

BULLETIN  
DE  
*L'Académie Royale*  
*de Langue et de Littérature*  
*Françaises*



PALAIS DES ACADÉMIES  
1, RUE DUCALE  
BRUXELLES

Bulletin  
de  
l'Académie Royale  
de  
Langue et de Littérature Françaises  
1958

BULLETIN  
DE  
*L'Académie Royale*  
*de Langue et de Littérature*  
*Françaises*



PALAIS DES ACADÉMIES  
1, RUE DUCALE  
BRUXELLES

## SOMMAIRE

---

	Pages
<b>Poésie d'Entre Deux</b> ( <i>Communication de M. Pierre Nothomb, à la séance mensuelle du 11 janvier 1958</i> ) .....	5
<b>Théâtre et mythomanie</b> ( <i>Communication de M<sup>me</sup> Suzanne Lilar, à la séance mensuelle du 8 février 1958</i> ) .....	20
<b>Charles De Trooz</b> , par M. Lucien Christophe .....	32
<b>Un aspect de la pensée religieuse de Max Elskamp</b> , par M. Michel Otten .....	37
<b>CHRONIQUE</b> .....	49

---

*Abonnement au Bulletin : Un an : 100 frs, à verser au C. C. P. N° 150119 de l'Académie.*



# Poésie d'Entre Deux

---

Communication de M. Pierre NOTHOMB  
à la séance mensuelle du 11 janvier 1958.

On m'a demandé il y a quelques mois de faire à Rome, à l'*Academia Belgica* une conférence sur *la Belgique terre de Poésie*, qui me fut une occasion de décrire à nos amis italiens l'ampleur de l'actuel phénomène poétique belge. Liseurs de poètes belges, traducteurs de poètes belges, ils en connaissaient fort bien les principales manifestations : le *Journal des Poètes*, la *Maison du Poète*, la *Maison internationale de la Poésie*, les *Midis de la Poésie*, les Biennales de Knokke. Je ne leur appris pas grand chose, mais peut-être le tableau que je leur traçai me fut-il l'occasion utile de méditer pour nous-mêmes sur cette *Condition de la Poésie en Belgique* dont j'avais demandé un jour qu'elle fût le sujet d'une question d'un de nos concours de l'Académie. Les considérations auxquelles je me livrai devant mon public romain devaient d'abord éclairer — pour moi aussi — le phénomène antérieur : l'explosion soudaine, il y a soixante dix ans, de l'École de la *Jeune Belgique*, dans l'indifférence totale du public et de l'État, et l'apparition, comme à un signal mystérieux, d'une génération inattendue de grands poètes.

Qu'est-ce qui avait créé ce premier phénomène soudain, dans un pays où la poésie était néant, où jamais, depuis les mystiques du Moyen Age et peut-être le Georges Chastelain de Philippe-le-Bon, il n'y avait eu un poète ; où, cherchant bien — mais non, il ne fallait pas chercher, il brillait joliment dans un vaste désert — on ne trouvait qu'un seul écrivain digne de ce nom, ce délicieux, ce génial polygraphe que fut le Prince de Ligne, mais qui, en vers, n'écrivait que des bouts-rimés. On attribuait ce néant d'abord, expliquai-je, à une certaine épaisseur bourgeoise,

invétérée dans le peuple belge, si enfoncé, disait-on dans ses goûts matériels. Et aussi à cette hésitation, à cette incorrection parfois, à cette lourdeur de langage qui est le résultat du bilinguisme. Et on croyait avoir tout dit : quand on s'était trompé du tout au tout !

Car il y a une poésie, encore que pas toujours exprimée en poèmes, de la richesse, des bienfaits de la richesse, de l'or monnayé, de la pourpre, des brocarts, de la nourriture abondante, de l'épanouissement charnel, du confort, des goûts matériels. Et cette poésie était en puissance, comme ce fut le cas au milieu du XIX<sup>e</sup>, dans les plus grands siècles de l'épaisseur bourgeoise ... Celle-ci, ces goûts matériels, n'avaient en rien empêché notre Siècle d'Or : la plus haute époque chez nous de l'esprit et de la couleur. Nos humanistes et nos peintres étaient nés de ce confort, et de cette gloire sans beaucoup d'envol. Quels marchands au monde furent plus épris de beauté ? La splendeur picturale que le langage n'arrivait pas à exprimer encore, puis à idéaliser, cette splendeur était déjà virtuellement poésie. Que se prolongeât ce miracle créateur, la Poésie, qui en devait être la fleur selon la norme, allait bientôt en jaillir. Ce ne furent pas nos déchirements intérieurs, nos guerres de religion, notre révolution incessante, comme on l'a dit, qui l'empêchèrent. Pas plus que celles de l'Italie de la Renaissance, les rivalités acharnées des princes, des villes, des religions n'arrêtèrent un instant le grand essor né au creuset des passions, grandi au reflet du sang et du feu. Ce qui éteignit le grand embrasement du XVI<sup>me</sup> et du début du XVII<sup>me</sup> siècles, ce furent nos défaites et les abaissements qui suivirent : celles d'un pays dont les princes « naturels », qui avaient quitté son sol, sont devenus incapables de soutenir l'orgueil. Les guerres de Louis XIV, le néfaste Traité de Westphalie, qui fermait à nos Pays Bas du Sud la route de la mer et des îles, la porte des aventures, du soleil et du vent, l'humiliation nationale en un mot fit ce que la guerre civile n'avait pu faire. Elle ne nous laissa qu'une peinture exsangue, une sculpture académique, une littérature extrêmement pâle où la poésie naissante ne frémissait plus. Cela devait durer jusqu'après 1870.

La poésie naît alors selon le processus que les défaites du XVII<sup>me</sup> siècle avait stoppé. La richesse est revenue. Les peintres

ont surgi d'abord, le romantisme historique leur a donné la couleur, la grandiloquence, puis la grandeur. Le règne de Léopold II commence et se développe dans la gloire. On ne parle plus seulement d'indépendance comme au temps où nos bourgeois, qui recommençaient d'épaissir, faisaient «tomber l'Orange de l'arbre de la Liberté», on parle d'empire. Dans un climat d'euphorie, les grands desseins naissent, et les grandes affaires, et, de nouveau, l'orgueil national. Les capitalistes, naturellement, ne songent qu'à leur confort, mais malgré eux, que dis-je, à cause d'eux, la Poésie surgit enfin. C'est la loi. J'ai toujours dit, même en prêchant à l'État son devoir d'encourager la Poésie, que son premier devoir vis-à-vis d'elle, bien plus important que l'autre, est de créer un climat de paix, de fierté, de liberté, de richesse si possible, d'épanouissement de l'homme, où la Poésie puisse naturellement apparaître et grandir. C'est peut-être en donnant des subventions aux poètes qu'on leur permet de vivre, mais c'est en créant un climat de gloire qu'on leur permet de naître. L'État doit, même s'il n'est pas conscient de son bienfait et qu'il croit même devoir mépriser la Poésie, faire le pays respirable pour la Poésie. Léopold II, qui n'avait probablement jamais lu une ligne de Maeterlinck ou de Verhaeren, et qui n'a certainement jamais soupçonné les noms de Van Lerberghe ou de Max Elscamp, les a créés sans le savoir.

Ce n'est donc pas malgré le confort bourgeois, mais probablement grâce à lui que la Poésie a pu s'épanouir chez nous. Voyons si le bilinguisme belge a été, à son tour, une entrave dont il faut se libérer tous les jours. On continue de le dire un peu partout, par habitude ou par irréflexion ; quelquefois par sottise ou par passion politique.

La Belgique, disais-je à mes auditeurs romains, est, aux yeux de certains, un pays dualiste dans lequel cohabitent, co-vivent (laissons au mot de coexistence son triste sens actuel) et se mélangent tout de même, malgré toutes les législations d'unilinguisme local et de territorialisme intérieur, une communauté de génie germanique et une communauté de génie latin. Elle est aux yeux d'autres, qui ont raison, une nation une et vivante dans laquelle deux formes de l'esprit européen se rencontrent : non pas comme les derniers flots apportés de part et d'autre

sur une plage basse, mais comme des forces vivantes qui se confrontent à son sommet. La Belgique est une et non double. Son génie a deux expressions, mais c'est le même génie. Il y a deux versants à la montagne, mais c'est une montagne ... Qu'on le croie, ou qu'on croie les blasphémateurs dont j'ai dit, il y a un instant, l'erreur foncière, le bilinguisme inévitable est une explication — la plus paradoxale peut-être, mais la plus valable — de notre phénomène poétique.

