

Verhaeren en son temps

Paul ARON et Jean-Pierre BERTRAND <i>Présentation</i>	7
<i>Le poète en société et dans la presse / Verhaeren journaliste</i> Amaury RAUTER <i>De Bruxelles à La Plage : une écriture entre colonnes</i>	13
Paul ARON <i>Émile Verhaeren, collaborateur du Progrès (1886-1887)</i>	23
Noémie GOLDMANN <i>Verhaeren au Salon des XX</i>	37
David GULLENTOPS <i>La poésie d'Émile Verhaeren dans les périodiques belges</i>	47
<i>Le poète en mots et ses lecteurs / Verhaeren intime</i> Barbara CASPERS <i>Marthe Massin, femme (d')artiste</i>	65
Gérald PURNELLE <i>Verhaeren diseur de ses poèmes : étude métrique et prosodique</i>	75
<i>Verhaeren à l'étranger</i> Hubert ROLAND <i>Un Verhaeren expressionniste.</i> <i>La traduction allemande des Blés mouvants</i> <i>(Die wogende Saat, 1914/1917) par Paul Zech</i>	89
Judyta NIEDOKOS <i>Émile Verhaeren et Kazimierz Filip Wize,</i> <i>traduction polonaise des Visages de la Vie et des Douze Mois</i>	103
Clément DESSY <i>Verhaeren en Grande Bretagne</i>	119

Au temps de Verhaeren. Varias.

Marie DOSSIN

La correspondance d'Albert Mockel à André Fontainas (1896-1914) 139

Manuel COUVREUR

Échos de la vie théâtrale à Bruxelles dans la correspondance adressée à Victor Reding, directeur du théâtre du Parc (1899-1925) 161

Maxime GODFRIND

Le rôle de la correspondance ropsienne dans L'Homme et l'artiste de Camille Lemonnier : entre source documentaire et outil d'influence 191

Fanny MAKOUDI

Deux esprits en convergence : une analyse de la correspondance de Félicien Rops à Octave Uzanne 207

Astrid HERKENS

Edmond Picard et James Ensor. Une relation vue par le prisme de Psukè 223

Sorin C. STAN

Nubilité de Félicien Rops entre tradition et trahison. Le paradoxe comme technique de résistance à l'« esprit bourgeois » 239

Quentin RIOUAL

Maeterlinck et Munch : transnationalité et convergence des arts 259

Michel Otten

Nos Lettres à Kiew 275**Chroniques**

Chronique des Archives et Musée de la littérature 275

Mémoires et thèses 279

Index 281

Dans nos prochaines livraisons :*Malédiction littéraires**Charles De Coster**Marcel Lecomte**Nicole Malinconi**Caroline Lamarche**Jean-Marie Piemme*

Présentation

Paul ARON (ULB) et Jean-Pierre BERTRAND (ULG)

Émile Verhaeren est probablement le poète qui bénéficie du plus de *stature* dans la poésie belge francophone entre la fin du XIX^e siècle et le début de la Seconde Guerre mondiale. Il est un peu notre Victor Hugo, quoique d'une autre époque, le romantisme en moins, le modernisme en plus. À cette stature sont attachés une série de clichés ; on rapporte même que la France, en 1916, a offert de le transporter au Panthéon¹ – il reposera finalement au bord de l'Escaut. Légendaire, il l'est devenu, on le sait, pour de multiples raisons. Parce que le poète des *Forces tumultueuses* a su redonner souffle à un symbolisme moribond ; parce qu'au repli frileux, il a opposé un engagement progressiste dans les lettres et dans les arts ; parce qu'il a su dépasser les courants de son époque, défiant et déjouant les étiquettes commodes (naturaliste avec *Les Flamandes*, mystique avec *Les Moines*, ni parnassien ni symboliste, indifféremment des deux bords, « névrotique » et schopenhauerien avec la « Trilogie noire », progressiste avec *Les Villes tentaculaires*, etc.) ; parce qu'il a su, dès la Première Guerre mondiale, se faire le chantre angoissé d'une Belgique trahie (*La Belgique sanglante*) ; parce qu'il a devancé les avant-gardes internationales, du futurisme italien à l'expressionnisme allemand, qui ont reconnu en lui un immense précurseur ; parce qu'il a été à l'écoute de toutes les voix novatrices dans les arts ; parce qu'il a pratiqué et expérimenté, en vers et en prose, la limite des formes d'expression, sans jamais dénaturer un constant souci d'authenticité, quitte à revenir à un certain classicisme ; parce qu'il a oscillé dialectiquement entre le chant de sa Flandre natale (*Toute la Flandre*) et la célébration du monde tel qu'il va en ses *Rythmes*

