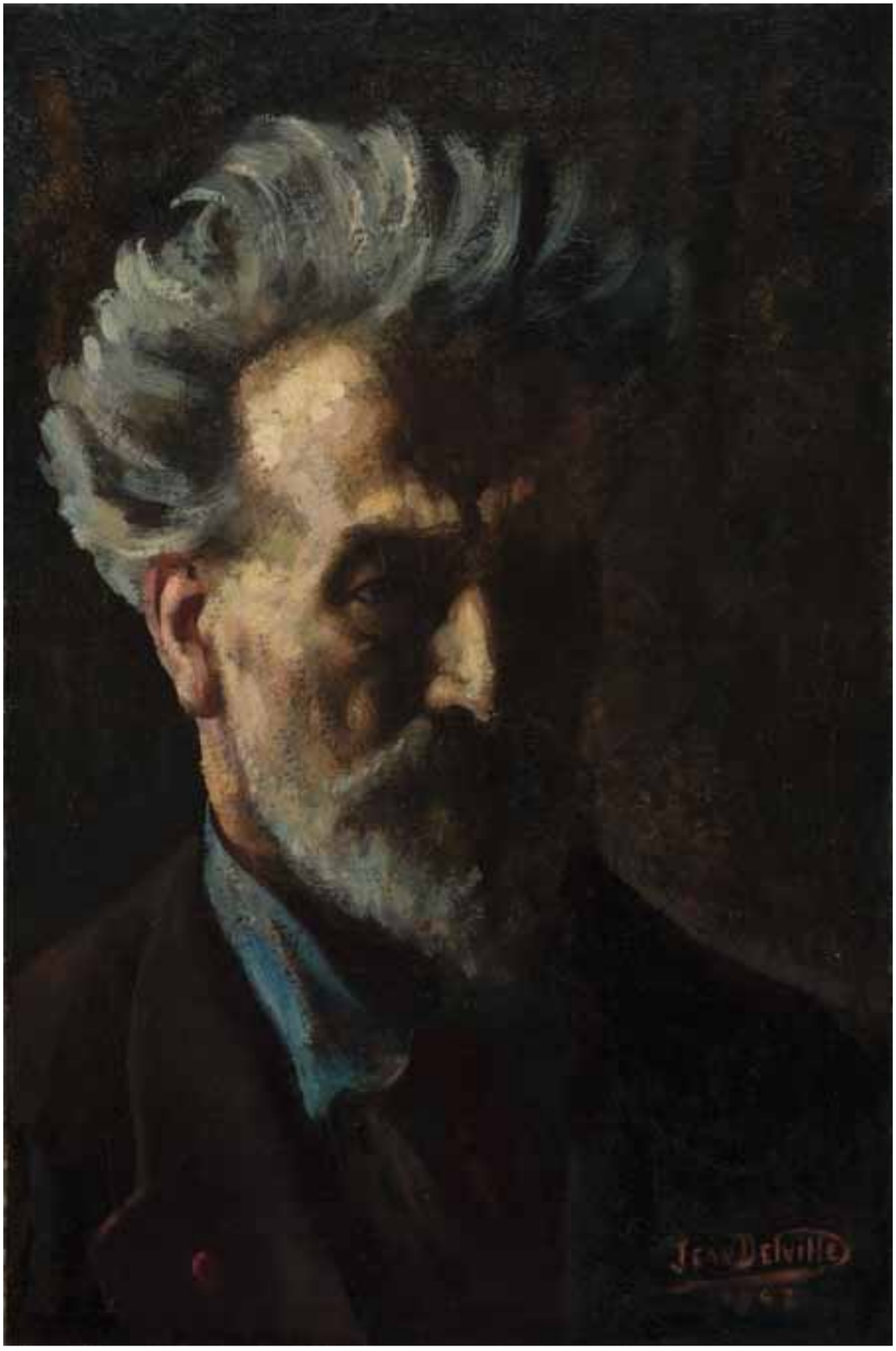
ENFANCE

Mon grand-père est né le 19 janvier 1867 à 2 heures du matin, rue des Dominicains à Louvain. Son acte de naissance indique qu'il est né de Barbe Libert, journalière, âgée de trente-trois ans et domiciliée impasse du Werf. Jean n'ayant pas été reconnu par son père, il portera le nom de sa mère jusqu'au mariage de celle-ci avec Victor Delville le 22 septembre 1877.

Victor et Barbe se sont rencontrés à Louvain avant de s'établir à Bruxelles en 1873. Pour le petit garçon, c'est la découverte d'une nouvelle famille. Le père de Victor, François Delville, « une sorte de géant[5] », est chef tailleur dans l'armée belge. Jean raconte que c'est en sa compagnie qu'il rencontre pour la première fois un artiste : « Ce fut pour moi un véritable enchantement d'enfant encore inconscient de sa vocation[6]. » Quant à l'oncle Henri Laboic, chef de musique du régiment des carabiniers, Jean écrit à son propos : « J'aimais beaucoup la musique étant gosse – toutes les musiques qui passaient dans les rues, je les suivais pour écouter –, j'éprouvais une grande admiration pour cet oncle[7]. »

(PAGE DE DROITE)
Autoportrait, 1942.
Huile sur toile, 50 x 33 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 14 06/12/2013 14:29



Delville Corr.indd 15 06/12/2013 14:29

La Jeune Morte, 1893.
Crayon sur papier, 25,5 x 34 cm.
Collection privée.

À l'école communale de la rue du Fort, à Saint-Gilles, Jean est un élève attentif, désireux d'apprendre et curieux, mais il n'apprécie guère l'atmosphère disciplinaire. Un jour, révolté face à un instituteur qui a blessé un élève, il se dresse sur son banc, le traite de brute et, pour éviter son empoigne, s'échappe en bondissant vers la porte[8].

Plus tard, en section professionnelle à l'Athénée Bruxelles, sa vocation artistique semble se préciser avec les nombreux croquis dont il illustre ses cahiers. Bien qu'il réponde « médecin » quand on l'interroge sur ce qu'il souhaite devenir plus tard, il demande à son père d'adoption de pouvoir suivre les cours du soir à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, où il est admis alors qu'il n'a pas encore treize ans. Passionné, travailleur, il progresse vite et est bientôt admis dans la classe de peinture de Jean-François Portaels, où il réussit à se placer premier à la fois en dessin d'après l'antique, en composition historique, en peinture et en figure. Poussé par son esprit d'indépendance, Jean s'en va alors chercher un coin à Forest pour peindre, inspiré par la nature encore sauvage et les magnifiques lumières des ciels toujours changeants. Fervent lecteur, il commence aussi à écrire des poèmes, qu'il publie à partir de 1888 dans *La Wallonie* d'Albert Mockel, dont il a fait la connaissance, et s'ouvre ainsi les portes de la culture littéraire.

PRÉMICES D'UNE ŒUVRE

En 1885, mon grand-père réalise deux dessins dans un asile de nuit (p. 19). Dans le premier, des hommes et des femmes dorment affalés sur deux tables tandis qu'à l'avant-plan d'autres sont couchés par terre. Dans le second, les figures endormies à

Delville Corr.indd 16 06/12/2013 14:29

Le Dernier Sommeil, 1888.
Fusain sur papier, 44 x 57 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 17 06/12/2013 14:29

même le sol deviennent le centre de la composition. Ces corps allongés et entrelacés annoncent les motifs et les figures de ses dessins dits des *Las-d'aller* (p. 50) et de sa première œuvre de grandes dimensions, *Le Cycle passionnel* (pp. 21, 22, 56, 58, 59).

À vingt ans, il perd Moederke – Jeanne Janssens, sa grand-mère maternelle, qui était très fière de dire : « *Onze Janneke is een schilder*[9]. » Touché par son courage, sa philosophie et les chansons qu'elle composait, toute illettrée qu'elle soit, il l'a veillée seul, la dessinant sur son lit d'agonisante. Il dit de cette époque : « Or déjà j'avais senti que le réalisme n'était pas tout l'art[10]. » Un dessin daté de 1887, *Tristan et Yseult* (p. 62), illustre bien ce propos. C'est une composition triangulaire formée par les corps des amants et la coupe vidée du philtre d'amour que brandit Yseult. Leurs jambes sont entravées par un entrelacs de racines sombres d'où s'échappent des papillons lumineux. De l'arrière-plan, une lumière rayonne sur leurs deux corps allongés. La même année, Jean fait ses débuts en exposant à l'Essor, un cercle artistique bruxellois qui promeut une esthétique essentiellement réaliste et impressionniste.

ENTRE RÉALISME ET SYMBOLISME

Jean travaille sans relâche : « C'est à l'époque de mon premier atelier de Forest, cette vieille écurie humide où les rats et les souris se livraient à leurs ébats et où je travaillais des journées entières sans manger, que des esquisses me hantaient ; j'avais dessiné un grand tourbillon de corps nus entrelacés, roulant dans l'espace, supplice dantesque du cercle voluptueux[11]. » Il parle là du *Cycle passionnel*, inspiré par *La Divine Comédie* de Dante, qu'il exposera en 1890 lors de la quatorzième exposition de l'Essor. Jean est dit « vagabond de l'art[12] » car il tire son inspiration de tout : de la tradition réaliste, de la littérature, de sa propre imagination, des paysages qu'il traverse, des effets lumineux de l'aurore, de la nuit, du soleil et de la lune.

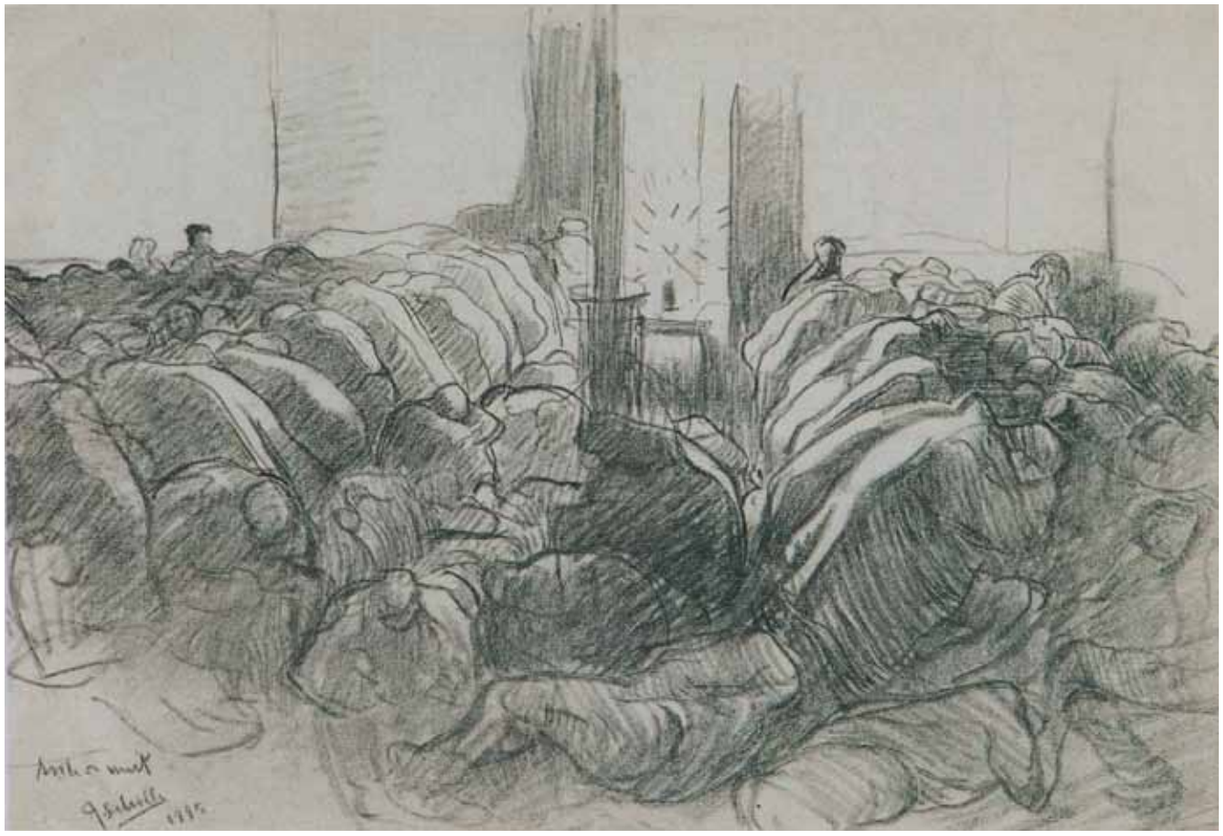
Le monde artistique de l'époque bouge, évolue. Le clivage de plus en plus marqué entre l'esthétique réaliste et une peinture plus intellectuelle provoque une scission au sein de l'Essor. Avec d'autres dissidents, Jean fonde en 1892 Pour l'art (p. 127), un cercle à la vocation idéaliste et dont les principaux objectifs sont l'organisation de salons et de conférences. Début 1892, Ray Nyst, ami de Jean, affiche dans la revue *Le Mouvement littéraire* sa volonté d'introduire la Rose+Croix en Belgique : peu à peu, un mouvement intellectuel se construit au sein de ce cercle de l'intelligentsia bruxelloise, où la peinture d'idée fait son chemin. Entre les deux expositions de la Rose+Croix organisées par Joséphin Péladan et celles de Pour l'art, Jean se partage entre Paris et Bruxelles, où il s'affirme en tant qu'artiste de la veine symboliste. Ainsi, au Salon de la Rose+Croix du printemps 1893, les peintres belges sont bien présents, avec Jean Delville en tête de file, qui crée à cette époque plusieurs œuvres remarquables : *Orphée mort* (p. 71), *Mysteriosa* (p. 73), *La Fin d'un règne*. Son dessin *L'Idole de perversité* (p. 69) démontre sa capacité à produire des compositions d'une grande complexité symbolique.

Son activité poétique et essayiste s'affirme aussi. Il fait paraître en 1892 *Les Horizons hantés*, avec cette dédicace au comte de Villiers de L'Isle-Adam : « Vois, – toi seul peux me comprendre. » En 1893, *Le Mouvement littéraire* publie un extrait de son *Dialogue entre nous* qui reprend une citation de l'écrivain symboliste français : « Je n'enseigne pas : j'éveille. Nul n'est initié que par lui-même[13]. » Jean a écrit cet ouvrage sous la forme de questions-réponses entre un sceptique et un initié, développant là une argumentation kabbalis-

(PAGE DE DROITE)
HAUT :
Asile de nuit 2, 1885.
Crayon noir sur papier, 20,5 x 30 cm.
Collection privée.

BAS :
Asile de nuit 1, 1885.
Crayon noir sur papier, 20,5 x 30 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 18 06/12/2013 14:29



Delville Corr.indd 19 06/12/2013 14:29

Mendiants à Paris, 1888.
Crayon sur papier, 48,2 x 66,2 cm.
Ville de Tournai, musée des Beaux-Arts.

Delville Corr.indd 20 06/12/2013 14:29

tique, occulte et idéaliste. *Dialogue entre nous* présente le cheminement de sa pensée et ses options prises comme homme et comme artiste, options qu'il développe grâce à ses lectures et aux cercles d'amis artistes et écrivains qu'il fréquente : José Hennebicq, Ray Nyst, Victor Rousseau et Albert Ciamberlani seront ses témoins lors de son mariage avec Marie Lesseine, le 9 octobre 1893.

RECONNAISSANCE

Dans le contexte social de la fin de siècle, l'idée de la création d'une coopérative artistique voit peu à peu le jour. Dans le courant du mois de février 1894, c'est Jean qui anime les différentes réunions de lancement du projet. Le 2 mars, il écrit au peintre Jules Du Jardin que sa femme est depuis le matin « entrée en génisse » mais aussi qu'il a « envoyé à tous les périodiques une prière d'ouvrir la liste de souscription pour la coopérative et le communiqué aux quotidiens pour la convocation des actionnaires[14] ». Raphaël, son premier fils, naît le lendemain. Dans son atelier de fortune de Forest, il réalise sa première peinture à l'huile de grand format, *Les Trésors de Sathan* (p. 74). Les temps sont durs pour la famille Delville, qui vit dans un dénuement quasi total. Suivant le conseil de Victor Rousseau, Jean s'inscrit au concours du Prix de Rome de peinture, doté pour le lauréat d'une importante bourse pour un voyage en Italie. En juin 1895, il participe à la présélection et, en juillet, il évoque la « séquestration qu['il] vi[t] depuis huit jours pour le concours de Rome en loge à Anvers[15] ». Homme proactif, il se lance en même temps dans la promotion de son esthétique idéaliste et affronte les critiques de ses opposants. Il est déclaré lauréat du Prix de Rome de peinture en octobre (p. 82). Peu après, Marie donne naissance à leur second fils, Élie. Puis son premier Salon d'Art idéaliste s'ouvre en janvier 1896. Il peut alors partir pour l'Italie.

Le Cycle passionnel, étude, c. 1890.
Crayon sur papier, 29,8 x 39,4 cm.
Collection privée.

Jean vit son départ pour Rome comme une délivrance. Accompagné de sa femme et de ses deux fils, il réside à l'Académie belge. Là, il noue amitié avec le compositeur flamand Lodewijk Mortelmans, Prix de Rome de musique. Le peintre va devoir se plier aux règles que tout lauréat se doit d'observer pour pouvoir percevoir ses subsides. Il étonne les lecteurs de ses rapports envoyés à l'Académie des sciences et des lettres par l'intérêt qu'il porte à la sculpture antique plus qu'à la peinture. En août 1896, dans deux lettres d'Italie publiées sous le titre « Les Antiques à Rome » dans *La Ligue artistique*, il fait part de l'émerveillement que lui inspire la statuaire grecque, qu'il découvre aux musées des Antiques du Vatican, du Capitole et des Thermes de Dioclétien. Il trouve là de quoi étayer ses recherches et ses thèses esthétiques : *Orphée aux Enfers* et *L'École de Platon* témoigneront de l'aboutissement éclatant de cette réflexion.

En 1897, Jean trouve encore le temps de publier son second recueil de poèmes, *Le Frisson du Sphinx*. Camille Lemonnier notera : « Quand Delville publia son *Frisson*

Delville Corr.indd 21 06/12/2013 14:29

Le Cycle passionnel,
étude, c. 1890.
Aquarelle, lavis d'encre de
Chine sur papier, 22 x 34 cm.
Collection privée.

Le Cycle passionnel,
étude, c. 1890.
Aquarelle, lavis d'encre de
Chine sur papier, 26 x 32 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 22 06/12/2013 14:29

L'Homme-Dieu, 1901-1903.
Huile sur toile, 550 x 500 cm.
Bruges, Groeningenmuseum, inv. 0000.GR00662.1.

Delville Corr.indd 23 06/12/2013 14:29

(PAGE SUIVANTE)
Le Génie vainqueur, esquisse, 1925.
Huile sur toile, 45 x 34,5 cm.
Collection privée.

du Sphinx, on vit que ses vers reflétaient l'éclat et la subtilité de son art. Il y apparut l'âme ardente et noble, nourrie de Renaissance, qu'il était dans son œuvre peinte[16]. » Il entreprend des allers-retours entre Rome et la Belgique pour mettre sur pied les prochains Salons d'Art idéaliste. À Bruxelles, Marie donne naissance à leur troisième enfant, Elsa. En 1898, alors qu'il en est à terminer son *École de Platon*, pour laquelle il fait même des études de paons au jardin zoologique d'Anvers, il écrit le 12 février à Mortelmans : « Mon cher Ami, j'ai la douleur de vous faire savoir que notre cher petit ange Elsa n'est plus de ce monde depuis hier soir 11 heures[17]. »

Une certaine sécurité financière aidant, Jean se lance dans la construction d'un atelier digne de ce nom et d'une petite maison, drève des Sept-Bonniers, dans le haut de Forest. « La famille va s'agrandir… Serait-ce notre petite Elsa qui veut revenir[18] ? », écrit-il encore à Mortelmans. Eva naît le 3 mars 1899.

Il n'a cessé de publier des articles dans des revues pour défendre son esthétique idéaliste. En octobre 1899, la publication de son ouvrage *La Mission de l'art* représente en quelque sorte l'apothéose de ses recherches philosophiques et esthétiques. *La Lumière* (p. 128), le titre symbolique de son éphémère revue, reflète bien l'idée d'un idéal vers lequel tend tout son art et que, à travers sa très belle œuvre *L'Amour des âmes* (p. 77), il parvient à exprimer.

THÉOSOPHIE

Toujours à la recherche de ce qu'il appelle une « rédemption financière[19] », Jean n'obtient pas le poste de professeur qu'il espérait à l'Académie. Déçu, il part enseigner en Écosse, à la Glasgow School of Art, où une

L'École de Platon, étude, 1898.
Dessin sur papier, 60 x 108 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 24 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 25 06/12/2013 14:29

place de premier professeur lui est offerte. Son enseignement est reconnu du fait de la qualité des travaux que ses étudiants présentent lors des expositions annuelles des travaux d'élèves organisées par le gouvernement de Londres. Toutefois, le climat écossais et la santé de ses enfants, maintenant au nombre de cinq – se sont ajoutés Mira et Olivier –, ont raison de son enthousiasme. Il sent le besoin de rentrer en Belgique.

Jean peint sa toile de très grand format *L'Homme-Dieu* (pp. 23, 104, 108) en espérant la voir intégrée dans un lieu public. Elle rejoindra la collection du musée Groeninge de Bruges. Son activité d'alors est fortement empreinte de théosophie. Ainsi, à propos de son *Prométhée* (pp. 8, 11), dont il a fait une première étude à Glasgow, il écrit : « Ma conception de Prométhée est toute différente de tous les *Prométhée* connus. J'ai donné à cette figure son vrai sens ésotérique. Ce n'est pas le feu physique qu'il apporte à l'humanité, mais le feu de l'intelligence, symbolisé par l'Étoile à cinq points[20]. »

Son expérience professorale de Glasgow est reconnue et appréciée : en janvier 1907, il est nommé premier professeur à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. À quarante ans, Jean obtient la commande de cinq grands panneaux décoratifs pour la salle de la cour d'assises du palais de justice de Bruxelles. Ce travail doit s'étaler sur cinq à six ans. Le panneau central de 11 mètres sur 4,50 mètres, *La Justice, la Loi et la Pitié* (p. 112), sera complété par deux compositions secondaires de 4 mètres sur 3 représentant Moïse avec les Tables de la Loi (*La Justice de Moïse,* p. 110) et le Christ rédempteur (*La Justice chrétienne,* p. 119). Deux autres panneaux symboliseront la justice terrifiante et torturante du passé (*La Justice d'autrefois,* p. 117) et la justice compréhensive et psychologique de l'avenir (*La Justice moderne,* p. 115).

Jean connaît alors un grand sentiment de bonheur. Cette commande améliore aussi sa stabilité financière : il décide d'agrandir sa maison en ajoutant une tour au sommet de laquelle il installe une chambre de méditation au plafond étoilé. Dans le jardin planté de peupliers d'Italie s'ébattent alors six enfants : la petite dernière, Annie, est née en 1909. Par ailleurs, son *École de Platon* a été acquise par le musée du Luxembourg, à Paris. Rasséréné, il peut alors peindre *L'Oubli des passions* (p. 27).

COMBATTRE, À NOUVEAU

Lorsque la guerre est déclarée en 1914, mon grand-père vient de terminer son dernier panneau pour le palais de justice. Son médecin lui conseille de prendre du repos à la mer, son foie étant sérieusement atteint. Jean se résout à l'exil en Angleterre avec quatre de ses enfants. Les deux aînés partent à la guerre, dont ils reviendront miraculeusement indemnes.

À Londres, le conflit lui inspire une esquisse pour *Les Forces* (p. 103), tableau qu'il terminera en 1924. L'un de ses poèmes, dédié aux soldats d'Albert Ier, est lu lors d'une fête de la Ligue patriotique et des amitiés françaises le 14 avril 1917 au Queen's Hall de Londres : « Comme un torrent d'amour, de courage et d'honneur, ceux qui se sont battus dans la sainte colère, tel un fils furieux dont on frappe la mère, et que, pour la défendre, on voit soudain debout, pour défendre le sol patrial jusqu'au bout[21] ! » À son retour en Belgique, Jean peindra *Les Mères* (p. 98)– un groupe de femmes errant sur le champ de bataille où elles retrouvent leurs fils morts. Son dessin *La Charité anglaise* (p. 94) évoque l'accueil fraternel des Britanniques, symboliquement représenté par la figure d'une femme ouvrant les bras aux exilés terrifiés qui débarquent sur les côtes anglaises.

(PAGE DE DROITE)
L'Oubli des passions, 1913.
Huile sur toile, 196 x 146 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 26 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 27 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 28 06/12/2013 14:29

Femmes d'Éleusis, esquisse, 1931.
Huile sur toile, 35,5 x 46 cm.
Collection privée.

L'École du silence, 1929.
Huile sur bois, 46,5 x 39 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 29 06/12/2013 14:29

« Éprouver le tourment de peindre ou de dessiner en même temps que la souffrance d'écrire est une expérience intime qui tient parfois du drame[22] », confie-t-il. Il n'empêche : élu en 1924 membre titulaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, classe des beaux-arts, section peinture, Jean publiera de nombreux essais dans le *Bulletin de l'Académie* ainsi que des notices à propos d'artistes disparus dans *Annuaire Belgique*.

En 1923, mon grand-père travaille d'arrache-pied pendant six mois pour terminer sa très grande toile *Les Forces*, symbolisant l'opposition entre les forces destructrices de la guerre et les forces de la paix. Par ailleurs, il ne perd pas de vue son désir d'intégrer des œuvres monumentales dans un espace public. À Bruxelles, les galeries de l'hémicycle des Arcades du Cinquantenaire sont vides de décoration. Jamais à court d'idées, Jean pense à les doter de mosaïques chatoyantes (p. 118). L'idée d'une œuvre collective autour de la glorification de la Belgique séduit ses confrères de l'art monumental : Albert Ciamberlani, Émile Vloors, Constant Montald, Omer Dierickx et Émile Fabry répondent à l'appel. Après de nombreuses difficultés pour parvenir à financer cet ouvrage de trente-six panneaux, la mosaïque de 120 mètres de long est mise en œuvre et terminée.

À soixante ans, Jean publie son quatrième recueil de poésie, *Le Chant dans la clarté*. Il pense alors faire paraître un nouveau volume, intitulé *Hors des mondes*, qui ne verra pas le jour mais dont subsistent aujourd'hui tous les poèmes manuscrits.

SA VIE À MONS

À Émilie Leclercq, mon grand-père écrit : « Le dieu vaincu par l'amour, couleurs somptueuses… Une première idée du rythme plastique réalisé, la toile mesure 4 mètres de haut par 1,50 mètre de large et forme un

Delville Corr.indd 30 06/12/2013 14:29

panneau décoratif… L'œuvre a été inspirée par notre amour[23]… » À soixante-six ans, il s'établit à Mons avec elle, sans cesser d'écrire, de peindre et d'exposer. « J'ai repris ma liberté d'âme[24] ! », s'enthousiasme-t-il. De cette année 1933 date aussi *Le Rêve d'amour*, un grand triptyque qu'il exposera à la Société royale des beaux-arts. Encore combatif malgré son âge, il s'implique dans la défense des artistes en militant pour la création d'un conseil supérieur des beaux-arts.

Alors qu'il a pris sa pension de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles en janvier 1938, ses contacts avec son ami Clovis Piérard s'intensifient à travers une collaboration journalistique régulière entre 1938 et 1939 dans le journal *La Province*, dont Piérard est le directeur. La guerre sonnera la fin de cette association. Jean publie alors *Au-dessus des neutralités, la conscience* et, dans une lettre du 2 septembre 1939, lance à son ami : « Je suppose que la presse belge est encore une presse libre et qu'il est encore permis, malgré les recommandations, d'appeler un chat un chat, un Hitler un bandit et un Staline un scélérat… Je ne crois pas que notre neutralité ne va guère jusqu'à devoir se taire devant le crime[25]. »

Il monte encore une exposition de ses dernières œuvres à la salle Saint-Georges de Mons et vient de terminer une toile de grand format, *La Roue du monde* (p. 37), lorsque la ville est bombardée par les Allemands. Le 5 mai 1940, la Belgique est envahie. Le 15 mai, à soixante-treize ans, il part pour la France, dans l'Allier, où il assiste « à la déroute finale[26] ». À son retour, les autorités allemandes le somment de justifier ses activités hors des frontières belges pour qu'il soit rétabli dans ses droits d'académicien. Choqué par ce nouveau conflit, il peint *Le Fléau* (p. 34), travaillant autant que possible : dès qu'il aura du charbon pour chauffer son atelier, déclare-t-il alors, il commencera une grande toile, *Les Âmes errantes*.

(PAGE DE GAUCHE)
Des ténèbres à la lumière, 1929.
Huile sur toile, 205,5 x 93,5 cm.
Collection privée.

(CI-CONTRE)
L'Extase de Dante, 1935.
Huile sur toile, 159 x 53,5 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 31 06/12/2013 14:29

Le Dieu vaincu par l'amour, étude, c. 1930. Fusain rehaussé de sanguine, 94 x 35 cm. Collection privée.

NOVATEUR SELON SON IDÉAL

En 1944, Jean confie à Armand Eggermont : « J'essaie d'être novateur selon mon idéal et non selon une tendance particulière et de mode. Quand je dessine ou peins, ce qui me préoccupe le plus, c'est la mesure dans laquelle je peux exprimer un sentiment, une pensée, dans une forme plastique et une couleur expressive. Je conçois mon œuvre comme un poème. Je ne sépare pas la peinture de la poésie[27]. » Dans une autre lettre qu'il lui a adressée un peu plus tôt, il s'étonne, non sans humour : « J'ai appris que la Coopérative artistique, s'étant souvenue que j'en suis son fondateur (il y a cinquante ans), a cru bon de placer mon effigie à l'étalage des magasins de la rue du Midi. Me voilà en pleine réclame commerciale : c'est un petit phénomène de me voir, moi, le moins pratique des hommes, fonder une institution utilitaire[28]. »

Le 4 septembre 1944, le palais de justice de Bruxelles est bombardé. En réponse à un courrier d'un M. Bourguignon de la Coopérative artistique, il exprime son désarroi : « En hâte, ce mot pour vous dire que j'ai bien reçu votre lettre, laquelle m'a trouvé en pleine et douloureuse émotion de l'incendie du palais de justice et de la perte totale de ma principale œuvre décorative de la cour d'assises ! En effet, cinq grands panneaux ont disparu dans les flammes du palais ! Cinq belles années de ma vie d'artiste anéanties par les ignobles vandales d'Hitler[29]… » Une nouvelle salle des assises sera conçue, où les esquisses des cinq panneaux remplaceront les œuvres détruites dans le bombardement. En 1946, son tableau *Les Forces* trouvera une place dans la galerie de la salle des Pas-Perdus, où il se trouve toujours.

LE RETOUR À BRUXELLES

Jean revient vivre à Bruxelles. Il confie dans une lettre à sa femme Marie : « Je sens déjà une grande ombre noire descendre sur toutes

Delville Corr.indd 32 06/12/2013 14:29

mes pensées : c'est le remords qui vient… » À M. Bourguignon, il écrit encore : « Je ne suis pas encore tout à fait remis du choc des émotions que j'ai subi, ces jours derniers, en m'évadant définitivement de Mons, où la rupture est totale, et de retrouver brusquement Mme Delville, ma pauvre femme, mes fils, mes filles et leurs enfants !… Il me faudra encore du temps pour remettre de l'ordre dans ma vieille vie d'artiste bouleversée[30]. » Il peint alors *La Vision de la paix* (p. 35), en quelque sorte son testament pictural. Mais, vaincu par l'âge, il commence à renoncer à certains projets. Ainsi, le 15 août 1948, il informe Armand Eggermont : « Changement radical : je renonce définitivement à l'exposition de Forest. Motif : je ne vois pas la possibilité de remplir la salle. Trop de toiles manqueront et diminueront l'intérêt artistique. De plus, mon état de santé ne me permet plus de supporter les fatigues[31]. » Néanmoins, il continue à publier des textes qui interrogent le devenir de l'art : *Que sera l'art de demain ?* ; *L'Esthétique peut-elle devenir une science ?* ; *La Conscience artistique* ; *Les Valeurs esthétiques* ; *Le Rôle social de l'artiste*.

À peine un an avant sa disparition, Jean se livre ainsi à M. Bourguignon : « Je deviens perclus de jour en jour !… Peut-être est-ce le commencement de la fin ? En tout cas, je dois vous dire un cordial adieu à vous tous et présenter mes meilleurs souhaits de prospérité à la Coopérative artistique en vous exprimant à tous mes plus profonds sentiments d'amitié[32] ! » À quelques jours de sa mort, il est informé de la mise en place définitive des grandes esquisses de la *Justice* dans la nouvelle salle de la cour d'assises. Il décède à Forest le 19 janvier 1953, à un quart d'heure de son anniversaire de naissance.

Le Dieu vaincu par l'amour,
c. 1930.
Gouache sur papier, 83 x 32 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 33 06/12/2013 14:29

Le Fléau ou *La Force*, 1940.
Huile sur toile, 135 x 194 cm.
Bruxelles, Galerie Uzal.

Delville Corr.indd 34 06/12/2013 14:29

La Vision de la paix, 1947.
Huile sur toile, 100 x 120 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 35 06/12/2013 14:29

1. Ce texte est la première étape d'une biographie que je souhaite continuer à développer et à compléter dans un proche avenir, en lien avec le catalogue de ses œuvres. Les contacts que j'ai pu tisser avec des historiens de l'art, collectionneurs, musées, galeries, restaurateurs ont été et seront encore tellement enrichissants pour comprendre qui était Jean Delville. Je les en remercie chaleureusement.

2. Lettre de Jean Delville à Clovis Piérard, Mons, 13 septembre 1941. Collection privée.

3. Albert Ciamberlani, « Notice sur Jean Delville », in *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, t. 120, 1954, pp. 181-182.

4. Jean Delville, *Curriculum vitæ*, 1944. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain en Belgique, fonds Armand Eggermont.

5. *Loc. cit.*

6. *Loc. cit.*

7. *Loc. cit.*

8. *Loc. cit.*

9. « Notre Jeannot est peintre. » *Loc. cit.*

10. *Loc. cit.*

11. *Loc. cit.*

12. FN, « Causerie artistique », in *Journal de Bruxelles*, 20 mars 1887, p. 1.

13. Jean Delville, « Dialogue entre nous », in *Le Mouvement littéraire*, n° 36, 23 juillet 1893, pp. 283-287.

14. Lettre de Jean Delville à Jules Du Jardin, sl, 2 mars 1894. Bruxelles, Archives générales du Royaume, fonds d'Art belge, 889.

15. Lettre de Jean Delville à Émile Vauthier, Bruxelles, 1er juillet 1895. Collection privée.

16. Camille Lemonnier, *L'École belge de peinture 1830-1905* [1906], Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1991, p. 212.

17. Carte postale de Jean Delville à Lodewijk Mortelmans, Bruxelles, 12 février 1898. Anvers, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, 62671/38.

18. Lettre de Jean Delville à Lodewijk Mortelmans, Bruxelles, 5 juillet 1898. Anvers, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, 62673/5.