Certes, il nuit à la pureté de langage. Le mélange des idiomes, la proximité des idiomes favorisent chez ceux qui n'y sont pas attentifs, même chez les unilingues qui se croient à tort préservés par leur unilinguisme, les impropriétés de termes, les tournures équivoques, les incorrections syntaxiques, les wallonismes en pays flamand, les flandricismes en pays français. Mais si le bilinguisme nuit à la perfection du langage, il ne nuit pas à l'émotion de la pensée, ni à l'originalité de l'expression. Au contraire, cette espèce d'inquiétude qui flotte aux frontières spirituelles, cette approximation, cette rencontre de nuances nulle part ailleurs associées, cette hésitation même devant les mots, ou cette prise des mots à bras le corps pour les violenter, les *naturaliser*, les transformer, cette équivocité dont naît si facilement le symbole, ces images qui là seulement ne se sont pas étrangères, et, plus encore, cette vue sur deux horizons du monde, cette prise de possession, par le haut, de deux pentes de la pensée qui se croyaient contradictoires : tout cela est générateur non pas seulement d'un accent spécial de la poésie, mais même d'une sorte de poésie qui n'appartient qu'à nous. Il n'y a pas de poésie en Belgique, il n'y a pas de poète valable qui ne soit un lieu de rencontre. Ceux qui emploient la langue française seraient, s'ils n'avaient cet accent, dont plusieurs ne se doutent pas, que de pâles poètes français de la province ou de la périphérie.

Ce n'est pas à mes auditeurs d'aujourd'hui que je devrai rappeler que tous les poètes de la première grande époque étaient complètement bilingues : des poètes flamands (même s'ils parlaient le flamand fort mal ou pas du tout) écrivant en français. Même à Rome il fallait à peine esquisser cette démonstration tant elle est éclatante. Et comme il eût été facile de la continuer jusqu'aujourd'hui. Hellens, Crommelynck, Ghelderode, Marie

Gevers, Liliane Wouters. J'ai mieux aimé répondre à la question qu'on me posa tout naturellement : « Et les wallons, si fiers, comme les autres, d'être des écrivains français, et prétendant l'être plus que les autres, plus purement que les autres ? » En essayant de prouver que c'est aussi de la double influence qui anime nos régions de l'Est que s'est formé leur style et leur pensée.

Considérons la géographie littéraire du pays wallon. Où sont les poètes du Hainaut ? Ils s'appellent à Tournai ou de Tournai celui-ci célèbre, Géo Libbrecht, celui-là débutant, Geeraert. C'est un aveu. Qui est plus empreint de germanisme que le rugueux Paul Champagne ? Charles Plisnier : qui fut moins français en poésie que ce français passionné ? Je reconnais que Charles Bertin... mais, je ne renonce pas à l'associer à ma thèse. En dehors du délicieux et spirituel Melot du Dy, où sont les poètes du Brabant Wallon qui ne participent pas de l'autre Brabant ? D. J. d'Orbaix s'appelait De Boeck, Robert Goffin est puissamment un homme du Nord ; je viens d'ouvrir son dernier livre, *Foudre Natale* : à la première page choisie au hasard, je lis ces beaux vers révélateurs de son village — un village frontière, — et de sa pensée — frontière aussi :

*J'ai vu l'aube dans le dernier vallon latin  
Où l'on soupçonne au bout des clairières champêtres  
L'écho qui vient de Flandre avec les vents salins  
Ou des reflets du ciel rhénan dans les fenêtres.*

*C'était encore le Sud et ce ne l'était plus  
Nous mûrissions aux frontières de deux musiques ;  
Émus d'entendre, du côté des bois feuillus,  
Au soir, pleurer les grandes ourses germaniques.*

Et Maurice Carême se dénonce aussi :

*Brabant profondément enfoncé dans ma chair  
Ainsi qu'un fer de bêche au milieu d'un jardin  
Brabant de cœur wallon, au visage latin  
Mais à l'âme tournée vers le Nord légendaire.*

Où sont les poètes de Namur (de cette partie de Namur qui

n'est pas l'Ardenne) ? Délicieuses pâleurs mosanes. La carte poétique de la Wallonie serait toute pâle comme eux, s'il n'y avait les Liégeois et les Luxembourgeois d'entre Meuse et Rhin. Situez-les chacun à son lieu de naissance et d'habitation sur la carte : L'axe poétique du pays non flamand de Belgique va de Liège à Arlon, de la capitale, passionnément attachée à la langue française, de la plus française, de la plus illustre principauté du Saint Empire au vieux chef lieu bilingue de la Belgique de langue allemande.

Les deux seuls poètes français de Belgique qui comptèrent avant la génération de 1880, Weustenraad et André van Hasselt, étaient nés à Maestricht. Van Hasselt, ami très cher de Victor Hugo (le romantisme d'ailleurs n'est-il d'abord un phénomène germanique ?) ne se cachait pas de chercher son inspiration à l'Est. Il traduisait en français rythmique, avec l'accent à l'allemande les paroles des lieds de Schubert, il essayait de faire pénétrer dans la poésie française les longues, les brèves, les accents toniques. Il ne célébrait pas, comme son gigantesque émule, Notre-Dame de Paris, mais la cathédrale de Cologne, et son Rhin répondait avec un accent plus proche, à celui des romantiques français.

*« Car l'avenir du monde un jour doit se débattre  
Sur les bords, ô vieux Rhin, artère qui fait battre  
Le pouls de l'Occident ...  
O mes frères,*

disait-il, dans son *Ode aux historiens Belges* :

*O mes frères qui sait, peut-être un jour viendra  
Où quelque rune avec sa voix mystérieuse  
Dans le désert d'Odhin tout à coup me crierait :  
C'est de moi que jaillit la source glorieuse ! »*

Max Waller qui avait pris ce pseudonyme germanique pour écrire la *Flûte à Siebel* s'appelait en français Warlomont et sa famille, au sud de Liège, vivait aux sources de la Sûre rhénane. Roger Bodart est des bords de l'Ardenne, Lucien Christophe est de Verviers, ville frontière s'il en fut. Thomas Braun est originaire,

de l'autre côté de cette frontière, d'un vieux pays belge longtemps possédé par la Prusse et germanisé. Et comment ne mettrais-je pas en lumière, plus au sud, l'aventure d'Arlon ? Il y avait là une petite ville qui, possédant parfaitement deux langues, vit naître dans ses murs une école d'humanistes, procréa l'illustre Busleyden, fondateur à Louvain du célèbre Collège Trilingue, et donna pendant quatre siècles, avec une abondance paradoxale, de grands hommes d'état, de diplomatie, et d'église aux Pays Bas et au Saint Empire. Il y a soixante ans, un historien aussi précis que visionnaire y était né, qui devait finir sa carrière à Rome comme l'exigeait son destin : Godefroid Kurth. Il avait été, autant et plus que Michelet, avec une sorte de génie un peu renondant aussi, le poète de l'histoire d'Occident. Il n'avait pas laissé de postérité sur place. Peut-être René Schmickrath, récemment ressuscité, rocailleux, magnifique et grandiloquent : mais quelle vie puissante au sommet de l'Ardenne. Un Émile Chardome lui faisait seul écho. Jean van Dooren avait acclimaté à Arlon la poésie universelle. Il y avait laissé son fils. Pendant la dernière guerre, par une sorte de jeu plaisant, un jeune professeur, Jules Gille fait surgir à Arlon des talents, imprime les vers de ses élèves : dans le but seulement d'abord de narguer les occupants nazis en leur montrant que la ville qu'ils veulent annexer, la prétendant *volksdeutsch*, refuse désormais leur langue. Tous les mois au moins un petit volume paraît chez quelque imprimeur local. De cette production frondeuse et inégale, des talents surgissent et persistent. Des jeunes hommes ont miraculeusement trouvé l'expression de leur âme. Une jeune poétesse d'origine française, Anne Marie Kegels, dont le mari flamand s'installe à Arlon, apparaît comme un signal ... Voici Camille Biver, André Gascht, Frédéric Kiesel, Raymond Brucher, Jean Koenig, André Schmitz ; et dans la petite ville industrielle voisine, bilingue aussi, d'Athus, Josse Alzin, Praillet, Robert Denize. Sont aussi originaires d'Athus, nous apprend Georges Bouillon dans sa *Drycde* : Hubert Juin, Maud Frère. Et à l'ombre de cette colline encore, un jeune ardennais italien, Carlo Masoni, qui vient de se voir décerner, arrivé en tête du classement avec l'arlonais André Gascht, le prix Hubert Krains. Sur le plus beau sommet de la ligne de faite entre la Meuse et le Rhin,