1 CHRISTOPHE (Lucien), *Émile Verhaeren*, Paris, Éditions universitaires, 1955, p. VII.

souverains, sans être dupe, du reste, de la part d'illusion qui est au fondement de tout prophétisme. Dans sa célèbre biographie de 1910, Zweig a eu cette formule, à l'entame de son analyse des *Flamandes*, qui n'aura pas été sans effet sur la construction de ce qui n'est pas vraiment un mythe Verhaeren, mais assurément, une légende :

Le commencement était déjà contenu dans la fin, et la fin dans le commencement. La courbe audacieuse retourne à son point de départ. De même qu'un voyageur qui fait le tour complet du monde, il revient enfin à l'endroit dont il est parti. Chez Verhaeren, commencement et fin procèdent des mêmes causes. Au pays qui fut celui de ses jeunes années, sa vieillesse retourne : c'est à la Flandre qu'il consacre ses premiers vers, c'est la Flandre encore que chantent les derniers.²

Ainsi se dessinent et se bouclent les contours d'une figure et d'une stature qu'ont immortalisées nombre de portraits, picturaux, plastiques ou photographiques (dont celui en couverture du présent numéro). Qu'il s'agisse des peintures d'Ensor, de van Rysselberghe, de Rassenfosse, de Montald, de Tribout, du buste de Meunier, des dessins de sa femme Marthe ou de la photographie de Nicola Perscheid³, on y décèle de mêmes traits qui combinent tout ensemble tourment et sagesse, abattement et sérénité contenue, impassibilité et étonnement, fatigue et énergie passée, présence et absence que soulignent aussi le trait d'une moustache abondante, le regard empêché par les lunettes et l'allure mi-paysanne mi-bourgeoise d'une pose toujours dans l'entre-deux.

Ce Verhaeren-là est bien connu, qu'a bien entretenu dans sa petite mythologie toute une représentation scolaire (du moins du temps où il fut étudié en classe). Ce sont quelques autres visages du poète que le présent numéro voudrait présenter, dans ce qu'ils peuvent, en apparence, avoir de mineur, de secondaire ou de marginal, mais qui ont, à leur manière, contribué à façonner l'image que nous en avons. Ces visages se déclinent en trois volets.

Verhaeren journaliste, tout d'abord : figure étonnante d'un chroniqueur mondain, créant et animant en 1882-1883 (avec la complicité de Rodenbach) une petite revue intitulée *La Plage*, diffusée à Blankenberghe à l'attention de la bourgeoisie, laquelle pouvait y lire poésies, contes, fantaisies et autres chroniques touristiques ou politiques, mais qui a servi aussi de laboratoire

2 ZWEIG (Stefan), *Verhaeren*, traduit par Paul Morice et Henri Chervet, Paris, Mercure de France, 1910, p. 52.

3 Rassemblés dans le catalogue de l'exposition « Émile Verhaeren. Lumières de l'Escaut, Lumière des arts », sous la dir. de M. Quaghebeur et Ch. Meurée, Musée des Beaux-Arts de Tournai, 2016.