19. Lettre de Jean Delville à Émile Vauthier, Bruxelles, 27 juin 1900. Collection privée.

20. Jean Delville, *Curriculum vitæ*, *op. cit.*

21. Jean Delville, *Aux soldats d'Albert Ier*, version autographe de la poésie publiée dans *L'Indépendance belge* le 19 avril 1917. Collection privée.

22. « Préface », in Jean Delville, *Splendeurs méconnues*, Bruxelles, Oscar Lamberty, 1922, pp. 5-6.

23. Lettre de Jean Delville à Émilie Leclercq, Forest, 17 septembre 1930. Collection privée.

24. Lettre de Jean Delville à Ray Nyst, Mons, 17 mai 1935. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 3825/3.

25. Lettre de Jean Delville à Clovis Piérard, Mons, 2 septembre 1939. Collection privée.

26. Lettre de Jean Delville à Lodewijk Mortelmans, Mons, 6 mars 1942. Anvers, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, 62673/38.

27. Lettre de Jean Delville à Armand Eggermont, Mons, [après le 20 avril 1944]. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain en Belgique, fonds Armand Eggermont.

28. Lettre de Jean Delville à Armand Eggermont, Mons, 22 mars 1944. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain en Belgique, fonds Armand Eggermont.

29. Lettre de Jean Delville à M. Bourguignon, Mons, 20 septembre 1944. Collection privée.

30. Lettre de Jean Delville à M. Bourguignon, Forest, 4 juin 1947. Collection privée.

31. Lettre de Jean Delville à Armand Eggermont, Forest, 15 août 1948. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain en Belgique, fonds Armand Eggermont.

32. Lettre de Jean Delville à M. Bourguignon, Forest, 14 mai 1952. Collection privée.

La Roue du monde, 1940.
Huile sur toile, 298,4 x 231,1 cm.
Anvers, musée royal des Beaux-Arts, inv. 2607.

Delville Corr.indd 36 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 37 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 38 06/12/2013 14:29

Âmes lasses

Ils ont eu soif d'infini comme toi,
comme moi, comme le reste des humains.
MALDOROR

À Paul Gérardy

Il est des âmes si lasses qu'elles en meurent
le long des soirs saignants où pantelaient leurs pas
vers les ailleurs de la vie qui n'existent pas,
lasses d'aller vers où leurs nostalgies pleurent.

Plus loin que leurs désirs, plus loin que les là-bas,
sur les horizons flottants de leur espoir d'extase,
elles allaient dresser les hauts palais sans base
que ne percevraient plus les hordes d'ici-bas.

Âmes dont le rêve unique est de vouloir étreindre
du rêve qui n'était pas ce qu'il avait conçu,
elles tombent lasses en un grand geste déçu,

meurtries et lasses de n'avoir pu atteindre
les lointains idéals et l'extatique terre,
– tombent en maudissant le ventre de leur mère.

Jean Delville, « Âmes lasses », in *Les Horizons hantés*, Bruxelles,
Paul Lacomblez Éditeur, 1892, pp. 53-54.

L'Allégorie de l'enfer, 1899.
Crayon et craie noire sur papier,
77,9 x 53,5 cm. Collection privée.

Delville Corr.indd 39 06/12/2013 14:29

Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887-1892)

DENIS LAOUREUX

Jean Delville a suivi une formation classique à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. Son parcours au sein de ce cursus est néanmoins inhabituel. Delville s'inscrit en 1879 aux cours du soir de l'Académie. Il a presque treize ans. Il enchaîne les ateliers : principes de dessin (1879-1881), tête antique (1881-1882), torse antique (1882-1883). Tout en poursuivant les cours du soir, notamment celui de dessin d'après nature donné par le Prix de Rome Joseph Stallaert, le jeune homme prend la décision de suivre les cours du jour en 1883, à bientôt dix-sept ans, à l'issue d'un examen d'admission en modèle vivant qui lui donne accès à la classe de peinture de Jean-François Portaels, également Prix de Rome. En 1886, sa formation s'achève. Delville, qui excelle en dessin et en composition historique, est lauréat. Il a dix-neuf ans. Un atelier lui est proposé par l'Académie, comme à chaque lauréat, mais il décline l'offre. Pour lui, l'important est ailleurs, dans les rencontres qui forment la trame d'un réseau qu'il lui faudra consolider.

Au sortir de sa formation, Delville doit s'intégrer dans un champ artistique en ébullition. Les possibilités d'exposition sont cependant limitées : soit les salons triennaux, soit ceux de l'Essor, soit ceux des XX organisés par le critique Octave Maus, occupé à transformer une initiative d'artistes en événement mondain. Inconnu et sans assise familiale dans le milieu artistique, Delville n'a guère le choix : il se tourne vers l'Essor. Sa situation n'est pas isolée. Une jeune génération se met en place dans ce cercle ayant succédé à la Société libre des beaux-arts. Bien que vieillissant – il est fondé en 1876 –, ce cénacle est un lieu de sociabilité dont Delville va habilement tirer profit. Dès 1887, il présente des dessins remarqués, tapageurs même, mais qui ne parviennent pas à lui ouvrir les portes du salon des XX, où exposent pourtant certains anciens membres de l'Essor, et non des moindres : Fernand Khnopff, Henry de Groux et Jan Toorop. La revue *L'Art moderne*, qui est la tribune du cercle des XX, fait la sourde oreille au tintamarre provoqué par les tableaux de l'artiste et, jusqu'en 1892, elle n'évoquera Delville que pour ses écrits poétiques.

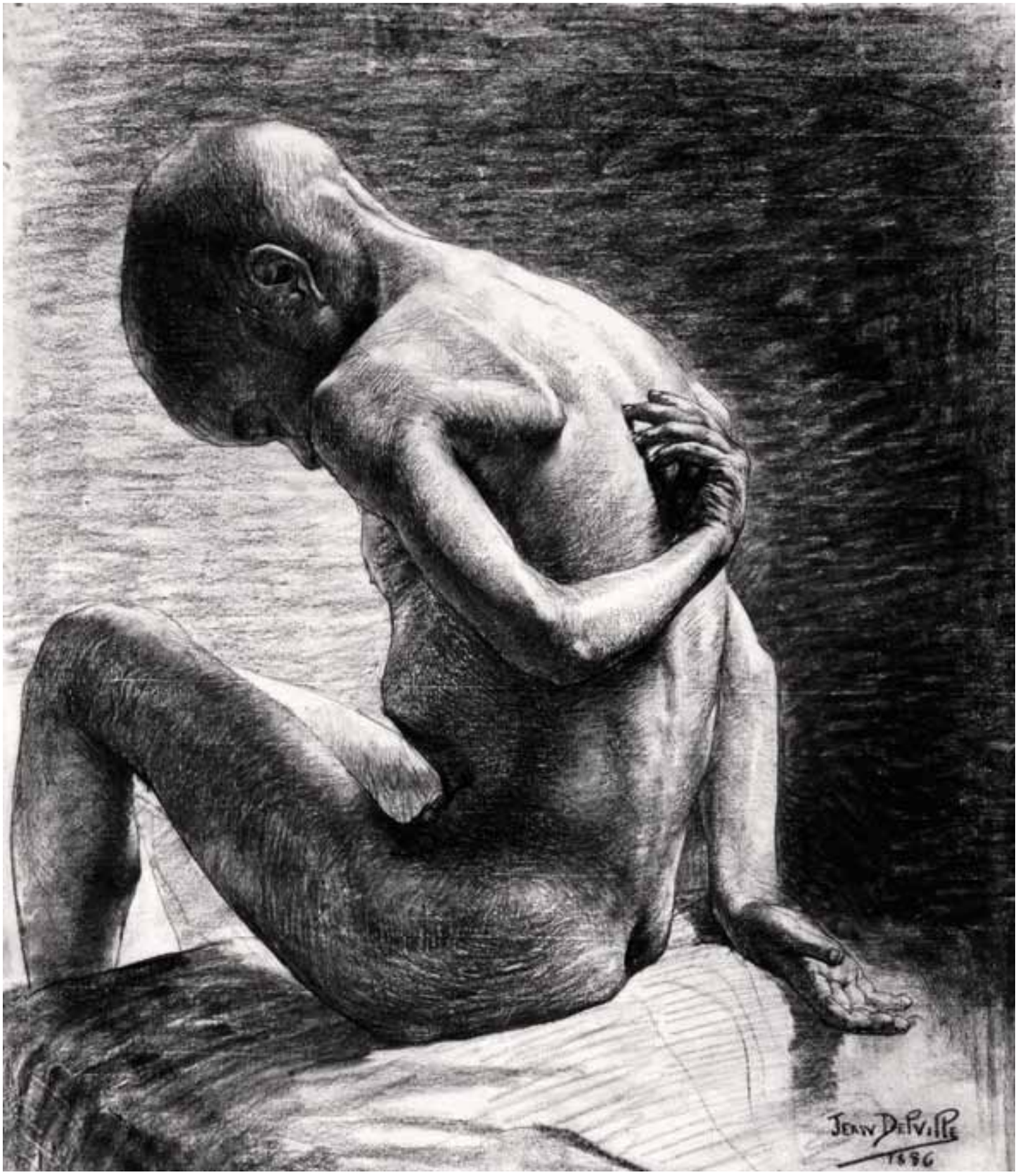
On le voit, se positionner dans ce contexte difficile est donc, pour un jeune artiste ambitieux, une opération complexe. Delville devra développer des stratégies de visibilité pour se construire une notoriété à un moment où l'accès au cercle des XX lui est visiblement barré. Les pages qui suivent voudraient analyser les stratégies liées au positionnement que Delville (se) cherche dans la genèse du symbolisme – c'est-à-dire, selon la chronologie interne à son œuvre, entre 1887, date de sa première participation aux salons de l'Essor, et 1892, année de fondation du cercle Pour l'art (p. 127).

SE POSITIONNER EN MARGE DES XX

L'histoire de l'art a pris l'habitude d'associer la genèse du symbolisme en Belgique aux salons des XX organisés à Bruxelles entre 1883 et 1893 ainsi qu'à la revue *L'Art moderne*. Il faut dire que le cercle administré par Octave Maus et la revue fondée par Edmond Picard se sont imposés comme des lieux incontournables de l'esprit de rupture incarné par la naissance du symbolisme. Force est de constater que Delville brille par son absence au sein

(PAGE DE DROITE)
[*L'Enfant malade*], 1886.
Crayon sur papier, 55 x 46,7 cm.
Ville de Tournai, musée des Beaux-Arts.

Delville Corr.indd 40 06/12/2013 14:29



Delville Corr.indd 41 06/12/2013 14:29

L'Affamé, 1887.
Huile sur toile, 80 x 100 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 42 06/12/2013 14:29

du corpus d'artistes attachés à l'esprit symboliste prenant corps dans les rangs des XX et dans les colonnes de *L'Art moderne*. De fait, entre 1887 et 1892, Delville est invisible aux yeux des critiques qui commentent l'actualité artistique dans *L'Art moderne*.

Dans l'état actuel des connaissances, il est difficile de donner une explication précise et documentée à cet état de fait. L'artiste aurait-il décliné une invitation ? Pour quelle(s) raison(s), le cas échéant ? La vague néo-impressionniste qui inonde les XX à partir de 1887 a-t-elle suscité, dans l'esprit du jeune Delville, une méfiance envers les initiatives de Maus ? On pourrait le penser. Mais alors, comment expliquer que l'artiste ait peint des paysages de facture pointilliste à ce moment ? Le peu d'attention réservé par *L'Art moderne* à Delville explique-t-il le manque d'intérêt de Maus à l'égard de ce jeune homme en début de carrière ? Toujours est-il que l'absence de Delville au sein des XX est d'autant plus remarquable que non seulement l'artiste est issu de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, qui est l'un des réseaux étroitement liés à la fondation des XX, mais qu'il a exposé, comme Khnopff, Toorop et de Groux, dans les salons de l'Essor et que son œuvre a pris autour de 1890 une orientation symboliste. Issue de sources littéraires et musicales, celle-ci ne se confond pas encore, à ce moment du moins, avec l'idéalisme théosophique qu'elle contribue toutefois à installer et qui s'épanouira progressivement au sein des Salons de la Rose+Croix (1892-1894), de Pour l'art (1892-1895), de l'exposition d'art idéographique de Kumris (1894) et des trois gestes d'Art idéaliste (1896-1898)[1].

Ce désintérêt pourrait ainsi expliquer, au moins partiellement, les imprécations que, dans ses écrits, Delville lance en direction des XX et de la revue de Picard[2]. Il permet aussi, plus fondamentalement, d'envisager ses activités non plus seulement pour le contenu de l'esthétique qu'elles promeuvent, mais aussi pour la logique de leur positionnement dans le champ du symbolisme. Peintre, poète et essayiste, Delville est aussi un animateur d'art dans le sens où il gère des associations artistiques, organise des salons et assume la direction de revues. Il n'entend pas laisser le symbolisme se développer dans un espace – les XX et *L'Art moderne* – auquel il n'a visiblement pas accès. Le développement, à partir de 1892, d'une composante idéaliste au sein même du symbolisme répond, en partie au moins, à une volonté d'adopter un positionnement esthétique original, clair, discipliné et structuré.

On est enclin à penser que l'engagement de Delville pour la promotion de l'idéalisme, c'est-à-dire à partir de la fondation du groupe Pour l'art en 1892, résulte des relations entre les associations artistiques impliquées dans l'émergence du symbolisme, singulièrement l'Essor et les XX. Autrement dit, la création de Pour l'art, qui pose les bases structurelles de l'idéalisme, est aussi la réponse au problème du rapport de force entre les foyers symbolistes apparus en Belgique dans les années 1880. Après la dissolution de l'Essor en 1891 et face à l'indifférence des XX, Delville n'aura visiblement plus qu'une seule option : il doit forcer le chemin. Mais avant cela, il est indispensable pour lui, dans un premier temps, de se tailler un costume au sein de l'Essor.

La contribution du jeune Delville à la genèse du symbolisme prend donc place dans un tout autre cadre que celui des XX. Maus semble surtout concerné par le positionnement international et la réussite commerciale du groupe qu'il administre. L'accueil d'une génération fraîchement émoulue ne semble pas prioritaire pour lui.

Delville Corr.indd 43 06/12/2013 14:29

Il convient de souligner ici le rôle joué par l'Essor[3]. C'est dans les salons de ce cercle que Delville trouve sa première tribune. Celle-ci n'est pas à l'origine tournée vers le symbolisme. L'Essor a d'ailleurs été créé non pas pour servir une mouvance précise, mais bien pour offrir un cadre expositionnel aux anciens élèves des Académies des beaux-arts[4]. Il est d'abord, à ses débuts, la caisse de résonance d'une peinture réaliste moins tournée vers l'observation sociale que vers la célébration de la nature : le paysage, par ailleurs de plus en plus présent sur les cimaises des salons triennaux, s'impose alors en genre national. Certes, Delville souscrira à cette pratique du paysage… mais en y intégrant une musicalité de la palette qui le conduira vers la pratique du nocturne.

SOCIABILITÉS SYMBOLISTES

Le silence quasi total de *L'Art moderne* sur la peinture de Delville et le désintérêt des XX pour la mouvance qui prend corps autour de lui laissent forcément penser que l'émergence du symbolisme dans la Belgique de la seconde moitié des années 1880 passe par d'autres voies. L'Essor en est une. Il convient également de souligner le rôle médiatique joué par les revues dans le positionnement de Delville au sein du champ artistique belge.

On le sait, les revues constituent un lieu de sociabilité majeur dans la culture fin de siècle. *La Jeune Belgique* a la primauté de s'être intéressée aux travaux du jeune Delville. Il faut dire que la critique d'art a été confiée, de 1887 à 1889, à Jules Destrée. Ce dernier cédera la place en 1890 à Jacques Arnoux et à Albert Arnay, eux-mêmes remplacés par Grégoire Le Roy en 1891. Arnay et Le Roy rendront compte eux aussi des contributions de Delville aux salons de l'Essor, dans des termes toutefois nettement moins laudatifs que leur prédécesseur : Destrée est le premier à voir dans

Delville Corr.indd 44 06/12/2013 14:29

La Terre, dessin préparatoire, 1888.
Fusain sur papier marouflé sur panneau,
45,5 x 65,5 cm. Collection privée.

(PAGE DE GAUCHE)
EN HAUT :
La Mère, 1887-1888.
Illustration in *Catalogue de l'Essor*, Bruxelles, 24 mars 1888, pp. 14-15.
Bruxelles, muses royaux des Beaux-Arts, inv. BIB 357.

EN BAS :
La Terre, esquisse, 1886.
Crayon, fusain et huile sur papier, 19,3 x 30,9 cm.
Knokke-Zoute, O. Fayt, courtesy OFFA.

Delville Corr.indd 45 06/12/2013 14:29

La Ferveur, c. 1886.
Crayon et encre de Chine sur papier, 17,8 x 17,8 cm. Knokke-Zoute, O. Fayt, courtesy OFFA.

[*Tête de vieille femme*], 1888.
Crayon et fusain sur papier, 43,5 x 34 cm. Ville de Tournai, musée des Beaux-Arts.

les dessins du jeune Delville la production d'un artiste talentueux maniant le crayon avec une « facilité prodigieuse[5] ». L'article qu'il lui consacre fait notamment écho au « scandale facile » suscité en 1888 par *La Mère* : l'œuvre, connue aujourd'hui par l'illustration figurant dans le catalogue de l'exposition, représente une scène d'accouchement montrant une femme tordue par la douleur. Destrée rappelle également que Delville « a débuté l'année précédente [en 1887] avec des toiles tapageuses destinées à forcer l'attention[6] ». On ne peut s'empêcher de voir dans le succès de scandale provoqué par des « toiles tapageuses » une manière pour Delville de se singulariser au sein d'un cercle, mais aussi de gagner, par ce biais, un surcroît de visibilité d'autant plus indispensable et difficile à obtenir que, à la fin des années 1880, on l'a dit, les possibilités d'exposition ne sont pas légion.

C'est dans *La Wallonie*, créée en 1886 par Albert Mockel et dont la ligne éditoriale se pose clairement en faveur du symbolisme émergeant, que Delville publie ses premiers textes poétiques, en 1888 ainsi qu'en 1889. *La Wallonie* est une tribune déterminante. Elle se joint à *La Jeune Belgique* pour former un espace médiatique offrant à l'artiste une alternative à *L'Art moderne*. Sans entrer dans le détail de la bibliographie de Delville, on pourrait dire que cette connexion entre l'Essor et ces revues peut apparaître comme l'origine d'un fonctionnement que le peintre adoptera dans les années 1890 : un groupe et des expositions d'une part, une revue offrant, d'autre part, un support médiatique et théorique. Le cercle Pour l'art trouvera ainsi un organe de presse dans *Le Mouvement littéraire* (1892-1894), fondé et animé par Ray Nyst, tandis que la revue *L'Art idéaliste* (1897-1898), créée et dirigée par Delville sous le pseudonyme d'Élie Mégor, offre un relais aux trois gestes d'Art idéaliste.

Delville Corr.indd 46 06/12/2013 14:29

La Coulée d'acier, esquisse, 1886.
Huile sur toile, 45 x 54 cm. Collection privée.

Delville Corr.indd 47 06/12/2013 14:29

En plus des associations artistiques et des revues, il faut citer le rôle joué par les ateliers d'artistes. Ceux-ci constituent des lieux de sociabilité d'autant plus importants qu'ils transcendent généralement le périmètre limité d'un cercle artistique. En cela, ils comptent dans la nécessité pour un artiste de se positionner dans le champ culturel à l'aide d'un réseau. Ainsi, les ateliers de Charles Van der Stappen et de Constantin Meunier, que Delville fréquente, sont des points de ralliement pour des artistes que les salons triennaux rebutent. Les réseaux, les acteurs, les coteries se croisent dans cet espace privé indépendamment des querelles de chapelle. Ceci permet de comprendre, par exemple, pourquoi Delville peut lancer des invectives en direction de *L'Art moderne* tout en entretenant avec l'un des fondateurs de cette revue, Edmond Picard, des relations suffisamment cordiales pour organiser, en 1898, une des trois gestes d'Art idéaliste dans la Maison d'Art.

Dans le milieu bruxellois, ces espaces privés forment en outre le cadre idéal pour l'audition de la musique de chambre, alors démunie de salles de concerts appropriées. Richard Wagner figure également au programme des concerts donnés dans des ateliers d'artistes, où s'installe un public trié sur le volet ; en février 1886, par exemple, l'Essor donne un concert dont le programme comprend des extraits musicaux issus des opéras de Wagner[7]. Plusieurs des premières œuvres de Delville portent la marque d'une sensibilité tournée vers la musique, singulièrement celle du maître allemand. Le peintre en rend compte dans une lettre qu'il adresse en novembre 1895 à Charles Buls, alors bourgmestre de Bruxelles : « L'apparition d'un génie spiritualiste comme Wagner et [celle] d'un autre génie encore incompris – Péladan – sont les symptômes indéniables de la renaissance spiritualiste. Le XIX[e] siècle ne sera pas le siècle de Zola, mais celui de Wagner, un idéaliste[8] ! »

Aux tableaux littéraires peints au fil des années 1890 s'ajoute ainsi une peinture d'inspiration wagnérienne qui conduit Delville à donner à sa palette, et donc à la lumière de ses tableaux, une connotation musicale. Celle-ci le préoccupe très tôt, comme en témoigne le dessin *Tristan et Yseult* (p. 62), conçu en 1887 au départ d'une double réception où la dernière scène de l'opéra de Wagner *Tristan et Isolde* se croise avec celle d'*Axël* de Villiers de L'Isle-Adam[9]. Non exposé à l'Essor, *Tristan et Yseult* est un dessin fondateur dans la recherche d'une iconologie où la référence musicale se trouve liée à l'expression de la lumière pour évoquer une extase spirituelle. Cette musicalisation de la couleur charge la peinture de Delville d'une dimension synesthésique que ne désavouerait pas Joséphin Péladan, et qui trouvera son aboutissement dans le poème symphonique *Prométhée ou le poème du feu* que le compositeur russe Alexandre Scriabine écrit en 1909-1910 à partir du *Prométhée* (pp. 8, 11) peint par Delville en 1907.

Les Aveugles, 1891.
Lithographie, 34,9 x 52,2 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 48 06/12/2013 14:29

L'Agonie de Cachaprès, 1887.
Fusain sur papier, 33 x 34,5 cm. Bruxelles, musée d'Ixelles,
collection Camille Lemonnier, inv. CL 240.

Delville Corr.indd 49 06/12/2013 14:29

DELVILLE AU FIL DES SALONS (1887-1891)

Delville expose pour la première fois à l'Essor en 1887, parmi quarante-deux exposants et deux cent vingt-six pièces. Il envoie huit œuvres[10], parmi lesquelles deux paysages dont les titres, *Lassitude* et *Nocturne*, traduisent une orientation vers le symbolisme. Suggestifs, mélancoliques, ces paysages sont des états d'âme qui découlent d'une vision introspective étrangère au réalisme issu de la Société libre des beaux-arts. Toutefois, c'est le tableau *La Jeune Fille en jaune* qui attire l'attention de la critique. Delville présente également *Cachaprès agonisant* (p. 49), une lithographie figurant le héros d'un roman qui a défrayé la chronique lors de sa sortie de presse en 1881, *Un mâle* de Camille Lemonnier, dont il a fait la connaissance par l'intermédiaire de Julien Dillens. La mise en scène en 1886 d'une version dramaturgique d'*Un mâle* au théâtre du Parc explique peut-être pourquoi, à ce moment, plusieurs peintres, dont de Groux et Delville, se saisissent du personnage de Lemonnier. Enfin, suivant l'exemple de Léon Frédéric, chef de file du naturalisme et figure forte de l'Essor, Delville expose *La Terre*. Reproduit dans le catalogue de l'Essor, ce tableau est aujourd'hui perdu, mais on en conserve une esquisse ainsi qu'un dessin préparatoire. Dans ce dernier, l'exactitude anatomique, la maîtrise des nuances tonales du noir, la précision des traits de crayon dans le rendu des détails sont l'expression d'une qualité de métier. Cette science du dessin est mise au service d'une célébration de la figure du paysan enraciné dans sa terre. Ceci relie Delville aux tableaux dans lesquels Constantin Meunier met en scène des ouvriers anoblis par la force de leur travail. Mais l'esquisse de *La Terre* (pp. 44-45) est également proche des dessins réalisés en 1887 par Meunier pour l'illustration du roman *Le Mort* de Lemonnier. Les mains noueuses, les corps puissants pliés par une force invisible, la fusion de l'homme à la nature qui, elle, ne le trahit pas sont des éléments situant le jeune Delville dans la sphère de ces deux hommes. En revanche, il s'abstient visiblement d'envoyer *Tristan et Yseult* (p. 62), qui l'aurait situé dans une veine musicale et littéraire étrangère à cette iconographie de la vie des humbles que plusieurs artistes développent à ce moment.

Delville se rapproche davantage encore de Meunier lorsqu'il se rend dans les usines Cockerill, à Seraing, pour les besoins d'une vaste fresque picturale qu'il intitule *La Coulée d'acier* (p. 47). Et l'artiste de confier dans un document autobiographique : « Je passais des journées et des nuits dans les usines Cockerill pour y dessiner et peindre le monde farouche des hommes au travail dans le hall fantastique de la coulée d'acier. J'avais l'idée d'exécuter une vaste toile pour laquelle je faisais des croquis, des dessins, des

Les Las-d'aller, 1890.
Crayon sur papier, 8,7 x 10,7 cm.
Ville de Tournai, collection musée des Beaux-Arts.

Delville Corr.indd 50 06/12/2013 14:29

L'Enterrement d'un enfant, 1890.
Crayon sur papier, 27 x 37 cm.
Bruxelles, Bibliothèque royale
de Belgique, cabinet des estampes
inv. SIII41960.

esquisses, et que je n'ai d'ailleurs jamais réalisée[11]. » Les esquisses conservées montrent que Delville reprend à Meunier l'héroïsation de l'ouvrier métamorphosé par la grandeur de son travail en une sorte de Prométhée de l'industrie. L'artiste ne s'engagera cependant pas davantage dans cette voie de l'art social. Et pour cause, écrit-il, « un seul Constantin Meunier suffit à la gloire de l'école belge[12] ». Pour le salon de 1888, Delville envoie onze pièces[13], dont *Vesprée automnale* et *Étude d'aurore*, qui confirment son goût pour les éclairages brouillant la vision. Il expose surtout un fragment achevé d'un triptyque à venir : une scène d'accouchement intitulée *La Mère* (p. 44). C'est le premier succès de scandale. Dans son compte rendu, Jules Destrée réserve ce tableau aux « amateurs d'excentricités ». *La Mère* « choque par son caractère gynécologique[14] », lit-on sous la plume de Max Waller. Victor Rousseau se rappellera, plusieurs décennies plus tard, à quel point ce tableau avait fait parler de lui dans la presse[15]. Cette approche de l'iconographie où la mère et l'enfance sont liées à la souffrance, voire à la mort, caractérise la série des « mères éplorées » que George Minne commence en 1886 et à laquelle Delville fait allusion dans sa lithographie *Les Aveugles* (1891, p. 48), que lui inspire la pièce homonyme de Maurice Maeterlinck.

Également exposés en 1888, *L'Enfant malade* (1886, p. 41) et *L'Affamé* (1887, p. 42) ouvrent une voie qui trouvera un aboutissement deux ans plus tard avec la série *Les Las-d'aller* (p. 50) et *L'Enterrement d'un enfant*. La représentation de ces deux enfants mal en point s'inscrit dans un contexte marqué par une dépression économique dont le sommet est atteint en 1886. Les grèves entraînées par cette situation de crise s'ajoutent au sentiment d'injustice ressenti par un prolétariat affamé. Un climat de révolte sociale s'installe. Il embrase le bassin

Delville Corr.indd 51 06/12/2013 14:29

Paysage au clair de lune, 1887-1890.
Huile sur toile, 99 x 112 cm.
Collection privée.

industriel liégeois en mars 1886 avant d'allumer l'ensemble du monde ouvrier wallon. La répression brutale et meurtrière, le 27 mars 1886, de grévistes miséreux manifestant le ventre vide dans la région de Charleroi va marquer les esprits. Plusieurs jeunes artistes actifs à ce moment se montrent particulièrement sensibles au mal social qui mine le prolétariat. Leurs thèmes iconographiques enregistrent et évoquent ce désespoir des humbles. Un critique de *La Société nouvelle* constatait dès 1885 une « tendance chez les jeunes peintres de l'Essor : étudier la vie, la vie des pauvres […], la douleur des humbles[16] ». La tendance se confirme. Mais les artistes ne se contentent plus d'un simple constat. De Groux, Toorop, Delville, mais aussi Degouve de Nuncques, Laermans et Minne sont portés par une vague d'empathie qui débouche sur des représentations caractérisées par une forte expressivité, comme s'il s'agissait pour eux de traduire la brutalité tragique du progrès dans la déformation violente des corps. Le symbolisme s'énonce d'emblée comme l'expression d'une crise politique et générationnelle qui trouve une métaphore plastique dans la figure de l'enfant blessé. Les torsions douloureuses que Minne inflige à son *Petit Blessé* (1889) et que Maeterlinck fait subir à ceux qu'il plonge dans ses *Serres chaudes* (1889) font écho aux contorsions qui déforment le corps décharné de *L'Enfant malade* (p. 41) de Delville.

Delville Corr.indd 52 06/12/2013 14:29

Cimetière de nuit, 1890.
Huile sur carton, 65 x 42 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 53 06/12/2013 14:29

Paysage aux cygnes, c. 1887-1888.
Huile sur toile, 49,5 x 90,5 cm.
Collection privée.

La rencontre avec Joséphin Péladan, qui aurait eu lieu en 1888, quand Delville séjourne à Paris[17], et la présence de l'auteur du *Vice suprême* dans les colonnes des revues littéraires et artistiques belges à partir de 1885 n'ont donc pas d'effet immédiat sur les choix opérés par le jeune artiste dans les pièces qu'il expose. En 1889, Delville présente, une fois encore, l'ensemble le plus consistant des exposants : trois dessins et quinze tableaux[18], parmi lesquels plusieurs paysages ainsi qu'un fragment d'une immense composition, *Le Cycle de la passion (Divine comédie)*, rebaptisée *Le Cycle passionnel (Divine Comédie)* (pp. 21, 22, 56, 58, 59) lors du salon de l'année suivante. Par leur titre, nombre de tableaux hélas aujourd'hui égarés, comme *Les Rayons du matin*, *Nuit lunaire*, *Crépuscule, Crépuscule lunaire*, *Nocturne, Soir de spleen*, inscrivent Delville dans la pratique du nocturne, qui se développe au départ de la peinture de Whistler. Dans un schéma symboliste, représenter est une opération qui entend davantage faire apparaître ce qui échappe à l'intelligence et se dérobe au regard. D'où l'intérêt de Delville pour les lumières hésitantes du monde de la nuit. Le nocturne correspond à la sensibilité de l'artiste pour des lumières d'entre-deux, comme la lune, le brouillard, l'aube ou le crépuscule. Il s'agit là de lumières qui voilent le contour des choses pour donner à l'image une qualité de mystère. C'est ce glissement de la représentation des apparences du monde visible vers l'apparition de l'inconnu que le nocturne va contribuer à opérer dans les schémas esthétiques de la fin de siècle.

En 1890, la contribution de Delville se limite à quatre pièces[19]. Ce nombre restreint suppose une subtilité dans la sélection des œuvres envoyées. Le vaste *Cycle passionnel* – toile détruite en 1914 – est au centre de l'attention. La stratégie de visibilité change : l'énormité du format compense et explique la réduction du nombre de tableaux.

Delville Corr.indd 54 06/12/2013 14:29

Perçu comme une influence immédiate d'Antoine Wiertz et de Jef Lambeaux, *Le Cycle passionnel* vaut aussi à Delville d'être comparé au peintre flamand Jean Quellin, auteur d'une monumentale *Piscine de Bethsaïde*[20]. En réalité, il est la transposition picturale de *L'Enfer* de Dante. La réception du poète italien dans le symbolisme belge est un élément encore peu connu. Il y a ici un impact possible de *La Porte de l'Enfer*, dont Rodin expose avec succès à Paris des fragments en 1889. Quoi qu'il en soit, le sujet serait issu du cinquième chant : il pourrait s'agir du supplice des luxurieux passant dans le second cercle. Delville traduit ce passage sous la forme d'un groupe d'une trentaine de corps entrelacés sur un fond rougeâtre. Il reste une photographie et des esquisses laissant apparaître ce fond incandescent. Si *Le Cycle passionnel* ne passe pas inaperçu, en revanche, l'originalité de Delville est remise en cause. *La Jeune Belgique* voit cette œuvre comme une copie du relief des *Passions humaines* de Lambeaux, tandis que *La Revue blanche* en fait un pastiche des toiles de Wiertz[21]. Pour Edgar Baes, de *La Revue belge*, ce tableau est l'expression du rôle de messie que s'attribue le peintre[22].

On pourrait croire que *Le Cycle passionnel* marque une prise de distance à l'égard du réalisme social des premiers salons. Et pourtant, curieusement, Delville expose également *Les Las-d'aller* (p. 50). Est-ce fortuit ? Sans doute pas. En effet, *Le Cycle passionnel* transpose dans un monde coupé de références historiques les mêmes tourments que ceux qui, dans un registre réaliste, déchirent *Les Las-d'aller*. Si Delville expose ces deux œuvres en apparence très différentes, c'est bien parce qu'elles sont les deux faces d'une même pièce. En somme, avec *Le Cycle passionnel*, il ouvre une voie plus littéraire

Bois Mosselman, 1887.
Fusain sur papier rehaussé de pastel, 62 x 51 cm. Collection privée.

Delville Corr.indd 55 06/12/2013 14:29

Le Cycle passionnel.
Photographie d'après dessin préparatoire, 1890, fusain sur toile. Collection privée.

tout en veillant à ne pas se désavouer. Du reste, l'origine des *Las-d'aller* est également littéraire : elle se trouve dans les *Impressions cruelles* que Georges Eekhoud publie dans *La Jeune Belgique* en 1885-1886[23].

Le salon de 1891 est conçu comme une exposition rétrospective. Son catalogue rappelle d'ailleurs que l'Essor a été créé en 1876 par dix-neuf peintres et que vingt et une expositions ont été organisées. Celles-ci ont eu lieu en marge des XX sans pour autant bénéficier du même succès ni présenter la même ambition internationale. Pour ce salon rétrospectif, Delville conçoit deux séries de pièces[24]. Le premier ensemble présente quatre œuvres déjà montrées, comme *Les Las-d'aller*. Mais il envoie également dix-neuf pièces inédites, parmi lesquelles se trouvent des tableaux traduisant une orientation symboliste qui lui vaudra une réputation de « Péladan de la peinture[25] » engagé dans un « symbolisme ésotérique[26] » : *La Symbolisation de la chair et de l'esprit* (p. 70), *Le Christ au jardin des Oliviers*, un frontispice pour le quatrième chant des *Chants de Maldoror* et *Le Masque de la Mort-Rouge* (p. 59) inspiré d'Edgar Poe.