celle dont jaillissent les eaux vers les deux horizons d'Occident une école arlonaise de poésie est en pleine floraison. Hasard ? Non pas. Vocation poétique des pays d'entre deux. C'est le nœud de la Lorraine et de l'Ardenne. Non loin de la Moselle d'Ausone. C'est le lieu où la légende des quatre fils Aymon — Montauban est tout près — rejoint la légende de la Mélusine de l'Alzette. Voici la biche fidèle de Geneviève de Brabant. Voici le départ, parmi les bannières, de Godefroid de Bouillon, choisi parce qu'il était l'homme de ce faite et qu'il parlait les deux langues. Voici au sommet de la crête, dans la forêt où j'habite, le rectiligne chemin romain que suivit Pétrarque montant d'Avignon à Liège et saisi par la peur que dissipa la pensée de Laure. Nous y avons fait graver sur une stèle de schiste le plus beau des sonnets de la *Famosa Ardenna*. Voici le paysage d'*Orlando Furioso*. Voici la clairière où Rosalinde travestie en jeune garçon retrouve le duc exilé qui chassait le lion. Voici Marie Mancini, pour qui Yvois, ville de l'Est austère se métamorphose en Carignan ; et voici vers le Nord monter Charles de Gonzaque. Voici le vieux château de Stadbredimus où Goëthe nous assure-t-on, avant le siège de Thionville, s'entretint, d'inconnu à inconnu, avec Chateaubriand ; et la « Vieille Pavée » toujours sur la ligne de partage, que René parcourut dans sa fièvre après la défaite, la haute lande, entre les grands paysages sylvestres, où il s'étendit pour essayer de mourir, la tête sur le manuscrit d'Atala. Une jeune bohémienne le sauva en dansant. Voici la villette où Jacob Perk eut, dans notre plus joli pays français, la révélation régénératrice de la poésie néerlandaise. Et voici le chêne sous lequel, au début du dernier octobre, le jour de l'annuelle bénédiction de la forêt, la Princesse Bibesco évoquait tout naturellement à la fois la noble sylvie française et la frémissante forêt de l'autre Europe encore prisonnière. Mais passons, j'en raconterais trop sur mon canton poétique ...

Et arrivons au groupe important des récents poètes de Liège, morts ou vivants. Seul de ceux-ci Paul Dresse ne sera pas étonné si on découvre chez lui l'inspiration rhénane. Il la subit et même la cherche délibérément. Et Alexis Curvers, s'il réussit des miracles de grâce comme celui-ci :



« La main que tu n'as pas touchée,  
 La branche où tu n'as pas cueilli,  
 L'erreur que tu n'as pas tranchée,  
 Le courage qui a failli,  
 La lèvre que tu n'as point bue,  
 La cendre où s'est perdu ton vin  
 Et ton attente où mettra fin  
 Pour prix du regret le plus vain  
 Le temps seul que ta douceur tue ...

sait bien qu'il ne serait un si parfait poète latin s'il n'était né des confins germaniques. Et le grand poète en prose qu'est Maurice Fraigneux : qui est plus complexe et contradictoire que lui : langue, images, pensée ? Carlo Bronne, quoi qu'il fasse, est trahi par son nom. Ceux qui le croient le moins : Ruet, Vivier, Thiry, Hubert Dubois ne seraient pas eux-mêmes sans cette présence discrète mais puissante, autour d'eux, de telles brumes, de telles images, et de tels chants.

L'inventeur du mot *Wallonnie*, totalement inconnu et inemployé avant lui, qui le donna à une revue littéraire célèbre, Paul Gérardy était né à Malmédy, alors ville allemande. Je viens de retrouver ma correspondance avec lui en 1915. Le poète était réfugié à Londres où il était suspect en tant que sujet allemand ! A ma demande le gouvernement belge revendiqua l'auteur des *Carnets du Roi*. Ce fut le début de notre revendication de Malmédy. Cette anecdote serait sans intérêt si malgré son wallonisme Paul Gérardy n'avait été pénétré de l'esprit du Rhin :

« Le lied que mon âme chantonne,  
 Mon lied peureux qui pleure un peu,  
 Est germanique et triste un peu,  
 Le lied que mon âme chantonne ».

Et voici l'Endormie :

« Oh, dors, et que la paix du Seigneur te soit douce  
 Puisque tu ne sens plus les tortures du jour,  
 Que tu ne souffres plus du rayon sur la mousse,  
 Oh, dors et que la paix du Seigneur te soit douce

*Et te garde du rêve atroce de l'amour.  
Le Rhin pleure au lointain vers la rive endormie ;  
Et sous le poids mouvant des bateaux qui s'en vont  
Et le fouillent des coups de la roue ennemie,  
Le Rhin pleure au lointain vers la rive endormie,  
Pleure d'être éveillée de son rêve profond.*

*Oh dors, et que la paix du seigneur te soit douce ;  
Le rayon frêle est mort sur le rêve du Rhin,  
— Le rêve d'écouter les soupirs que l'on pousse —  
Oh dors et que la paix du Seigneur te soit douce,  
Et moi, seul dans la nuit, je puis pleurer un brin ».*

Albert Mockel, son plus illustre compagnon liégeois, était lui aussi d'origine germanique. Et pourtant la Wallonie littéraire lui doit tout. Surtout cette étrange lumière ... Relisons le *Lied de l'eau courante* :

*« La clarté qui s'épanche à mes rives de prairies  
glisse sur moi, comme une onde pure.  
Nue en ses transparences limpides,  
elle est l'image où j'apparais grandie,  
et je suis l'ombre diaphane de l'azur.*

*Oh rayon ! ... oh le rêve en feu qui me pénètre ...  
lui, mon vœu héroïque et mon céleste émoi,  
il vient ! ... Mais quand sa flamme m'a toute envahie,  
il se retire lentement de moi  
et j'écoute mourir un être en mon être.*

*Avec ses branches sur moi penchées,  
elle est belle, la haute forêt que je longe ;  
et le vent la dénude pour l'or des jonchées,  
et les feuilles, par mille et mille détachées  
vers le reflet où leur chute vacille,  
imitent, par jeu, le léger mensonge  
d'une aile mêlée à mes eaux ...*

Adolphe Hardy ne fut peut-être un poète (parmi les plus purs petits poètes de langue française) que parce son enfance avait

été baignée par le clair de lune d'une vallée allemande, et que le romantisme allemand l'avait d'abord, comme un bibelot, façonné :

*« Savez-vous quand il faut aller voir ces ruines ?  
Le soir, vers le retour automnal des bruines,  
Quand la lune, à travers un nuage blafard,  
Sous l'ogive ébréchée où hulule un huard,  
Fait naître, en luisarnant, un reflet d'incendie ;  
Quand le vent, délaissant les feuilles, psalmodie  
Parmi les vieux caveaux sonores et les tours,  
Tandis qu'un feu follet blême trôle aux entours,  
Comme une âme inquiète errant sur la colline  
Où tinte des crapauds la note cristalline ...*

Nous avons tous connu et beaucoup aimé son contemporain Franz Ansel dont toute l'œuvre publiée a été consacrée aux *Muses Latines* et qui a cru être dans sa vérité quand il célébrait l'Italie en blasphémant magnifiquement nos pays brumeux :

*« Ta lèvre est chaude encore du baiser d'Apollon  
Diane en ses forêts mène toujours sa meute  
Et ton peuple retrouve au Forum en émeute  
Le dur Mars et Mercure au flamboyant talon.*

*Tu gardes au repli de ton moindre vallon  
L'éther pur dont le toit de l'Olympe se bleute  
Et ta brise légère enlève au cœur de Goethe  
Le poids de la tristesse et du morne aquilon.*

*Les lignes de tes monts qu'un ciel sans tache azure  
Enseignent la clarté, la grâce et la mesure  
A tous ceux que ta vigne abreuve de son vin.*

*Et le haut mur neigeux qui du nord te sépare  
Apprend que la beauté selon l'ordre divin  
Doit fuir la lourde brume où se plaît le Barbare.*

Pourtant, s'il est un poète wallon né aussi de la brume rhénane, c'est celui qui fut dans sa maturité le chantre de cette grave lumière. Comme celui de l'autre Siebel, son pseudonyme

était rhénan. Que de fois il m'a raconté ses voyages d'enfant à Bonn et à Mayence, ses plaisirs d'étudiant en Allemagne, et c'est de là qu'il avait rapporté ses jeux en style Vieil Heidelberg, ses premières chansons : celles où se révèlent la source, la double source de l'esprit liégeois. Il intitulait *lieder* aussi les chants mélancoliques de sa jeunesse :

*« Quand tu pleures, même sans cause,  
Ton chagrin fond mon cœur morose ;  
Quand tu ris, même tendrement,  
Ta joie, hélas, fait mon tourment.*

*Quand tu marches, même à ma suite,  
Tes pas légers parlent de fuite :  
Quand tu dors, même entre mes bras,  
Je sens que tu t'envoleras.*

*Quand tu bavardes, même en songe,  
Ton babil me semble un mensonge ;  
Quand tu te tais, même en dormant,  
Ton silence fait mon tourment ...*

Et de qui sont ces poèmes de Lorelei et de Thulé : *Ce soir après la pluie ?*

*« Par les fenêtres des palais crépusculaires  
Que les génies  
De leurs mains fines et légères  
Ont bâtis en silence au bord des rades infinies,  
Les fées se penchent  
En robes transparentes  
Sur l'or pâlisant des mers immatérielles.  
Au fond du val où cheminant les brumes,  
le roi muet du crépuscule  
Descend d'un pas frêle à la rivière  
Et s'enchanté à s'y voir un visage tendre et sévère  
Que nul pli n'ondule*