pour des écrivains en devenir. Derrière l'apparence d'une petite gazette de divertissement, les deux auteurs dénoncent aussi les petits et grands travers d'une classe à laquelle ils appartiennent de fait. *Journaliste*, encore, le Verhaeren collaborateur du journal *Le Progrès*. Comme Camille Lemonnier, directeur de publication et collaborateur à d'innombrables périodiques, Albert Giraud, rédacteur politique de *L'Étoile belge*, Georges Rodenbach, correspondant à Paris du *Journal de Bruxelles*, ou Georges Eekhoud, chroniqueur musical du *Précurseur* puis de *L'Étoile belge*, et, en fin de compte, comme la plupart des écrivains de *La Jeune Belgique*, Verhaeren a eu une activité journalistique régulière rémunérée et doit une partie de sa renommée à ce statut d'écrivain-journaliste. La chose est bien connue, ce qui l'est moins, c'est sa présence assidue au journal *Le Progrès* pour lequel il donne une série de « chroniques bruxelloises » qui croquent sa ville d'adoption à travers ses transformations urbanistiques ou, un peu dans la foulée de *la Plage*, ses mœurs les plus quotidiennes, laissant libre cours à une poésie d'un genre nouveau, la poésie du journal. C'est un semblable Verhaeren que l'on retrouve au Salon des xx, ce groupe d'artistes en devenir, fondé en 1883, et que l'écrivain n'a cessé d'encourager, jouant auprès d'Octave Maus et de Théo van Rysselberghe le rôle de découvreur et de recruteur de talents, faisant figure de référence tutélaire, ce qui, en retour, lui aura permis d'asseoir sa présence et sa visibilité dans les milieux d'avant-garde. Dans un autre secteur, cependant proche, il a semblé utile de comprendre la place que Verhaeren a occupée dans les petites revues littéraires de son temps : *L'Artiste*, *La Revue moderne*, *La Jeune Belgique*, *La Revue rouge* et *La Wallonie* contiennent ainsi multitude de poèmes qui n'ont jamais été pris en considération parce que non repris en recueil, alors qu'ils revêtent pour Verhaeren une importance stratégique en termes d'inscription dans le champ littéraire et dans la constitution de son œuvre.

Verhaeren intime, ensuite. Ou plus exactement l'image du poète à travers la figure de son épouse, Marthe Massin, artiste elle-même, à la fois muse et amante, et dont sont interrogés ici l'influence et le rôle qu'elle a exercés sur sa carrière tout en poursuivant son propre cheminement artistique : « première dame » en quelque sorte d'un écrivain dont elle a su gérer les déboires autant que les contingences professionnelles ; c'est à Marthe qu'Émile doit une bonne part de sa renommée internationale, et c'est Marthe qui sera soucieuse, dès la disparition de son mari, de protéger sa mémoire, de « patrimonialiser » son héritage littéraire. D'une autre intimité témoigne la *voix* de Verhaeren, telle qu'enregistrée en 1913 par le linguiste Ferdinand Brunot dans le cadre des Archives de la Parole qu'il avait mises en place en Sorbonne. L'analyse métrique et prosodique de ce témoignage exceptionnel nous donne à entendre le portrait d'un diseur au plus intime de son œuvre, lisant « Le Passeur d'eau » ou « Le Vent » d'une voix chevrotante qui

détruit le cadre métrique dont elle procède, donnant à son vers plus de modernité encore en le libérant de ses contraintes écrites.

Verhaeren à l'étranger, enfin. On connaît l'influence que le poète a exercée sur les avant-gardes du début du xx^e siècle, tout particulièrement sur l'expressionnisme allemand (grâce notamment à la médiation de son ami Stefan Zweig). Aux yeux de Gottfried Benn, il apparaissait comme le Walt Whitman européen. Il sera question de la présence expressionniste de Verhaeren à travers la traduction allemande des *Blés mouvants* (*Die wogende Saat*) par Paul Zech qui aura fait du poète belge bien davantage qu'un « aîné » : sous la plume très libre de son traducteur, Verhaeren devient un authentique expressionniste. En explorant deux autres pays, l'Angleterre et la Pologne, c'est d'autres aspects de sa réception à l'étranger qui sont mises au jour. En Pologne, les traductions des *Visages de la vie* et de *Douze mois* par Kazimierz Filip Wize, psychiatre, philosophe et traducteur du français, témoignent d'une adaptation de la poésie de Verhaeren à l'esprit et à l'esthétique de la Jeune Pologne faisant droit à un culte de la vie dont on trouve trace dans les choix stylistiques et rhétoriques adoptés par le traducteur. En Grande-Bretagne, où il a séjourné à plusieurs reprises dès 1890 et lors de son exil en 1914, le poète Verhaeren, mais aussi le critique et le dramaturge (ce dernier notamment grâce à son traducteur, le décadent Arthur Symons), acquiert une renommée sans pareil notamment grâce à sa vision toute moderne des villes et de l'industrie. Traduit et largement étudié en anglais dès 1889, c'est surtout au tournant du siècle que son œuvre se diffuse outre-Manche et acquiert une notoriété qui fait de Verhaeren un des leaders de l'évolution de la poésie moderne, notamment parce qu'il a su charmer Anglais et Gallois en tant que « *Poet of the Industrial World* ».