La découverte des *Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont et la publication en octobre 1885 d'extraits de ce livre dans *La Jeune Belgique* trouvent un écho auprès de la génération de poètes symbolistes[27]. De leur côté, Léon Dardenne et Jean Delville en font la matière de frontispices exposés à l'Essor en 1887 pour le premier et en 1891 pour le second. Delville reprend même un extrait des *Chants de Maldoror* en exergue à son poème « Âmes lasses » issu des *Horizons hantés*, qu'il publie en 1892. Cette orientation littéraire se confirme avec *La Mort d'Orphée* (p. 71), inspirée des *Géorgiques* de Virgile. *Le Crime dominant le monde*, une toile détruite peu après pour des raisons de technologie picturale, célèbre quant à elle la victoire du mal dans un esprit proche de Félicien Rops et des peintures d'inspiration baudelairienne qu'Eugène Laermans conçoit à la fin des années 1880. Cet envoi est perçu comme la confirmation d'une orientation tournée vers un symbolisme hermétique. Delville est encouragé dans cette voie par une frange de la critique[28]. La fusion entre symbolisme et occultisme trace désormais, pour lui, la voie à suivre.

L'ART D'ÊTRE VU

Il ressort des cinq derniers salons de l'Essor que Delville possède un sens inné des tactiques multiples et variées à mettre en œuvre pour être vu au sein d'une manifestation collective. Il faut dire que les salons triennaux n'ont plus guère d'incidence significative dans le système marchand-critique qui se met progressivement en place en Belgique avec la Société libre des beaux-arts. Actif hors du monde académique et ne disposant pas encore de réseau, le jeune Delville doit développer une stratégie d'émergence qui implique, notamment et forcément, le recours à des actions menées en vue de se construire une visibilité ou, mieux encore, une identité picturale qui facilitera le travail de la critique.

Delville Corr.indd 56 06/12/2013 14:29

[Sans titre], dessin inspiré du *Cycle passionnel*, 1897. Pastel et crayon, 28 x 52 cm. Collection privée.

D'une part, il occupe massivement les cimaises, que ce soit par des envois quantitativement supérieurs à tous les autres exposants ou par le gigantisme du format du *Cycle passionnel*. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il doit être difficile voire impossible pour un visiteur de faire l'impasse sur la présence de Delville[29]. D'autre part, l'artiste recourt à la présentation d'un travail fragmenté, laissant entendre que ce qui est exposé est un détail d'un ensemble plus vaste appelant une exposition à venir. Le spectateur est préparé, en somme. C'est le mode opératoire appliqué pour *Le Cycle passionnel*, présenté d'abord de façon fragmentée en 1889 avant d'apparaître de manière éclatante et monumentale en 1890. Ensuite, on est enclin à voir dans l'effet de spectacularisation lié à la nature de certaines pièces – l'iconographie dans le cas de *La Mère* et le format pour *Le Cycle passionnel* – une tactique visant à faire converger les regards vers un seul nom. En témoigne un critique qui se demande, au sujet des tableaux envoyés par Delville en mars 1887 : « Pourquoi viser l'ébahissement[30] ? » Enfin, on peut dire que le jeune artiste finira, en 1891, par opérer un recentrage esthétique en faveur d'un symbolisme d'inspiration littéraire – Poe, Dante, Maeterlinck, Lautréamont, Villiers de L'Isle-Adam – et musicale – Wagner – au terme d'un parcours qui a pourtant commencé de manière floue. Son passage de l'Essor à Pour l'art lui permettra de préciser sa position.

Delville Corr.indd 57 06/12/2013 14:29

Le Cycle passionnel, étude, c. 1890.
Crayon noir sur papier, 20 x 25,5 cm.
Collection privée.

Ces stratégies de visibilité s'inscrivent dans un contexte général de redéfinition de l'exposition d'art, et plus particulièrement de l'accrochage au sein des salons. Les membres de la Société libre des beaux-arts ont alors déjà opéré une distinction entre une exposition, qui rassemble un corpus cohérent et sélectionné par l'artiste lui-même, et un salon, alors vu comme une accumulation massive et désordonnée résultant des choix d'une commission de sélection partiale, et où la rampe, c'est-à-dire l'espace situé à hauteur des yeux, s'impose comme le lieu à conquérir[31]. Il s'agit désormais, pour ceux que les salons triennaux n'attirent pas, de penser l'accrochage de leur envoi en termes d'image globale : les tableaux, présentés de manière appropriée et non hiérarchique, se répondent en vue de tisser la trame d'un récit que la critique d'art, prise en charge par des hommes de lettres, ne manquera par ailleurs pas de transposer dans le champ de l'écriture.

DE L'ESSOR À POUR L'ART (1891-1892)

Au sortir de sa dernière participation à l'Essor, Delville segmente le champ du symbolisme pour resserrer sa propre peinture sur une zone étroite et spécifique, celle de l'idéalisme. Et l'artiste de confier dans son *Curriculum vitæ*, écrit tardivement, en 1944 : « C'est donc aux salons de Pour l'art qu'en réalité je pus commencer à donner libre cours à ma tendance vers un idéalisme et un symbolisme pictural[32]. » *La Symbolisation de la chair et de l'esprit* (p. 38), exposée en 1891, ouvre la voie à *L'Idole de perversité* (p. 69), présentée au premier salon de Pour l'art, qui se tient en novembre 1892 au Musée moderne[33]. Il convient de nuancer le point de vue linéaire, entretenu par la critique d'époque et par Delville lui-même, selon lequel la naissance étincelante de l'idéalisme, incarnée par la fondation de Pour l'art, serait le fruit d'une scission entre réalistes et symbolistes au sein de l'Essor. Cette scission est généralement avancée pour expliquer l'implosion de ce cercle et la constitution de Pour l'art par un groupe de « dissidents » regroupés autour de la personne de Delville. Ce dernier assurera en 1944 avoir provoqué cette rupture avec plusieurs autres membres suite au rejet du symbolisme par Julien Dillens, le président de l'Essor[34]. Le dépouillement du catalogue de la première exposition de Pour l'art montre qu'en réalité Delville a emporté avec lui ceux qui étaient en recherche d'un lieu où exposer, comme les frères Dierickx, Adolphe Jean Hamesse, Georges Fichefet, Léon Dardenne et bien d'autres encore. L'implosion de l'Essor n'est pas le résultat d'une divergence esthétique entre membres. Sinon, comment expliquer la présence, dans Pour l'art, de Hamesse et de Dardenne ? Essoufflé par quinze années de salons, lié aux Académies et donc tributaire de figures émergentes, privé d'une ligne esthétique claire, ne disposant d'aucune tribune

Delville Corr.indd 58 06/12/2013 14:29

La Mort ou *Le Masque de la Mort-Rouge*, c. 1891.
Fusain et pastel sur papier marouflé sur carton, 66 x 38 cm.
Collection Ph. et E. Serck.

Delville Corr.indd 59 06/12/2013 14:29

médiatique propre, l'Essor n'a jamais vraiment pu rivaliser avec le cercle des XX, qui lui est contemporain. Edgar Baes sonne l'hallali en 1890 : « Les sociétés de jeunes vieillissent et leur peinture s'en ressent[35]. » La dissolution du cercle s'explique donc moins par une scission entre réalistes et symbolistes qu'elle ne découle d'un décalage entre un fonctionnement hérité des années 1870 et la réalité du champ artistique des années 1890. En somme, l'Essor n'est plus en phase avec son époque. Delville a beau se détourner des XX au profit des Salons de la Rose+Croix, il n'en demeure pas moins que le cercle de Maus est un modèle systémique efficace : un groupe structuré, un secrétaire pour assurer la logistique, un corps de doctrine, des expositions, un organe de presse, un groupe de tête fait de membres fondateurs qui invitent des artistes locaux et internationaux.

C'est pourquoi, parmi les trente exposants prenant place en 1892 au salon de Pour l'art, vingt peintres – Delville inclus – proviennent de l'Essor[36]. Peu d'entre eux peuvent être qualifiés de symbolistes et encore moins d'idéalistes. Ce premier salon est éclectique : des peintres d'histoire côtoient des paysagistes dans un même événement où, finalement, les symbolistes pourraient passer inaperçus sans la contribution d'artistes extérieurs à l'Essor comme Félicien Rops. Ce dernier se limitera à un envoi et ne manquera pas de se gausser des tentatives de son cadet : « Delville a un tas de tableaux qui singent le génie. C'est mal peint & laid[37]. » Comme Maus, Delville entend donner à son cercle une dimension internationale, invitant essentiellement des peintres français ayant exposé chez Péladan. Citons Auguste Rodin, qui a décliné l'invitation mais est néanmoins présent par le biais d'une pièce prêtée par un tiers, Maurice Chabas, Louis Chalon, Alexandre Séon et des membres de la colonie de Pont-Aven comme Charles Filiger, Jan Verkade, Paul Sérusier. Il faut ajouter Albert Trachsel et Carlos Schwabe. Gustave Moreau et Pierre Puvis de Chavannes ont été sollicités en vain.

La présence de ce contingent extérieur à l'Essor permet à Delville de préciser le positionnement qu'il souhaite pour son cercle : « Alors que l'héritage baudelairien s'estompe, l'ésotérisme s'impose pour modèle. L'artiste se voit en "grand initié"[38]. » Delville se centre sur l'idéalisme, qui fait de l'artiste un Orphée visionnaire et de la peinture l'icône d'une liturgie occulte. Un vent de renouveau souffle dans une certaine critique d'art. Déjà dans l'envoi de Delville au dernier salon de l'Essor, Baes voit « le germe d'un art nouveau[39] ». Pour Jules Du Jardin, « l'époque des tâtonnements est passée. Nous marchons vers des horizons nouveaux sûrement sortis de nos cogitations cérébrales[40] ». Cette marche n'aura rien d'un long fleuve tranquille et les « horizons nouveaux » annoncés se révéleront hantés.

1. Le volume exégétique consacré à l'histoire de ces salons nous dispense de retracer les lignes d'un récit déjà écrit. Nous orientons donc le lecteur vers les travaux de Gisèle Ollinger-Zinque, « Les artistes belges et la Rose+Croix », in *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1-3, 1989-1991, pp. 433-465 ; Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan (1858-1918) : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993 ; Michel Draguet, « Idée, Idea, Idéalisme : figures du mythe », in *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Liège, Musée de l'Art wallon, du 17 octobre au 1er décembre 1997, pp. 25-100 ; Michel Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2004 ; Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora Publishers, 2012.

2. Par exemple Jean Delville, « L'art moderne et les artistes », in *La Jeune Belgique*, t. 14, novembre-décembre 1895, pp. 480-482.

3. Michel Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*, *op. cit.*, pp. 222-224.

4. *L'Essor. Règlement et liste des membres*, Bruxelles, 1883, p. 5.

5. Jules Destrée, « Chronique d'art. L'Essor », in *La Jeune Belgique*, t. 7, 1888, pp. 170-171.

6. *Loc. cit.*

7. « Chronique », in *La Revue wagnérienne*, 8 février 1886, p. 30.

8. Retranscription par Armand Eggermont d'une lettre de Jean Delville à Charles Buls, 11 novembre 1895. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts, Archives de l'art contemporain, fonds Armand Eggermont.

9. Sur les références littéraires et musicales de ce dessin, voir Donald Flanell Friedman, « L'évocation du Liebestod par Jean Delville », in *La Peinture (d)écrite*, *Textyles*, n° 17-18, Bruxelles, Le Cri Édition, 2000, pp. 79-84.

Delville Corr.indd 60 06/12/2013 14:29

10. *La Jeune Fille en jaune* ; *Cachaprès agonisant* ; *La Terre* ; *L'Épave* (fusain) ; *Frontispice* (fusain) ; *La Vedette éternelle* ; *Lassitude, souvenir des Flandres* ; *Nocturne, souvenir de Mondorf* (plume).

11. Jean Delville, *Mon œuvre littéraire*, manuscrit, slnd. Collection privée.

12. Jean Delville, *Curriculum vitæ*, 1944. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain en Belgique, fonds Armand Eggermont.

13. *La Mère* (fragment principal d'un triptyque) ; *Le Portrait gris* ; *Le Portrait de ma tante* ; *L'Affamé* ; *Vesprée automnale* ; *Étude d'aurore* ; *L'Enfant malade* ; *Soleil d'hiver* ; *Jeune vacher* ; *Paysage* ; *Les Toits*.

14. Max Waller, « Le Salon de l'Essor. Lettre de Bruxelles », in *L'Artiste*, avril 1888, p. 268.

15. Armand Eggermont, *Delville*, manuscrit, sd. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain en Belgique, fonds Armand Eggermont, feuillet 23.

16. Le critique fait allusion à Hubert Vos, Léon Frédéric, Omer Dierickx. F. B., « Notes sur l'exposition de l'Essor », in *La Société nouvelle*, 20 janvier 1885, p. 203.

17. Selon Armand Eggermont, Delville aurait été à Paris en août 1888. Voir Armand Eggermont, *Delville*, *op. cit.*

18. Tableaux : *Portrait de Mme Z. H.* ; fragment d'une composition : *Le Cycle de la passion (Divine Comédie)* ; *Églogue du soir* ; *Aveugle* ; *Soir de spleen* ; *Portrait d'homme* ; *Retour des vêpres* ; *Les Rayons du matin* ; *Nuit lunaire* ; *Crépuscule* ; *Le Cimetière. Hiver* ; *Crépuscule lunaire* ; *Effet de neige* ; *Nocturne* ; *Accalmie*. Dessins : deux fragments pour la *Légende de saint Julien l'Hospitalier* ; *L'Homme borgne* ; *Vieille*.

19. *Le Cycle passionnel (Divine Comédie)* ; *Portrait de Maurice Siville* ; *Portrait d'Albert van Billoen* ; *Les Las-d'aller* (dessin).

20. Albert Arnay, « Chronique artistique. Le Salon de l'Essor », in *La Jeune Belgique*, t. 9, 15 janvier 1890, p. 253.

21. Albert Arnay, « Chronique artistique. Le Salon de l'Essor », *op. cit.*, p. 253 ; J. Krexpel, « L'exposition de l'Essor », in *La Revue blanche*, mai 1890, pp. 95-96.

22. Edgar Baes, « L'exposition de l'Essor. Bruxelles », in *La Revue Belge*, n° 51, 1er juin 1890, p. 30.

23. Georges Eekhoud, « Impressions cruelles. II. Chez les las-d'aller », in *La Jeune Belgique*, t. 5, 1885-1886, pp. 290-294.

24. *La Symbolisation de la chair et de l'esprit* ; *Les Las-d'aller (soir)* ; *L'Homme à la figure triste* ; *La Proie* (esquisse) ; *Un soir du « Jour des morts »* ; *Le Service funèbre* ; *Portrait de M. Léon Lebon, père* ; *Les Flaques. Effet de lune* ; *Le Christ au jardin des Oliviers* ; *Nuit d'été* ; *Paysage automnal* ; *Vesprée* ; *Effet de lune* ; frontispice pour le quatrième chant des *Chants de Maldoror* ; *Frontispice* ; *Le Masque de la Mort-Rouge (Edgar Poe)* (dessin) ; *Une damnée* (dessin) ; *Tête de jeune femme* (dessin) ; *Tête de rêve* (dessin). Section rétrospective : *Les Las-d'aller* ; *Soleil d'hiver* ; *L'Affamé* ; photographie du *Cycle passionnel*.

25. Grégoire Le Roy, « Chronique artistique. Exposition de l'Essor », in *La Jeune Belgique*, t. 10, 1891, p. 222.

26. Edgar Baes, « Le Salon de l'Essor », in *La Revue belge*, n° 71, 1er avril 1891, p. 210. Baes attribue à Delville, Ciamberlani et Lévêque la pratique de ce « symbolisme ésotérique ».

27. Robert Frickx, « L'influence de Lautréamont sur les poètes de *La Jeune Belgique* », in *Regards sur les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1976, pp. 145-155.

28. Par exemple J. Krexpel, « L'exposition de l'Essor », in *La Revue blanche*, n° 13, avril 1891, pp. 23-24.

29. En témoigne la lettre écrite par Hubert Stiernet à Léon Frédéric : « Les Essoriens ont eu tort d'accueillir deux hommes à leur exposition : M. Frédéric et M. Dillens. Ces derniers écrasent absolument tout le reste par leur talent comme le carton de M. Delville l'écrase par ses dimensions. » Lettre d'Hubert Stiernet à Léon Frédéric, sl, 13 mai 1890. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 621/75.

30. F. B., « Chronique de l'art. L'exposition de l'Essor », in *La Société nouvelle*, mars 1887, p. 24.

31. Nous nous permettons de renvoyer à ce sujet à notre contribution : Denis Laoureux, « Rops ou l'art d'être libre en société », in Denis Laoureux (dir.), *En nature : la Société libre des beaux-arts, d'Artan à Whistler*, Namur, musée Rops, 2013, pp. 51-65, plus spécifiquement p. 56.

32. Jean Delville, *Curriculum vitæ*, *op. cit.*

33. Ces deux œuvres seront envoyées en 1892 au premier Salon de la Rose+Croix.

34. Jean Delville, *Curriculum vitæ*, *op. cit.*

35. Edgar Baes, « L'exposition de l'Essor. Bruxelles », in *La Revue belge*, n° 51, 1er juin 1890, p. 30.

36. Les artistes de l'Essor qui se retrouvent parmi les membres fondateurs de Pour l'art sont les suivants : Pierre Braecke, Albert Ciamberlani, Omer Coppens, Léon Dardenne, les frères José et Omer Dierickx, Émile Fabry, Georges Fichefet, Adolphe Hamesse, Alexandre Hannotiau, Hérain, Léon Jacque, William Jelley, Henri-Antoine et Clémence Lacroix, Amédée Lynen, Victor Rousseau, Hector Thys et Richard Viandier.

37. Lettre de Félicien Rops à Armand Rassenfosse, Paris, 4 mai 1893. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des manuscrits, II 6957/19/116.

38. Michel Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*, *op. cit.*, p. 249.

39. Edgar Baes, « Le Salon de l'Essor », in *La Revue belge*, n° 71, 1er avril 1891, p. 210.

40. Jules Du Jardin, « Pour l'art », in *Broutilles d'art*, 1er décembre 1892, cité d'après Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, *op. cit.*, p. 62.

Paysage avec torrent et pont, 1886.
Huile sur toile, 50,5 x 76 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 61 06/12/2013 14:29

Tristan et Iseult, 1887.
Crayon, craie noire et fusain sur papier, 44,3 x 75,4 cm.
Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 7927.

Delville Corr.indd 62 06/12/2013 14:29

Le Désir suprême

Veux-tu me suivre, Iseult, dans la ténébreuse patrie
où l'on naît pour la mort ?
Tristan et Iseult. R. Wagner

Mes bras ouverts tout grands vers toi en un geste de croix
pour y crucifier ton âme en baiser sur la mienne :
doux calvaire de la chair où la douce géhenne
confondra le râle de mort et d'amour en nos voix.
Appels de notre sang en délices vers l'agonie
pour le sacrifice nuptial de nos désirs mourants,
viens, viens, viens ! Voici l'heure éperdue où les souffrants
d'aimer s'étreignent mortellement dans l'oubli de la vie !
Ô cruauté des baisers qui mordent jusqu'au cœur
l'extatique venin distillé par les lèvres !

La Mort se fera la bonne sœur de la Douleur
dans l'infernal sanglot qui se pâme en nos fièvres.
Quelles rouges fiançailles et quels épithalames
va célébrer ce sang bienheureux qui nous enivre encor !
Va-t-il enfin réaliser à travers l'hymen de la Mort
ce désir surhumain de posséder nos Âmes ?

Jean Delville, « Le Désir suprême », in *Les Horizons hantés*,
Bruxelles, Paul Lacomblez Éditeur, 1892, pp. 31-32.

Delville Corr.indd 63 06/12/2013 14:29

L'idéalisme insexué Jean Delville et le devenir androgyne de l'humanité

DAMIEN DELILLE

Dans son compte rendu du Salon de 1883, le critique d'art et écrivain français Joséphin Péladan impose son manifeste de l'art idéaliste à travers ce « théorème plastique : l'androgyne est l'idéal plastique[1] ». La sculpture antique est soumise à la relecture de figures qui incarnent les mesures et les formes ultimes de l'androgyne platonicien, notable dans l'œuvre de Polyclète, qui « condensa l'homme et la femme en homme-femme[2] ».

Dès leur rencontre à Paris, Jean Delville suit les préceptes de cet idéalisme. L'androgyne incarne l'idéal janiforme du symbolisme fin de siècle, forme suprême de la réconciliation entre les peuples et les religions, et expression équivoque de l'homme féminin. Tour à tour mises en scène dans la féerie wagnérienne, théorisées par les mouvances ésotériques et placées au cœur de la théosophie naissante, ces spéculations artistiques vont donner corps à l'*homme nouveau*, promesse utopique d'une régénérescence de l'humanité sous les traits de l'androgyne mystique.

HÉROÏSME DU MYSTICISME WAGNÉRIEN

C'est à l'occasion de la parution du roman *Le Vice suprême*, en 1884, que Delville prend connaissance de l'œuvre de Péladan[3]. Leur rencontre aurait eu lieu entre 1887 et 1888, lors du séjour parisien de l'artiste, alors lié au compositeur Vincent d'Indy et au théoricien du musicisme Jean Royère ainsi qu'à l'écrivain symboliste Raymond Nyst[4]. Cette période correspond pour Péladan à la découverte du wagnérisme, qui se développe en Belgique et en France depuis la mort du compositeur en 1883. En avril 1886, les œuvres de Wagner sont jouées grâce au soutien de l'Association wagnérienne internationale, tandis que de nombreuses revues diffusent la pensée du maître[5]. Péladan participe à cette vague de « wagnérophilie[6] », dont il résume les impressions dans la revue occultiste *L'Initiation* en décembre 1888[7]. L'opéra wagnérien lui fournit le cadre imaginaire des futurs salons catholiques et idéalistes de la Rose-Croix : la communion par la synesthésie des sens déployée dans l'exposition artistique et la constitution d'élus sur le modèle de l'artiste, à la fois prêtre et chevalier de la cause idéaliste. Delville adhère aux principes de cet idéalisme féerique et va importer en Belgique ces conceptions wagnériennes de l'art. Avec Nyst, il fonde le salon idéaliste Pour l'art (p. 127) en 1892, lié à la revue éphémère *Le Mouvement littéraire*, et diffuse les conceptions de Péladan. L'inspiration du spectacle vivant le mènera à réaliser les décors de la pièce de théâtre *Babylone* de Péladan, à l'occasion du deuxième Salon de la Rose-Croix, en 1893[8].

L'ascendance wagnérienne se retrouve dans l'hommage rendu à l'opéra inspiré de la légende celtique *Tristan et Isolde*, présenté au Théâtre royal de la cour de Bavière à Munich[9] et repris en Belgique au début des années 1880. Le dessin de Delville illustre la trame narrative de l'amour impossible à travers les corps enlacés de la dernière scène. Isolde s'unit à Tristan avec un breuvage empoisonné dont lui-même connaît la teneur ; ce philtre d'amour, matérialisé par la coupe au sommet de la composition triangulaire, célèbre la communion de l'amour dans la mort. L'expression du tragique se mêle aux procédés

(PAGE DE DROITE)
Parsifal, 1890.
Fusain sur papier, 70,7 x 56 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 64 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 65 06/12/2013 14:29

techniques de l'opéra par le biais du halo et des jets lumineux qui irradient les personnages.
Édouard Schuré diffuse le premier la pensée wagnérienne dans *Le Drame musical*. La disparition de l'orchestre sous la scène, la suppression des éclairages dans l'auditoire et le développement de nouveaux systèmes d'éclairage coloré, suite à l'invention de l'ampoule électrique à incandescence par Thomas Edison en 1879, participent à la féerie wagnérienne présente dans le dessin de Delville. La première scène de *Tristan et Isolde* est ainsi décrite par Schuré : « Tous les événements précédents, tous les motifs de la légende, il les a renforcés et concentrés comme des rayons épars en un foyer brûlant. La tension est au comble, le choc est imminent entre deux êtres également forts, nobles, conscients, maîtres d'eux-mêmes[10]. » Le philtre évoque l'« effluve imperceptible dans le silence poignant qui succède à l'accord tragique du philtre de mort [...] et se déroule en ondes magnifiques[11] ». Le *Gesamtkunstwerk* wagnérien se produit dans la « fusion de deux êtres sous la magie du plus subtil attrait[12] » et réalise la réunion du spectacle et des spectateurs en une synthèse des arts colorés, grâce aux ondes de la lumière artificielle. Si la théorie des couleurs développée par Goethe a contredit l'approche de Newton, en plaçant les rapports entre ombre et lumière au cœur du processus créatif des couleurs, l'idéal coloré wagnérien se nourrit de la pensée de Schopenhauer. C'est bien le regard subjectif qui alimente le fantasme d'une unité rêvée par le biais des ondes colorées[13].
L'idéal de fusion se produit finalement dans la conception tragique de l'éros wagnérien[14]. L'épopée des figures mythologiques ou religieuses est popularisée par *Les Grands Initiés* de Schuré, publié en 1889 : Parsifal, héros wagnérien dont l'opéra est présenté en 1882, côtoie Krishna, Moïse, Orphée, Platon ou encore Jésus. Le wagnérisme devient le modèle politique d'une synthèse religieuse et sociale au sein du spectacle ultime où, comme le relève Jean-Jacques Nattiez, l'être unifié Parsifal « incarne à la toute fin de l'œuvre un androgyne angélique, annonciateur d'une civilisation et d'une culture nouvelles[15] ». L'interprétation artistique de Delville se concentre autour du dernier acte, lorsque Parsifal (p. 65) est absorbé par la prière et acclamé par les chevaliers. Le récit est marqué par l'embrasement du Graal dû à l'innocente pureté du héros vierge. L'évocation musicale se matérialise grâce aux lignes verticales striant le visage et aux rayons lumineux qui soulignent l'extase spirituelle. Le héros wagnérien se mêle à la vision orphique développée par Schuré, sans contredire l'évocation musicale des deux héros[16].
Péladan interprète cette extase à l'aune des effets physiques et sexuels provoqués par la synesthésie wagnérienne[17]. La stimulation musicale, cet art « nerveux[18] » par excellence, stimule l'intellect par « l'énervement sexuel ». Ces « modes esthétiques d'électrisation », rendus possibles par les ondes sonores, alimentent « l'énormon fluidique » du compositeur et de l'exécutant. L'expérience de ces phénomènes passe par la contemplation de « la couleur, comme un prisme changeant phosphorer le long d'un archer ». L'union androgyne a finalement lieu à la croisée des sciences acoustique, artistique et sexuelle, qui procurent l'« effroyable spasme où l'art a exaspéré leur amour ». Loin de l'alliance entre le principe masculin de la musique et le principe féminin de la poésie souhaitée par Wagner, cette synthèse concrétise la transformation de la musique en religion[19]. L'unité de la dramaturgie grecque, incarnée par l'acteur devenu homme total, se transforme en une utopie politique du devenir androgyne de l'espèce humaine au contact des théories ésotériques.

(PAGE DE DROITE)
Portrait de Joséphin Péladan, 1894.
Huile sur toile, 112 x 242 cm.
Nîmes, musée des Beaux-Arts, inv. 507.

Delville Corr.indd 66 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 67 06/12/2013 14:29

« ANDROGYNISMES PLASTIQUES[20] » ET THÉORIE SEXUELLE DES COULEURS

À la recherche de l'harmonie colorée issue de l'analogie des sens wagnérienne, Delville emprunte aux théories ésotériques les principes de complémentarité des polarités masculine et féminine menant à l'androgyne. L'artiste fréquente les cercles occultes en France et en Belgique à travers le groupe Kumris, qui entretient des liens avec les expérimentations psychologiques de l'école de médecine de Nancy[21]. Les pratiques de l'hypnose développées par l'écrivain Francis Vurgey[22] influencent la pratique idéaliste de Delville. La réunion des deux pôles masculin et féminin est rendue possible grâce au magnétisme de l'attraction sexuelle, que les occultistes vont contrôler grâce à la pratique de l'hypnose. Ces rapports de force sont renouvelés par les interprétations de l'occultiste Stanislas de Guaïta et son principe du « grand androgyne alchimique[23] ». Le fonctionnement des polarités « cérébro-sexuelles[24] », issu des expériences sur l'électricité, invite Guaïta à formuler une loi d'équilibre vital des fluides corporels d'attraction et de répulsion qui passe « de l'intellect au physique » et de « l'individu mâle à l'individu femelle[25] ». Ces théories de l'attraction se matérialisent à travers les fluides magnétiques que dépeint Delville en 1890 dans *La Symbolisation de la chair et de l'esprit* (p. 70). L'unité primordiale est atteinte dans l'embrasement des deux corps qui incarnent les polarités sexuelles : chaude pour la femme et froide pour l'homme. Ces principes de polarités participent du *topos* de la division sexuelle aristotélicienne du sec masculin et de l'humide féminin, reconduit ici à travers la complémentaire colorée[26]. L'idéal spirituel, personnifié par la figure masculine bleue, dont la tête est rejetée en arrière, doit s'extraire du vice matérialiste, représenté par le corps féminin rougi.

La fusion rappelle le principe de coloration wagnérienne, où les tonalités convergentes rouges et bleues se transforment en une radiation blanche au niveau de la figure masculine. Reprenant à son compte les théories goethéennes du prisme de couleurs formant à leur intersection la lumière blanche, Delville matérialise la fusion colorée de l'androgyne. Il reconnaîtra ultérieurement sa dette envers les théories des mystérieux occultistes Gary et Polti[27], qui diffusent une « théorie des tempéraments et leur pratique[28] » dans *L'Initiation.* Chaque couleur exprime un trait physique et psychologique de la personnalité. À travers « une cristallographie des proportions humaines[29] » qui reprend la phrénologie de Johann Kaspar Lavater, les rapports entre forme physique et caractère moral esquissent une loi des complémentaires soumise à l'harmonie de l'idéal amoureux. « L'idéal, ce dont l'œil a besoin pour l'équilibre de ses sensations, c'est un excès tel de la couleur absente qu'on retrouve dans l'ensemble une impression analogue à celle de l'unité blanche[30]. » La recherche de l'unité blanche, qui permet l'harmonie colorée, désigne la fusion du prisme solaire démontrée à la même période par les recherches néo-impressionnistes[31]. Elle coïncide aussi pour Gary et Polti à la recherche de l'idéal amoureux, qui permet la fusion androgyne du masculin et du féminin : « La grande tendance de *deux* êtres à devenir *un* – l'un par l'autre, et non plus individuellement –, ce qui n'amène qu'un *troisième* être, l'Enfant. » Pour les auteurs, la plus pure complémentarité se situe finalement dans la formation de l'amour des sexes opposés et dans l'amitié des mêmes sexes, « où les traits comparés n'offrent pourtant aucune similitude, comme, par exemple, chez un corporel et une intellectuelle complémentaire[32] ». Goethe et Schiller, Racine et Boileau sont ainsi cités.

(PAGE DE DROITE)
L'Idole de perversité, 1891.
Mine de plomb sur papier,
98,5 x 56,5 cm. Collection privée.

Delville Corr.indd 68 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 69 06/12/2013 14:29

La Symbolisation de la chair et de l'esprit, 1890.
Huile sur toile, 64 x 39 cm. Collection privée.

L'analogie entre couleur et sexualité s'inscrit dans la réforme des sciences ésotériques menées dès le milieu du XIX[e] siècle par le fondateur de l'occultisme moderne, Éliphas Lévi. Le modèle androgyne, issu de la tradition adamique et de la pensée utopique des saint-simoniens et des fouriéristes, doit fournir une société sans classe ni distinction de sexe, où « les deux sexes n'en feront plus qu'un, selon la parole du Christ, [que] le grand androgyne sera créé [et que] l'humanité sera femme et homme, amour et pensée, tendresse et force, grâce et énergie[33] ».

« L'HOMME IDÉAL » ET LE MESSIE ANDROGYNE

Suite à l'hostilité grandissante de la critique nationaliste et réaliste belge à l'encontre de Péladan, Delville fait scission en organisant, dès 1894, plusieurs Salons d'Art idéaliste (p. 127), « analogues, si pas identiques, aux Salons de la Rose+Croix créés à Paris par le Sâr Joséphin Péladan[34] » et relayés, à partir de 1897, par la revue *L'Art idéaliste*, dont il est le fondateur[35]. L'artiste y diffuse ses opinions idéalistes avec un ton polémique pour se démarquer des salons des XX et de la Libre Esthétique[36]. Le portrait tardif de Péladan pour le salon rosicrucien de 1895 sert d'hommage à l'idéalisme catholique que Delville souhaite poursuivre[37]. Les conceptions du sacerdoce sont réunies dans l'association entre le guide et le prêtre, avec l'évocation du chevalier rosicrucien à « la robe blanche à croix rouge du Templier, s'il croit au verbe de Jésus[38] ». Delville accentue l'impression de religiosité avec la position de l'index levé vers le ciel et l'ensemble des attributs sacerdotaux (rouleau doré, encensoir, tentures ornées de croix, roses de fil d'or et décor de bois) (p. 67). Cette période correspond à un véritable tournant. Il consigne dans le pamphlet *Dialogue entre nous*[39] ses nouvelles conceptions idéalistes afin

Delville Corr.indd 70 06/12/2013 14:29

Orphée mort, 1893.
Huile sur toile, 79,3 x 99,2 cm.
Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 12209.

Delville Corr.indd 71 06/12/2013 14:29

de lutter contre le positivisme évolutionniste issu des théories de la dégénérescence de Max Nordau. Puisant dans les théories néoplatoniciennes et les rites orphiques occultes, Delville conçoit sa vision de « *l'homme idéal*[40] » à partir de l'androgyne figuré par la statuaire antique. La morale antique permet de redéfinir les réformes artistiques indispensables à l'avènement d'une nouvelle société fondée sur le modèle androgyne. Delville déclare en préambule : « Phidias posséda un secret. Lui aussi a *vu* dans la *Lumière plastique*, ce pur et subtil élément de la Vie essentielle, Source infinie des *idées* et des *formes*. Et de ce reflet du Divin dans l'intelligence angélique de l'Éternel-Masculin et de l'Éternel-Féminin, il illumina ses marbres sublimes[41]. » Les modèles du nu masculin issus de l'Antiquité sont complétés par ceux de la Renaissance italienne, de Botticelli à Léonard de Vinci et Michel-Ange. L'art idéaliste se résume à ce principe manifeste : « La Mission immédiate de l'art est de purifier l'homme[42]. » C'est lors du séjour effectué en Italie entre 1896 et 1899 à la suite de son Prix de Rome que l'artiste en réalise la forme manifeste, avec *L'École de Platon* (pp. 24, 85, 86), dans le sillon des programmes décoratifs de Pierre Puvis de Chavannes[43].