*(Une île,  
Ronde immobile  
De peupliers,  
Rêve oublié ...)*

*Le roi du crépuscule  
Plonge un pied nu dans la rivière,  
Et les écumes  
Se précipitent  
Pour attacher à sa cheville  
Un collier bruissant et clair ...*

Et ces *Étoiles du Haut Nord* :

*Étoiles !  
Givres que nuls soleils ne pourront boire  
Votre éclat fait fléchir les paupières  
Pour quel roi des Nébuleuses  
Des plongeurs nus ont-ils été cueillir vos perles ?  
Pour quel roi triste à sa terrasse de marbre,  
Pour quel roi de Thulé  
Ont-ils cueilli ces perles frileuses  
Dont l'éclat nu s'égale à celui des larmes ?  
Étoiles  
Larmes que nuls soleils ne pourront boire  
Étancherez-vous notre soif immortelle ?*

Ce sont des poèmes de jeunesse de Robert Vivier. Il protestera peut-être, mais ce sont à mes yeux et à mes oreilles ceux qui expriment le mieux la nature de ce poète, la source première de son inspiration. Quant à Marcel Thiry, comment se détacherait-il de son long commerce avec le Nord ? Ce liégeois — voyez son *Anabase platane* — a le sens des arbres qui du midi, éclaircissant nos forêts sombres, montent vers nous. Il a le sens aussi des fleuves qui vont à la mer et il incorpore magnifiquement à son poème les images de ses soucis quoditiens, quand il achemine vers la Hollande les troncs d'arbres sur lesquels reposeront les villes :

*« Là-bas sous Amsterdam cette inverse forêt de millions d'épicéas  
Que j'importai d'Alsace, des Ardennes, des Allemagnes.  
Le pilotis plus innombrable que les florins des banques  
Les millions de pieux la tête en bas dans le sable immémorial  
Allant chercher jusqu'à dix huit mètres dans le sol  
La stable assise des audaces hollandaises ...*

Mais ce n'est pas seulement du sud au nord que sa poésie est une poésie de frontière. Rappelons-nous dans *Âges* ces poèmes rhénans qui, dans leur protestation même contre l'ennemi détesté, sont la preuve expresse de ma thèse.

*« Nos soirs au Rhin reviennent ce soir en silence  
Aussi ; nous accoudons encore notre enfance  
A des quais noirs pour écouter l'eau légendaire ;*

*Le vol de la mouette erre encore, et balance  
Des vents marins mêlés au nom d'Apollinaire  
Sur la proue en granit où vient finir Coblenz ;*

*La neige de l'Eifel encore impolluée  
Rebleuit puis remeurt dans le siècle baissant,  
Et, grandes orgues qui se déchirent, les cent  
Musiciens-dieux nous font adieu dans la nuée.*

*Car il y a la France étendue en son sang  
Il y a l'Italie ivre et prostituée,  
Mais l'autre humaine aussi d'avant l'ogre et le sang  
L'Allemagne nôtre aussi qu'on nous a tuée.*

C'est trop facile ... Ce ne sont pas les images de ces poèmes de circonstances, c'est l'accent qu'il faut partout détecter.

Quand j'ouvre le dernier recueil de Hubert Dubois, *Le Danseur du Sacre*, c'est pour enfin y trouver d'emblée ces amples vers qui ne cherchent à exprimer qu'une angoisse, mais expriment aussi, par leur seul accent, le ciel mêlé, la douceur un peu dure, la légende des âpres collines d'Austrasie :

*« Écoutons-le, ce cœur ...  
Écoutons-le nous parler à voix de pas dans la cendre  
De ce vide au fond de nous qu'a pu faire le bonheur.  
De ce désert noir en nous qu'a pu tendre la douceur,  
Et dont seule une austérité sans merci peut dépendre.*

*C'est pourquoi tant que nous séduit notre pauvreté présente,  
Avec ses arbres noirs, ses étangs gelés, ses prisons,  
Cette grisaille du ciel aux vitres de la maison,  
Et ces fantômes sacrés que le froid retient aux landes.*

*Ces brouillards où nous voyons les âmes de nos ancêtres  
Les âmes des sages et des preux qui tinrent longtemps  
Ce pays dans sa grandeur, par la force de leur sang  
Et la pureté de cœur, difficiles à repaître ...*

Qu'on me permette d'indiquer au passage que la démonstration que j'ai tentée pour la Poésie, on pourrait la faire, plus éclatante, pour la musique ; de signaler qu'un essai d'étude du phénomène parallèle s'esquisse dans les régions frontières de l'Allemagne, et qu'il trouvera son expression l'été prochain lors du colloque des poètes des Quatre Ardennes que va organiser le *Groupement Européen des Ardennes et de l'Eifel*.

Et qu'on permette, pour finir, à un écrivain qui est aussi un homme public, de dire que, même du point de vue politique, et si incomplètes que soient les réflexions qui précèdent — il faudrait certes les approfondir —, celles-ci ne me paraissent pas vaines. Ce caractère ambivalent de la poésie belge, ou plutôt cette originalité de la poésie belge fait partie d'un mélange qui n'est que d'elle, est un signe plus décisif qu'on ne pense de notre personnalité. La poésie d'un pays est toujours, dans une certaine mesure, révélatrice de sa destinée et de sa vérité.

Que ce soit dans l'union nationale, dans l'heureuse rencontre des deux formes de notre génie que celui-ci doit trouver, en tous domaines, son expression la plus parfaite, je crois que la démonstration n'en est plus à faire. Elle paraîtra peut-être plus inattendue en ce qui concerne notre politique internationale. La vocation de la Belgique, si mêlée à la grande région européenne — la région décisive de l'Europe — qui se dégage chaque jour mieux et s'organise entre Meuse et Rhin, n'est pas de se replier sur elle-même, de renier sa participation naturelle à l'esprit du nord et de l'est, et de se refuser aux contacts qui feront de plus en plus des pays d'Entre Deux le principal élément unificateur de l'Occident.

Pierre NOTHOMB.

# Théâtre et mythomanie

---

**Communication de M<sup>me</sup> Suzanne LILAR  
à la séance mensuelle du 8 février 1958.**

L'auteur dramatique qui a mis en scène le personnage de Don Juan à l'étonnement de constater que la plupart des spectateurs masculins s'y reconnaissent — quelquefois, d'ailleurs, à l'encontre de toute vraisemblance. Voilà un exemple qui mène à méditer sur la mythomanie. En voici un autre plus fameux : Miguel de Mañara sortant de la représentation du « BURLADOR » de Tirso de Molina s'écrie : « Je suis, je serai Don Juan ! » Il le sera si bien que l'opinion ne parviendra plus à démêler l'homme du personnage. Pour la légende, il devient Don Juan, et c'est sur sa dépouille que vont s'attendrir encore aujourd'hui les visiteurs du couvent de la Caridad à Séville.

Mañara est un cas aigu. S'il est vrai que pour être ému au théâtre, il faut que le spectateur se mette, comme on dit, « à la place » des personnages, qu'en une mesure plus ou moins grande, il se substitue à eux, il est rare cependant de le voir s'halluciner sur un personnage unique. Assumant les rôles les plus divers, il accepte d'être Tristan après avoir été Don Juan et se découvre aujourd'hui autant de dispositions à aimer une seule femme que la veille à les aimer toutes. Seuls les rôles médiocres, effacés, ne tentent personne : nul ne songe à s'imaginer dans le « PÈRE DE FAMILLE » de Diderot. C'est que le régime de la mythomanie est celui de l'image d'Épinal et des contes de fées ; c'est celui de l'exemplarité et du superlatif.

Ce serait un ouvrage séduisant qu'un éloge de la mythomanie. On y montrerait que ceux qui s'y adonnent sont moins avides peut-être de mensonge que de vérité, et que ses fabulations pourraient bien être le fait de certaines âmes impatientes de



s'élancer hors de leur propres limites, en sorte qu'elles témoigneraient pour ces âmes qu'elles ont de l'étoffe — je l'entends dans le sens littéral, je veux dire qu'elles sont susceptibles d'étirement.

La mythomanie au théâtre comporte deux phases bien distinctes : la première est pure simulation ; on décide ou on feint de croire qu'on est le personnage. Dans la seconde, on a subi les effets de la simulation, on n'est plus tout à fait ce qu'on était auparavant ; dans une mesure variable, on est habité par le personnage. Ce phénomène a un précédent chez les primitifs. C'est celui que les ethnologues nous décrivent sous le nom de *participation* (1). Se situant à la limite de la psychologie, de la mystique et de la magie, il consiste à croire que l'on peut être à la fois soi-même et autre chose.