Livraison double de *Textyles*, qui paraît à l'occasion de la commémoration du centenaire du décès tragique du poète en gare de Rouen, le dossier Verhaeren se complète d'une série de variés liés à la fin de siècle. Il y est question de *correspondances*, des liens que nouent deux à deux ou à travers des institutions de la vie littéraire comme les revues ou les théâtres, des écrivains, des artistes et des éditeurs, mais également, comme ce sera le cas lorsque les surréalistes s'empareront du mot, des correspondances entre Bruxelles et Paris, rôles et personnages, ou entre figurations et significations.

Les lettres d'Albert Mockel à André Fontainas, récemment léguées par les héritiers de ce dernier à la Réserve Précieuse de la bibliothèque de l'ULB, révèlent l'activité de deux médiateurs franco-belges. Verhaeren leur doit beaucoup, qui adhère à la petite « colonie » des symbolistes belges à Paris. Le ton des missives mérite d'être cité : familial, parfois d'esprit potache, mais aussi affectueux, policé, mondain par moments, il révèle une intimité (que

prolongeront d'ailleurs des liens familiaux) dont le versant public se lit dans les préfaces, les notes de lecture et les commentaires élogieux que les amis font les uns des autres.

Plus d'un millier de lettres adressées à Victor Reding, l'entrepreneur directeur du théâtre du Parc à Bruxelles, ont été retrouvées. Privées et professionnelles, elles permettent notamment de préciser comment le directeur entendait renforcer la présence des dramaturges belges dans la programmation et mettre en place une politique de « matinées populaires » à prix modique selon les souhaits de la Ville de Bruxelles. Confronté aux exigences des écrivains, le directeur est forcé de ménager leur susceptibilité, tout en privilégiant des pièces destinées à intéresser son public. Les contradictions propres à toute politique de soutien patrimonial à la littérature y ont trouvé un de leurs premiers laboratoires. Du côté des peintres, Félicien Rops et James Ensor, les enjeux sont différents. Le premier, on le sait, était obsédé par l'idée de maîtriser au plus près son image publique. Sa correspondance privée, en apparence toute spontanée, est l'instrument par lequel il influence tant ses critiques (dont Camille Lemonnier) que ses éditeurs (comme Octave Uzanne). Fournir à l'un les informations indispensables, séduire l'autre pour obtenir de nouveaux clients sont les objectifs que Rops poursuit, mais il enveloppe ces transactions dans une série de considérations amicales et fantaisistes qui ne pouvaient que séduire ses correspondants... et nous encore aussi. C'est encore à travers la correspondance que se donne à lire une part de la quête de liberté totale de Rops, dont les figures mêlées de texte mettent à mal les opinions communes de la société bourgeoise. Dans ses lettres – ornées d'images – comme dans ses œuvres plastiques – saturées de mots –, l'artiste joue de manière retorse avec le sens grâce à sa maîtrise du double langage, pictural et verbal. Le second, James Ensor, entretenait également des relations contradictoires avec ses clients, amis, critiques et avocats. Tous ces rôles étaient réunis dans la personnalité d'Edmond Picard, le maître de stage d'Émile Verhaeren et ci-devant directeur de *L'Art moderne*. La pièce de théâtre *Psukè* (1903) porte la trace de ces relations en faisant d'Ensor une des clés du personnage de Max Korsor.

Si, en Belgique, la convergence des arts se manifeste à l'échelle de l'œuvre d'un artiste ou d'un écrivain, elle mérite aussi d'être envisagée à l'échelle internationale, dans une perspective doublement comparatiste. Ainsi Maeterlinck, volontiers rapproché par certains critiques de l'œuvre du peintre norvégien Edvard Munch, illustre-t-il ce phénomène de transnationalisation interartistique qui caractérise le champ de l'art moderne européen au tournant du siècle.

Les différentes approches réunies dans ce dossier complémentaire – études des échanges épistolaires, des rapports entre les arts, des transferts culturels – apportent des éclairages précieux sur l'époque de Verhaeren, cette période de l'histoire des lettres belges qui, pour être désormais bien connue, constitue toujours un terrain d'investigation fertile.