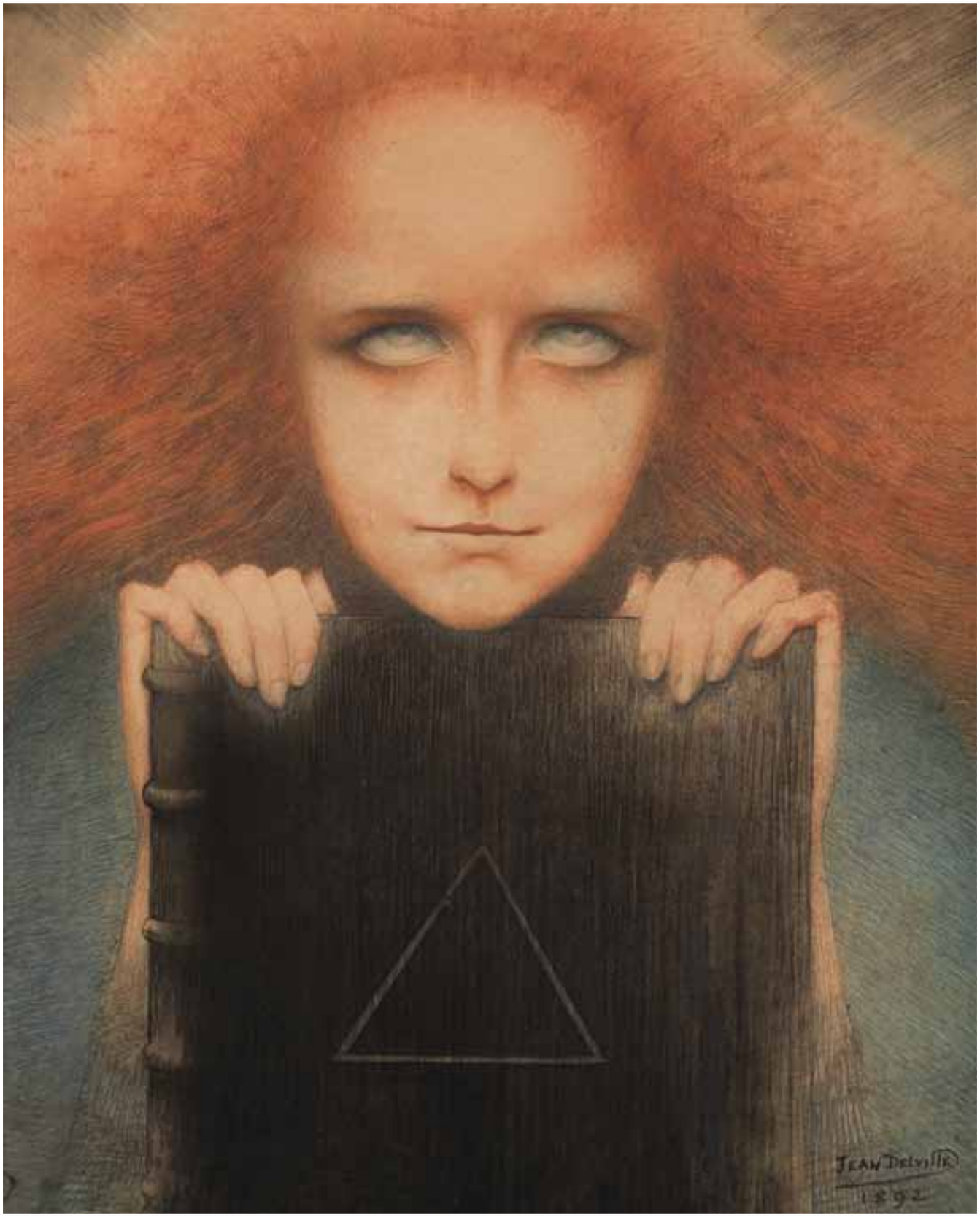
La synthèse de l'Antiquité mystique et de la chrétienté se situe dans le parallèle entre la Cène christique et l'Académie platonicienne : « Deux mondes, le monde païen et le monde chrétien, entr'ouvrent constamment devant eux les vastes sépulcres de leurs vies mortes[44]. » À la jonction de la science de l'amour (recherche de l'âme sœur perdue) et de la science de l'art (recherche de la beauté dans l'harmonie des formes), la dialectique idéaliste passe par trois étapes : état originel, état perverti et nouvel état régénéré, présents dans les triangles équilatéraux qui structurent la composition. Les principes ésotériques d'arithmosophie[45] et le système arithmétique platonicien exposé dans le *Timée*[46] se retrouvent dans cette harmonie primordiale. « Les nombres, les idées, les formes, voilà le mystère analogique de toute la création[47] », avec les douze apôtres ou philosophes assemblés par groupes de deux ou trois, à la manière de la *Cène* de Vinci.

Dans la revue *La Ligue artistique*[48], Delville s'inspire de l'*Éphèbe de Subiaco* pour ce rassemblement : « Les jeunes disciples dont s'entourait Platon sous les portiques des jardins d'Akademos, je me les imagine beaux comme ce corps d'adolescent, spiritualisés comme ce marbre par l'harmonie plastique et morale[49]. » De même, le *Mercure* du Vatican dégage une impression très winckelmannienne de « candeur virile qu'il approche du sublime. […] Les cuisses surtout ont une forme large, féminine presque, qui donne à toute la statue un effet d'épanouissement splendide[50] ». La conception platonicienne de l'androgyne est tirée du discours d'Aristophane issu du *Banquet* : la pédérastie hellénique y est justifiée à travers le mythe de l'androgyne des origines, sans pour autant que Delville n'explicite dans ses écrits les rapports entre philosophie et mœurs antiques.

Ces figures à la carnation de marbre sont créées à partir d'un montage des gestes féminins et masculins. Certaines positions féminines sont utilisées pour construire les figures masculines, créant un trouble dans la distinction des genres sexuels. Les analyses de Péladan consacrées à l'*Atalante* et à la *Vénus de Milo* sont ainsi reprises par l'artiste : « Création d'une époque harmonisée par l'accord des sciences initiatrices et des arts, ce corps atteste un fait oublié : la conception esthétique de l'homme idéal[51]. » D'autres gestes féminins empruntés au répertoire italianisant parachèvent l'ambiguïté du genre sexuel de ces apôtres : le geste du bras en arabesque provient de l'*Ariane endormie* du Vatican

(PAGE DE DROITE)
Portrait de Madame Stuart Merrill ou *Mysteriosa*, 1892.
Crayon, pastel et crayons de couleur sur papier, 40 x 32,1 cm.
Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 12029.

Delville Corr.indd 72 06/12/2013 14:29



Delville Corr.indd 73 06/12/2013 14:29

Les Trésors de Sathan, 1895.
Huile sur toile, 258 x 268 cm.
Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4575.

Delville Corr.indd 74 06/12/2013 14:29

L'Ange des splendeurs, 1894.
Huile sur toile, 127 x 146 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 75 06/12/2013 14:29

mentionnée par Delville. L'efféminement de ces figures est d'autant plus singulier que la division sexuelle se fait plus présente au passage du siècle[52]. Les rapports gestuels des mains et des pas en mouvement rappellent finalement les corps dansants du *Printemps* de Botticelli, dont Delville emprunte l'ornement fleuri auréolant les personnages. Ces figures serpentines rejoignent le commentaire des *Essais florentins* que livre l'historien de l'art allemand Aby Warburg à la même période[53] : l'hybridité des pas de danse en mouvement devient le signe du *Pathosformel* qui se diffuse à travers l'histoire des formes.

LA THÉOSOPHIE ET LA RÉGÉNÉRESCENCE INSEXUÉE

La recherche de l'androgyne des origines prend une nouvelle forme lorsque Delville explore les versants sataniques des sciences occultes, le menant à adhérer aux mouvances de la théosophie. Péladan mentionne dès 1888 les sources sataniques du wagnérisme, à travers un complément au récit de la Genèse, dans le Livre d'Enoch de Tertullien[54]. L'origine des civilisations perdues s'explique par le mythe de l'Antéchrist et des anges déchus, descendus sur terre pour soumettre les hommes à l'immortalité. La création de « métis humains », mi-terrestres, mi-angéliques, forme selon Péladan les premiers Kaldéens androgynes, qui s'illuminent au contact d'un frère ou d'une sœur. Le « secret de l'androgyne » est révélé dans cette race d'élus où « Yseult est l'homme et Tristan la femme[55] ».

Ces croyances sont partagées par l'occultiste Jules Bois, qui présente une adaptation de la pièce ésotérique *Les Noces de Sathan*[56]. Une description imagée est publiée dans la revue occulte *Le Voile d'Isis*. Delville s'en inspire pour deux peintures, *Les Trésors de Sathan* (p. 74) et *L'Ange des splendeurs* (p. 75), présentées lors de la première geste du Salon d'Art idéaliste en 1896. L'illustration sulfureuse de Satan, intercesseur de la vérité, choque les plus fervents catholiques : l'érotisme des corps alanguis et lascifs se mêle ainsi à la vision d'un Satan triomphant aux tentacules monstrueux[57]. Les teintes chaudes à dominante rouge et jaune renvoient à l'univers infernal et tranchent avec les profondeurs abyssales. La minutie des paysages sous-marins à l'arrière-plan rappelle certaines planches des ouvrages du biologiste allemand Ernst Haeckel[58]. L'incarnation satanique du désir illimité est contrebalancée par la lutte avec Psyché, rayonnant d'effluves corporels dans *L'Ange des splendeurs* (1894). Différents types d'amours sont ainsi décrits dans la pièce : « Psyché fait entendre à Sathan les élohims célébrant le pur amour divin ; puis elle lui montre Adam, Ève, Caïn, Méphistophélès, Faust, stigmatisant l'amour des hommes : elle évoque les succubes, incubes, démons stercoraires à l'amour immonde : elle fait apparaître Hélène pour lui prouver la vanité de l'amour intellectuel. Après ce défilé de différents amours, elle le persuade que le seul vrai bien est l'amour mystique où le cœur palpite dans le déchaînement de l'esprit, amour qui fera de lui le Messie futur[59]. » Satan nu, ayant retrouvé sa carnation humaine, est guidé vers l'idéal, tandis que Psyché associée à Isis représente l'émancipation féminine, dont les mouvements ésotériques se réclament.

Le féminisme ésotérique défendu par Bois[60] rejoint les premiers développements en France et en Belgique de la théosophie. Cette société parareligieuse se donne le double objectif de rassembler une fraternité à l'échelle mondiale, sans distinction de race, de couleur ou de croyance, et de développer l'étude comparée des religions, des sciences et des philosophies afin d'explorer les capacités supranaturelles présentes en chaque être humain. La dimension internationale du

(PAGE DE DROITE)
L'Amour des âmes, 1900.
Tempera et huile sur toile,
268 x 150 cm.
Bruxelles, musée d'Ixelles,
Don Mme Sigart 1942, inv. 1942.

Delville Corr.indd 76 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 77 06/12/2013 14:29

Circé, 1893.
Crayon de couleur, craie et pastel sur papier, 28,9 x 58,9 cm.
Indiana University Art Museum, Evan F. Lilly Memorial, inv. 72.53.

phénomène, dans le courant des années 1880, est galvanisée par la présence d'Helena Petrovna Blavatsky. Psyché-Isis devient, selon Bois, le nouveau messie féminin de l'ange salvateur : « L'*insexuel* et le non-être [...], il apparaît le glorieux Androgyne, l'Homme-Femme, l'Adam-Ève, typique et idéal [...]. L'art futur est là. Il est dans l'union de la science contemporaine, de l'art vivant, avec les symboles infaillibles d'autrefois[61]. » L'idéal est la synthèse des contraires et se lie à la conception de mystères inatteignables qui deviennent la parabole entre Dieu, figure masculine, et la Nature, figure féminine. La figure féminine est l'entité active et créatrice, loin de la figure démoniaque de la femme fatale issue du romantisme noir de Baudelaire. Si le masculin se confond avec le féminin, le génie androgyne s'affirme dans l'expression de l'intellect masculin qui enfante à l'inverse la création artistique par le biais de la semence féminine. Ces conceptions ésotériques se retrouvent dans *L'Amour des âmes* (1900, p. 77) de Delville, où la figure masculine emprunte au Christ-Platon le caractère idéal de l'ascèse esthétique. La femme devient le pôle négatif qui harmonise les fluides positifs de l'homme. Les deux corps se détachent dans un mouvement ascensionnel, portés par un tourbillon de fluides bleuis, pôle féminin, qui se transforme en un jaillissement solaire, pôle masculin, au sein d'une fusion des âmes de couleur blanche. Delville condense ces conceptions artistiques dans son *Dialogue entre nous*, dédié à l'influent occultiste abbé Lacuria. Les principes d'arithmosophie, que ce dernier expose dans *Les Harmonies de l'être exprimés par les nombres*[62], postulent l'existence de nombres d'or à redécouvrir. *L'Amour des âmes* présente ainsi « le triangle parfait, le triangle type, qui a les trois côtés et les trois angles égaux, peut s'élargir par la base ou s'allonger par la pointe jusqu'à devenir une aiguille[63] », et le carré, « forme parfaite de concordance entre le carré et le triangle, [...] une forme hermaphrodite ». L'harmonie des formes doit ainsi mener à l'amour universel.

D'autres types de corps fluidiques, spirituels et célestes, peuvent être observés lorsque l'homme, devenu ange, rejoint l'utopie de l'homme nouveau tel que les romantiques du début du XIX[e] siècle en ont esquissé les principes. L'artiste, à la recherche des calculs ancestraux, « ne peut-il pas avec un pinceau de lumière peindre sur la rétine d'un œil toutes les images qu'il veut et donner à cet œil la vision de tout ce qu'il a peint[64] » ? Delville rappelle le rôle de l'occultiste, qui relie les principes biologiques d'attraction des pôles sexuels à l'utopie de l'androgyne mystique : « Le feu, principe masculin, l'eau, principe féminin, que tout se génère, car toute génération exige deux sexes différents d'où naît l'Amour, c'est-à-dire l'Harmonie[65]. » La puissance du cerveau est le foyer d'équilibre entre l'énergie créatrice et la puissance sexuelle. Delville reprend finalement les principes d'ascétisme artistique développés par Péladan. Le contrôle intellectuel du fluide séminal doit préserver la chasteté, qui « est une force magique. Je ne me fais pas la moindre illusion sur l'accueil que feront la plupart des artistes à une affirmation aussi... ascétique. Si

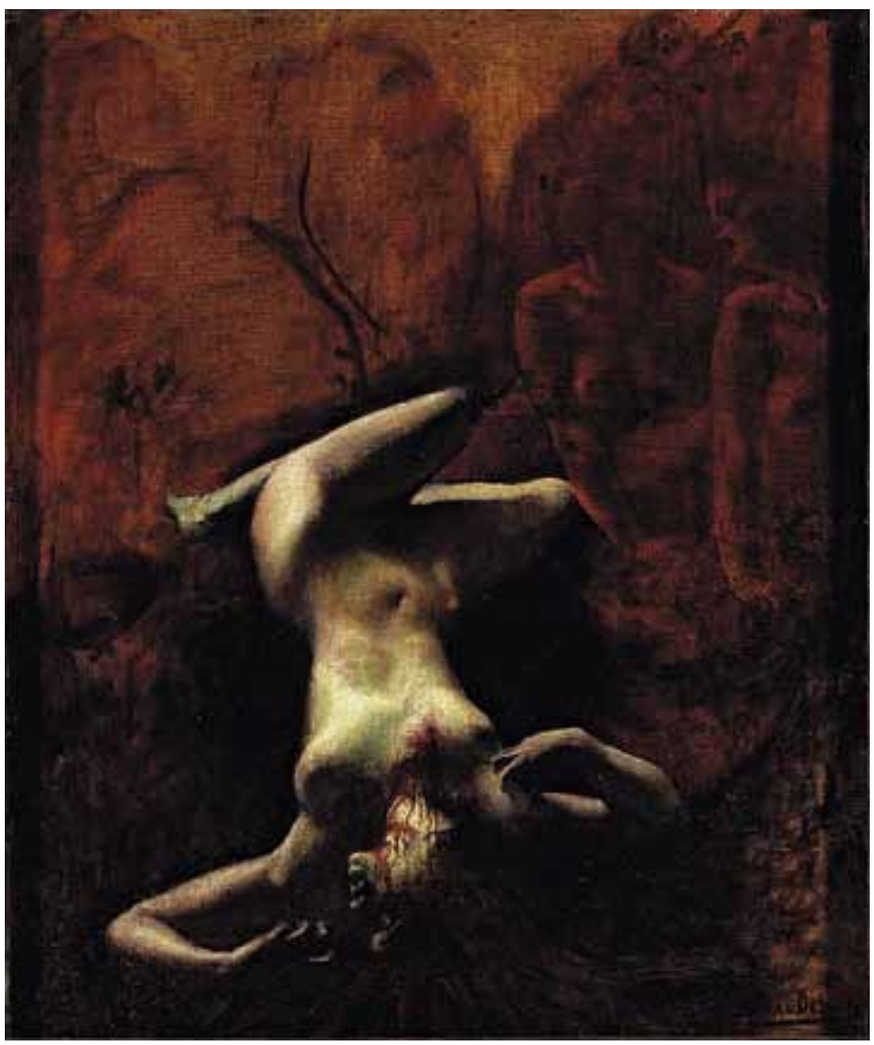
Delville Corr.indd 78 06/12/2013 14:29

vous voulez concevoir de grandes choses, vivez le plus possible dans la chasteté, car elle développe au plus haut degré les puissances de l'âme, et donne à ceux qui s'y vouent des facultés inconnues au reste des humains[66]. »

La conception théosophique de Delville dépasse les prérogatives de fusion du masculin et du féminin, dans l'ultra-virilisation de l'androgyne. Avec *Prométhée* (p. 8, 11), le mythe se nourrit de la recherche d'un guide spirituel décrit par Blavatsky en 1906 : « Prométhée est donc quelque chose de plus que l'archétype de l'homme : il en est le générateur[67]. » L'artiste choisit de le figurer en porteur de la lumière dérobée aux dieux et concentrée entre ses mains, à l'image du rêve synesthésique développé à la même période par Alexandre Scriabine[68]. L'influence des théories du surhomme de Nietzsche[69] est une seconde étape dans le processus de régénération de l'homme nouveau. Dans son pamphlet de 1905 *Le Mystère de l'évolution ou de la généalogie de l'homme d'après la théosophie*[70], Delville promeut les théories vitalistes contre l'évolutionnisme darwinien de Haeckel[71]. Ce dernier défend le principe de l'embryogenèse, qui condamne l'espèce humaine à l'hérédité de l'espèce et à la reproduction de la dégénérescence mentale. Delville conteste ces conceptions évolutionnistes qui tendent à développer une psychologie matérialiste de l'artiste névrosé. La défense de l'idéalisme androgyne passe donc par la lutte contre la dégénérescence de l'art, accusée de déformer les formes idéales.

Le rôle de l'âme inhérent à chacun est le seul rempart au déterminisme biologique de l'origine de l'homme. Delville ne conteste pas entièrement les principes évolutionnistes du genre humain, mais postule la réincarnation humaine issue de la théosophie comme donnée fondamentale du devenir androgyne. À partir des théories du transformisme immatériel développées par Gustave Geley[72], les différentes étapes visant à régénérer le type masculin doivent atteindre la perfection ultime : la réincarnation vers un devenir androgyne de l'espèce. L'apparition d'un être indifférencié sexuellement tend à l'idéal de pureté spirituelle[73]. C'est en ce sens que l'artiste emprunte aux figures tutélaires des grandes religions le pouvoir transcendantal du guide, dans la lignée du mysticisme oriental[74]. L'androgyne fait figure d'ultime médiateur pour communiquer avec l'humanité et au-delà, accordant à la peinture symbolique le moyen de révéler ce monde supraterrestre.

Le Crime, 1897.
Huile sur toile, 64 x 54 cm.
Collection privée.



Delville Corr.indd 79 06/12/2013 14:29

1. Joséphin Péladan, « L'esthétique à l'Exposition nationale. Sculpture », in *L'Artiste*, juin 1883, p. 433.

2. *Loc. cit.*

3. Mentionné dans Jean Delville, *Autobiographie*. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Delville, MRBA 23.792-6.

4. La date de 1887-1888 et les liens parisiens avec ces personnalités sont mentionnés dans Michel Draguet, « Idée, Idea, Idéalisme : figures du mythe », in *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, cat. exp., Liège, Snoeck-Ducaju en Zoon, 1997, p. 61.

5. Voir notamment en France la fondation de la *Revue wagnérienne* et la diffusion de l'œuvre de Wagner dans l'article d'Henri Evenepoel, « Correspondances », n° 3, avril 1886, p. 94, mentionné dans Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora Publishers, note 59, p. 166.

6. Sur l'engouement wagnérien, voir récemment Paul Du Quenoy, *Wagner and the French Muse : Music, Society, and Nation in Modern France*, Bethesda (MD), Academica Press, 2011.

7. Joséphin Péladan, « Théâtres et concerts », in *La Grande Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*, octobre 1888, et *Id.*, « Musique », in *La Chronique moderne*, 20 mars 1889. On retrouve l'ensemble de ses impressions dans Joséphin Péladan, *Théâtre complet de Wagner, les XI opéras scène par scène avec notes biographiques et critiques*, Paris, Chamuel, 1894.

8. Joséphin Péladan, *Babylone*, Paris, Chamuel, 1895, présenté le 11 mars 1893 au palais du Champ de Mars et mentionné dans Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, *op. cit.*, p. 53.

9. Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, München, Hoftheater, 10 juin 1865, Leipzig, Breitkopf und Härtel, sd.

10. Voir Édouard Schuré, *Le Drame musical*, vol. 2, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875, p. 185.

11. *Ibid.*, p. 198.

12. *Ibid.*, p. 225.

13. Voir Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes : 1791-1864*, Paris, Champion, 2007.

14. L'éros wagnérien est analysé dans l'essai historique de Denis de Rougemont *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972, d'abord publié en 1938. L'auteur fait la différence entre l'*agapé* (l'amour chrétien) et l'*éros* (le désir sans fin de Tristan, qui se confond avec la mort) à partir de la déconstruction du mythe de Tristan et Iseult, dont les sources remontent à l'amour courtois du XII^e^ siècle.

15. Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne : essai sur l'interprétation*, [Paris], C. Bourgois, 1990, pp. 195-196. Sur cette question, voir Bastien Gallet, « Parsifal, l'homme nouveau ? », in Mark Alizart (dir.), *Traces du sacré*, Paris, Centre Georges-Pompidou, p. 166.

16. Dans la continuité de l'interprétation de Sébastien Clerbois, il semble que l'œuvre *Parsifal* de Delville se réfère à la fois au drame wagnérien et à la figure d'Orphée. Voir Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, *op. cit.*, pp. 30-31.

17. Sur les liens entre Wagner et l'art symboliste, voir notamment Wolfgang Storch (dir.), *Les Symbolistes et Richard Wagner*, Berlin, Hentrich, 1991, et Jack M. Stein, *Richard Wagner, the Synthesis of the Arts*, Detroit, Wayne State University Press, 1960.

18. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée. VI. La Victoire du mari, avec commémoration de Jules Barbey d'Aurevilly et son médaillon inédit, par la ctesse Antoinette de Guerre*, Paris, E. Dentu, 1889, cité dans Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan, essai sur une maladie du lyrisme*, Paris, Jérôme Millon, 1993, p. 158.

19. Wagner écrit en 1849 *L'Œuvre d'art de l'avenir*, mentionné dans Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997.

20. Expression de Delville à propos de l'œuvre de Khnopff, dans Jean Delville, « Fernand Khnopff », in *Annuaire de l'Académie*, Bruxelles, 1921, p. 19.

21. Voir Alain Mercier, « L'Esthétique Rose+Croix à Nancy-Artiste en 1886-1888. J. Péladan, S. de Guaïta et F. Vurgey », in *Revue des études péladanes*, n° 13, mai-juin 1976, p. 3.

22. Voir Francis Vurgey, « Trois adaptations du Microcosme. L'Âme, les sept principes de l'homme et Dieu (schémas pantaculaires) », in *Le Voile d'Isis*, épisode du n° 95 au n° 102, et *Id.*, « Contribution à la Philosophie des Nombres. Cas de plastique numérale », in *L'Initiation*, vol. 9, n° 4, janvier 1891, pp. 331-346.

23. Stanislas de Guaïta, *Essais de sciences maudites*, Paris, G. Carré, 1890-1920, p. 126.

24. *Ibid.*, p. 258. Ces expériences font suite aux découvertes des docteurs Dècle et Chazarain, dans Charles Dècle, *Découverte de la polarité humaine, ou Démonstration expérimentale des lois suivant lesquelles l'application des aimants, de l'électricité, et les actions manuelles ou analogues du corps humain déterminent l'état hypnotique*, Paris, O. Doin, 1886, et Hector Durville, *Lois physiques du magnétisme. Polarité humaine. Traité expérimental et thérapeutique de magnétisme… Cours professé à la clinique du magnétisme en 1885-1886*, Paris, Librairie du magnétisme, 1886.

25. Stanislas de Guaïta, *Essais de sciences maudites*, *op. cit.*, p. 259.

26. À ce sujet, voir Constance Classen, *The Color of Angels. Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, Londres-New York, Routledge, 1998.

27. Voir Jean Delville, « Les vocations artistiques selon la Théorie des Tempéraments », in *Académie royale de Belgique. Bulletin de l'Académie royale des beaux-arts de Belgique*, t. XIX, 1938, pp. 112-128.

28. Voir Polti et Gary, « La théorie des tempéraments et leur pratique », in *L'Initiation*, n° 1, octobre 1888, pp. 31-37 ; n° 2, novembre 1888, pp. 127-139 ; n° 3, décembre 1888, pp. 238-251 ; n° 4, janvier 1889, pp. 17-23, repris dans Polti et Gary, *La Théorie des tempéraments et leur pratique*, Paris, G. Carré, 1889, dont les références suivantes sont issues. Voir Flaurette Gautier, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, 2 vol., mémoire de master 2, sous la direction de France Nerlich et de Pascal Rousseau, université François-Rabelais de Tours, 2012, p. 87. Je la remercie de m'avoir indiqué ces références. Il s'agit d'Émile Gary, occultiste et médecin, longuement décrit par l'artiste de Pont-Aven Armand Seguin dans *Une vie de Bohême : lettres du peintre Armand Seguin à Roderic O'Conor : 1895-1903*, Pont-Aven, musée de Pont-Aven, 1989, pp. 95-96 et p. 254.

29. *Ibid.*, p. XII.

30. *Ibid.*, p. 35.

31. Voir Georges Roque, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, 2009.

32. Polti et Gary, *La Théorie des tempéraments et leur pratique*, *op. cit.*, p. 36.

33. Alphonse Constant (Éliphas Lévi), *L'Assomption de la femme, ou Le Livre de l'amour*, Paris, Le Gallois, 1841, p. 123.

Delville Corr.indd 80 06/12/2013 14:29

34. Jean Delville, « Salons d'Art idéaliste », in *La Ligue artistique*, n° 23, mercredi 4 décembre 1895, p. 6.

35. Jean Delville, « De la composition », in *L'Art idéaliste*, n° 2, 13 avril 1897, p. 2 ; n° 4, 13 juin 1897, p. 13.

36. Voir Brendan Cole, « Jean Delville and the Belgian Avant-Garde : Anti-Materialist Polemics for "un art annonciateur des spiritualités futures" », in Rosina Neginsky (éd.), *Symbolism, its Origins and its Consequences*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 129-146.

37. Voir le catalogue de Pour l'art de 1895. L'œuvre est destinée à la salle capitulaire du Salon de la Rose+Croix et figure parmi les tableaux de la salle de Kumris.

38. Voir Joséphin Péladan (Sâr Péladan), *Constitution de la Rose+Croix*, Paris, au Secrétariat, 2, rue de Commaille, 1893, p. 30.

39. Jean Delville, « Dialogue entre nous », in *Le Mouvement littéraire*, n° 36, 23 juillet 1895, pp. 283-287.

40. Jean Delville, *La Mission de l'art, étude d'esthétique idéaliste*, préface d'Édouard Schuré, Bruxelles, G. Balat, 1900, p. 54, en italique dans le texte d'origine, et suite.

41. *Ibid.*, pp. 55-56.

42. *Ibid.*, p. 98.

43. Sur le séjour de Delville en Italie, voir la contribution de Sébastien Clerbois dans le présent ouvrage.

44. Jean Delville, « Dialogue entre nous », *op. cit.*, p. 112.

45. Voir Alexandrian, *Histoire de la philosophie occulte*, Paris, Payot, 1994, pp. 140-181.

46. Brendan Cole, « Jean Delville and the Belgian Avant-Garde : Anti-Materialist Polemics for "un art annonciateur des spiritualités futures" », *op. cit.*, p. 60.

47. Jean Delville, *La Mission de l'art*, *op. cit.*, p. 151.

48. Série d'articles parus entre juillet 1896 et janvier 1897.

49. Jean Delville, « Lettre d'Italie. Les antiques à Rome », in *La Ligue artistique*, n° 2, 17 janvier 1897, p. 2.

50. *Loc. cit.*

51. *Ibid.*, p. 1.

52. Voir à ce sujet récemment Christopher E. Forth (dir.), *Confronting Modernity in fin-de-siècle France : Bodies, Minds and Gender*, Palgrave Macmillan, 2010.

53. Aby Moritz Warburg, *Essais florentins*, traduction de l'allemand par Sibylle Muller, présentation par Eveline Pinto, Paris, Klincksieck, 2003.

54. Dans Dante Gabriel Rossetti, *La Maison de vie : sonnets*, traduction de l'anglais de Clémence Couve et introduction de Joséphin Péladan, Paris, A. Lemerre, 1887, où Péladan mentionne l'ouvrage de Tertullien, *La Toilette des femmes*, introduction, texte critique, traduction et commentaire de Marie Turcan, *De cultu feminarum*, Paris, Éditions du Cerf, 1971. Tertullien y démontre l'origine du Livre d'Enoch afin d'expliquer l'origine du mal.

55. Joséphin Péladan, *Amphithéâtre des sciences mortes, VII. La Science de l'amour*, Paris, Chamuel, A. Messein, 1892-1911, p. 113, cité dans Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne : essai sur l'interprétation*, *op. cit.*, p. 170.

56. Jules Bois, *Les Noces de Sathan, drame ésotérique*, dessin de M. Henry Colas, Paris, Chamuel, 1892, pièce présentée au Théâtre-Français en 1892.

57. Voir Dominique Dubois, *Jules Bois (1868-1943), le reporter de l'occultisme, le poète et le féministe de la Belle Époque*, sl, Arqa, 2004.

58. Voir Ernst Haeckel, *Anthropogénie, ou Histoire de l'évolution humaine : leçons familières sur les principes de l'embryologie et de la phylogénie humaines*, traduit de l'allemand sur la 2e édition par le docteur Ch. Letourneau, *Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen*, Paris, C. Reinwald, 1877. Voir Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique, contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, J. Vrin, 1958.

59. Jean Jullien, « Drame ésotérique. *Les Noces de Sathan* », in *Le Cœur*, avril 1893, p. 3.

60. Voir Jules Bois, « Le symbolisme des *Noces de Sathan* et le drame ésotérique », in *Le Voile d'Isis*, n° 90, mercredi 2 novembre 1892, pp. 1-6, et *Id.*, « Cahiers de psychologie ésotérique », in *L'Ermitage*, vol. 4, janvier-juin 1892, p. 134. Bois livre à ce sujet une conception personnelle du symbolisme ésotérique reposant sur les rapports entre visible et invisible, où « le visible n'est que le symbole de l'invisible ».

61. Jules Bois, « La bonne Déesse Isis initie le Berger », in *Le Cœur*, *op. cit.*, pp. 4-5.

62. Paul Lacuria, *Les Harmonies de l'être exprimées par les nombres, ou Les Lois de l'ontologie, de la psychologie, de l'éthique, de l'esthétique et de la physique expliquées les unes par les autres et ramenées à un seul principe*, t. 2, Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1847, réédition 1899.

63. Jean Delville, « Dialogue entre nous », *op. cit.*, pp. 272-273 et suite.

64. Paul Lacuria, *Les Harmonies de l'être* [1847], t. 2, Paris, Bibliothèque Chacornac, 1899, p. 11.

65. Jean Delville, « Dialogue entre nous », *op. cit.*, pp. 272-273.

66. Jean Delville, « Causerie esthétique », in *La Ligue artistique*, n° 14, dimanche 21 juillet 1895, pp. 1-2.

67. Helena Blavatsky, *Doctrine secrète, synthèse de la science, de la religion et de la philosophie. Cosmogénèse…*, traduction de l'anglais par D.-A. Courmes, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1899, p. 91.

68. Voir Marcella Lista, « Le rêve de Prométhée : art total et environnement synesthétique aux origines de l'abstraction », in *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.

69. Les essais de Nietzsche sont traduits et diffusés dès le milieu des années 1890 en France et en Belgique dans la revue du *Mouvement littéraire*. Sur la question de l'homme nouveau nietzschéen, voir Paul Audi, *L'Ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Librairie générale française, 2003.

70. Jean Delville, *Le Mystère de l'évolution ou de la généalogie de l'homme d'après la théosophie*, Bruxelles, Lamertin, 1905.

71. Sur Haeckel et la tradition moniste, voir Daniel Gasman, *The Scientific Origins of National Socialism*, New Brunswick (NJ), Transaction Publishers, 2004.

72. Voir Gustave Geley, *Les Preuves du transformisme, l'être subconscient, essai de synthèse explicative des phénomènes obscurs de la physiologie normale et anormale*, Alcan, Paris, 1901.

73. Le monisme développé par Otto Weininger en 1903 postule le même type d'homme indifférencié sexuellement, un hermaphrodite libéré de la tentation sexuelle et uniquement spirituel, dans Otto Weininger, *Sexe et Caractère*, Paris, L'Âge d'homme, 2012.

74. Il faut mentionner l'importance de la pensée de Krishmamurti, dont Delville fera un portrait. Voir Jean Delville, *Le Mysticisme oriental et la magie dans sa pensée*, 1915.

Delville Corr.indd 81 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 82 06/12/2013 14:29

Le Rêve des poètes

Depuis longtemps un rêve doux et prophétique
hantait obstinément l'œil clair de leurs cerveaux,
et il faisait vibrer dans tous les cœurs nouveaux
l'espoir de jours moins durs et d'un temps moins sceptique.

Il était fait d'amour et de sagesse antique :
tous les peuples marchant vers des lointains plus beaux,
sous les vastes rayons de ces mêmes flambeaux
dont les dieux immortels gardent le feu mystique.

Et telle est la clarté nouvelle à l'horizon,
que, déjà, l'on peut voir la divine raison
pour toujours devenir la lumière du monde.

Mais si le rêve enfin devient réalité,
c'est qu'il nous a fallu dans la douleur profonde,
et par le sang des morts, comprendre sa beauté !

Jean Delville, « Le Rêve des poètes », in *Les Splendeurs méconnues*,
Bruxelles, Oscar Lamberty Éditeur, 1922, pp. 91-92.

Le Christ glorifié par les enfants, 1894.
Huile sur toile, 222 x 247 cm.
Anvers, Académie des beaux-arts.

Delville Corr.indd 83 06/12/2013 14:29

Jean Delville Prix de Rome, un « rêve italien »

SÉBASTIEN CLERBOIS

Au-delà de l'invitation au voyage, l'étude de la période italienne de Jean Delville, entre 1896 et 1898, est particulièrement intéressante pour la compréhension générale de son œuvre. Car le moment est charnière : en l'espace de quelques années, le peintre remporte le prestigieux Prix de Rome, voyage en Italie, prend ses distances avec son mentor, l'ésotériste parisien Joséphin « Sâr » Péladan, et inaugure ses propres expositions à Bruxelles, les Salons d'Art idéaliste (p. 127), où il tente de défendre sa vision du symbolisme. Par ailleurs, le gain du prix suprême de l'Académie, verrou de l'esthétique officielle, le voyage en Italie et la rencontre entre son œuvre et la peinture italienne vont pousser Jean Delville à jauger, à analyser et parfois à redéfinir les fondements picturaux du symbolisme dont il livrera, avec la célèbre *École de Platon* (pp. 24, 85, 86) en 1898, une singulière synthèse.