C'est Nietzsche qui le premier a découvert un état de participation dans le théâtre et en a donné une définition géniale :

« Le phénomène dramatique primordial, a-t-il écrit, est de se voir soi-même métamorphosé devant soi et d'agir alors comme si l'on vivait dans un autre corps, avec un autre caractère ». C'est la définition même de la mythomanie. Cet exercice de l'imagination suppose que l'on fasse d'abord en soi un certain vide, afin de faire place au personnage. C'est ce que Juvet nomme la dépersonnalisation. D'où l'usage de toutes sortes de procédés imitatifs, en tout premier lieu le travesti, qui ne sont pas tellement destinés à créer l'illusion qu'à provoquer le trouble, qu'à corroder la notion conventionnelle de la personnalité, qu'à entraîner l'imagination dans un mouvement de dépassement de la personnalité.

L'état dramatique n'est pas un état d'illusion mais de fiction, or la fiction est précisément le contraire de l'illusion. C'est un état d'ambiguïté qui comporte une conscience aiguë de la feinte et de son dédoublement. Une fois créée, la fiction s'impose avec plus ou moins de force. Et c'est alors la seconde phase de la participation, celle où l'on subit l'envahissement du personnage, ce que Nietzsche appelle l'enchantement de la métamorphose. Voyons comment se présente cette métamorphose aux trois principaux stades de la création dramatique, je veux dire chez l'auteur, chez le comédien, chez le spectateur.

---

(1) Cf. P.-A. TOUCHARD (*Dionysos* p. 11).

Tout écrivain se sent plus ou moins envahi par son personnage. Flaubert disait : « Madame Bovary, c'est moi », et il racontait volontiers qu'en écrivant le chapitre de l'empoisonnement, il n'avait cessé d'avoir dans la bouche un goût d'encre et qu'il avait été pris de vomissements. Mais cette substitution est plus saisissante au théâtre du fait que, seul entre tous les arts, il réalise ses simulacres au moyen d'êtres vivants. Le critique anglais Bonamy Dobree a illustré cette singularité du théâtre par une amusante comparaison. Lorsque Cézanne peint des pommes, écrit-il, sans doute il vise à obtenir des pommes plus réelles que la réalité, mais il ne se sert pas pour cela de vraies pommes. Il ne prétend pas faire passer des pommes Prince Albert pour des Cox Orange. Mais l'homme de théâtre nous montre Mr Smith se proposant de nous faire croire qu'il est Othello.

Cette incarnation du personnage dans la personne du comédien, l'auteur dramatique l'éprouve en quelque sorte par anticipation. Tant et si bien que beaucoup d'auteurs dramatiques s'entraînent à écrire en déclamant leurs répliques, en faisant d'avance les gestes du comédien, en travaillant devant un miroir comme le faisaient Mounet Sully et Sarah Bernhardt. Tout le monde connaît l'étonnante confession de Becque, « Je travaillais devant ma glace, écrit-il, « je cherchais jusqu'aux gestes de mes personnages et j'attendais « que le mot juste, la phrase exacte me vissent sur les lèvres ».

Après l'auteur, c'est au tour du comédien de se laisser envahir par le personnage. Pour obtenir ce résultat tous les trucs lui sembleront bons. Et de même qu'un enfant jouera avec plus d'entrain au Peau-Rouge s'il a reçu les plumes de la volaille que la cuisinière pare en vue du dîner, on voit les grands comédiens s'enticher d'accessoires symboliques auxquels le fétichisme propre aux gens de théâtre confère une vertu magique.

On sait par exemple qu'aux répétitions de Britannicus, Mounet-Sully portait sur lui un petit miroir de métal poli dans lequel il ne cessait de se regarder la gorge, qu'il fixait ses partenaires à travers une émeraude et s'entourait volontiers le cou d'une écharpe orientale. C'est qu'il jouait Néron dont il avait étudié le personnage dans Suetone. Ces rites, d'ailleurs, n'exigent pas l'exactitude. Nous sommes bien plus près ici de la foi en la

lettre que de la vérité historique. Marguerite Moreno nous raconte comment, pendant les répétitions d'Athalie à la Comédie Française, le glaive de David était toujours figuré par un vieux parapluie, brandi d'ailleurs avec le plus grand respect. Un exemple typique parce que excessif, et pour le profane confinant au ridicule, nous est fourni par la tragédienne italienne, Éléonora Duse. Devant interpréter le personnage ibsénien de la Dame de la Mer, elle télégraphia à son couturier Worth pour lui commander « une toilette de la couleur de l'eau du lac de Pallanza à sept heures du soir ». Mais le plus fort, c'est que Worth ne jugea pas cette demande insensée. Il se transporta de Paris à Pallanza pour connaître la nuance exacte de l'eau au crépuscule et composa pour la comédienne une robe faite de plusieurs épaisseurs de voiles de teinte différente et qui superposées donnaient la couleur désirée. C'est qu'en couturier de théâtre Worth avait parfaitement compris que la fiction du comédien, tout imaginaire qu'elle soit, a besoin d'un point de départ, et d'un tremplin.

La grande préoccupation du comédien est de se mettre dans cet état de transe, de sensibilité proprement médiumnique, dans cet état disonysiac au sens nietzschéen que l'on nomme l'état dramatique. Nul n'en a parlé avec plus de ferveur, d'intelligence et d'intuition que Jovet qui transcrivait ses sensations au sortir de scène dans la petite loge que je lui ai connue au Théâtre de l'Athénée et où l'on ne pénétrait que sur la pointe des pieds. Ces notes ont été publiées par la Bibliothèque d'Esthétique sous le titre « Le Comédien désincarné ». C'est le document le plus extraordinaire que l'on possède sur l'expérience du comédien. Et d'abord on est frappé par le vocabulaire qui est le même que celui des mystiques. Très lucidement Jovet compare l'état dramatique à l'oraison des mystiques. Il parle « d'un ordre dangereux », « d'une zone effrayante de l'inspiration » dans laquelle le comédien acquiert le sentiment d'une Présence autre. Il parle d'un transport, d'une dépossession de soi. En jouant le Chevalier Hans dans Ondine, il a éprouvé, écrit-il, une perte d'identité qui lui a fait peur.

On comprend que de pareilles émotions ne soient pas sans affecter durablement l'âme du comédien. Telle est la vertu du simulacre. Il y a des exemples historiques. Un comédien anglais

aurait étranglé sa femme après avoir joué Othello. Mais le cas le plus fameux reste celui de l'acteur païen Saint Genest qui se convertit à la foi chrétienne pour avoir interprété le rôle du martyr Adrien.

Cependant la dépersonnalisation du comédien ne saurait s'accomplir sans le concours du public. On ne conçoit pas en effet de théâtre sans public ou devant un spectateur unique et Louis II de Bavière témoignait de l'anormalité de son amour du théâtre en faisant représenter des pièces pour lui seul. Après Valéry, après Julien Gracq, Jovet nous a parlé admirablement de la participation du public à la cérémonie théâtrale ; « Ce soir l'attention du public au troisième acte a été croissante d'une façon beaucoup plus rapide et beaucoup plus intense. Ce silence était fait d'immobilité, d'une sorte d'anéantissement des spectateurs au point qu'ils semblaient inertes, ce qui avivait encore et rendait plus redoutable leur présence. La salle était un gouffre qui flambait, une réverbération. Je disais mon texte comme au bord d'un précipice, craignant de buter sur un mot, et ma respiration était gênée ... Par degrés, dépassant l'attention qui se faisait de plus en plus dense, on sentait ce silence s'épaissir, la vie se ralentir, et une sorte de sublimation, d'évaporation sensible se faisait jusqu'à une dépossession, un anéantissement des corps ; et cependant une vie spirituelle et sensible se sentait dans cet état physique stupéfiant, doux et terrible ».

Ces derniers mots sont particulièrement significatifs. Ce sont les termes mêmes des mystiques décrivant leurs extases. Ils correspondent aux deux pôles du sacré, le fascinant et le tremendum. C'est le « et inhorresco et inardesco » de Saint Augustin. Sans dédaigner quelques repères matériels (comme les décors et costumes) la participation du public repose essentiellement sur la convention théâtrale. Elle consiste à faire semblant de tenir pour vraies des choses que nous savons fausses. Ce simulacre nous amène à la fois à croire et ne pas croire. C'est en quelque sorte penser en deux dimensions.

En achetant notre billet de théâtre nous acceptons cette convention, nous nous disons en même temps ce n'est qu'un jeu mais aussi jouons le jeu. D'où notre irritation devant le baldaquin qui s'écroule sur la tête de Desdémone ou le coup de revolver

qui ne part pas et dont le tort n'est pas de nous convaincre que que l'on ne tue pas réellement sur la scène et que le baldaquin est en carton, car cela nous le savons en entrant au théâtre, mais de contrevenir à la convention théâtrale et de ruiner les constructions de notre imagination. Accepter le simulacre, c'est la première phase de la participation, en subir les effets, la vertu, c'est la seconde. A force de tenir une chose fausse pour vraie elle devient psychologiquement vraie. Elle sort tous les effets de la vérité, le bouleversement, les larmes, voire l'hallucination. Bien entendu tous les spectateurs n'apportent pas au théâtre la même vivacité d'imagination. Le mauvais spectateur se défend, il a peur d'être dupe. En revanche, le spectateur novice et peu blasé subit le simulacre au point de voir quelquefois se confondre les deux plans. Il arrive que naïvement il intervienne, pousse des cris, et oubliant qu'il est au théâtre, prévienne le héros que le traître s'apprête à le poignarder. C'est le cas de l'enfant au spectacle de Guignol.