Amaury RAUTER

Université de Liège

De Bruxelles à *La Plage* : une écriture entre colonnes

Durant l'été 1882, les villes du littoral belge accueillent la publication d'un « journal mondain » que ses fondateurs, Émile Verhaeren et Georges Rodenbach, intitulèrent *La Plage*. L'expérience saisonnière, qui dura de juillet à septembre, ne se reproduira qu'en 1883, selon une logique similaire, malgré les quelques modifications matérielles dont témoigne la nouvelle appellation : *La Plage de Blankenberghe*¹. Ces intitulés suggèrent les thématiques et les motifs côtiers nourrissant la revue, mais surtout, désignent implicitement le lieu de sociabilité en vogue que devient la mer du Nord au XIX^e siècle. À la suite de cet enthousiasme croissant pour la villégiature, les stations balnéaires, alors privilège des hautes sphères², développèrent des journaux locaux³ afin d'informer et distraire les estivants – bien que leur principal objectif fût promotionnel⁴. Lorsque ces feuillets proposaient des textes, ils flattaient

-
- 1 La manchette de 1883 renseigne cette livraison comme la « troisième année » de publication, tandis que l'article programmatique du 2 juillet 1882 signalait que les auteurs « [...] avaient déjà fait, l'an dernier, une tentative dans le même genre en fondant à Blankenberghe un journal qui portait pour titre : *La Mer* ». Nous ne sommes pas encore parvenu à déterminer la nature de ce dernier dont l'existence même paraît douteuse, bien que Christian Berg en ait notifié le recensement par le *Repertorium van de pers in West-Vlaanderen 1807-1914*. Relevant probablement d'une autre dynamique, qui pourrait expliquer son absence de visibilité actuelle, il semblerait plutôt que les auteurs ne mentionnent ce prédécesseur – réel ou fantasmé – qu'afin de conférer à leur production davantage de légitimité, comme de prestige.
 - 2 DUSAUSOIT (Yvan), *Mer du Nord. Plages d'enfance*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 2007.
 - 3 Il existait d'ailleurs en 1860 un « moniteur hebdomadaire des bains » qui s'intitulait *La Plage de Blankenberghe*.
 - 4 *Ibidem*, p. 40.

l'*ego*, valorisaient l'épanouissement personnel et opéraient une théâtralisation des attitudes ⁵. Parallèlement, entre 1874 et 1884, s'effectue en Belgique « un mouvement de multiplication des revues littéraires » ⁶. *La Plage* fluctue entre ces deux tendances, tant par son objet que par les acteurs qu'il mobilise.

Dans son programme, la rédaction annonce son ambition de peindre le monde de la côte belge, d'en valoriser les villes, de décrire cette nouvelle société raffinée de visiteurs annuels, de faire l'éloge de la mer et de distraire les mondaines, à l'aide de textes de genres et de formes variés — poésies, contes, chroniques, fantaisies, correspondances et autres. Enfin, ils prétendent informer leurs lecteurs sans les encombrer de considérations politiques. Les publications se sont effectuées durant les mois de juillet, août et septembre, selon une périodicité irrégulière qui ne respecta pas les engagements prévus : hebdomadaire en juillet-septembre, quotidien en août. Sur huit ou douze pages, trois pages de trois colonnes sont consacrées au contenu rédactionnel, les autres étant réservées à la publicité et aux informations publiques. Selon Jacques Marx et Yvan Dusausoit, la conception de la revue répondrait à « une volonté promotionnelle, voire immobilière » ⁷ au profit de la station de Blankenberghe, dans laquelle l'oncle de Verhaeren possédait des hôtels ⁸. Si cet argument semble plausible, il faudrait plutôt l'articuler dans un faisceau de faits : d'abord, Rodenbach rentre de son séjour à Paris (1878-1879) ⁹ imprégné de dandysme ¹⁰ et attiré par la vie mondaine ¹¹, de sorte qu'il adopte une nouvelle esthétique, formulée en 1881 avec *La Mer élégante* dans lequel le poème « la Mer du Nord » anticipe le programme de *La Plage* ; ensuite, dans une lettre écrite en 1879 à Verhaeren, Rodenbach lui fait part de son rêve de faire du journalisme avec son ami ¹². Quelques années plus tard, fin juin 1882, Camille Lemonnier, alors à l'*Europe*, contacte Verhaeren et Rodenbach afin de créer pour les vacances une nouvelle rubrique littéraire, laquelle traiterait de sujets d'actualité. Puisque l'*Europe* est vendu à Blankenberghe et Ostende, Verhaeren propose une « chronique balnéaire » ¹³.