LE PRIX DE ROME

Au printemps 1895, Jean Delville prend part aux épreuves préliminaires du Prix de Rome. Le concours l'occupera tout l'été, jusqu'à ce qu'il en soit désigné lauréat en octobre de la même année. La toile de la victoire, *Le Christ glorifié par les enfants* (p. 82), est un sujet imposé qui ne présente aucune caractéristique symboliste, sauf, peut-être, ces couleurs coruscantes que l'on trouve dans sa peinture depuis quelques années et qui, dématérialisant les formes, semblent appeler à un au-delà du sensible. L'œuvre est surtout un morceau d'érudition qui a dû séduire le jury : à gauche, l'obsession vériste des costumes trouve son origine dans la peinture historiciste et troubadour, à l'origine du renouveau de la peinture religieuse dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle ; en bas à droite, un enfant potelé surgit directement des canons de la peinture baroque flamande, Jacob Jordaens en particulier ; la composition, quant à elle, faussement confuse et organisée par les séquences de couleurs, est directement issue de la peinture d'histoire d'Eugène Delacroix.

Les raisons de la participation de Delville à un concours aussi académique – et très critiqué par les milieux indépendants de l'époque – sont complexes. À la vindicte des peintres modernes, il répliquera que son prix, doté d'une bourse d'études importante, répondait à une « implacable nécessité matérielle[1] » – et il faut lui reconnaître que, bon bohême, le peintre tirait alors le diable par la queue pour vivre de son art.

Pour autant, ceci n'explique pas tout, et certainement pas la part stratégique de sa participation au concours, probablement liée à sa volonté de faire reconnaître l'esthétique symboliste comme peinture digne de l'approbation académique, et, partant, d'en faire un style officiel, source de commandes. Le peintre le reconnaîtra d'ailleurs à demi-mot dans son discours de lauréat[2]. Il est alors certes présomptueux d'espérer cette reconnaissance officielle. Mais il ne faut pas perdre de vue que Jean Delville a effectué de nombreux séjours à Paris en 1890 et 1894. Il y a peint, bien sûr, s'est mêlé à l'intelligentsia symboliste et, à partir de 1892, a assisté Péladan dans la préparation et l'organisation des Salons de la Rose+Croix, qui fédéreront le symbolisme européen tout au long des années 1890. À Paris surtout, Delville a sans doute été frappé de voir que nombre de peintres officiels ont intégré le symbolisme à leur œuvre. À cette même époque, Pierre Puvis de Chavannes obtient de prestigieuses

(PAGE DE DROITE)
L'École de Platon, esquisse, 1898.
Huile sur toile, 51,5 x 91 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 84 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 85 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 86 06/12/2013 14:29

L'École de Platon, 1898.
Huile sur toile, 260 x 605 cm.
Paris, musée d'Orsay, RMN-Grand Palais, inv. RF1979-34.

Delville Corr.indd 87 06/12/2013 14:29

commandes, comme en témoigne par exemple sa décoration pour le grand amphithéâtre de la Sorbonne (1886-1889) autour du thème du *Bois sacré*. En sculpture publique également, les premières œuvres symbolistes commencent à baliser le paysage urbain, stimulées par une III^e^ République qui, davantage que des représentations autoritaires des valeurs morales, souhaite des allégories douces et intériorisées qui sauront susciter l'adhésion du peuple de France. Sous cette perspective, la participation du peintre au Prix de Rome est à lire comme un avatar du « juste milieu » qui caractérise une série de tentatives, depuis 1860, visant à faire cohabiter la peinture académique avec des thèmes et des styles plus en phase avec l'actualité de la peinture.

LE VOYAGE EN ITALIE

L'intérêt pour l'art italien, à travers le Prix de Rome, est également pour Jean Delville le moyen d'approfondir une fascination profondément ancrée dans le milieu symboliste depuis les années 1880. Par le biais de la critique d'art, celui-ci suit avec passion la redécouverte du passé artistique italien : certes, la Renaissance a déjà été exhumée et étudiée, depuis les travaux de Jules Michelet dans les années 1850, mais, dans les années 1870 et 1880, ce sont surtout les « primitifs » italiens de la pré-Renaissance qui sont à l'honneur. Dans ce creuset, les théoriciens du symbolisme vont former le cadre théorique de leur esthétique au début des années 1880. Joséphin Péladan, par exemple, rédige pour *L'Artiste* une série d'articles consacrés aux primitifs, Andrea Orcagna, Fra Angelico : de Fra Angelico, il fait « un mystique qui a peint ses extases », de l'Orcagna un dévot « psalmodiant les litanies éternelles[3] ». Péladan déteste l'art officiel de son époque tout comme il réprouve la peinture moderne, trop « matérialiste » ; au contraire, il trouve chez les primitifs une adéquation entre l'art et le sacré qu'il adule à la suite des milieux préraphaélites, où il puise une large part de son information. En termes de perception critique, ce sont tous les idéaux du symbolisme qu'il projette sur la peinture italienne. À partir de 1892, dans les Salons de la Rose+Croix qu'il organise à Paris, il va faire de cette relation entre l'art et le sacré le substrat de l'esthétique symboliste qu'il fédère autour de lui.

Jean Delville n'est pas le premier ni le seul symboliste belge à s'inspirer de la peinture italienne. Tout le milieu bascule. À la même époque, on trouve chez Albert Ciamberlani et Émile Fabry les prémices d'une influence prérenaissante de peintres tels que Giotto, Fra Angelico, Paolo Uccello, peut-être également celle des primitifs siennois comme Duccio ou Simone Martini. Les jeunes symbolistes, eux aussi, sont fascinés. À l'époque, Georges-Marie Baltus et Paul Artôt s'installent à Florence dans un phalanstère dirigé par Adolf von Hildebrand sur le modèle nazaréen ; les artistes vivent en communauté comme les moines et peignent dans une atmosphère baignée de spiritualité. Mais cette influence du primitivisme est en réalité une manière de court-circuiter le fondement profond de la peinture occidentale depuis le Quattrocento, articulée autour de la *storia*, qui agence les éléments plastiques dans une logique narrative comme un récit. Les symbolistes, à rebours de l'histoire de la peinture occidentale, souhaitent au contraire remettre en valeur la pensée magique : les compositions hiératiques de la peinture médiévale, le goût pour les allégories cachées et autres emblèmes leur donnent l'espoir de pouvoir renouer avec une figuration symbolique au cœur de leurs propres aspirations.

Jean Delville part pour l'Italie en mars 1896. Il se rend d'abord à Florence, où il séjourne peut-être chez Baltus, puis passe le printemps et l'été à Rome. Là, il se lie au compositeur

Delville Corr.indd 88 06/12/2013 14:29

Lodewijk Mortelmans, avec qui il projette de réaliser une symphonie homérique mêlant musique et peinture. Très vite, le canevas normal du séjour en Italie à l'occasion du Prix de Rome va se transformer, chez Delville, en une quête effrénée des sources du sacré dans l'art. À Rome, le peintre est plus fasciné par l'aura mystique du portrait d'Eschyle au musée du Capitole que par ce qu'il peut tirer de l'étude des maîtres. Il peint alors deux grands tableaux autour du thème des « mystères » au cœur de l'œuvre du dramaturge grec, *L'Oracle à Dodone* (p. 91) et *Orphée aux Enfers* (p. 90). Dans la première toile, la prêtresse prononce l'oracle, qui, on le sait, était fondé sur l'interprétation du bruissement des feuilles d'un chêne, représenté à l'avant-plan. Le sens du message passe ensuite par un parchemin, puis par le bras de la prêtresse, qui annonce l'imminence de son oracle. Mais aucun mot n'est prononcé, rappelant au passage que, pour paraphraser Georg Simmel, l'objet du secret est le secret lui-même[4]. Au-delà du sacré, c'est surtout dans le champ pictural qu'il faut tirer les conclusions de ces œuvres : au plus profond du symbolisme, Delville cherche ici à évoquer la complexité du réel non par narration, mais par mystère, comme Puvis de Chavannes l'a déjà fait dans *Le Bois sacré* pour la Sorbonne, au thème étonnamment similaire à celui de son œuvre.
De proche en proche, Jean Delville fait de son séjour en Italie un retour conscient vers les sources de l'art antique, là où art et mystère sont intimement liés. L'art grec devient son obsession. Dans ses rapports adressés au jury de l'Académie, il fustige l'art moderne et annonce une vaste « Renaissance idéaliste[5] ». Les réactions du jury sont peu favorables, d'autant plus que, en 1897, le peintre demande à l'Académie de pouvoir utiliser le solde de sa bourse pour se rendre non en Italie, mais en Grèce[6], source de son mysticisme artistique – projet finalement abandonné.

Le Laurier, 1898.
Crayon sur papier, 31 x 23 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 89 06/12/2013 14:29

Anonyme, *Jean Delville dans son atelier devant* Orphée aux Enfers, 1896.
Photographie. Collection privée.

LES SALONS D'ART IDÉALISTE, LA « RENAISSANCE » DE HAUTE-CLAIRE

Outre son voyage et ses travaux obligatoires, l'artiste écrit frénétiquement, des articles de presse mais aussi des poèmes, qu'il rassemblera en 1897 dans *Le Frisson du Sphinx*[7]. Mais pour amorcer sa « Renaissance », il faut davantage. Dès 1896, Delville met sur pied son Salon d'Art idéaliste, qui connaîtra trois expositions, en 1896, 1897 et 1898. Le salon est similaire à celui de la Rose+Croix dans son entreprise de rassembler les énergies symbolistes en une exposition homogène. Il va sans dire que, d'emblée, Péladan voit d'un très mauvais œil l'initiative belge à une époque où ses propres salons s'essoufflent[8]. Mais le peintre passe outre la défiance de son mentor et se lance dans l'organisation qui, au moins pour son premier salon, connaîtra un succès d'estime.

Les Salons d'Art idéaliste sont marqués par la complicité entre Jean Delville et le peintre français Armand Point. Comme son ami, Point est ébloui par l'Italie, où il a voyagé grâce à une bourse en 1893-1894. Proche de Péladan, il rêve alors d'un retour au primitivisme et établit un phalanstère, Haute-Claire, dans la forêt de Fontainebleau, à Marlotte[9]. Il met également au point une technique de peinture à fresque sur support en plâtre. Les quelques exemples qu'il nous reste, comme *Avril*, sont étonnants : le symbolisme y trouve une fraîcheur qui n'est pas sans rappeler la lumière impressionniste ; les thèmes et le style, par contre, sont directement connectés à la peinture préraphaélite. Jean Delville se passionne également pour cette technique, qu'il utilise probablement pour *L'Amour des âmes* (p. 77), vaste composition sur le thème de l'androgyne. L'usage de la fresque, notons-le, n'est pas une simple lubie symboliste : il s'agit aussi de mettre à l'honneur une technique apte à décorer de larges pans de murs et donc, à terme, de répondre à de potentielles commandes pour la décoration de bâtiments publics. Outre la peinture, Haute-Claire encourage la production d'art appliqué, rappelant au passage les idées de la confrérie préraphaélite, que le phalanstère ne fait que réactiver. De la céramique, des émaux, du travail d'orfèvrerie et de reliure sortiront des ateliers, dans un goût néo-gothique certes suranné, bien que modernisé par des éléments de l'imaginaire Art nouveau.

L'ÉCOLE DE PLATON, LE GRAND INITIÉ ET LA RECONNAISSANCE OFFICIELLE

Jean Delville est alors à l'apogée de son « moment » symboliste. En 1898, libéré de l'organisation de ses salons et de ses voyages en

Delville Corr.indd 90 06/12/2013 14:29

L'Oracle à Dodone, 1896.
Huile sur toile, 118 x 170 cm.
Collection privée.

Italie, il se lance dans plusieurs projets d'œuvres monumentales qui, espère-t-il, finaliseront la reconnaissance du symbolisme en Belgique et de son œuvre par la même occasion. Quelques esquisses montrent qu'il travaille probablement à une nouvelle version de son *Cycle passionnel* (1890, pp. 21, 22, 56, 58, 59) nourrie par sa connaissance approfondie de la peinture italienne. L'artiste travaille également à une toile au format imposant, 6 mètres sur près de 3 mètres, *L'École de Platon* (pp. 85, 86). Véritable synthèse, le tableau résume sa fascination pour l'art italien, qui oscille entre les accents donatellesques des contrappostos et la théâtralité maniériste des psychologies. Il témoigne aussi de son admiration pour la Grèce, source d'une beauté absolue et intemporelle symbolisée par les paons blancs.

En réalité, pour réaliser cette œuvre, Delville s'est inspiré d'un ouvrage qui a profondément marqué les milieux ésotériques et symbolistes de la fin de siècle, *Les Grands Initiés* (1889) d'Édouard Schuré. Écrit sous l'inspiration des idées de la théosophie, l'ouvrage soutient que les prophètes, dont ceux qui annoncent les grandes religions monothéistes, sont en réalité des grands initiés, gardiens d'un savoir absolu qu'ils transmettent au cours du temps sous des formes diverses. Dégagé de la gangue des dogmes religieux, Schuré s'est appliqué à

Delville Corr.indd 91 06/12/2013 14:29

« revenir » à la source de la pensée et à mettre en valeur la dimension humaine du message délivré par les initiés. C'est ce que représente Delville dans son tableau. La figure centrale représente Platon, bien sûr, figure de la connaissance marquée par son col bleu, couleur du savoir, qui se prolonge dans les fleurs de glycine au plan supérieur. Mais le personnage évoque également le Christ entouré par douze disciples/apôtres. En s'inspirant de Schuré, Delville souhaite surtout marquer ses distances avec l'ésotérisme rosicrucien de Péladan, mais aussi avec les autres mouvances qu'il a approchées, kabbalisme, martinisme, satanisme.

La réception de *L'École de Platon* est complexe. À l'origine, l'œuvre est probablement pensée comme une décoration pour la Sorbonne, dans le sillage de celle de Puvis de Chavannes, ce qui explique les teintes froides et étouffées qu'utilise Delville, de manière très similaire au style de son aîné. Mais le projet fera long feu. En 1900, le tableau est présenté à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en compagnie de *L'Amour des âmes* (p. 77), une toile peinte à l'œuf dans l'esprit des fresques italiennes. L'œuvre est largement saluée par la presse. À ce moment, le peintre espère qu'elle soit achetée par l'État belge, mais là encore le projet échoue. Soutenue à Paris par quelques hommes de culture favorable au symbolisme, la toile sera proposée par Léonce Bénédite, directeur du musée du Luxembourg, pour une acquisition. Dans ses lettres à ce dernier, Delville désespère de l'absence de reconnaissance du symbolisme en Belgique[10]. Finalement, l'œuvre sera acquise en 1910 par le gouvernement français pour le musée du Luxembourg.

La Renaissance symboliste tant espérée par Jean Delville ne verra finalement pas le jour, à la fois broyée par le traditionalisme de la commande officielle puis, bientôt, par le raz-de-marée de l'avant-garde qui, par tous les moyens, tentera de faire passer la fin de siècle aux oubliettes de l'histoire. Mais, avant cela, l'apport de la peinture italienne aura été essentiel dans l'histoire de la peinture symboliste. Au-delà du style, elle contribue à défaire l'image classique au profit d'une peinture évocatoire ; par le retour de la fresque, elle donne aux symbolistes les moyens d'espérer de vastes décorations publiques comme autant de gages de reconnaissance collective. Dans ce contexte stimulant, Jean Delville aura certainement trouvé autant d'aspirations que de désillusions. Pour autant, il n'est pas certain que les grands projets décoratifs que le peintre réalisera au moment de la Première Guerre mondiale n'auront pas, *in fine*, donné la pleine mesure à son « rêve italien ».

(PAGE DE DROITE)
L'École du silence, 1929.
Huile sur toile, 180 x 153 cm.
Taiwan, Chi Mei Museum.

1. Jean Delville, « Documents à conserver (fait personnel) », in *La Ligue artistique*, n° 23, mercredi 4 décembre 1895, p. 4.

2. Anonyme, « La réception de Jean Delville, 1er Grand Prix de Rome », in *La Revue coopérative*, n° 21, novembre 1895, p. 172.

3. Joséphin Péladan, « Introduction à l'histoire des peintres de toutes les écoles depuis les origines jusqu'à la Renaissance », in *L'Artiste*, t. 32, 1884, p. 177 ; p. 60.

4. Georg Simmel, *Secret et sociétés secrètes*, Paris, Circé, 1991.

5. Jean Delville, « La fin du réalisme et la Renaissance idéaliste », in *La Ligue artistique*, n° 19, dimanche 20 octobre 1895, pp. 1-2 ; n° 22, dimanche 17 novembre, pp. 1-3 ; n° 24, vendredi 20 décembre 1895, pp. 1-3.

6. Lettre de Jean Delville au secrétaire perpétuel de l'Académie royale des sciences, lettres et beaux-arts de Belgique, 14 décembre 1897. Bruxelles, Archives de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, dossier 014154.

7. Bruxelles, Lamertin, 1897.

8. *Ordre de la Rose+Croix du Temple et du Graal. Catalogue de la Vie geste esthétique* [1897], préface, citée dans Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan (1858-1918) : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, p. 295.

9. Sur Haute-Claire, voir Pierre-Olivier Fanica, « Armand Point et Haute-Claire », in *Bulletin d'information et de liaison de l'Association des amis de Beuron-Marlotte*, n° 30, 1992, pp. 27-43.

10. Lettre de Jean Delville à Léonce Bénédite, sl, mercredi 11 octobre 1899. Paris, Archives du musée du Louvre, fonds Bénédite. Document cité d'après la copie déposée au Centre de documentation du musée d'Orsay, Paris.

Delville Corr.indd 92 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 93 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 94 06/12/2013 14:29

Le Souffle noir

L'homme est une âme libre et faite de lumière.
L'esprit divin, en lui, l'illumine et le meut.
On le voit sur son front, seulement quand il veut
que la vérité soit en marche sur la terre.

C'est alors qu'en marchant, de sa main rude et fière,
il élève toujours, aussi haut qu'il le peut,
un flambeau rayonnant et dont l'ombre s'émeut,
symbole où luit l'éclat de sa pensée altière.

Hélas ! l'homme parfois s'enveloppe de nuit.
Et le dieu libre, alors, soudain, s'évanouit
pour devenir esclave obscur ou fanatique.

Adieu la trinité du Vrai, du Bien, du Beau !
Car il a, d'un effort barbare et satanique,
de son grand souffle noir renversé le flambeau !

Jean Delville, « Le Souffle noir », in *Les Splendeurs méconnues*,
Bruxelles, Oscar Lamberty Éditeur, 1922, pp. 18-19.

La Charité anglaise : la Grande-Bretagne accueillant les réfugiés belges, 1915.
Crayon sur papier, 78,4 x 55,5 cm.
Ieper, In Flanders Fields museum, inv. IFF309.

Delville Corr.indd 95 06/12/2013 14:29

Jean Delville et la Première Guerre mondiale

HUBERT ROLAND

Comme pour l'ensemble des artistes de son époque, le déclenchement de la Première Guerre mondiale représente un traumatisme d'ampleur pour Jean Delville. Ceci est particulièrement vrai pour cette génération du symbolisme, qui a incarné une forte internationalisation de l'art et l'émergence de réseaux d'artistes au-delà des frontières. Ainsi une exposition des œuvres de William Degouve de Nuncques est-elle en préparation en Allemagne au printemps 1914, mise sur pied par le collectionneur et marchand d'objets d'art Alfred Flechtheim[1]. Du jour au lendemain, un terme brutal est mis aux nombreuses amitiés belgo-allemandes et les artistes se mobilisent pour leurs causes nationales respectives.

Anticipant la menace de l'occupation, Delville fait le choix immédiat de l'exode et participe au vaste mouvement d'exil parmi les plus de 200 000 Belges qui prennent le chemin de la Grande-Bretagne[2]. Il demeure à Londres du début à la fin des hostilités. Cette période est notamment marquée chez lui par une fervente ardeur patriotique au service de la propagande belge. Mais elle l'est également par une intense activité artistique.

Notre contribution examinera les modalités de l'appropriation créatrice de la thématique de la guerre chez Delville. Au fil des années du conflit, l'artiste redéfinit un équilibre entre une vision du monde sous-tendant son art, qu'il conserve du cœur de ses années symbolistes, et une nouvelle pensée politique. La présence de la guerre dans son œuvre déborde donc du cadre chronologique de celle-ci et continuera par la suite d'influencer son art.

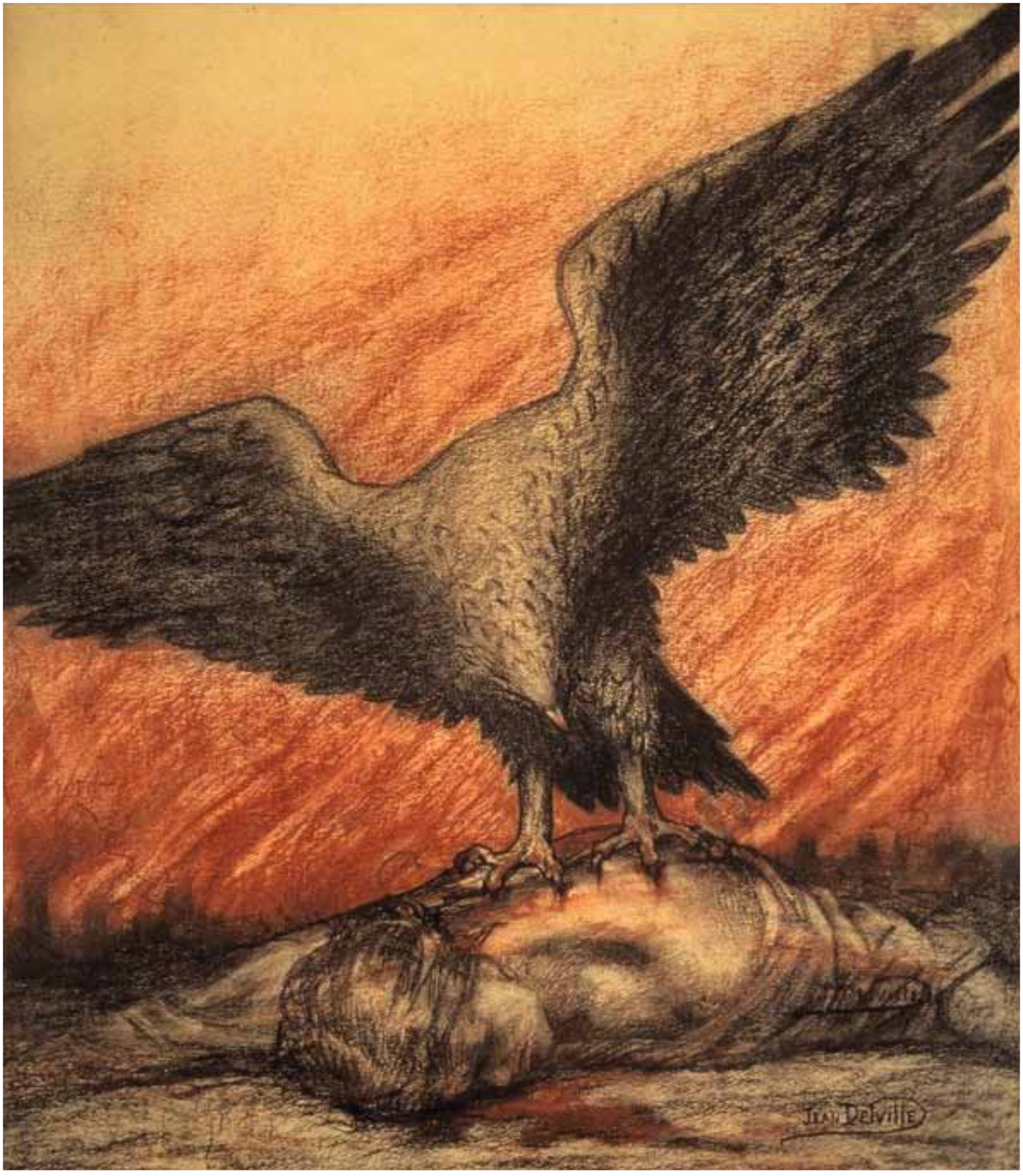
ENGAGEMENT PATRIOTIQUE ET MOBILISATION DES ESPRITS

Dans la succincte autobiographie qu'il rédige probablement à la fin de sa vie, Delville se rappelle essentiellement de l'engagement patriotique, qui a marqué son exil : « Pendant les quatre ans de guerre de 1914 à 1918 – J'organisai de concert avec des Belges parmi les nombreux réfugiés une Ligue des Patriotes, en même temps que je rassemblai les artistes belges de Londres pour continuer le mouvement créé en Belgique de la Fédération des artistes. Je pris une part active aux diverses manifestations publiques et j'y prononçai maints discours, notamment à Hyde Park et ailleurs, surtout la grande manifestation du Belgian Day, où je pris la parole devant l'ambassade de l'Italie pour l'inciter à entrer en guerre avec les Alliés[3]. »

La Ligue des artistes belges à Londres est en effet présidée par Delville. En 1916, elle édite une publication bilingue, *L'Art belge en exil/ Belgian Art in Exile*, dont le bénéfice des ventes doit revenir à la Croix-Rouge belge en tant que « don des Britanniques aux soldats belges ». Dans la préface, Delville explique qu'il s'agit là d'une initiative des artistes belges eux-mêmes. En regroupant spontanément quelques-unes de leurs œuvres, ils ont offert « leur talent au profit d'organismes utiles, humanitaires », faisant « œuvre patriotique de charité » dans un « large esprit d'éclectisme, sans distinction d'écoles ou de tendances[4] ». S'affichant comme « *a representative gallery of modern Belgian art* », l'ouvrage reproduit des œuvres de plus de quatre-vingts peintres et sculpteurs, un florilège rassemblant des sensibilités diverses, de Laermans à Van de Woestijne, de Khnopff à Van Rysselberghe. En même temps, la mobilisation politique explicite qui anime la publication est renforcée par un texte de Maurice Maeterlinck sur le roi Albert de

(PAGE DE DROITE)
L'Aigle de la mort, 1914.
Fusain sur papier rehaussé de sanguine, 62 x 52 cm. Collection privée.

Delville Corr.indd 96 06/12/2013 14:29



Delville Corr.indd 97 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 98 06/12/2013 14:29

(PAGE DE GAUCHE)
Les Mères, 1919.
Huile sur toile, 112 x 144 cm.
Dinant, Collection de la Ville,
inv. 203.

même que par un poème de Delville, *L'Appel sacré*, appelant au « réveil » du poète se faisant héros, au moment où « [l]es hordes d'Attila, dans leur marche de brutes,/Vers nos calmes cités s'avancent lourdement[5] ».
Tout comme c'est le cas avec la poésie de guerre que rédige Émile Verhaeren sous l'emprise de la colère (*La Belgique sanglante*, *Les Ailes rouges de la guerre*), on s'étonne aujourd'hui à la lecture de cet appel adressé au poète pour qu'il se fasse guerrier :

« Lève-toi, doux rêveur, quand un peuple se lève !
Ô fier poëte [*sic*], écris ton œuvre avec ton sang !
Regarde à l'horizon, de son bras frémissant,
La muse qui te tend la poignée d'un glaive[6] ! »

En réalité, la mobilisation des artistes et intellectuels fait partie intégrante des politiques de guerre de tous les gouvernements et on observe donc dans tous les camps à ce moment une surenchère dans cet exercice rhétorique.

La Belgique indomptable, 1919.
Huile sur toile, 177 x 127 cm.
Localisation inconnue.

Delville Corr.indd 99 06/12/2013 14:29

À cela s'ajoute la situation particulière de l'exil en Grande-Bretagne, où les réfugiés belges bénéficient d'une action caritative et humanitaire de grande ampleur de la part de la population locale. Celle-ci se doit toutefois d'aller de pair avec la poursuite d'un combat autour de la Belgique héroïque (« *brave little Belgium* »), une guerre symbolique menée contre l'ennemi allemand et qui impose de continuer à le diaboliser. *L'Art belge en exil* fait donc partie d'un contexte d'autres initiatives – le *King Albert's Book*, *The Book of Belgian Gratitude*, *The Glory of Belgium* – qui font que les artistes concernés doivent correspondre à un profil conforme aux attentes du gouvernement belge, mais aussi des populations donatrices, dont l'élan généreux doit continuer à être entretenu. L'Angleterre a ouvert ses bras aux réfugiés sur les falaises de Douvres, comme l'illustre le dessin de Delville *La Charité anglaise* (1915, p. 94). Mais, la prise en charge se prolongeant, une forme de lassitude vis-à-vis des hôtes s'est aussi installée[7] et les artistes belges travaillent par leur engagement patriotique aux intérêts de toute la communauté des exilés.

HÉROÏSME ET MARTYRE

Les œuvres patriotiques de Delville mettent en scène des allégories de l'héroïsme et du martyre : on relève principalement le fusain sanguine *L'Aigle de la Mort* (1914, p. 97) et les huiles sur toile *La Belgique indomptable* (1916, p. 99) et *Sur l'autel de la patrie* (1918, p. 101), œuvre exécutée quelques mois avant l'armistice.

Suivant les notes qu'Armand Eggermont conservait dans le but de préparer une étude sur Delville, *La Belgique indomptable* est « une allégorie puissante et dramatique de la lutte désespérée de la Belgique contre l'Empire germanique pendant les événements de 1914 », tandis que *Sur l'autel de la patrie* se veut une toile qui symbolise « la grandeur du Sacrifice pour la patrie[8] ». L'héroïsme et le sacrifice appellent des tonalités différentes au niveau des couleurs. Dans la première toile, la Belgique, drapée de rouge vif et le sein déchiré par les serres de l'aigle germanique, s'oppose à celui-ci dans un cri de soulèvement et de révolte. Dans la seconde, le martyre est exposé sur fond de nuages rosissant et d'un hémicycle de colonnes de marbre. La Belgique conserve toutefois au centre son manteau écarlate qui enveloppe le soldat écroulé qu'elle tient les bras en croix. La couleur kaki de la robe de la mère du soldat, qui pose, endolorie, sa tête bandée sur l'épaule de la Patrie à un endroit inondé de lumière, répond au kaki du pantalon de son fils, qui trouve pour sa part à s'harmoniser avec le marbre gris des marches de l'autel.

Comme c'est le cas avec de très nombreux artistes, la durée de la guerre débouche chez Delville sur un changement de registre. Celui-ci est parfaitement perceptible dans le tableau *Les Mères* (1918, p. 98). Très éloignée du patriotisme triomphant qui continuera plus tard d'animer Delville avec le cycle de *La Victoire* (p. 118), conçu pour l'hémicycle du Cinquantenaire[9], cette esquisse-ci peut quasiment être lue comme une dénonciation implicite de la tragédie *via* le motif des mères endeuillées. Entre incantation tournée vers le ciel et accablement, leur douleur s'étend sur le champ mortuaire, en même temps que leurs gestes se figent autour des corps de leurs fils déjà englobés par la terre et repris par elle dans leur dernier sommeil.

Dans une lettre du 17 juin 1921 qu'il adresse à Eggermont et qui répond à un commentaire du tableau que celui-ci a fait dans *Le Thyrse*, Delville explique son œuvre, en privilégiant un lien entre peinture et plastique : « Mon esquisse Les Mères. Vous avez compris lorsque vous dites "Nous sommes ici aux limites extrêmes de la peinture, car voici presque de la sculpture". J'ai, en effet, essayé de montrer dans cette petite toile que ce que l'on appelle

Delville Corr.indd 100 06/12/2013 14:29

Sur l'autel de la patrie, 1918.
Huile sur toile, 305 x 255 cm.
Bruxelles, Académie royale des beaux-arts.

communément la peinture n'est qu'un aspect de la Plastique, base éternelle des trois Arts, dont on s'écarte beaucoup trop facilement aujourd'hui, pour la raison bien simple qu'on ne sait plus ni peindre, ni dessiner, et que ce que certains suiveurs appellent "l'expressionnisme" est surtout l'expression désordonnée, grimaçante de l'impuissance[10]. »

Le rapprochement suggéré avec la sculpture ouvre sur une possible comparaison avec les parents en deuil de Käthe Kollwitz (*Das trauernde Elternpaar*), monument conçu par l'artiste allemande suite à la mort de son fils Peter, tombé en 1914, et qu'on peut aujourd'hui contempler au cimetière des soldats allemands de Vladslo, près de Dixmude. Mais on remarquera au passage la charge de Delville contre l'« expressionnisme », qu'il assimilait, dans *L'Art belge en exil*, à ce « modernisme » typique de la « barbarie » allemande. Delville s'en prenait alors aux arts plastiques allemands, tombés selon lui « dans un modernisme aussi extravaguant [*sic*] que hideux, mélange de raffinement et de barbarie et où s'atteste toute l'incohérente psychologie d'un peuple moralement dévoyé. De même que sa sciençe [*sic*], son histoire, sa philosophie, sa politique, l'art de l'Allemagne manque d'équilibre, de mesure, de clarté, de logique, de subtilité[11] ». Davantage encore que sa germanophobie conditionnée par les circonstances, comme on l'a vu, ce discours apparaît sans doute comme une façon détournée pour le peintre de se conforter dans ses propres valeurs esthétiques.

Delville Corr.indd 101 06/12/2013 14:29

SYMBOLISME ET INTERNATIONALISME

Le traitement de la guerre dans l'œuvre de Delville ne devait pas s'interrompre avec la fin de celle-ci. Fin 1923, il conçoit sa « grande fresque symboliste », *Les Forces* (p. 103), dont la postérité sera plutôt chahutée. En effet, elle est présentée au grand salon de Paris en 1927 et réexposée au salon de Gand en 1930, avant d'être remise en dépôt. Au milieu des années 1930, le gouvernement belge veut faire don de l'œuvre à la Société des Nations, pour qu'elle orne la salle des réunions du palais de Genève. Malheureusement, les dimensions de la toile ne correspondent pas à celles des panneaux de l'édifice et on se contente de proposer à Delville d'en couper une partie[12]…

L'idée directrice des *Forces* est dictée par une vision symboliste du monde, préexistante à la guerre et qui trouve à présent à se projeter sur cette thématique. D'après un texte de Delville, il s'agit bien d'une « fresque symbolisant les forces destructrices de la guerre et les forces pacifiques », raison pour laquelle elle convient bien à l'esprit de la Société des Nations. Dans une note de Paul Otlet copiée librement par Eggermont, il est également question de la division du monde en « courants » : « Il [Delville] a symbolisé les deux grands courants, celui de la Haine et celui de l'Amour, qui gouvernent le Monde. C'est aussi le conflit des puissances matérielles et des puissances spirituelles, des forces de ténèbres et des forces de lumière[13]. »

Du rouge foncé des cavaliers de l'Apocalypse opposé à la clarté du Christ avançant à cheval, le tout constitue un équilibre du monde présidant à l'évolution humaine. La persistance du thème de la guerre vu à travers ce filtre a en réalité animé Delville depuis le début du conflit, comme on le lisait déjà dans son article « Par la liberté des peuples. À la paix du monde » publié dans *L'Indépendance belge* du 9 décembre 1915. Au cœur du conflit, Delville concevait déjà celui-ci comme un « corps à corps gigantesque » entre ces principes. Confiant dans le devenir de l'humanité, il y projetait ses conceptions, au-delà même du conflit : « S'il est vrai, comme on l'a dit souvent, que les périodes de lumière et de ténèbres se succèdent dans l'ordre intellectuel et dans l'ordre moral, aussi bien que dans l'ordre physique d'ailleurs, nous pouvons déduire des événements actuels que l'heure est proche où, malgré tout, de l'abîme sanglant où l'Europe se débat sortira une conception nouvelle et plus lumineuse de sa constitution générale, mieux en rapport avec les grandes aspirations morales des peuples. »

Au moment où il formule de telles pensées internationalistes, Delville est encore mobilisé pour la patrie et oppose les forces du bien et du mal suivant les nations en guerre. Les idées de ce discours trouveront donc plus tard à s'adapter à une nouvelle conjoncture internationaliste, et ce, à travers une forte persistance de sa vision du monde héritée du symbolisme.