Lorsqu'on assiste à une de ces grandioses fêtes théâtrales où tous les éléments concourent à la réussite : grand texte, mise en scène intelligente, comédiens illuminés et fervents, toutes ces nuances dans le comportement psychologique, dans le degré de crédulité se fondent, le public se coagule pour ne plus former qu'une masse anonyme électrisée par la magie dramatique. Dans cette masse, il arrive alors que l'on puisse distinguer avec une grande netteté l'ambiguïté de l'état d'esprit dramatique. Par exemple un public peut être saisi d'épouvante devant les assassinats d'une Médée, mais considérer avec une sorte de curiosité passionnée ses propres possibilités de crime, explorer la monstruosité comme une dimension nouvelle, improbable mais possible de son propre comportement, être saisi d'horreur lorsque au dernier tableau Médée apparaît devant le corps de ses enfants assassinés, de sorte que nul ne songe à rire de ces tâches de teinture rouge dont on a maculé les petites tuniques. Mais que nul non plus ne songe à appeler la police.

Jean-Jacques Rousseau a dit qu'au dernier acte de Bérénice chaque spectateur épouse l'héroïne en son cœur. Sans doute. Mais il n'en conserve pas moins assez de présence d'esprit pour juger l'interprétation de Bartet ou de Ducaux et le cas échéant

la comparer à d'autres qu'il peut avoir vues antérieurement. Ce dédoublement est essentiel à la mythomanie théâtrale. On peut dire d'elle ce qu'on a dit du pastiche qui lui aussi repose sur la feinte, qu'elle est le triomphe de l'ambiguïté et un exercice de haute voltige <sup>(1)</sup>. Peut-être pensera-t-on qu'il s'agit là d'un exercice bien subtil et que je m'illusionne sur l'intelligence du public. Or l'auteur dramatique sait que le meilleur public n'est pas forcément le plus intelligent. Mais précisément il ne s'agit pas d'intelligence, tout au moins d'intelligence discursive. La preuve en est qu'une pareille ambiguïté est courante chez l'enfant. Un enfant jouant à Robinson Crusoë a simultanément la conscience de ce qu'il est et de ce qu'il joue. Il se garde, si la pelouse représente l'île déserte, de poser le pied sur l'allée de peur de se mouiller, mais qu'on l'appelle pour prendre son chocolat, le voilà qui saute dans l'eau à pieds joints. D'ailleurs tous ceux qui ont observé les jeux d'animaux savent que leur rituel comporte également des feintes, feintes d'attaque ou de surprise, feintes de combat avec des sévices curieusement mesurés. On ne mord pas, on mordille. On ne griffe pas, on égratigne. Sans doute il arrive que le jeu dégénère et fasse place à un vrai combat. Mais cette perte de sang-froid ne fait que souligner l'étrangeté de l'état d'esprit qui le précède et qui comporte une perception aiguë de la feinte, une délimitation précise de ses limites, l'adhésion à un mode d'existence situé sur deux plans, celui du vécu et celui de la fiction. *L'ambiguïté pourrait donc bien être une attitude normale de la conscience*, attitude qui serait inhérente à cet instinct de jeu sur la nature duquel on discute tellement. J'ai parlé d'un enfant jouant à Robinson Crusoë. La plupart d'entre nous ont pratiqué des fabulations de ce genre. Nous avons joué à la guerre ou à la poupée. Nous avons été le Peau-Rouge ou Buffalo Bill. Pour ma part, j'étais le Cardinal de Richelieu. Comprenne qui pourra.

Il n'est pas douteux que ces cas de mythomanie innocente constituent déjà une ébauche de représentation théâtrale où le joueur est en même temps auteur, acteur et public. Nous y retrouvons les deux phases de la métamorphose théâtrale. La

---

(1) FIGUET (*Revue d'Esthétique*), 1954.

phase active ; celle où l'on convient du simulacre. La phase passive : celle où l'on subit ses effets. Dans la phase active, on sort du vécu pour pénétrer dans le monde du ludique. Pour marquer ce passage, l'enfant utilise inconsciemment toutes sortes de procédés : par exemple il modifie son langage, substituant le conditionnel à l'indicatif : « Tu serais le Chef, je serais le gendarme », ou bien on le voit s'enfermer dans un cercle, au moyen de chaises renversées ou d'un trait de craie (exactement comme le sorcier qui trace un cercle magique) ou encore se jucher sur une chaise, un escabeau, un escalier, préfiguration des tréteaux et de la scène, ou plus simplement on le voit utiliser des éléments de travesti. Dans la phase passive le simulacre a produit ses effets. Il y a phénomène d'émergence. Une seconde personnalité vient partiellement se substituer à la personnalité normale du joueur, elle vient occuper le creux laissé par la dépersonnalisation. Dans le jeu du Cardinal par exemple, mon naturel peureux cédait la place au courage d'un personnage dont j'avais fait mon héros pour avoir lu une vie romancée où lui était attribuée une extrême bravoure. Le jeu consistait dès lors à circuler dans les ténèbres vêtue d'une couverture de laine rouge sans trembler de peur. En interprétant mon personnage, est-ce que je me prenais véritablement pour Richelieu ? Bien sûr que non. Je demeurais au contraire parfaitement maîtresse d'abandonner instantanément le jeu et de rentrer dans la réalité quotidienne. C'est que mon activité ludique, loin de se replier, de s'enfermer dans le rôle choisi, se situait dans le champ qui sépare le vécu du joué, ma personne du personnage. Elle était une exploration de ce champ. En somme je me demandais : « Comment ferais-je et qu'est-ce que je ressentirais si j'étais courageuse ». Je m'essayais au courage mais je ne pouvais empêcher qu'après avoir joué quelquefois à ce jeu, je ne fusse plus tout à fait la même puisque je m'étais sentie capable de courage.

Les révélations que nous devons au théâtre se situent exactement dans le même champ. Elles sont une épreuve, un test de nos virtualités, elles nous apprennent ce que nous serions dans une vie différente, mais par le fait même elles nous délivrent de l'étroitesse de notre propre vie. Et nous voici revenus à notre point de départ : Certaines âmes ont trop d'étoffe pour se con-



tenter d'une seule vie. La mythomanie est un des moyens de parer à cette insuffisance. On peut la satisfaire au théâtre moins dangereusement que dans la vie réelle.

Cette délivrance de notre moi s'accompagne d'un plaisir violent et, il ne faut pas reculer devant le mot, d'une extase. Si nous voulons mesurer la force de ce plaisir recommençons l'expérience de M. Teste, tournons-nous non pas vers la scène, mais vers le public. Cette translucidité souvent décrite, que nous verrons sur beaucoup de ces visages, cette expression d'absence — qui est aussi éveil à une Présence — est propre aux moments où nous avons crevé l'enveloppe de notre Moi. C'est la dépossession de soi dont parle Jovet qui nous donne, dit-il, le sentiment d'une existence plus vive, plus réelle, plus riche que la réalité quotidienne. Comment le théâtre se hausse-t-il jusqu'à cette suprême dignité et comment la concilier avec la gratuité du simulacre ? Mais d'abord, où la situer cette réalité décuplée ? Dans cette intrigue souvent invraisemblable, dans ces personnages dessinés à l'emporte-pièce, dans ces apartés dont personne n'est dupe, dans le clinquant des costumes et l'artifice des décors ? Non. Mais au travers et au-delà de cette intrigue, de ces personnages, de ces artifices, de tous ces faux-semblants dénoncés en même temps qu'ils nous sont proposés, car la force du théâtre ce n'est pas qu'il trompe mais au contraire qu'il détrompe, et que nous faisant à tout moment tenir pour faux ce que nous éprouvons pour vrai, il jette la suspicion sur l'arbitraire et la fragilité de nos manières habituelles de voir et de sentir.