5 CORBIN (Alain), *L'Avènement des loisirs. 1850-1960*, Aubier-Laterza, Paris-Rome, 1995, p. 90.

6 DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Loverval, Labor, coll. Espace nord, 2005, p. 127.

7 MARX (Jacques), *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, Académie Royale de langue et de littérature françaises, 1996, p. 147.

8 WORTHING (Beatrice), *Émile Verhaeren 1855-1916*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 74.

9 MAES (Pierre), *Georges Rodenbach. 1855-1898*, Gembloux, Duculot, 1952, p. 74.

10 GORCEIX (Paul), *Georges Rodenbach*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 32.

11 MAES (Pierre), *Georges Rodenbach. 1855-1898, op. cit.*, p. 79.

12 *Ibidem*, p. 71.

13 VANWELKENHUYZEN (Gustave), « Verhaeren à l'école de Lemonnier », dans *Revue générale belge*, n° 31, mai 1948, p. 26.

Marx et Dusausoit font partie des rares critiques qui se penchent sur le périodique, les autres se bornant à une mention factuelle, souvent réductrice, que conditionnent probablement sa légèreté et son apparente superficialité : « gaspillage de force », « petite feuille estivale », « curieux journal », « feuille d'information mondaine et touristique, sans négliger l'aspect littéraire », quand ils ne s'arrêtent pas à la simple étiquette ¹⁴ « journal mondain ». Si Jacques Marx et Pierre Maes, respectivement biographes de Verhaeren et Rodenbach, développent davantage le sujet, ils présentent l'aspect matériel de la revue sans véritablement lui donner de profondeur et se concentrent plutôt sur la trajectoire esthétique de leurs auteurs, en axant majoritairement leur analyse sur une approche thématique. Christian Berg adopte une perspective similaire lorsqu'il appréhende *La Plage* comme un laboratoire littéraire dans lequel réflexions esthétiques et regards sur le milieu mondain se rencontrent afin de livrer diverses impressions artistiques ; tantôt les textes s'inspirent de l'aspect proprement visuel du spectacle auquel les poètes assistent à la côte, tantôt ils expriment une antithèse, entre la nature éternelle et cette vie superficielle, qui préfigure, tout autant qu'elle les prépare, les visions de *Bruges-la-morte* ¹⁵.

Marx souligne cependant la nécessité d'une étude plus sérieuse et envisage superficiellement un rapport au mythe nordique, ainsi qu'une « esthétique de combat » selon laquelle Verhaeren adoucirait son style, l'accordant à la détente de la villégiature, afin de diffuser son discours vers un public différent de celui de Bruxelles ¹⁶. Bien qu'à cette époque Verhaeren n'ait pas encore publié d'articles véritablement incisifs, la question du public visé, comme celle du message dont procède ce canal particulier, se révèlent assurément pertinentes quand on sait que la majorité des collaborateurs du journal comptent dans les rangs de la *Jeune Belgique*. On peut notamment rencontrer Max Waller qui, en 1882, a déjà cinglé plusieurs fois les « perruques », mais aussi Giraud, qui a également fait preuve de férocité à l'égard de Ferdinand Loise, et encore Gilkin, Hannon, Maubel, Van Arenbergh, Georges Khnopff, parmi d'autres. Dans ses colonnes, la *Jeune Belgique* reconnaît même sa participation au journal mondain ¹⁷, en fait la publicité et invite à s'y abonner. L'organe et

14 Dans l'ordre : VERMEULEN (François), *Les Débuts d'Émile Verhaeren*, Bruxelles, Office de publicité, 1948, p. 32 ; FONTAINE (André), *Verhaeren et son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1929, p. 144 ; *Ibidem*, p. 9 ; GORCEIX (Paul), *Georges Rodenbach, op. cit.*, p. 32 ; BODSON-THOMAS (Annie), *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1942, p. 34.

15 BERG (Christian), « Rodenbach-sur-Plage. Portret van de auteur als mondain schrijver », dans *Symposium « Georges Rodenbach »*, Bruges, Moritoen, 2005, p. 27-45.

16 MARX (Jacques), *Verhaeren : biographie d'une œuvre*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1996, p. 158.

17 MAES (Pierre), *Georges Rodenbach. 1855-1898, op. cit.*, p. 96.