1. Sur cet artiste, voir le catalogue de l'exposition présentée au musée Félicien-Rops et au Kröller-Müller Museum en 2012 : Denis Laoureux (dir.), *William Degouve de Nuncques, maître du mystère*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2012 ; allusion à Flechtheim p. 136.

2. Voir Michaël Amara, *Des Belges à l'épreuve de l'exil. Les réfugiés de la Première Guerre mondiale. France, Grande-Bretagne, Pays-Bas*, Éditions de l'université de Bruxelles, 2008, p. 153 sq.

3. Autobiographie. Copie conservée aux archives Delville des musées royaux des Beaux-Arts, MRBA 23.792-6 ; Delville souligne dans le manuscrit.

4. *Belgian Art in Exile. A Representative Gallery of Modern Belgian Art, by « la Ligue des Artistes belges »*, [Londres], Bemrose & Sons Ltd., 1916, p. 1.

5. *Ibid.*, p. 11.

6. *Ibid.*, p. 12.

7. Michaël Amara, *Des Belges à l'épreuve de l'exil*, *op. cit.*, p. 171 sq.

8. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Armand Eggermont.

9. Voir la contribution d'Émilie Berger à ce catalogue.

10. Delville souligne. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Eggermont.

11. *Belgian Art in Exile*, *op. cit.*, p. 3.

12. Informations fondées sur les témoignages de Delville. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Eggermont.

13. *Ibid.*

Delville Corr.indd 102 06/12/2013 14:29

Les Forces, 1924.
Huile sur toile, 500 x 800 cm.
Bruxelles, palais de justice.

Delville Corr.indd 103 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 104 06/12/2013 14:29

La Prière d'un mage

Mon âme est devant vous comme un aigle altéré,
ô vous, Dieu de Lumière où convergent les mondes !
Je viens, atome obscur, des géhennes profondes
où l'Erreur et l'Humain réunis ont erré.

Les faux dieux teints de sang et les vapeurs immondes
de l'argile instinctif par l'enfer généré
roulent, forces du mal, sous mon vol éthéré,
aux tragiques chaos des choses infécondes.

Ô, vous, Dieu des Splendeurs dont l'idéal sourit
à la beauté des corps et celle de l'esprit,
dans le pétrissement de nos germes informes,

hors du nombre et du temps, parmi l'illimité,
vous êtes l'essence immortelle des formes,
et la Terre un soupir de votre éternité !

Jean Delville, « La Prière d'un mage », in *Le Frisson du Sphinx*,
Bruxelles, Henri Lamertin Éditeur, 1897, p. 16.

L'Homme-Dieu, esquisse, 1900.
Huile sur toile, 158 x 169 cm.
Londres, collection privée.

Delville Corr.indd 105 06/12/2013 14:29

Jean Delville et l'enjeu du « monumental »

ÉMILIE BERGER

« Monumental », c'est le mot qu'utilise Olivier Delville pour qualifier l'ensemble de la démarche artistique de son père. Mettant poétiquement l'ambition de l'artiste à l'échelle de ses réalisations, il écrit : « Delville voyait grand. Il avait une vision "monumentale" de l'art de peindre[1]. » Si les cas exceptionnels des peintures du pavillon du Congo (1900), des ensembles décoratifs du Palais de Justice (1907-1914, p. 118) et des mosaïques du Cinquantenaire (1925-1932) à Bruxelles ont été ses seules occasions de pratiquer un art monumental au sens strict d'une œuvre liée matériellement et formellement à un édifice, l'artiste s'est adonné fréquemment à une peinture sur toile de grand format pensée pour décorer un monument sans que celui-ci ne soit prédéfini. C'est le cas de *Prométhée* (1907, 4,5 x 2,5 m, pp. 8, 11), toile décrite dans le catalogue de l'exposition de 1907 comme une « peinture décorative pouvant orner un temple de la science, une université, un institut[2] », ou encore des *Forces* (1925, 8 x 5 m, p. 103), tableau présenté comme une « fresque [...] destinée à décorer l'un de nos monuments publics[3] ». Loin d'être l'indice d'un refus de collaboration avec l'architecture, cette pratique permet à Jean Delville de poursuivre en atelier, sans attendre les commandes officielles, son idéal d'un « grand art » décoratif et monumental. L'artiste n'a en effet de cesse de promouvoir la présence des œuvres idéalistes au sein des lieux publics par ses écrits théoriques, par la mobilisation de ses contacts institutionnels et par la création d'une société, la Société de l'art monumental. Cette contribution tend à éclairer l'intérêt particulier et constant que le peintre accorde au « monumental » – au sens de réalisation conçue pour un édifice public –, en le confrontant d'abord à ses conceptions artistiques.

LA MISSION DE L'ART ET LES DÉCORATIONS DU PALAIS DE JUSTICE (1900-1914)

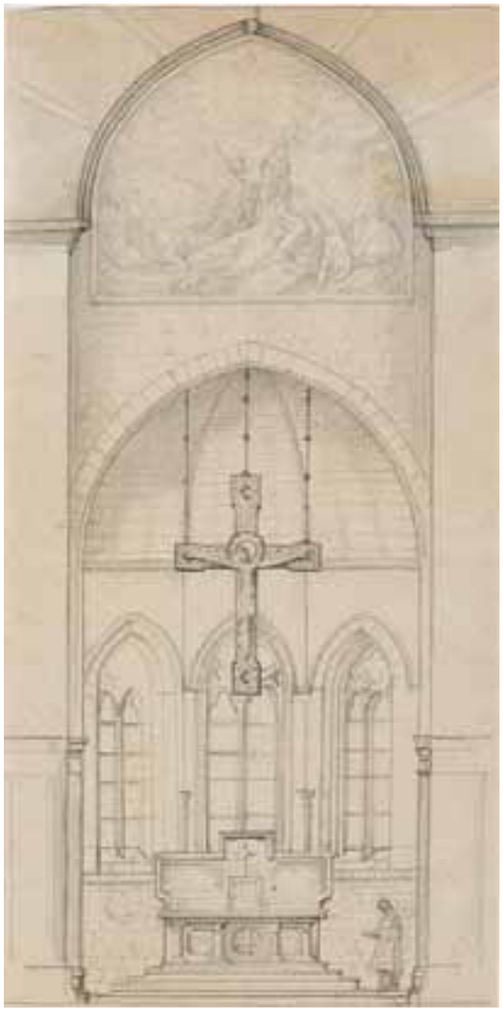
Delville est, en parallèle à sa pratique de la peinture, à l'origine d'une littérature formulant clairement les objectifs qu'il assigne à ses réalisations. Ainsi, dans *La Mission de l'art* (1900), il écrit : « Si l'Art, socialement parlant, n'a point pour but de spiritualiser l'épaisse pensée publique, l'on est en droit de se demander quelle est véritablement son utilité, ou mieux, sa raison d'être[4] ? » Cette affirmation révèle la finalité publique de l'œuvre de l'artiste comme modalité même de son existence.

Ce rôle d'« élévateur d'esprit » qu'il arroge au créateur fait écho aux préceptes prônés par Joséphin Péladan à Paris dix ans auparavant. Mentor de Delville dans les années 1890, cet écrivain, critique d'art et occultiste va créer un cadre de réception au symbolisme[5]. Par le biais de publications et l'organisation des Salons de la Rose+Croix, il donne une visibilité sur la scène artistique internationale à une forme d'art dont il définit les critères de jugement esthétique. Outre une esthétique, ce sont aussi les conditions du statut d'artiste que Péladan cristallise : « Artiste, tu es prêtre : l'Art est le grand mystère et, lorsque ton effort aboutit au chef-d'œuvre, un rayon divin descend comme sur un autel[6]. » Il considère comme artiste véritable, en se fondant sur la figure de Gustave Moreau[7], l'artiste-mystique, à savoir celui qui joue au sein de la société son rôle spirituel de passeur vers le sacré. Cette

(PAGE DE DROITE)
Anonyme, *Jean Delville devant* L'Homme-Dieu, 1903.
Photographie. Collection privée.

Delville Corr.indd 106 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 107 06/12/2013 14:29



L'Homme-Dieu,
projet d'intégration, c. 1901-1903.
Crayon, encre de Chine sur papier,
24,2 x 12,4 cm. Collection privée.

L'Homme-Dieu, c. 1940,
projet d'intégration pour
le Groeningmuseum de Bruges.
Encre sur papier, 13,6 x 14 cm.
Collection privée.

identification à la figure de l'artiste-mystique, élévateur spirituel des foules, telle que cristallisée et diffusée par Péladan restera centrale dans la démarche de Delville et conditionnera le gigantisme de ses formats.
On le perçoit fortement, en 1907, dans son texte *Le Principe social de l'art*[8]. À travers les exemples du passé, l'artiste y rappelle que « l'Art » est une « force civilisante[9] » qui, par conséquent, doit impérativement avoir sa place dans la société actuelle. À cette introduction s'ensuit un véritable plaidoyer pour la présence des thèmes idéaux dans l'espace public. Pour Delville, l'art social par excellence est idéiste, c'est-à-dire voué à la mise en image de concepts supérieurs. C'est par son biais que l'artiste remplira le plus directement son « devoir idéal et social[10] » consistant, dans la perspective occultiste qui caractérise le symbolisme, à « faire sentir à l'homme l'immatérialité essentielle des choses[11] ». La réception de l'œuvre idéiste par le public est ainsi théorisée : « Chaque fois qu'un homme se trouve en face d'une grande œuvre d'art, il se sent agrandi, une sorte de rayonnement intérieur augmente la réceptivité de sa conscience, il a la sensation heureuse et troublante d'être enrichi d'intelligence et d'amour. C'est que la nature même de l'émotion esthétique ne constitue pas seulement un plaisir, mais une élévation de la vie morale et spirituelle de l'être[12]. » En considérant comme nécessaire le devoir social et idéal de la production artistique, Delville condamne explicitement l'art moderne, incarné alors par le réalisme et l'impressionnisme, qu'il présente comme une pratique triviale et mercantile, « une esthétique bourgeoise et jouisseuse[13] ». Dans son texte, la pratique de la grande décoration est érigée comme preuve du désintéressement de l'artiste. « Rares sont ceux, écrit-il, qui, sur l'autel de l'art, ont le courage de

Delville Corr.indd 108 06/12/2013 14:29

sacrifier leur égoïsme artistique, qui se résume dans la capitalisation des succès[14]. »

À un art de petit format qui se destinerait à un public restreint d'esthètes – « une "élite" de snobs en rupture de bourgeoisie[15] » –, Delville oppose donc un art destiné à la collectivité qui, de par ses dimensions mêmes, n'entre pas dans le salon privé. L'artiste bâtit ici sa singularité sur la défense d'un art dont le caractère supérieur résiderait notamment dans sa destination publique et dans son retrait, format oblige, du commerce matérialiste. Plus qu'une catégorie de la production du créateur, la peinture « monumentale » – entendue ici comme art conçu dans le but d'orner une architecture – constitue dès lors une condition de légitimation de sa propre idéologie artistique et, par conséquent, de son statut d'artiste. Les œuvres de Delville ne sont finalisées que si le message moral peut être adressé à la foule. Selon le système de valeurs qu'il définit et qu'il tente, par la publication de ses écrits théoriques, d'imposer comme norme, n'est artiste que celui qui se sacrifie à la collectivité.

Il n'est pas anodin que les œuvres mentionnées dans l'autobiographie de Delville[16] soient en majorité celles qui ont trouvé une place dans un musée ou dans un édifice public. *L'École de Platon* (1898, 2,6 x 6 m, pp. 24, 85, 86) ouvre la voie : exposée dans la salle d'honneur du Salon de Paris de 1900, acquise par le musée du Luxembourg, l'œuvre est finalement installée dans la salle de la faculté des lettres de la Sorbonne. L'artiste mentionne aussi *Le Cycle passionnel* (1889-1890, pp. 21, 22, 56, 58, 59), choisi par « le bourgmestre de Louvain pour la grande salle de la Table ronde » ; *Sur l'Autel de la patrie* (1918, p. 101) et *Terre heureuse* (1907), acquis tous deux pour des écoles de la Ville de Bruxelles ; les décorations du Palais de Justice et, enfin, *Les Forces* (p. 22) et *Le Génie vainqueur* (p. 103), agencés dans la salle des Pas-Perdus.

Soulignons ici que l'engouement et les écrits de Delville prennent corps dans une période de valorisation de l'art monumental en Belgique[17]. En 1888, l'État a organisé une exposition internationale réunissant cartons et photographies de grandes réalisations, dans le but d'inciter les jeunes artistes à s'orienter vers une peinture décorative à visée édifiante. Delville mais aussi Ciamberlani, Montald, Vloors et Fabry y ont vu une possibilité de consécration officielle en mettant l'esthétique symboliste au service d'une mission moralisatrice. Delville est donc conforté dans ses convictions par le développement effectif d'une peinture idéaliste monumentale caractérisé par un nombre non négligeable de commandes officielles et par une visibilité sur la scène artistique. En 1913, au salon de l'Exposition universelle et internationale de Gand, un salon d'honneur est ainsi réservé à l'art monumental belge contemporain.

Dans le parcours de Delville, les décorations du palais de justice de Bruxelles sont l'occasion tant attendue de livrer son message à la foule. Soutenu depuis 1907 par Ernest Verlant, directeur général de l'Administration des beaux-arts, Delville en obtient la commande officielle le 12 octobre 1908. Il est alors chargé de réaliser « cinq panneaux décoratifs destinés à orner la salle de la cour d'assises du palais de justice de Bruxelles[18] », un travail d'envergure dont la réalisation s'étendra de 1907 à 1914. Détruits dans l'incendie de 1944, les panneaux définitifs seront remplacés en 1950 par des esquisses plus petites. Une photographie du panneau principal, les comptes rendus de la presse ainsi que les travaux préparatoires permettent aujourd'hui de se faire une idée de la création originale[19]. Fidèle à ses principes

Delville Corr.indd 109 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 110 06/12/2013 14:29

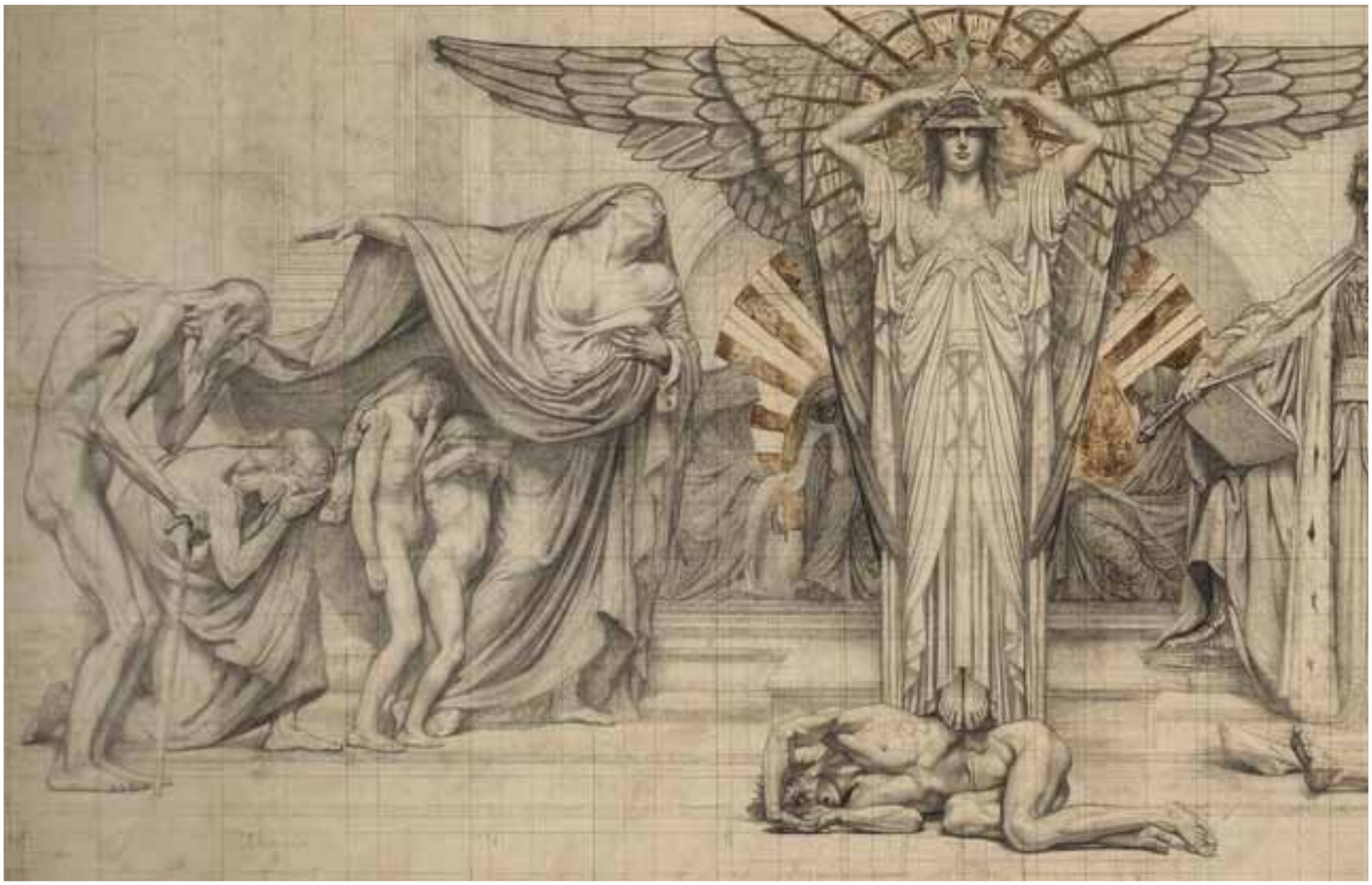
idéalistes, l'artiste s'est orienté vers une représentation allégorique du concept de justice immanente. Autour d'une composition consacrée à l'incarnation de cette notion se déploie sur quatre panneaux une visualisation de l'évolution de la justice à travers les âges : la période biblique, la période chrétienne, la justice au Moyen Âge et la justice moderne. Sur un fond doré exempté de tout détail, les corps nus des condamnés se soumettent aux figures de la loi drapées de rouge. L'élimination des décors, l'organisation stricte de la composition et la gestuelle théâtralisée tendent à la lisibilité du message. Il est évident néanmoins que, malgré sa visée sociale, les références théosophiques et philosophiques que l'artiste a mobilisées sont d'abord interprétables par une « intelligentsia » qui les partage. Bien que l'artiste défende qu'« il suffit de lui montrer des choses belles et sublimes pour que, sans comprendre, analytiquement parlant, la foule en soit *touchée*[20] », la création de l'œuvre s'accompagne dans la presse de longs commentaires décryptant son iconographie. Dès 1907, son programme iconographique est publié dans les colonnes du *Soir*. En 1911, année de placement du panneau principal, un article de Raymond Nyst est révélateur des débats autour de la lisibilité de l'œuvre. Ce panneau, Delville l'a décrit en 1907 en ces termes : « La figure principale de cette toile personnifiera, sous les traits d'un ange aux ailes largement déployées, la justice dans ce qu'elle a d'abstrait, de concret, d'immanent. [...] À ses pieds, un corps d'homme, le coupable. Elle flotte au-dessus de lui et ne touche pas terre. Le criminel sent la justice qui le menace. À droite, la figure humaine de la justice, la loi, la raison réclamant le châtiment. À gauche, la figure morale de la justice, le cœur, le sentiment qui protège la faiblesse[21]. » Nyst soulève « l'ambiguïté » du

Anonyme, *Jean Delville peignant* La Loi morale, 1912.
Photographie. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, inv. AACB21919.

groupe de gauche, une figure féminine protégeant deux enfants. Alors que Delville y représente la Défense, « la Pitié [qui] implore la Justice pour les innocents, victimes indirectes du crime[22] », Nyst défend que, selon le « bon sens », cette figure sera interprétée comme la veuve de la victime : « Ainsi, écrit-il, la figure de la Défense devient, à défaut de commentaires, celle de la Vengeance ! Or, le commentaire n'est pas sur le tableau[23]. » La lettre que Delville adresse à Nyst pour se justifier est publiée. Cohérent par rapport à ses concepts, il riposte par une anecdote avancée comme preuve : « Je me trouvais seul avec un boutefeu du Palais de Justice pendant que j'y travaillais. Il regardait en silence et je lui demandai son avis. Cet humble avait saisi exactement et, dans son langage d'homme du peuple, il me dit : "Ça, vous savez, Monsieur, les avocats vont être contents", en me montrant la figure en question[24]. » Indirectement, la publication de la missive aura donné à l'artiste une occasion de livrer des clés interprétatives. Il est fort probable que, comme l'a suggéré Judith Ogonovszky, ce soit à cause de ces références complexes que « la peinture idéaliste de grand format n'est pas parvenue à être populaire ni didactique[25] ».

(PAGE DE GAUCHE)
La Loi morale ou *La Justice de Moïse*, dessin préparatoire à la composition pour le palais de justice de Bruxelles, 1911-1914.
Crayon et fusain sur carton, 120 x 191 cm. Collection privée.

Delville Corr.indd 111 06/12/2013 14:29



La Justice idéale ou *La Justice, la Loi et la Pitié*, dessin préparatoire
à la composition pour le palais de justice de Bruxelles, 1911-1914.
Crayon et fusain sur carton, 260 x 135 cm. Collection privée.

Delville Corr.indd 112 06/12/2013 14:29

LA SOCIÉTÉ DE L'ART MONUMENTAL (1920)
En 1920, au lendemain de la Première Guerre mondiale, poursuivant toujours son objectif d'investissement de l'espace public, Delville lance une société dont il se fait le porte-parole : la Société de l'art monumental. Il annonce sa création et énonce ses buts dans *Le Soir*[26] : la Société veut, en regroupant des peintres, architectes et sculpteurs, attirer l'attention des pouvoirs publics sur l'art monumental. Elle donnera lieu à une réalisation effective unique : la décoration de l'hémicycle du Cinquantenaire (p. 118), site aménagé à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'indépendance de la Belgique.

Les peintres Delville, Montald, Fabry, Ciamberlani, Dierickx et Vloors dessinent chacun six cartons pour cette mosaïque destinée à orner la face intérieure de la colonnade[27]. Le financement de ce grand ensemble exaltant la Belgique victorieuse de 1918 est assuré par le biais d'une tombola sous le patronage d'Albert Ier. Dans la presse, Delville s'affirme dès 1924 comme le concepteur de cette réalisation. L'artiste explique qu'en 1912 il a eu, « brusquement, la vision d'une frise mosaïquée déroulant son rythme de lignes et son harmonie de couleurs entre les colonnes de l'hémicycle[28] ». Conçue entre 1920 et 1926, l'œuvre est achevée en 1932. Cette réalisation d'envergure sur un lieu de prestige aura permis aux tenants de l'idéalisme de réaffirmer leur existence dans le monde officiel d'après-guerre. Avec la Société de l'art monumental, Delville est à l'origine d'une structure collective officialisée lui permettant de poursuivre son objectif de visibilité des grandes compositions idéales, ces œuvres qui, comme en témoigne

Anonyme, *La Justice idéale ou La Justice, la Loi et la Pitié au palais de justice de Bruxelles avant destruction*, avant 1944.
Photographie.
Collection privée.

Delville Corr.indd 113 06/12/2013 14:29

(page de droite)
La Justice ancienne ou *La Justice d'autrefois*, dessin préparatoire à la composition pour le palais de justice de Bruxelles, 1911-1914. Crayon, crayon bleu, craie et fusain sur carton, 130 x 98 cm. Collection privée.

l'artiste, sont alors souvent « roulées et enfouies dans le fond obscur de l'atelier qui les vit naître[29] ». En parallèle à cette tentative collective, l'artiste a mené ses propres démarches visant à placer ses œuvres dans les espaces publics.

L'HOMME-DIEU : HISTOIRE D'UN PLACEMENT (1903-1939)

L'Homme-Dieu (1901, 5 x 5,5 m, pp. 23, 104, 108) est montré pour la première fois au public en 1903, au Salon triennal de Bruxelles. Dans le catalogue, l'œuvre est décrite comme une « esquisse de peinture monumentale à exécuter, en une dimension à peu près double, soit pour un palais de justice, soit pour une basilique, ou tout autre édifice ayant une destination hautement sociale[30] ». La vocation décorative et publique de la réalisation est ici définie. L'artiste espère, en arborant son « projet » au Salon, attirer l'attention des pouvoirs publics et obtenir une commande dans le cadre de laquelle il pourrait développer son projet en l'incorporant à une architecture. Un dessin révèle qu'il a pensé à l'intégration de sa composition dans une église, lieu en effet approprié à cette représentation, selon ses termes, du « Christ attirant vers Lui l'humanité souffrante[31] ». Selon Clovis Piérard[32], Delville aurait tenté de réaliser l'œuvre dans l'église de la Chapelle à Bruxelles, dans l'église de Forest et dans la collégiale Sainte-Waudru de Mons, mais la représentation de cette montagne de corps nus et tourmentés amassés aux pieds du Christ aurait heurté le clergé.

Anonyme, *Jean Delville devant* La Justice ancienne *ou* La Justice d'autrefois, c. 1911-1914. Photographie. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Eggermont.

N'ayant pas obtenu de commande en 1903, Delville continue à présenter son esquisse. Elle est montrée en 1904 à la XV[e] exposition de la Société nationale des beaux-arts à Paris, en 1906 au Salon triennal de Gand, en 1913 au Salon d'honneur de l'art monumental et, enfin, en 1923 au salon de la Société des beaux-arts de Liège. En 1939, l'artiste en fait don à la Ville de Bruges. Il n'abandonne pas pour autant l'idée d'intégration architecturale et indique, dans la lettre qu'il adresse au bourgmestre, un emplacement précis. L'intégration de l'œuvre – derrière une ogive au bas des escaliers de la salle des Pas-Perdus de l'hôtel de ville – est illustrée par un croquis. L'artiste insiste sur « l'effet hautement décoratif que produirait [son] œuvre à cet endroit[33] ». Mais le conseil communal n'accepte pas la proposition et l'œuvre sera finalement placée au musée de Peinture de la ville[34]. Insistant une dernière fois sur le caractère décoratif de l'œuvre, Delville demande que « l'on ne place pas la toile comme un tableau, mais qu'on y ajoute un dispositif donnant l'illusion d'un encadrement[35] » (p. 108). Ce dispositif ébauché par l'artiste dans sa lettre ne sera jamais réalisé.

Delville Corr.indd 114 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 115 06/12/2013 14:29

(page de droite)
La Justice moderne, dessin préparatoire à la composition pour le palais de justice de Bruxelles, 1911-1914.
Crayon et fusain sur papier carton, 133 x 93 cm. Collection privée.

À la différence de ce placement « malheureux », certaines œuvres parviendront à la destinée publique que Delville leur préconisait. C'est le cas, entre autres, du *Génie vainqueur* (1914-1919, p. 25) et des *Forces* (1924, p. 103), dont il obtient les placements[36] dans la salle des Pas-Perdus du palais de justice de Bruxelles en 1936 et en 1946 en participant aux commissions du Palais. C'est aussi le cas de *Prométhée* (1907, p. 8, 11), qui, après un passage dans la salle académique de l'Université internationale, installée en 1920 dans le Palais mondial, est offert à l'Université libre de Bruxelles en 1930 et placé dans la bibliothèque de cette institution.

Anonyme, *Jean Delville devant* La Justice moderne, c. 1913.
Photographie. Collection privée.

Delville Corr.indd 116 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 117 06/12/2013 14:29

(page de droite)
La Justice chrétienne ou *Le Christ consolant les coupables* ou *Le Pardon chrétien*, dessin préparatoire à la composition pour le palais de justice de Bruxelles, 1911-1914. Crayon sur papier, 122 x 92 cm. Bruges, collection privée.

1. Olivier Delville, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, Bruxelles, Laconti, 1984, p. 9.

2. Catalogue de l'Exposition générale des beaux-arts de Bruxelles, 1907, p. 90.

3. *La Vie artistique, revue belge des arts*, n° 10, octobre 1924, np.

4. Jean Delville, *La Mission de l'art. Étude d'esthétique idéaliste*, préface d'Édouard Schuré, Bruxelles, G. Balat, 1900, p. 23.

5. Au sujet de Péladan, et plus particulièrement de ses rapports avec Delville, voir Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora, 2012, pp. 36-53.

6. Joséphin Péladan, *Geste esthétique : catalogue du Salon de la Rose+Croix*, du 10 mars au 10 avril 1892, Paris, Galeries Durand-Ruel, p. 7.

7. À ce sujet, voir Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, *op. cit.*, p. 39.

8. Jean Delville, « Le principe social de l'art », in *La Belgique artistique et littéraire*, avril 1907, pp. 31-47.

9. *Ibid.*, p. 3.

10. *Ibid.*, p. 35.

11. *Ibid.*, p. 37.

12. *Ibid.*, p. 36.

13. *Ibid.*, p. 39.

14. *Loc. cit.*

15. *Ibid.*, p. 41.

16. Jean Delville, autobiographie. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain en Belgique, fonds Delville, MRBA 23.792-6.

17. À ce sujet, consulter Judith Ogonovszky-Steffens, « Un Idéal de mur », in Michel Draguet (dir.), *Splendeurs de l'Idéal : Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Liège, Musée de l'Art wallon, du 17 octobre au 1er décembre 1997, pp. 211-233.

18. Contrat dactylographié, signé par Jean Delville, Bruxelles, 12 octobre 1908. Bruxelles, Archives générales du royaume, fonds des Beaux-Arts, T004/02, n° 361.

19. Pour plus d'information sur la genèse et l'iconographie de l'œuvre, consulter Jacqueline Guisset, *Les Travaux des peintres de la Société de l'art monumental : leurs antécédents et leurs prolongements*, 2 vol., Université libre de Bruxelles, faculté de philosophie et lettres, section d'histoire de l'art et d'archéologie, thèse de doctorat, sous la direction du professeur Philippe Roberts-Jones, 1996, pp. 312-325.

20. Jean Delville, « Le principe social de l'art », *op. cit.*, p. 44.

21. Jean Delville, « La décoration du Palais de Justice », in *Le Soir*, 28 octobre 1907, p. 2.

22. Note autographe d'Ernest Verlant à M. le Ministre, 28 octobre 1910, citant entre guillemets la description par Delville de son projet. Bruxelles, Archives générales du royaume, fonds des Beaux-Arts, T004/02, n° 361.

23. Ray [Raymond] Nyst, « Le premier panneau décoratif de la cour d'assises par Jean Delville », in *La Belgique artistique et littéraire*, août 1911, n° 71, t. 24, VIe année, p. 219.

24. Jean Delville, cité in Ray Nyst, « Le panneau décoratif de la cour d'assises. Quelques mots de M. Jean Delville », in *La Belgique artistique et littéraire*, septembre 1911, n° 72, t. 24, VIe année, p. 346.

25. Judith Ogonovszky-Steffens, « Un Idéal de mur », *op. cit.*, p. 190.

26. La création du groupe est annoncée dans X [Jean Delville], « L'Art monumental », in *Le Soir*, 12 décembre 1920, p. 2. L'article cite les membres fondateurs. Un article quasi identique signé par Jean Delville est publié dans *Savoir et Beauté* : Jean Delville, « En faveur de l'Art monumental », in *Savoir et Beauté*, septembre 1921, pp. 98-99.

27. Sur la genèse et l'iconographie de l'œuvre, se référer à Jacqueline Guisset, *Les Travaux des peintres de la Société de l'art monumental*, *op. cit.*, pp. 383-464.

28. Jean Delville, « Comment est né le projet de la décoration de l'Hémicycle de l'Arcade du Cinquantenaire », in *Gand artistique*, novembre 1924, p. 256.

29. Jean Delville, « Les arts décoratifs, pour la création d'une société nationale de l'art monumental et des arts décoratifs », in *L'Art belge*, 31 mars 1920, p. 11.

30. Catalogue du Salon triennal des Beaux-Arts, Bruxelles, 1903, p. 42.

31. Lettre de Jean Delville à Victor Van Hoestenberghe, Mons, 21 mai 1939. Bruges, Groeningemuseum.

32. Clovis Piérard, « Jean Delville peintre, poète, esthéticien 1867-1953 », in *Mémoires et publications de la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut*, 1971, pp. 220-221.

33. Lettre de Jean Delville à Victor Van Hoestenberghe, Mons, 21 mai 1939. Bruges, Groeningemuseum.

34. Il s'agit du Groeningemuseum. Lettre de Jean Delville à un inconnu, Mons, 22 juin 1939. Collection privée.

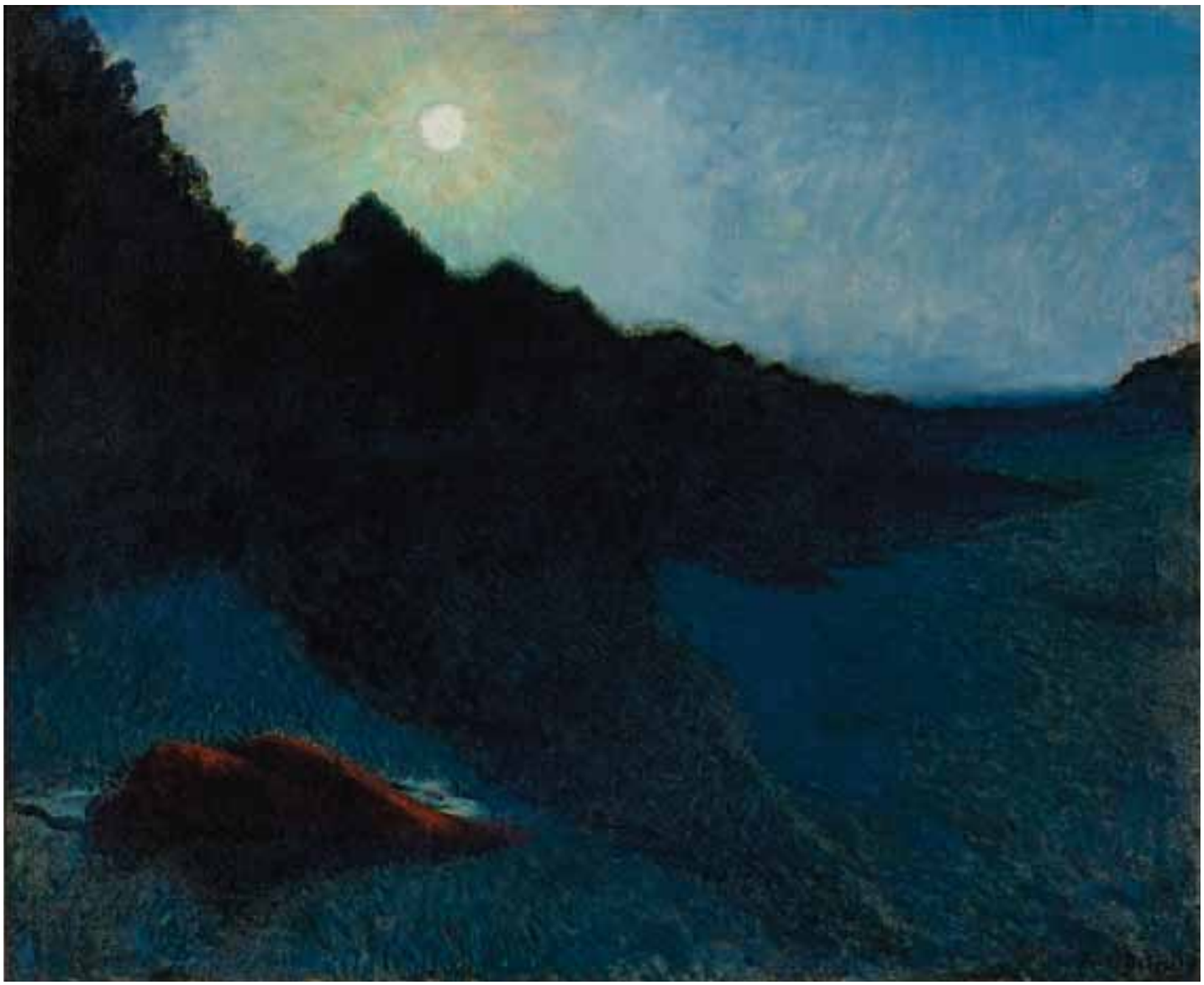
35. *Loc. cit.*

36. Rapports des séances du 18 juin 1836 et du 30 août 1946. Bruxelles, Archives de la Commission des monuments et sites, portefeuille 8331.