Encore faut-il pour éprouver ces effets que nous mettions une certaine complaisance à entrer dans le jeu, que nous nous y prêtions avec une certaine passivité, une passivité qui n'excluerait pas la curiosité, un peu comme on se prête aux attractions foraines. Et de même qu'à la foire, lorsque nous jouons à éprouver des sensations inaccoutumées, glisser, nous balancer, nous bousculer, nous mirer dans des miroirs déformants, ce qui nous amuse c'est de délivrer notre corps des routines et des poncifs de la sensation, ce qui nous passionne au théâtre c'est de rompre notre routine émotionnelle et de voir comment se comportera notre personnalité, engagée dans les déformations et les élargissements de la tragédie, précipitée dans le vertige de la farce, dans la magie



du burlesque. Le théâtre est avant tout ce lieu où nous venons mesurer la portée, l'amplitude de l'âme humaine. Cet homme contrefait ou malingre avait peut-être rêvé d'être Don Juan, il le sera ce soir, comme cette petite bourgeoise sera Célimène, sera Bérénice, sera Phèdre, ce maladroit qui ne peut faire trois pas sans renverser une potiche bondira sur la scène avec Scapin, ce chrétien tiède montera peut-être à l'échafaud avec Blanche de la Sainte Agonie, ce qui ne l'empêchera pas un autre jour de s'éprouver dans le personnage de Tartuffe ou de Goetz le blasphémateur, car tous nous avons en nous quelque germe de tout le bien et de tout le mal qui peut être fait en ce monde. C'est précisément à ce dépassement que le théâtre nous invite, un dépassement qui — faut-il le dire — n'a rien de commun avec celui dont parlent les professeurs de morale. C'est une rupture des bornes, un débordement des frontières de la personnalité. Aussi n'est-ce pas un hasard que l'œuvre du plus grand peut-être des dramaturges modernes, je veux dire Pirandello, soit une mise en accusation de la notion conventionnelle d'un Moi constant et homogène. Ce débordement des frontières, nul théâtre (il faut le dire en passant) n'est plus apte à le promouvoir que le théâtre comique qui est un théâtre de féerie, de transfiguration plus encore que le théâtre poétique. Tout d'abord, ce théâtre nous propose des types, c'est-à-dire des personnages aux traits plus accusés, plus saillants, quelquefois reconnaissables dès l'entrée en scène, ou même connus d'avance comme dans la *Commedia del Arte*, ce qui évite au spectateur les hésitations, facilite et active son incorporation au personnage. Or, ne l'oublions pas, l'efficacité du théâtre est avant tout question de vivacité, de promptitude. En outre le théâtre comique nous entraîne dans un rythme précipité où les événements et les situations se télescopent. Le grand théâtre comique, celui d'Aristophane, de Molière, de la *Commedia del Arte*, en superposant à notre vision normale du monde un autre qui se défend parfaitement, nous délivre à la manière dont nous nous sommes sentis soulagés en apprenant que la géométrie d'Euclide n'était pas la seule à rendre compte de l'espace. Cette comparaison est moins gratuite qu'on ne le croirait. Le théâtre comique s'attaque directement aux notions fondamentales de l'entendement,

principalement à la notion de temporalité. S'il est vrai que le temps n'est qu'une abstraction, une création de la pensée humaine comme l'ont enseigné Leibniz et Kant et après eux la plupart des philosophes modernes, alors un théâtre qui, non seulement donne de ce temps une mesure arbitraire, comme tout théâtre, mais en outre ruine cette notion en quelque sorte de l'intérieur en substituant son rythme au rythme naturel (celui dont nous trouvons le module dans notre propre corps, dans notre respiration et dans le battement de notre cœur), un tel théâtre nous délivre plus qu'un autre, car il nous déporte physiologiquement au-delà de la condition humaine. Comme l'écrit Jovet, « il délivre l'homme de son angoisse, il allège, il accélère, il facilite la vie par une délivrance miraculeuse ».

Moins ostensiblement que le théâtre comique, tout théâtre (sauf peut-être le théâtre réaliste), disons tout théâtre de transfiguration et de dédoublement est un lieu d'exorcisme. Parce que le spectacle est une chose vécue, la catharsis y est autrement efficace que dans les autres arts. Touchard estime que son efficacité ne peut être comparée qu'aux miracles de la cure psychanalytique. Dans la vie, écrit-il, nous sommes tous gênés, censurés dans notre liberté d'agir. « Le théâtre répond au besoin psychologique chez l'homme d'éprouver librement les limites de sa puissance en oubliant les entraves de la morale, de la religion, des lois sociales ». Par l'intermédiaire du personnage il est le lieu d'une libération frénétique, vertigineuse de tous les instincts, de tous les sentiments. Autrement dit, il est l'exutoire de la mythomanie.

Mais il me semble que ce serait rabaisser le théâtre de ne voir en lui qu'une évasion et une compensation, qu'un remède aux insuffisances de la vie quodidienne. Le théâtre n'est pas seulement une manière boiteuse de régler son désaccord avec le monde et de fournir des satisfactions substitutives à cette faim que Kierkegaard a nommée désespoir. Il nous éclaire sur les raisons de ce désespoir, il nous révèle le sens de notre besoin de dépassement. Si ce monde ne nous satisfait pas, c'est sans doute qu'il n'est pas le seul. Et si le théâtre est, comme on l'a dit, plus vrai que la vie, c'est que la vérité de notre Moi se situe tout autant dans ses aspirations et ses virtualités que dans les mutilations

---

qui nous ont été infligées par l'existence. Ainsi la nostalgie d'être autre que ce que nous sommes n'est pas en soi une chose morbide. Elle est une nostalgie de ce Réel absolu que le temps d'un éclair, nous entrevoyons quelquefois, dans cet univers du théâtre où, selon la belle formule de Novalis : « le monde devient rêve et le rêve devient monde ».

Suzanne LILAR.

## Charles De Trooz

---

Les lettres belges ont fait une grande perte en la personne de Charles De Trooz, professeur à l'Université de Louvain, décédé en cette ville le 10 janvier dernier. Il n'avait que cinquante-deux ans. Ses collègues consternés m'ont vanté la qualité, la chaleur, l'efficace de son enseignement. C'est au nombre de trois et quatre cents que les jeunes gens se pressaient dans l'auditoire pour l'entendre. Ce que fut l'enchantement de cette parole, je ne pourrais en témoigner et ceux qui en témoigneront ne la ressusciteront pas. Un livre de lui nous reste, un seul, un livre d'essai. Il suffira à sauver sa mémoire de l'oubli. C'est un grand livre. Les écrivains ses confrères, nommés par le Gouvernement pour décerner le Grand prix Quinquennal de l'essai, ont proclamé la valeur de ce livre en lui décernant ce prix. C'est une distinction qui échoit rarement à l'homme d'un seul ouvrage. Mais il y a dans *Le Magister et ses Maîtres*, tant de maturité, de finesse, d'expérience, de bon sens supérieur, d'amour et de respect des lettres et de la langue, d'amour et de respect des livres, que le couronnement de cet ouvrage par un jury officiel n'apparaît pas seulement comme un hommage rendu à une carrière tout entière vouée à la défense des lettres, mais comme un acte de foi dans l'avenir de l'esprit.

Pas plus que dans les essais de Gaston Colle qui fut aussi un grand homme d'enseignement et un grand lettré, il n'y a dans les essais de Charles De Trooz un propos délibéré de développer un sujet, d'épuiser un thème. Telle est proprement la vertu de l'essai dans sa subtile gratuité. Il approfondit moins une idée maîtresse qu'il ne multiplie autour d'elle les aspects et les perspectives, l'enveloppant dans un réseau de correspondances qui prolonge leurs résonances au-delà du cercle où l'idée dominante règne, créant ainsi en dehors d'elle, des foyers de vie qui

rendent sensible le rythme universel de l'être. Un essai vrai éveille et évoque le tout de l'homme.

*Le Magister et ses Maîtres* est une suite de réflexions sur la vie, les conditions, le drame et l'épopée du professeur, sur ce que, depuis Vigny, on appelle, quand on fait la psychologie d'un métier, sa grandeur et sa servitude. Partagé en deux parties, le livre est d'abord un éloge à la fois mesuré et exalté de la cité des livres, où, tantôt éloquent, tantôt silencieux, toujours présents, les maîtres de ceux qui forment la jeunesse, tiennent conseil. La seconde partie est consacrée à des problèmes de déontologie et d'organisation sous la présidence de Socrate. Chacune des deux parties est commandée par un chapitre de quarante pages, *Cérémonie de la lecture* et *Soliloque du Maître de rhétorique* où la perfection du style ne le cède en rien au foisonnement de la pensée. C'est dans *Soliloque du Maître* qu'on trouve l'explication du titre de l'ouvrage.

« Regrettons le vieux nom de magister, de maître, remplacé par celui de professeur. Le nom de magister implique force et gouvernement ; celui de professeur, parole et parade. L'homme d'enseignement n'est pas chargé d'opérer devant le monde, mais de faire œuvre de ce monde même ».

On voit par cette phrase forte et brève comment Charles De Trooz détermine et délimite sa tâche. La tâche du maître, c'est de créer de l'homme. Et aussi, la tâche de la littérature. Écoutez en quels termes il résume le tableau de la littérature française :

« Logique et magie, ordre et liberté, Animus et Anima, Dieu et le Diable, l'homme et son prochain, Montaigne et Pascal, Bossuet et Fénelon, Corneille et Racine, Voltaire et Rousseau, Bernanos et Gide, Claudel et Valéry : la Littérature Française, avec sa collection de figures doubles, nous propose bien autre chose qu'une matière à parallèles académiques ou à procès en conciliation. Elle nous propose, associés dans une union sacrée, dans un concert, les composantes disparates de sa personne et les auxiliaires disparates de notre accomplissement ».