Les Trompettes de la victoire, 1920. Panneau de mosaïque de l'hémicycle du Cinquantenaire à Bruxelles.

Delville Corr.indd 118 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 119 06/12/2013 14:29



Delville Corr.indd 120 06/12/2013 14:29

Soir pathétique

À Albert Mockel

Au loin des lointains nocturnement sérénisés
Sous l'immense accalmie vespérale
Vaguent mes yeux et aux azurs solennisés
Où s'illumine l'apothéose astrale.
La terre vibrante de sève dans le soir
dont mes sens exaltés chantent l'apologie,
Par les germes sacrés de l'auguste semoir
Fécondait les œuvres de l'humaine géorgie.
La lueur suprême du grand ciel extatique,
Une lustrale lueur, ardente, séraphique,
Ruisselait sanctifiant la paix profonde.
Et la lune sainte d'un éclat prodigieux,
Triomphale, montant vers l'apogée adieux
Mystiquement sublimisa le Monde !

Jean Delville, « Soir pathétique », in
La Wallonie, 30 novembre 1888, n° 10, pp. 417-418.

[*Figure allongée dans un paysage au clair de lune*], 1888.
Huile sur toile, 49 x 60,5 cm.
Collection privée.

Delville Corr.indd 121 06/12/2013 14:29

Mes débuts montrent suffisamment l'orientation nouvelle et symboliste de mon art. Ma double intellectualité picturale et littéraire se confond de plus en plus et ce fut parfois une lutte intérieure douloureuse…[1]

Jean Delville devant la critique d'art

FLAURETTE GAUTIER

Les premiers écrits de Jean Delville s'inscrivent dans un contexte marqué par la théorie wagnérienne du *Gesamtkunstwerk*, qui favorise un décloisonnement spectaculaire des disciplines[2]. À la fin des années 1880, la Belgique traverse une période de profonds bouleversements, tant sur le plan culturel que politique, qui aboutira à une progressive autonomisation des arts.

La naissance du jeune État belge en 1830, en plaçant la question de la construction identitaire au centre des débats, encourage fortement le rapprochement des sphères littéraire et artistique. En l'absence d'une littérature nationale, la quête d'une « âme belge » passe par un recours systématique à la tradition picturale, qui érige la figure du peintre en modèle. La récurrence des échanges entre peinture et littérature en Belgique, que Balzac se plaît à appeler la « patrie de la poésie plastique[3] », se traduit par une reconfiguration du champ culturel de la critique d'art, où écrivains de métier et peintres se disputent désormais le « monopole de l'écritoire[4] ».

L'apparition des « écrivains d'art », c'est-à-dire des « auteurs qui exercent une pratique d'écriture à propos des arts plastiques[5] », entraîne l'abandon du strict compte rendu journalistique au profit d'un discours stylisé calqué sur le modèle pictural dont il tire son prestige. L'assimilation de la littérature aux arts visuels sous la forme de la « prose d'art » réactive paradoxalement l'ancienne rivalité avec les beaux-arts. Jean Delville est de cette génération de peintres qui opposeront à ce phénomène une résistance littéraire en prenant eux-mêmes la plume pour défendre leurs idées.

L'appropriation de l'espace littéraire par les artistes ne se fait cependant pas sans heurt. En pleine mutation depuis l'introduction du débat sur le symbolisme en 1886, cet espace est encore largement tributaire d'une conception formaliste de la littérature qui explique le peu de bienveillance que suscitent les écarts de langage de la nouvelle génération. L'essor des revues à vocation littéraire[6], concomitant au renouvellement esthétique français, encourage paradoxalement la prise de distance avec les formes littéraires canoniques, à l'instar de *La Wallonie* d'Albert Mockel, qui marque son appartenance à une identité culturelle régionale, résolument francophile, par une ouverture aux innovations poétiques des symbolistes.

Si Delville entre en littérature par l'intermédiaire de *La Wallonie*[7], il ne cède que peu de temps à l'engouement du vers libre promu par les étoiles montantes du symbolisme, tels Maurice Maeterlinck ou Georges Rodenbach. Sa prédilection pour la forme du sonnet, qui le place d'après ses commentateurs en filiation directe d'Émile Verhaeren, constitue en réalité un écho à la théorie des correspondances de Charles Baudelaire, dans laquelle Delville trouve « l'identité entre la Poésie et la Peinture[8] ». Ses recherches poétiques anticipent de façon très nette sa conception de la peinture comme « Verbe-Image » ou comme « Forme-Esprit », c'est-à-dire d'une peinture des correspondances selon laquelle « toute forme est une pensée[9] ».

(PAGE DE DROITE)
Portrait en bleu de Madame Delville ou *Inspiration* ou *La Muse*, 1893. Crayon de couleur et encre sur papier, 27 x 18 cm. Collection privée.

Delville Corr.indd 122 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 123 06/12/2013 14:29

L'obsession d'une identification totale du verbe et de l'image, fondée sur une réforme du régime littéraire, explique que, dès 1890, Jean Delville cherche à se rapprocher de *La Jeune Belgique*, revue à tendance conservatrice pro-parnassienne dirigée par Valère Gille, Iwan Gilkin et Albert Giraud. Garante de la tradition de « l'art pour l'art » et du formalisme poétique, la revue se pose en principal adversaire de *L'Art moderne*, tribune privilégiée de la bourgeoisie éclairée et de l'éclectisme pictural, en laquelle Delville voit le repaire « des critiques ignares et des avocats écervelés[10] ». Dans une lettre datée du 25 novembre 1890, l'artiste soumet à Valère Gille un « dessin-frontispice », intitulé *La Poésie*, « qui, par son caractère symbolique, a sa place toute marquée au seuil d'une revue d'art littéraire[11] ». Ladite proposition essuie un refus de la rédaction de *La Jeune Belgique*, comme en témoigne la parution de l'œuvre dans *L'Almanach de Gand* en 1891. De nature allégorique, ce dessin illustre la dimension stratégique des relations nouées par Delville avec les personnalités littéraires les plus en vue de Bruxelles fin de siècle, en même temps qu'il suggère que, d'un point de vue pictural, il ne s'est pas encore totalement dégagé du réalisme des premières œuvres.

Ce n'est qu'à l'automne 1892, à l'occasion de la publication de son premier recueil de vers, *Les Horizons hantés*, que Delville parvient à attirer l'attention de la rédaction de *La Jeune Belgique*. Giraud, en charge de la chronique littéraire mensuelle de la revue, lui consacre un article à l'ironie mordante dans le numéro de septembre[12]. Il constate que Delville « s'est improvisé poète au hasard, sans avoir étudié la langue, sans avoir pénétré les secrets de la prosodie et de la rythmique », condamnant sans appel ses « poèmes sans formes », ses « strophes claudicantes » et ses « vers infirmes ». Qualifiés de « monstrueux », les poèmes de Delville sont essentiellement réprouvés en raison des libertés syntaxiques, grammaticales et linguistiques prises par leur auteur.

La critique va en effet relever de façon systématique les digressions poétiques de Jean Delville, accusé de corrompre les formes et la langue poétiques classiques, tel Rodrigue Sébasquier qui relève le « sens assez confus » de ce « salmis de vers de tous les mètres possibles et impossibles[13] ». En janvier 1893 paraît dans *La Jeune Belgique* une « correction » d'un sonnet de Delville « qui a l'air d'avoir été rimé par un débutant inhabile à scander les syllabes[14] ». Sur un ton non moins caustique, la direction de la revue insère à son numéro d'août la réponse de Jean Delville sous le titre « Une conversion », lettre dans laquelle il reconnaît son ignorance en matière de « mécanique versificatoire » et s'engage à retrouver, à la lumière du traité de Banville, « la grande et claire route qui mène au foyer du Parnasse[15] ». Cette concession faite aux pères du Parnasse est toutefois postérieure au texte « Les petits iconoclastes » publié par Delville en octobre 1892 dans *Le Mouvement littéraire*, dirigé par son ami Raymond Nyst, avec lequel il fonde la même année le premier salon Pour l'art[16]. Véritable chef d'accusation lancé contre le « virus de la critique destructive », il met en exergue l'ampleur des débats suscités par l'arrivée des artistes-écrivains dans l'espace littéraire qui remet en cause la délimitation de leurs champs d'action respectifs. Delville reproche aux critiques leurs « implacables regards de grammairiens » qui compromettent la liberté de la presse, devenue « archange prostitué ». Les effets de concurrence déloyale de la critique d'art à l'encontre du peintre qui écrit sont identifiés comme un frein à la créativité. En février 1895, il ira jusqu'à la rendre responsable de la mort prématurée de son confrère Antoine Lacroix[17].

(PAGE DE DROITE)
Sybille, 1890.
Gouache, fusain et crayon sur papier, 43 x 36 cm. Collection privée.

Delville Corr.indd 124 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 125 06/12/2013 14:29

L'enjeu littéraire impose ainsi à chaque camp de redéfinir sa position et de structurer ses arguments. En qualifiant les critiques d'art d'« esthètes à rebours » dépourvus de « savoir esthétique », Delville justifie son intervention dans le domaine de la littérature et, *a fortiori*, de la critique[18] par sa pratique et sa connaissance interne du métier. Il sacre ainsi l'artiste-écrivain qui, à la fois créateur et commentateur, agit de l'intérieur, tandis que les écrivains d'art observent de l'extérieur. Alors que les critiques sont assimilés à des « amateurs », la critique, elle, est déchue au rang de « position lucrative où vont échouer les rapins du pinceau et de la plume, enfin toute la lyre discordante des râtés [*sic*] qui grince dans les bas-fonds de l'envie ».

La refonte du statut de la critique d'art, qui cristallise les tensions entre artistes et écrivains d'art, s'impose progressivement comme un débat spécifiquement belge. Dans le compte rendu d'une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck au théâtre du Parc de Bruxelles au printemps 1893, Delville condamne ainsi farouchement le « journaleux belgeois, ce ruminant de [s]a terre natale[19] » incapable, par un défaut de son intelligence, de saisir la complexité scénique du langage maeterlinckien. La mise en demeure du critique d'art belge et de ses méthodes se traduit, sur le plan lexical, par l'emploi récurrent de la métaphore animale qui, sans détour, en signale la trivialité. En décembre 1895, il écrit dans *La Ligue artistique* : « En Belgique, ce petit village littéraire et artistique, la plupart des écrivains sont agacés de voir un peintre manier la plume juste assez pour savoir écrire, tant bien que mal, sa façon de penser et pour savoir, à l'occasion, se défendre contre les coups de dents des chacals de la critique[20]. »

Cette « basse-cour de détracteurs », ces adeptes de la « Zolamonomanie », qui répandent dans la presse les « fumiers pestilentiels de la vie animale » sous couvert d'esthétique libre, sont « belges surtout[21] ! ». Cet argument, omniprésent dans la série d'articles qui accompagne la création des Salons d'Art idéaliste[22], engendre une polémique[23] entre Delville et le peintre paysagiste Edmond Verstraeten, bientôt affublé de l'épithète peu flatteuse de « vieux canard[24] ». Elle conduit à une dévalorisation sémantique du terme « belge », qui revêt des connotations négatives et sert à qualifier toutes les formes d'esthétique libre, formellement bannies du programme des Salons d'Art idéaliste[25]. Elle rappelle également, de façon plus implicite, que c'est hors des frontières nationales que le symbolisme belge connaît les faveurs de la presse et du public.

Lors du premier Salon de la Rose+Croix de 1892, la critique parisienne se montre en effet nettement plus favorable aux symbolistes belges que la critique locale, jouant un rôle déterminant dans leur reconnaissance et leur structuration[26]. Le Sâr Péladan, en incarnant un type d'acteur culturel nouveau, à la fois esthète, critique d'art, essayiste, romancier, instigateur des Salons de la Rose+Croix, influence considérablement la manière dont Delville investit l'espace littéraire belge, en dépit des railleries répétées d'une critique hostile.

Le désaveu massif des théories et de l'attitude singulières de « Péladan le Houspillé » de la part d'un grand nombre d'intellectuels constitue pour Delville l'indice suprême de sa supériorité spirituelle. En accordant à l'artiste le statut de mage et de prêtre, Péladan lui fournit le modèle d'un « héroïsme intellectuel devenu rare » et une ligne de conduite lui permettant de triompher de l'esthétique libre, « de marcher contre la féroce laideur, à travers la morne stupidité de tout un siècle, le casque éblouissant de l'idéalité sur la tête et le glaive de lumière au poing[27] ».

Delville Corr.indd 126 06/12/2013 14:29

L'ART IDÉALISTE

REVUE MENSUELLE D'ESTHÉTIQUE, DE LITTÉRATURE ET DE PHILOSOPHIE

Gérant : Élie MÉGOR.

Le Michel-Ange du ruisseau

Pour l'art, affiche pour la première exposition à Bruxelles, du 12 novembre au 4 décembre 1892.
Lithographie en couleur, 122 x 98,2 cm. Anvers, Letterenhuis, inv. AV38.5.10.128.

(EN HAUT)
L'Art idéaliste. Revue mensuelle d'esthétique, de littérature et de philosophie.
Gérant : Élie Mégor [Jean Delville], n° 5, 1897.
Journal imprimé. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, FSXLVIIII498B.

(EN BAS)
Salon d'Art idéaliste, affiche pour les salons à Bruxelles à partir du 11 janvier 1896.
Lithographie en couleur, 122 x 73 cm. Anvers, Letterenhuis, inv. AV38.5.10.486.

Delville Corr.indd 127 06/12/2013 14:29

La Lumière, journal hebdomadaire indépendant, social, scientifique, artistique et littéraire, n° 1, 17 janvier 1899.
Journal imprimé.
Collection Daniel Guéguen.

Ce prosélytisme, auquel on mesure le degré de pénétration des théories péladanesques, explique les liens noués par Delville avec *Le Mouvement littéraire* et *La Ligue artistique* du temps de Pour l'art et des préparatifs de la première geste d'Art idéaliste. Ces revues, désireuses de promouvoir les manifestations d'art indépendant pour asseoir leur propre rôle, agissent comme des « catalyseurs » d'idées nouvelles. Stratégie spéculaire dont chaque camp tire des bénéfices, elle constitue pour Delville un mode d'accès à la reconnaissance comme chef de file de l'idéalisme belge.

La mise en place du Salon d'Art idéaliste et sa promotion induisent un nouveau positionnement stratégique, qui passe par la création, en 1897, de la revue d'esthétique, de littérature et de philosophie *L'Art idéaliste*. Sous le pseudonyme d'Élie Mégor, Delville prend en charge la direction de la publication, qui, en réactivant le genre du périodique-artiste, constitue une tribune autonome de l'idéalisme belge. Coïncidant avec la parution de son recueil *Le Frisson du Sphinx*, la revue tente d'imposer un modèle théorique au moment où le mouvement idéaliste est en perte de vitesse[28].

Avec l'échec éditorial de *L'Art idéaliste*, Delville abandonne le registre flamboyant de son maître à penser, « toute d'apparat et de bariolures idéologiques », pour basculer dans le « Journalisme éducateur[29] ». En 1899, il fonde *La Lumière*, dont le but « est de mettre le grand public en contact avec la pensée des Intellectuels, afin d'accomplir un travail d'assainissement social, spirituel, artistique et littéraire[30] ». Écho populaire de la revue théosophique *Lucifer*, il marque un tournant dans la stratégie de diffusion de l'idéalisme de Delville. Tentative journalistique ultime avant la publication de son essai *La Mission de l'art* en 1900, l'artiste signale par ses ambitions vulgarisatrices que l'enjeu a changé, qu'il se substitue définitivement « à la petite critique, éducatrice grotesque et néfaste du public[31] », obstacle entre les intellectuels et la masse.

Delville Corr.indd 128 06/12/2013 14:29

1. Jean Delville, autobiographie. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Delville, inv. 23.792.

2. Un abondant volume exégétique a été consacré à la question de l'intermédialité en Belgique. Voir notamment Malou Haine, Denis Laoureux et Sandrine Thieffry (dir.), *Bruxelles, convergences des arts (1880-1914)*, Paris, Vrin (MusicologieS), 2013.

3. Honoré de Balzac, *À la recherche de l'Absolu*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1999, p. 49.

4. Jean Delville, « Documents à conserver », in *La Ligue artistique*, n° 23, 4 décembre 1895, pp. 3-4.

5. Claudette Sarlet, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor (Un livre, une œuvre), 1992, p. 12.

6. Christian Agelet, « Vers la reconnaissance internationale », in Christian Berg et Christian Halen (dir.), *Littératures de langue française (1830-2000). Histoire et perspectives*, Bruxelles, Le Cri, 2000, pp. 57-111.

7. Jean Delville, « Te Deum », in *La Wallonie*, n° 10, 30 novembre 1888, p. 417 ; « Soir pathétique », in *La Wallonie*, n° 10, 30 novembre 1888, pp. 417-418.

8. Jean Delville, « Le poète Charles Baudelaire, esthéticien et critique d'art », in *Académie royale de Belgique. Bulletin de l'Académie royale des beaux-arts de Belgique*, t. XXIV, 1942, p. 46.

9. Jean Delville, *La Mission de l'art. Étude d'esthétique idéaliste*, Bruxelles, Georges Balat, 1900, p. 157.

10. Jean Delville, « Exhortation à l'Art idéaliste et mystique », in *La Ligue artistique*, n° 10, 19 mai 1895, pp. 1-3.

11. Lettre autographiée et signée, reproduite dans Jean Warmoes, *Valère Gille et* La Jeune Belgique. *Lettres d'écrivains et d'artistes*, Bruxelles, Société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 1978, p. 13.

12. Albert Giraud, « Chronique littéraire », in *La Jeune Belgique*, n° 9, septembre 1892, pp. 350-353.

13. Rodrigue Sébasquier, « Jean Delville : *Les Horizons hantés* », in *Le Réveil*, n° 10, octobre 1892, pp. 311-313.

14. Anonyme, « Memento », in *La Jeune Belgique*, n° 1, janvier 1893, p. 296.

15. Jean Delville, « Une conversion », in *La Jeune Belgique*, n° 8, août 1893, p. 312.

16. Jean Delville, « Les petits iconoclastes », in *Le Mouvement littéraire*, n° 18, 8 octobre 1892, pp. 131-133.

17. Jean Delville, « Antoine Lacroix », in *L'Art jeune*, n° 2, 15 février 1895, pp. 24-25.

18. Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Critiques d'art), 2005.

19. Jean Delville, « À propos de *Pelléas et Mélisande* », in *Le Mouvement littéraire*, n° 34, 23 juin 1893, pp. 273-274.

20. Jean Delville, « Documents à conserver », *op. cit.*

21. Jean Delville, « Causerie esthétique », in *La Ligue artistique*, n° 13, 17 juillet 1895, pp. 1-2.

22. Jean Delville, « À propos de nos expositions », in *La Ligue artistique*, n° 7, 7 avril 1895, pp. 1-2 ; n° 9, 5 mai 1895, pp. 1-2 : « Ici, en Belgique, où depuis quelques années le mouvement artistique a été envahi par les ochlocrates [*sic*] et les pyrochtechniciens du vingtisme le plus en vue, l'âme de l'artiste belge, cahotée dans les incohérences picturales de quelques impuissants snobs, est désorientée. De matériel pataud qu'était l'art belge, il était devenu solide et malade ; il n'a fait que changer d'état dans son plan inférieur. Au fond il n'y a pas de différence entre les effroyables banalités de l'école dite conventionnelle et les flagrantes aberrations des héros de l'esthétique libre. Tous deux forment la même erreur dans un mode d'expression différent. »

23. Edmond Verstraeten, Amédée Lynen, « À propos de nos expositions », in *La Ligue artistique*, n° 8, 21 avril 1895, pp. 1-2 ; Jean Delville, « Réponse à M. Verstraeten », in *La Ligue artistique*, n° 11, 2 juin 1895, p. 2 ; Edmond Verstraeten, « Réponse à M. Delville », in *La Ligue artistique*, n° 12, 16 juin 1895, pp. 1-2.

24. Jean Delville, « Petite réponse à un vieux canard », in *La Ligue artistique*, n° 12, 16 juin 1895, p. 2.

25. Jean Delville, « Salons d'Art idéaliste », in *La Ligue artistique*, n° 23, 4 décembre 1895, p. 6 : « [Les Salons d'Art idéaliste] bannissent rigoureusement : la peinture d'histoire, à moins qu'elle soit SYNTHÉTIQUE, la peinture militaire ; toute représentation de la vie contemporaine privée ou publique ; le portrait, s'il n'est pas iconique, les paysanneries, les marines, les paysages ; l'humorisme, l'orientalisme pittoresque ; l'animal domestique ou de sport ; les tableaux de fleurs, de fruits et d'accessoires. »

26. Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora Publishers, 2012.

27. Jean Delville, « De la Beauté », in *La Ligue artistique*, n° 18, 16 septembre 1895, pp. 1-3.

28. Le dernier Salon de la Rose+Croix a lieu en 1897 ; le Salon d'Art idéaliste ferme ses portes en 1898, en même temps que disparaît la revue éponyme.

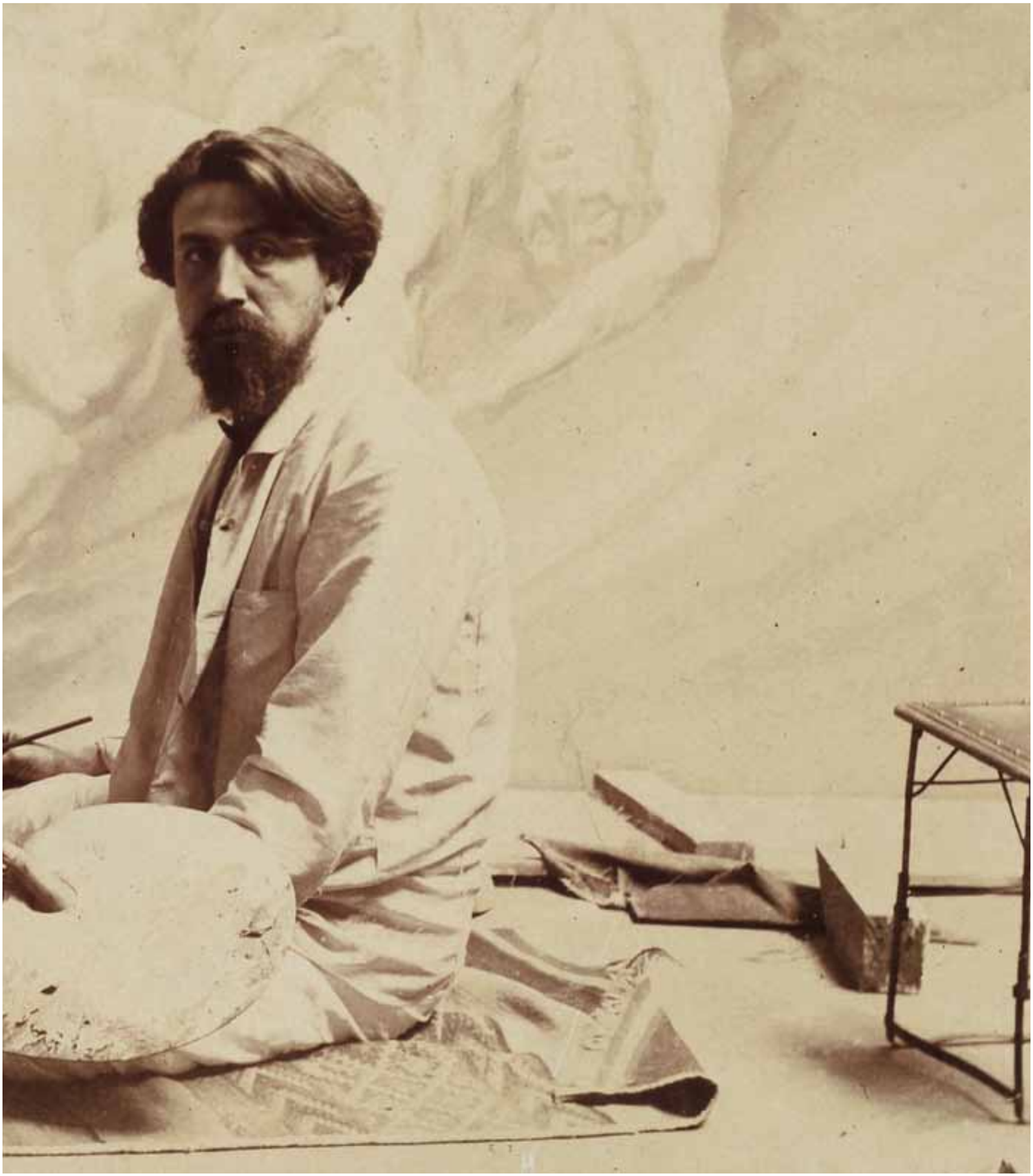
29. Jean Delville, « Appel aux personnalités », in *La Lumière*, n° 1, 17 décembre 1899, np.

30. *Ibid.*

31. Jean Delville, « La science de l'art », in *L'Art idéaliste*, n° 3, 13 mai 1897, pp. 1-2.

Delville Corr.indd 129 06/12/2013 14:29

Delville Corr.indd 130 06/12/2013 14:29



Delville Corr.indd 131 06/12/2013 14:29

DENIS LAOUREUX

Chronologie

1867. Naissance le 19 janvier, à Louvain, de Jean Libert. Enfant naturel, ce dernier prendra le nom de son père adoptif, Victor Delville, en 1877.

1886. Delville achève sa formation à l'Académie de Bruxelles, où il s'est inscrit en 1879, à l'âge de treize ans.

1887. Delville participe pour la première fois aux salons organisés depuis 1876 par l'Essor, où il expose régulièrement jusqu'en 1891 des œuvres présentant des thèmes iconographiques proches de l'art social. Et l'artiste de confier dans un document autobiographique : « Je passais des journées et des nuits dans les usines Cockerill pour y dessiner et peindre le monde farouche des hommes au travail. »

1888. Delville publie ses premiers sonnets, *Te Deum* et *Soir pathétique*, dans *La Wallonie*. Lors du séjour qu'il effectue à Paris, il se montre particulièrement sensible à la vision de réprouvés auxquels il consacre divers dessins qui le rapprochent de George Minne, Constantin Meunier et Henry de Groux.

1889. Delville commence sa première œuvre monumentale d'inspiration littéraire : *La Divine Comédie* de Dante donne naissance au *Cycle passionnel* (pp. 21, 23, 56, 58, 59). Il présente ce tableau en 1890 à l'Essor.

1892. Cette année est un tournant dans la carrière de Delville. En compagnie de plusieurs artistes belges, dont Fernand Khnopff, il participe au premier Salon de la Rose+Croix organisé par Joséphin Péladan, dont il a probablement fait la connaissance lors de son séjour parisien de 1888. À Bruxelles, faisant suite à la dissolution de l'Essor survenue en 1891, il contribue activement au premier salon du groupe Pour l'art, dont il est un des membres fondateurs avec Raymond Nyst. Dans la revue *Le Mouvement littéraire* (1892-1894), il publie de nombreux articles en relation avec les activités de Pour l'art.

1893. Delville publie chez Lacomblez son premier recueil de poèmes, *Les Horizons hantés*. Il épouse Marie Lesseine.

1894. Delville fonde la Coopérative artistique avec Jules Du Jardin. Il s'agit d'une sorte de plateforme collective visant à réduire les coûts des fournitures artistiques par la pratique de l'achat groupé.

1895. Cette année s'ouvre sur le troisième et dernier salon de Pour l'art. Reprenant des éléments publiés en 1893, la parution du *Dialogue entre nous. Argumentation kabbalistique, occultiste, idéaliste* confirme l'orientation hermétique que Delville entend donner à sa peinture. Le Prix de Rome que le peintre obtient en octobre avec *Le Christ glorifié par les enfants* (p. 82) constitue une première reconnaissance institutionnelle.

1896. Après un détour par Florence, Delville se rend avec sa famille dans la capitale italienne, où le Prix de Rome lui permet de séjourner. Cette année est surtout celle du premier Salon d'Art idéaliste organisé par Delville. Ce dernier a fait paraître en novembre 1895 une circulaire dans laquelle il est écrit que, sur le modèle des Salons de la Rose+Croix, « les Salons d'Art idéaliste prétendent vouloir continuer, à travers les évolutions modernes, la grande tradition de l'art idéaliste [...]. Ils bannissent rigoureusement : la peinture d'histoire [...], la

(PAGE PRÉCÉDENTE)
Anonyme, *Jean Delville peignant* L'Homme-Dieu, c. 1903.
Photographie. Collection Miriam Delville.

Delville Corr.indd 132 06/12/2013 14:29

Dulluard Sartini,
Portrait de Jean Delville, c. 1896.
Photographie. Collection Miriam Delville.

Charles van Boghout, *Jean Delville, sa femme Marie Lesseire et leur fils Raphaël*, c. 1877.
Photographie. Collection Miriam Delville.

peinture militaire ; toute représentation de la vie contemporaine privée ou publique ; le portrait, s'il n'est pas iconique, les paysanneries, les marines, les paysages, l'humorisme [...], les tableaux de fleurs, de fruits et d'accessoires ».

1897. *Le Frisson du Sphinx* sort de presse. Delville, sous le pseudonyme d'Élie Mégor, crée et dirige la revue *L'Art idéaliste* (1897-1898), qui constitue autant une tribune consacrée à l'idéalisme qu'un arc-boutant au deuxième Salon d'Art idéaliste.

1898. Bien qu'il séjourne à Rome, Delville revient régulièrement en Belgique. Il organise au sein de la Maison d'Art d'Edmond Picard la troisième et dernière geste des Salons d'Art idéaliste à l'heure où il achève, à Bruxelles, sa monumentale *École de Platon*.

1899. Delville fonde la revue *La Lumière* (1899-1900, p. 128), dont il est le rédacteur en chef et qu'il ouvre à Édouard Schuré, avec lequel il entretient à ce moment une intense relation épistolaire.

1900. Alors que *La Mission de l'art* sort de presse avec une préface de Schuré, Delville se voit proposer, par l'intermédiaire de Charles Van der Stappen, un poste de professeur d'après modèle vivant à la Glasgow School of Art, où il restera jusque 1906. Alors qu'il est en poste à Glasgow, il peint *L'Homme-Dieu* (p. 104) entre 1901 et 1903.

1907. Delville entre en fonction comme professeur à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. Il y enseigne jusqu'en janvier 1938. L'État belge entre en contact avec le peintre, qui se verra attribuer en 1908 la commande de cinq panneaux destinés à décorer la salle de la cour d'assises du palais de justice de Bruxelles (pp. 110, 112, 115, 117, 119).

(CI-CONTRE)
Olivier Delville, *Maison de Jean Delville vers 1930. La tour avec la chambre de méditation,* c. 1930.
Photographie. Collection Miriam Delville.

Delville Corr.indd 133 06/12/2013 14:29

Anonyme, *Jean Delville dans son atelier devant* Prométhée, après 1904.
Photographie. Collection Miriam Delville.

Delville Corr.indd 134 06/12/2013 14:29

1914. Comme de nombreux artistes belges, Delville suit le chemin de l'exode, qui le conduit à Londres, où il reste jusqu'en 1918.

1920. Delville crée la Société de l'art monumental, qui prendra en charge la décoration de l'hémicycle du Cinquantenaire (p. 118).

1925. Alors qu'il a été nommé académicien l'année précédente, Delville peint *Les Forces* (p. 103). Cette œuvre monumentale est exposée au Salon de Paris. Elle sera placée en 1946 dans la salle des Pas-Perdus du palais de justice de Bruxelles, face à une autre toile de grand format, *Le Génie vainqueur* (p. 23).

1933. Delville s'installe à Mons.

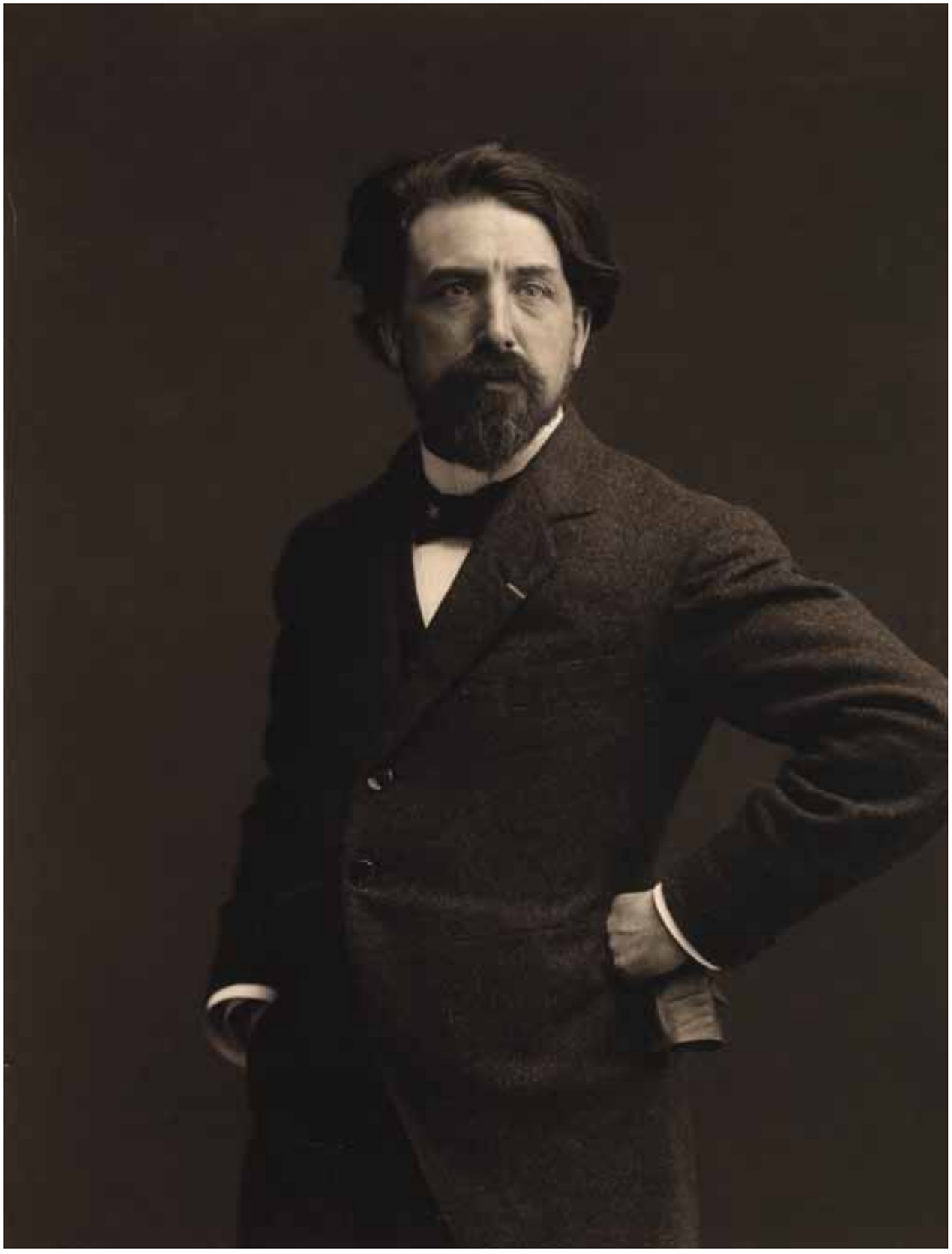
1953. Delville meurt à l'âge de quatre-vingt-six ans, le jour de son anniversaire.

Anonyme, *Jean Delville avec des élèves à Glasgow*, 1900-1906.
Photographie. Collection Miriam Delville.

Anonyme, *Jean Delville avec une élève*, après 1906.
Photographie.
Collection Miriam Delville.

Anonyme, *Jean Delville à Londres avec ses deux fils, Raphaël et Élie, militaires en permission*, 1914-1918 ?
Photographie. Collection Miriam Delville.

Delville Corr.indd 135 06/12/2013 14:29



Anonyme, *Portrait de Jean Delville*, c. 1910.
Photographie. Collection Miriam Delville.

Delville Corr.indd 136 06/12/2013 14:29

Bibliographie

La présente bibliographie comprend deux rubriques : les sources inédites et l'exégèse critique, toutes deux organisées de façon chronologique afin de faire apparaître l'histoire de l'intérêt scientifique porté à la figure de Jean Delville. Nous n'avons intégré ni les archives de l'artiste ni ses écrits.

SOURCES INÉDITES

Armand Eggermont, *Delville*, manuscrit, sd. Bruxelles, MrBAB, AACB, fonds Eggermont.

Sébastien Clerbois, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge*, thèse présentée à l'université libre de Bruxelles sous la direction du professeur Michel Draguet, 1999.

Brendan Cole, *Jean Delville's L'Esthétique idéaliste. Art between Nature and the Absolute (1887-1906)*, thèse présentée à l'université d'Oxford, 2000.

Flaurette Gautier, *L'Écriture artiste de Jean Delville (1888-1900)*, mémoire de master 1 sous la direction de Pascal Rousseau, université François-Rabelais de Tours, 2011.

Flaurette Gautier, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, 2 volumes, mémoire de master 2 sous la direction de France Nerlich et de Pascal Rousseau, université François-Rabelais de Tours, 2012.

BIBLIOGRAPHIE

Charles Van den Borren, « Jean Delville », in *Bulletin de la classe des beaux-arts*, t. XXXV, 1953, pp. 1-3.

Albert Ciamberlani, « Notice sur Jean Delville », in *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, t. 120, 1954, pp. 181-191.

Francine-Claire Legrand, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti (Art du temps), 1971.

Clovis Piérard, « Jean Delville, peintre, poète, esthéticien 1867-1953 », in *Mémoires et publications de la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut*, t. 84, 1971-1973, pp. 209-247.

Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix*, New York-Londres, Garland, 1976.

Maria Luisa Frongia, *Il Simbolisma di Jean Delville*, Bologne, Pàtron, 1978.

Olivier Delville, *Jean Delville, peintre 1867-1953*, Bruxelles, Laconti, 1984.

Gisèle Ollinger-Zinque, « Les artistes belges et la Rose+Croix », in *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1-3, 1989-1991, pp. 433-465.

Maria Luisa Frongia, « I bozzetti di Jean Delville per la scene del drama lirico inedita Zanoni », in *Storia dell'arte*, n° 71, 1991, pp. 137-151.

Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan (1858-1918) : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993.

Michel Draguet (dir.), *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Liège, Musée de l'Art wallon, du 17 octobre au 1er décembre 1997.

Michel Draguet, *Les Idéalistes : le symbolisme en Belgique autour de Jean Delville*, Tokyo, White PR, 1997.

Sébastien Clerbois, « Édouard Schuré et Jean Delville sur la scène wagnérienne : la genèse d'un théâtre de l'âme », in Manuel Couvreur (dir.), *La Monnaie wagnérienne*, Bruxelles, ULB (Cahiers du Gram), 1998, pp. 259-279.

Sébastien Clerbois, « Alla ricerca di un tempo perduto. L'influenza del Rinascimento italiano sui pittori simbolisti belgi (1880-1900) », in *Commentari d'arte*, n° 14, septembre-décembre 1999, pp. 49-59.

Sébastien Clerbois, « La peinture en kabbale. L'influence de l'occultisme sur le symbolisme belge (1880-1905) », in *Villers*, n° 16, 2000, pp. 12-16.

Donald Flanell Friedman, « L'évocation du Liebestod par Jean Delville », in *La Peinture (d)écrite, Textyles*, n° 17-18, Bruxelles, Le Cri Édition, 2000, pp. 79-84.

Sébastien Clerbois, « In Search of the *Forme-Pensée* : The Influence of Theosophy on Belgian Artists, Between Symbolism and Avant-garde (1890-1910) », in www.19thc-artworldwide.org, 2002.

Sébastien Clerbois, « L'influence de la pensée ésotérique sur le symbolisme belge. Bilan critique d'une affinité spirituelle à la fin du XIXe siècle », in *Aries, Journal for the Study of Western Esotericism*, vol. 2, n° 2, 2002, pp. 173-192.

Michel Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2004.

Sébastien Clerbois, [Notices relatives à] « *Tristan et Yseult* (1887) » [et] « *Parsifal* (1890) », in *Richard Wagner. Visions d'artistes*, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 2005.

Brendan Cole, « *L'École de Platon* de Jean Delville : amour, beauté et androgynie dans la peinture fin-de-siècle », in *La Revue des musées de France*, vol. 56, n° 4, octobre 2006, pp. 57-63.

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

Sébastien Clerbois, « Jean Delville, Prix de Rome. L'Antiquité et le symbolisme belge », in *L'Antiquité au service de la Modernité ? La réception de l'Antiquité classique en Belgique au XIXe siècle*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Musée royal de Mariemont, Timperman, 2009, pp. 83-92.

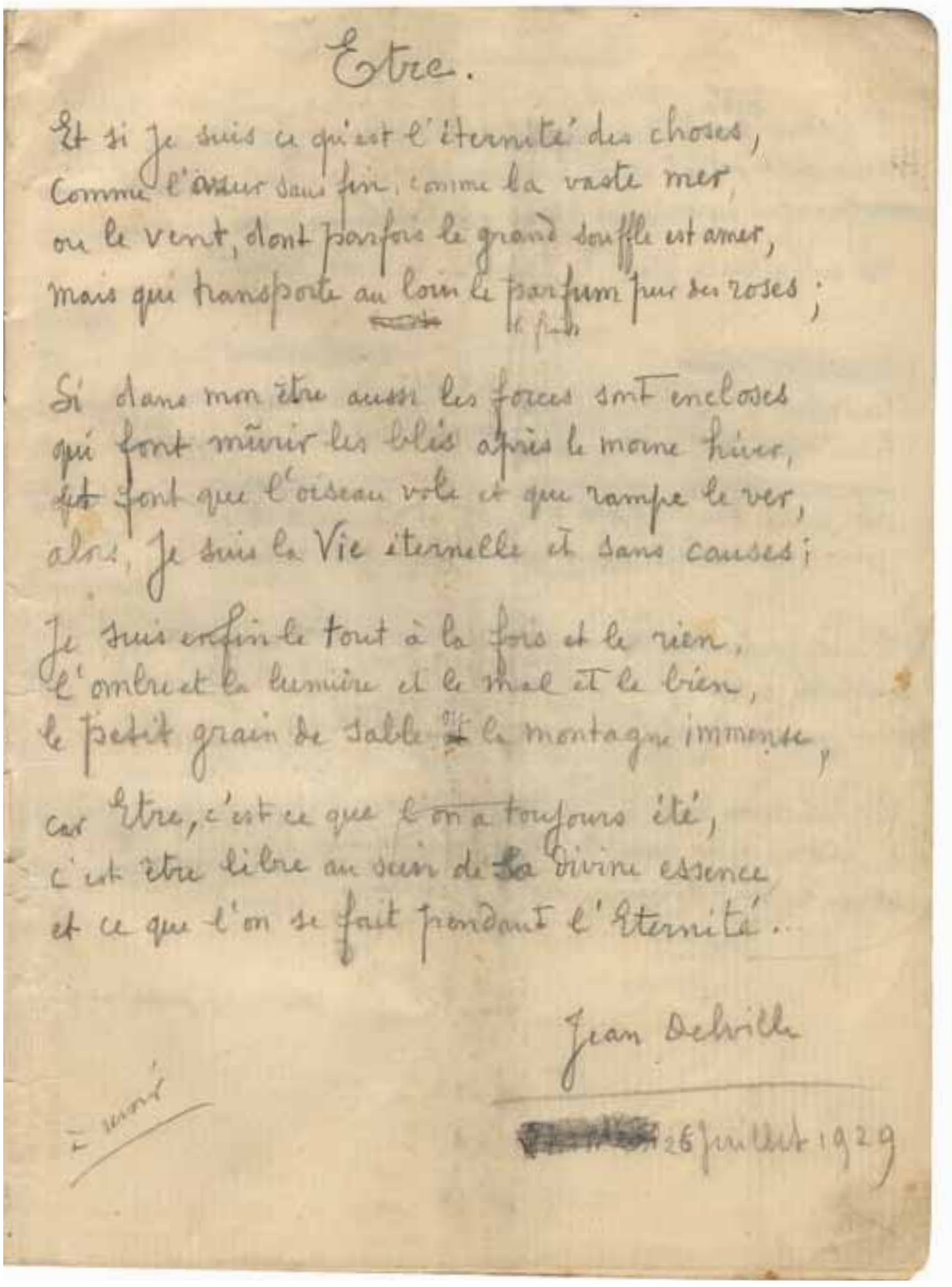
Brendan Cole, « Jean Delville and the Belgian Avant-Garde : Anti-Materialist Polemics for "un art annonciateur des spiritualités futures" », in Rosina Neginsky (dir.), *Symbolism. Its Origins and Its Consequences*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010, pp. 129-146.

Brendan Cole, « Jean Delville chez l'éditeur Deman », in Denis Laoureux (dir.), *Impressions symbolistes. Edmond Deman, éditeur d'art*, Namur, Musée Félicien-Rops, 2011, pp. 46-47.

Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora Publishers, 2012.

James H. Lesher, « The Philosophical Aspects of Jean Delville's *L'École de Platon* », in www.19thc-artworldwide.org, 2013.

Delville Corr.indd 137 06/12/2013 14:29



Être.

Et si je suis ce qu'est l'éternité des choses,
Comme l'azur sans fin, comme la vaste mer,
ou le vent, dont parfois le grand souffle est amer,
mais qui transporte au loin le parfum pur des roses ;

Si dans mon être aussi les forces sont encloses
qui font mûrir les blés après le morne hiver,
font que l'oiseau vole et que rampe le ver,
alors, je suis la Vie éternelle et sans causes ;

Je suis enfin le tout à la fois et le rien,
l'ombre et la lumière et le mal et le bien,
le petit grain de sable et la montagne immense,

car Être, c'est ce que l'on a toujours été,
c'est être libre au sein de la divine essence
et ce que l'on se fait pendant l'Éternité...

Jean Delville

[redacted] 26 juillet 1929

Être, poème, 26 juillet 1929.
Crayon sur papier, 25 x 18,5 cm. Collection Miriam Delville.

Delville Corr.indd 138 06/12/2013 14:29

Index des noms

Albert Ier, roi des Belges
Arnay, Albert
Arnoux, Jacques
Artôt, Paul

Baes, Edgar
Baltus, Georges-Marie
Balzac, Honoré de
Baudelaire, Charles
Bénédite, Léonce
Berger, Émilie
Blavatsky, Helena Petrovna
Boileau, Nicolas
Bois, Jules
Botticelli, Sandro
Bourguignon, ?
Buls, Charles

Carpiaux, Véronique
Chabas, Maurice
Chalon, Louis
Ciamberlani, Albert
Clerbois, Sébastien

Dante, Alighieri, dit Dante
Dardenne, Léon
Degouve de Nuncques, William
De Groux, Henry
Delacroix, Eugène
Delille, Damien
Delville, Élie
Delville, Elsa
Delville, Eva
Delville, François
Delville, Jean
Delville, Marie
Delville, Mira
Delville, Miriam
Delville, Olivier
Delville, Raphaël
Delville, Victor
Destrée, Jules
Dierickx, Omer
Dillens, Julien
Draguet, Michel
Duccio
Du Jardin, Jules

Edison, Thomas
Eekhoud, Georges
Eggermont, Armand
Ensor, James

Fabry, Émile
Fichefet, Georges
Filliger, Charles
Flechtheim, Alfred
Fra Angelico
Frédéric, Léon
Frongia, Maria Luisa

Gary, ?
Guaïta, Stanislas de
Gautier, Flaurette
Geley, Gustave
Gilkin, Iwan
Gille, Valère
Giotto
Giraud, Albert
Goethe, Johann Wolgang

Haeckel, Ernst
Hamesse, Adolphe Jean
Hennebicq, José
Hildebrand, Adolf von
Hitler, Adolf

Indy, Vincent d',

Janssens, Jeanne

Khnopff, Fernand
Kollwitz, Käthe

Laboic, Henri
Lacomblez, Paul
Lacroix, Antoine
Lacuria, Paul
Laermans, Eugène
Lambeaux, Jef
Laoureux, Denis
Lavater, Johann Kaspar
Leblanc, Francine-Claire
Leclercq, Émilie
Lemonnier, Camille
Le Roy, Grégoire
Lesseine, Marie
Libert, Barbe
Libert, Jean

Maeterlinck, Maurice
Martini, Simone
Maus, Octave
Mégor, Élie
Meunier, Constantin
Michel-Ange
Michelet, Jules
Minne, George
Mockel, Albert
Montald, Constant
Moreau, Gustave
Mortelmans, Lodewijk

Nattiez, Jean-Jacques
Newton, Isaac
Nietzsche, Friedrich
Nordau, Max
Nyst, Raymond

Ogonovszky, Judith
Ollinger-Zinque, Gisèle
Orcagna, Andrea
Otler, Paul

Péladan, Joséphin
Phidias
Picard, Edmond
Piérard, Clovis
Poe, Edgar
Polti, ?
Polyclète
Portaels, Jean-François
Puvis de Chavannes, Pierre

Quellin, Jean

Racine, Jean
Rodenbach, Georges
Rodin, Auguste
Roland, Hubert
Rops, Félicien
Royère, Jean
Rousseau, Victor

Schiller, Friedrich von
Schopenhauer, Arthur
Schuré, Édouard
Schwabe Carlos
Scriabine, Alexandre
Sébasquier, Rodrigue
Séon, Alexandre
Sérusier, Paul
Simmel, Georg
Staline, Joseph
Stallaert, Joseph

Tertullien
Toorop, Jan
Trachsel, Albert

Ucello, Paolo

Van de Woestijne, Gustave
Van der Stappen, Charles
Van Rysselberghe, Théo
Verhaeren, Émile
Verkade, Jan
Verlant, Ernest
Verstraeten, Edmond
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste
Vinci, Léonard de
Virgile
Vloors, Émile
Vurgey, Francis

Wagner, Richard
Waller, Max
Warburg, Aby
Wiertz, Antoine

Zola, Émile

Delville Corr.indd 139 06/12/2013 14:29

Index des œuvres et des textes

Cet index se compose de deux parties : les œuvres et les textes (poèmes, articles, essais, classés par ordre chronologique) cités dans le présent catalogue.

ŒUVRES

Affamé (L'),
Affiche pour le deuxième salon de Pour l'art,
Affiche pour le Salon d'Art idéaliste,
Agonie de Cachaprès ou *Cachaprès agonisant* ou *La Mort de Cachaprès*,
Aigle de la Mort (L'),
Allégorie de l'enfer (L'),
Âmes errantes (Les),
Amour des âmes (L'),
Ange des splendeurs (L'),
Asile de nuit 1,
Asile de nuit 2,
Autoportrait, 1887,
Autoportrait, 1904,
Autoportrait, 1942,
Aveugles (Les),

Belgique indomptable (La),
Bois Mosselman,

Chants de Maldoror, frontispice pour le quatrième chant,
Charité anglaise (La),
Christ au jardin des Oliviers (Le),
Christ glorifié par les enfants (Le),
Cimetière de nuit,
Circé,
Coulée d'acier (La),
Crépuscule,
Crépuscule lunaire,
Crime (Le),
Crime dominant le monde (Le),
Cycle passionnel,
Dernier Sommeil (Le),
Dieu vaincu par l'amour (Le),

École de Platon (L'),
École du silence,
Enfant malade (L'),
Enterrement d'un enfant (L'),
Étude d'aurore,
Extase de Dante (L'),

Femmes d'Éleusis,
Ferveur (La),
[*Figure allongée dans un paysage au clair de lune*],
Fin d'un règne (La),
Fléau (Le) ou *La Force*,
Forces (Les),

Génie vainqueur (Le),

Homme-Dieu (L'),

Idole de perversité (L'),

Jeune Fille en jaune (La),
Jeune Morte (La),
Justice ancienne (La) ou *La Justice d'autrefois*,
Justice chrétienne (La) ou *Le Christ consolant les coupables* ou *Le Pardon chrétien*,
Justice idéale (La) ou *La Justice, la Loi et la Pitié*,
Justice moderne (La),

Las-d'aller (Les),
Lassitude,
Laurier (Le),
Loi morale (La) ou *La Justice de Moïse*,
Lumière (La),

Mendiants à Paris,
Mère (La),
Mères (Les),
Mort (La) ou *Le Masque de la Mort-Rouge*,
Mort d'Orphée (La) ou *Orphée mort*,
Mosaïque,

Nocturne,
Nuit lunaire,

Oracle à Dodone (L'),
Orphée aux Enfers,
Orphée mort,
Oubli des passions (L'),

Parsifal,
Paysage avec torrent et pont,
Paysage au clair de lune,
Paysage aux cygnes,
Poésie (La),
Portrait de Joséphin Péladan,
Portrait de Madame Stuart Merrill ou *Mysteriosa*,
Portrait en bleu de Madame Delville ou *Inspiration* ou *La Muse*,
Prométhée,
Prométhée, esquisse, encre de Chine,
Prométhée, esquisse, huile sur toile,

Rayons du matin (Les),
Rêve d'amour (Le),
Roue du monde (La),

[Sans titre],
Soir de spleen,
Sur l'autel de la patrie,
Sybille,
Symbolisation de la chair et de l'esprit (La),

Ténèbres à la lumière (Des),
Terre (La),
Terre heureuse,
[*Tête de vieille femme*],
Trésors de Sathan (Les),
Tristan et Yseult,

Vesprée automnale,
Victoire (La),
Vision de la paix (La),

TEXTES

« Te Deum », in *La Wallonie*, n° 10, Liège, 30 novembre 1888, p. 417, sonnets.

« Soir pathétique », in *La Wallonie*, n° 10, Liège, 30 novembre 1888, pp. 417-418, sonnets.

Les Horizons hantés, Bruxelles, Lacomblez, 1892 :
– « Âmes lasses »
– « Le désir suprême »

« Les petits iconoclastes », in *Le Mouvement littéraire*, n° 18, Bruxelles, 8 octobre 1892, pp. 131-133.

« À propos de Pelléas et Mélisande », in *Le Mouvement littéraire*, n° 34, Bruxelles, 23 juin 1893, pp. 273-274.

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

« Antoine Lacroix », in *L'Art jeune*, n° 2, Bruxelles, 15 février 1895, pp. 24-25.

« À propos de nos expositions », in *La Ligue artistique*, n° 7, Bruxelles, 7 avril 1895, pp. 1-2.

« À propos de nos expositions », in *La Ligue artistique*, n° 9, Bruxelles, 5 mai 1895, pp. 1-2.

Delville Corr.indd 140 06/12/2013 14:29

« Exhortation à l'art idéaliste et mystique », in *La Ligue artistique*, n° 10, Bruxelles, 19 mai 1895, pp. 1-3.

« Petite réponse à un vieux canard », in *La Ligue artistique*, n° 12, Bruxelles, 16 juin 1895, p. 2.

« Causerie esthétique », in *La Ligue artistique*, n° 14, Bruxelles, 21 juillet 1895, pp. 1-2.

« Dialogue entre nous », in *Le Mouvement littéraire*, n° 36, Bruxelles, 23 juillet 1895, pp. 283-287.

« De la beauté », in *La Ligue artistique*, n° 18, Bruxelles, 16 septembre 1895, pp. 1-3.

« La fin du réalisme et la renaissance idéaliste », in *La Ligue artistique*, n° 19, Bruxelles, 20 octobre 1895, pp. 1-2.

« L'art moderne et les artistes », in *La Jeune Belgique*, t. 14, Bruxelles, novembre-décembre 1895, pp. 480-482.

« La fin du réalisme et la renaissance idéaliste », in *La Ligue artistique*, n° 22, Bruxelles, dimanche 17 novembre, pp. 1-3.

« Documents à conserver (fait personnel) », in *La Ligue artistique*, n° 23, Bruxelles, mercredi 4 décembre 1895, p. 4.

« Salons d'art idéaliste », in *La Ligue artistique*, n° 23, Bruxelles, mercredi 4 décembre 1895, p. 6.

« La fin du réalisme et la renaissance idéaliste », in *La Ligue artistique*, n° 24, Bruxelles, vendredi 20 décembre 1895, pp. 1-3.

Le Frisson du Sphinx, Bruxelles, H. Lamertin, 1897 :
- « La prière d'un âge »

« De la composition », in *L'Art idéaliste*, n° 2, Bruxelles, 13 avril 1897, p. 2.

« La science de l'art », in *L'Art idéaliste*, n° 3, Bruxelles, 13 mai 1897, pp. 1-2.

« De la composition », in *L'Art idéaliste*, n° 4, Bruxelles, 13 juin 1897, p. 13.

« Appel aux personnalités », in *La Lumière*, n° 1, Bruxelles, 17 décembre 1899, np.

La Mission de l'art. Étude d'esthétique idéaliste, préface d'Édouard Schuré, Bruxelles, G. Balat, 1900.

Le Mystère de l'évolution ou de la généalogie de l'homme d'après la théosophie, Bruxelles, Lamertin, 1905.

« Le principe social de l'art », in *La Belgique artistique et littéraire*, n° 19, Bruxelles, avril 1907, pp. 31-47.

« La décoration du Palais de Justice », in *Le Soir*, Bruxelles, 28 octobre 1907, p. 2.

« Les arts décoratifs. Pour la création d'une société nationale de l'art monumental et des arts décoratifs », in *L'Art belge*, Bruxelles, 31 mars 1920, p. 11.

« Fernand Khnopff », in *Annuaire de l'Académie*, Bruxelles, 1921, p. 19.

Les Splendeurs méconnues, Bruxelles, Lamberty, 1922 :
- « La Ville natale »
- « Le Rêve des poètes »
- « Le Souffle noir »

Le Chant dans la clarté, Bruxelles, L'Oiseau bleu, 1927, recueil de poèmes.

Hors des mondes, recueil de poèmes non finalisé, après 1927.

Autobiographie, après 1937. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain en Belgique, fonds Delville, MRBA 23.792-6.

« Les vocations artistiques selon la théorie des tempéraments », in *Académie royale de Belgique. Bulletin de l'Académie royale des beaux-arts de Belgique*, t. XIX, Bruxelles, 1938, pp. 112-128.

« Le poète Charles Baudelaire, esthéticien et critique d'art », in *Académie royale de Belgique. Bulletin de l'Académie royale des beaux-arts de Belgique*, t. XXIV, 1942, p. 46.

Curriculum vitæ, 1944. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain en Belgique, fonds Armand Eggermont.

Delville Corr.indd 141 06/12/2013 14:29

Liste des œuvres exposées

Les œuvres sont classées par ordre chronologique.

La Coulée d'acier, esquisse, 1886, huile sur toile, 45 x 54 cm. Collection privée.

[*L'Enfant malade*], 1886, crayon sur papier, 55 x 46,7 cm. Ville de Tournai, musée des Beaux-Arts.

La Ferveur, c. 1886, crayon et encre de Chine sur papier, 17,8 x 17,8 cm. Knokke-Zoute, O. Fayt, courtesy OFFA.

La Terre, esquisse, 1886, crayon, fusain et huile sur papier, 19,3 x 30,9 cm. Knokke-Zoute, O. Fayt, courtesy OFFA.

L'Affamé, 1887, huile sur toile, 80 x 100 cm. Collection privée.

L'Agonie de Cachaprès, 1887, fusain sur papier, 33 x 34,5 cm. Bruxelles, musée d'Ixelles, collection Camille Lemonnier, inv. CL240.

Autoportrait, 1887, huile sur toile, 40 x 32 cm. Collection privée.

Bois Mosselman, 1887, fusain sur papier rehaussé de pastel, 62 x 51 cm. Collection privée.

Paysage aux cygnes, c. 1887-1888, huile sur toile, 49,5 x 90,5 cm. Collection privée.

Paysage au clair de lune, 1887-1890, huile sur toile, 99 x 112 cm. Collection privée.

Le Dernier Sommeil, 1888, fusain sur papier, 44 x 57 cm. Collection privée.

[*Figure allongée dans un paysage au clair de lune*], 1888, huile sur toile, 49 x 60,5 cm. Collection privée.

Mendiants à Paris, 1888, crayon sur papier, 48,2 x 66,2 cm. Ville de Tournai, musée des Beaux-Arts.

La Terre, dessin préparatoire, 1888, fusain sur papier marouflé sur panneau, 45,5 x 65,5 cm. Collection privée.

Le Cycle passionnel, étude, c. 1890, crayon noir sur papier, 20 x 25,5 cm. Collection privée.

Le Cycle passionnel, étude, c. 1890, aquarelle, lavis d'encre de Chine sur papier, 22 x 34 cm. Collection privée.

Le Cycle passionnel, étude, c. 1890, aquarelle, lavis d'encre de Chine sur papier, 26 x 32 cm. Collection privée.

L'Enterrement d'un enfant, 1890, crayon sur papier, 27 x 37 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des estampes, inv. SIII41960.

Les Las-d'aller, 1890, crayon sur papier, 8,7 x 10,7 cm. Ville de Tournai, musée des Beaux-Arts.

Parsifal, 1890, fusain sur papier, 70,7 x 56 cm. Collection privée.

Sybille, 1890, gouache, fusain et crayon sur papier, 43 x 36 cm. Collection privée.

Les Aveugles, 1891, lithographie, 34,9 x 52,2 cm. Collection privée.

L'Idole de perversité, 1891, mine de plomb sur papier, 98,5 x 56,5 cm. Collection privée.

La Mort ou *Le Masque de la Mort-Rouge*, c. 1891, fusain et pastel sur papier marouflé sur carton, 66 x 38 cm. Collection Ph. et E. Serck.

Affiche pour le deuxième salon Pour l'art, 1892, lithographie en couleur, 122 x 98,2 cm. Anvers, Letterenhuis, inv. 38.5.10.128/637.

Portrait en bleu de Madame Delville ou *Inspiration* ou *La Muse*, 1893, crayon de couleur et encre sur papier, 27 x 18 cm. Collection privée.

Affiche pour le Salon d'Art idéaliste, 1897, lithographie en couleur, 83,5 x 125 cm. Anvers, Letterenhuis, inv. AV14.6.1272.

Le Cycle passionnel, étude, 1897, pastel et crayon, 28 x 52 cm. Collection privée.

L'École de Platon, 1898-1907, photogravure en couleurs, 77,3 x 33,2 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des estampes, inv. SII84249.

L'École de Platon, étude, 1898, dessin sur papier, 60 x 108 cm. Collection privée.

L'École de Platon, esquisse, 1898, huile sur toile, 51,5 x 91 cm. Collection privée.

Le Laurier, 1898, crayon sur papier, 31 x 23 cm. Collection privée.

L'Allégorie de l'enfer, 1899, crayon et craie noire sur papier, 77,9 x 53,5 cm. Collection privée.

L'Homme-Dieu, esquisse, 1900, huile sur toile, 158 x 169 cm. Londres, collection privée.

Prométhée, esquisse, 1904, huile sur toile, 91,6 x 61 cm. Collection privée.

La Justice ancienne ou *La Justice d'autrefois*, dessin préparatoire à la composition pour le palais de justice de Bruxelles, 1911-1914, crayon, crayon bleu, craie et fusain sur carton, 130 x 98 cm. Collection privée.

La Justice chrétienne ou *Le Christ consolant les coupables* ou *Le Pardon chrétien*, dessin préparatoire à la composition pour le palais de justice de Bruxelles, 1911-1914, crayon sur papier, 122 x 92 cm. Bruges, collection privée.

La Justice idéale ou *La Justice, la Loi et la Pitié*, dessin préparatoire à la composition pour le palais de justice de Bruxelles, 1911-1914, crayon et fusain sur carton, 260 x 135 cm. Collection privée.

La Justice moderne, dessin préparatoire à la composition pour le palais de justice de Bruxelles, 1911-1914, 133 x 93 cm. Collection privée.

La Loi morale ou *La Justice de Moïse*, dessin préparatoire à la composition pour le palais de justice de Bruxelles, 1911-1914, crayon et fusain sur carton, 120 x 191 cm. Collection privée.

La Charité anglaise : la Grande-Bretagne accueillant les réfugiés belges, 1915, crayon sur papier, 78,4 x 55,5 cm. Ieper, Flanders Fields Museum, inv. IFF309.

Les Mères, 1919, huile sur toile, 112 x 144 cm. Collection de la Ville de Dinant, inv. 203.

L'École du silence, 1929, huile sur bois, 46,5 x 39 cm. Collection privée.

Des ténèbres à la lumière, 1929, huile sur toile, 205,5 x 93,5 cm. Collection privée.

L'Extase de Dante, 1935, huile sur toile, 159 x 53,5 cm. Collection privée.

Autoportrait, 1942, huile sur toile, 50 x 33 cm. Collection privée.

Delville Corr.indd 142 06/12/2013 14:29

Liste des documents exposés

Lettre à un journaliste inconnu, 23 mai 1890, encre sur papier, 17,6 x 22,9 cm. Collection Daniel Guéguen.

Catalogue des œuvres de Peinture, Dessin et Sculpture exposées à la Geste 3 des Salons d'Art idéaliste à la Maison d'art du 12 mars au 12 avril 1898, Bruxelles. Imprimé. Collection Daniel Guéguen.

La Lumière, journal hebdomadaire indépendant, social, scientifique, artistique et littéraire, n° 1, dimanche 17 janvier 1899, 63,8 x 47 cm. Collection Daniel Guéguen.

La Mission de l'art : étude d'esthétique idéaliste, Bruxelles, Georges Balat, 1900. Collection Daniel Guéguen.

Lettre à Petrucci, 6 janvier 1904, encre sur papier, 17,9 x 22,5 cm. Collection Daniel Guéguen.

Charles Gheude, *La Chanson populaire belge*, Bruxelles, Oscar Lamberty, 1907. Collection Daniel Guéguen.

Pour l'art, catalogue du XXIII^e salon, Bruxelles, Imprimerie J.-E. Goossens, 1921. Collection Daniel Guéguen.

Les Splendeurs méconnues, Bruxelles, Oscar Lamberty, 1922. Collection Daniel Guéguen.

Les Chants dans la clarté, Bruxelles, À l'enseigne de l'oiseau bleu, 1927. Collection Daniel Guéguen.

Bulletin de la classe des Beaux-Arts, t. XXIV, 1942, Bruxelles, Palais des Académies, 1943. Collection Daniel Guéguen.

Ray Nyst, *Notre père des bois*, Bruxelles, Louis Desmet-Verteneuil, 1944. Collection Daniel Guéguen.

Lettre à Henri Mortiaux, 1^er janvier 1951, encre sur papier, 21,2 x 27,1 cm. Collection Daniel Guéguen.

Annuaire pour 1954 : Académie royale de Belgique, Bruxelles, Palais des Académies, 1954. Collection Daniel Guéguen.

Crédits photographiques

© [Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles/photo : AACB, Bruxelles], pp. 111, 114
© [Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles/photo : BIB, Bruxelles], p. 44
© [Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles/photo : J. Geleyns/Ro scan], pp. 62, 71, 73, 74
© ADAGP © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/ Hervé Lewandowski, pp. 86, 87
© Antwerpen, Letterenhuis, p. 127
© Bruxelles, Académie royale des beaux-arts, p. 101
© Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, pp. 51, 127
© Christie's Images/The Bridgeman Art Library, p. 79
© Ieper, In Flanders Fields Museum, p. 94
© Indiana University, Art Museum, Kevin Montague, p. 78
© Ixelles, musée d'Ixelles, pp. 49, 77
© Luc Schrobiltgen, pp. 6, 8, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 28, 30, 31, 32, 33, 35, 45, 47, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 82, 85, 89, 90, 98, 99, 107, 108, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 123, 125, 130, 131, 133, 134, 135, 136
© Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers © Lukas-Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens, pp. 37, 104
© Nîmes, musée des Beaux-Arts, p. 67
© Prudence Cuming Associates Ltd, pp. 22, 25, 29, 46, 57
© SABAM/2014, pp. 27, 34, 38, 44, 59, 65, 69, 70, 91, 97, 103, 120, 128, 138
© Taiwan, Chi Mei Museum, p. 93
© The Bridgeman Art Library, p. 75
© Ville de Tournai, musée des Beaux-Arts, pp. 20, 41, 46, 50
© Visites virtuelles 360°/Olivier Junod, p. 42

Delville Corr.indd 143 06/12/2013 14:29

La photogravure a été réalisée par Quat'Coul (Toulouse).
Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses de ??? (Italie) en 2014.

Delville Corr.indd 144 06/12/2013 14:29