Rien ne vaut pour lui, qui ne mène ou ne ramène, par des chemins directs ou par des chemins détournés, à l'accomplissement de l'être. C'est à son sens la grande dignité des lettres,

qu'entre toutes les disciplines intellectuelles, elle est celle qui ne perd jamais de vue l'objet capital de l'existence. Aussi fait-il une distinction de principe entre les lettres entendues comme religion et comme fonction, et la littérature, entendue comme industrie et profession. Pour cette dernière, il n'a qu'ironie et indifférence, quand ce n'est pas méfiance et mépris.

Ces sentiments mêlés ont leur origine dans la profondeur de son culte pour les lettres. On les sert mal, pense-t-il, et on les comprend mal si on ne les utilise comme un instrument de progrès et de redressement. Cela va si loin, qu'à l'égard d'un grand amateur de livres, comme lui, d'un homme de bibliothèque, d'un juge clairvoyant et souvent illuminé en matière d'ouvrages de l'esprit, et qui devait avoir naturellement sa sympathie, à l'égard d'Albert Thibaudet, il se montre sévère, puisqu'il paraît qu'à l'armée, l'écrivain Thibaudet fut un mauvais sergent Thibaudet.

Il y a, à vrai dire, une sorte d'écartèlement et de contradiction dans l'exemple donné par Charles De Trooz. Il a l'amour passionné des livres, il les lit avec avidité dès qu'il y trouve saveur et nourriture. Il n'est pas de ceux qui ne veulent connaître que les sommets. Il vante « la troupe si nombreuse et si française « du second rayon ». Sans eux, écrit-il, rien ne manquerait à la suite de la littérature française, mais ils nous manqueraient. Un Charles Guérin, un Estaunié, un Paul Cazin sont de ces grandes puissances à foyer limité. D'autre part, ce même amour des lettres lui inspire une quête d'absolu qui lui rend suspect, et même dérisoire, l'acte d'écrire.

« Oui, dit-il, il faut, au classique, de la vertu, quand ce ne serait que pour rompre le silence. Quelle tentation de s'abstenir, de rentrer dans sa coquille en se disant tout bas ce que Carlyle claironnera dans ses Pamphlets du dernier jour : « Et sache ceci, il n'y eut jamais de talent pour la littérature qui n'ait primitivement été un talent pour quelque chose d'infiniment mieux dans le genre silencieux ».

Et voilà pourquoi Charles De Trooz n'a écrit qu'un seul livre, n'a, homme de lettres, rompu le silence qu'une seule fois. Il aimait expliquer et travailler les auteurs. Pour lui-même, pour la jeunesse dont il avait la charge. Il eût pu nous donner maints

livres de critique large et rayonnante, mais à l'heure du repliement, de la méditation et de la solitude ; il mettait à plus haut prix d'autres exercices spirituels qui requéraient ses forces. Il souffrait de ne traduire ce qu'il portait en lui, qu'à travers l'appareil de la critique. La critique, écrivait-il non sans mélancolie, n'est après tout que le deuil éclatant de la poésie et l'éru-dition que le deuil sans éclat de la critique. En quoi il était injuste pour une famille de grands esprits, de Sainte-Beuve à Henri Clouard, qui ont moins de lecteurs que les romanciers, mais de meilleurs lecteurs. Injuste aussi, par conséquent, pour lui-même qui appartenait à cette famille d'esprits. Il est rare d'unir aussi étroitement la subtilité du jugement à la noblesse du caractère. Mais il y avait en plus en Charles De Trooz quelque chose qui aspirait à s'évader des formes fixes d'un genre reconnu, pour gagner cette région de l'âme où les choses qu'on ne dit pas l'emportent sur celles dont on disserte. Et je ne pourrais mieux faire sentir combien ces aspirations le dominaient et donner par là même une idée de la sûreté frémissante de sa prose qu'en citant les phrases par lesquelles s'achève un des chapitres de son livre.

« Les livres que vous lisez ne sont jamais que des îlots émergeant d'une Atlantide perdue.

« Une littérature est une assemblée de cathédrales et de pierres tombales. Les pierres tombales recouvrent ceux dont les paroles ont été scellées avant d'avoir été prononcées, les créateurs pour eux seuls, les grands humanistes et les grands lecteurs condamnés au silence par leur modestie, ceux qui se sont contentés de parler leur œuvre dans le grand train de la conversation française et dont les paroles s'en sont allées où vont les paroles, ailleurs que dans les livres.

« Il y a des silences qui sont des œuvres. Nous qui avons appris ce qu'un silence de vivant pouvait contenir de fureur et de honte, nous savons aussi ce qu'un silence de mort peut renfermer d'éloquence. Les grandes vies françaises, les grands silences français font partie, eux aussi, de la littérature française. Toujours un moment vient où les plus hautes paroles de l'histoire, de la légende et des lettres, pour être tout à fait intenses, doivent céder le pas et comme céder la parole au silence. Seul le silence

confère à l'éloquence sa force de percussion et d'explosion, ses prolongements, sa sainteté. Accumulez les trésors de l'éloquence française, vieille et récente, royale et républicaine, profane et sacrée, ils ne pèseront pas, en splendeur littéraire, le silence de Psichari quand la mort coupe en deux le nom du camarade qu'il appelle pour le mettre en garde. Et la somme des écrits de Péguy ne pèse tout son poids, ne prend tout son sens que parce qu'il a eu moins d'encre aux doigts que de terre à ses souliers, et parce qu'il est tombé la face contre cette terre, la défendant et l'embrassant ensemble, en silence. »

LUCIEN CHRISTOPHE.



## Un aspect de la pensée religieuse de Max Elskamp

---

Lorsque, entre 1892 et 1895, Max Elskamp publia ses trois premiers recueils, *Dominical, Salutations, dont d'Angéliques* et *En Symbole vers l'Apostolat*, beaucoup pensèrent qu'un nouveau poète chrétien était né. Cette opinion sembla se confirmer lorsque l'on vit, en 1897 et en 1898, Elskamp accorder une collaboration importante au *Spectateur Catholique*, la revue de pensée et d'art religieux dirigée par Edmond de Bruyn. A cette remarquable publication, il donna quelques articles et surtout de nombreux « bois pieux » parmi lesquels l'admirable suite *Les sept œuvres de Miséricorde*. Et, à ne s'en tenir qu'aux apparences, la publication en 1901 de *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge*, puis en 1923 des *Sept Notre-Dame des plus beaux Métiers*, pourrait laisser croire que l'inspiration chrétienne n'avait pas cessé d'alimenter son œuvre.

Mais entretemps, Jean de Bosschère nous a fait connaître le long cheminement intérieur de son ami <sup>(1)</sup>, et les recueils qui se sont échelonnés de 1922 à 1924 ont révélé un poète toujours empreint de mysticisme, voire de bouddhisme, mais très éloigné — non sans nostalgie pourtant — de la foi chrétienne.

Toutefois, aucune étude approfondie n'ayant été consacrée à l'ensemble de l'œuvre poétique de Max Elskamp, le jugement porté sur ses premiers recueils n'a pas été revu, et, pour beaucoup, le poète de *La Louange de la Vie* <sup>(2)</sup> est resté un mystique chré-

---

<sup>(1)</sup> Jean DE BOSSCHÈRE, *Max Elskamp*. Paris, 1914. Dans le même sens, voir l'étude plus récente de Robert GUIETTE, *Max Elskamp*. Paris, Seghers, 1955.

<sup>(2)</sup> *La Louange de la Vie* (Mercure de France, 1898) réunit les trois premiers recueils d'Elskamp ; les *Six Chansons de Pauvre Homme* complètent le volume.

tien que l'on compare volontiers au Verlaine de *Sagesse* ou à Francis Jammes (1).

Pourtant, dès 1898, des esprits plus fins ou plus clairvoyants se refusaient à parler d'inspiration religieuse à propos d'Elskamp. Tel M. Thomas Braun, qui ne voulait voir en ces simples chansons autre chose qu'une invitation à « chérir la vie », la vie qui est si « charmante à ceux qui la comprennent et remplissent allégrement leurs devoirs d'état » (2). Tel aussi Henri Van de Putte, mieux porté sans doute par son tempérament « naturiste » à sentir tout ce qui se cachait de païen sous cette poésie aux dehors mystiques (3).

La question se pose donc : sommes-nous en présence d'une poésie authentiquement chrétienne ou non ? On sent la nécessité de relire attentivement cette énigmatique *Louange de la Vie* pour en saisir le sens profond. Je voudrais interroger ici le recueil de 1895, particulièrement significatif, *En Symbole vers l'Apôtolat* (4), et tâcher de montrer quelle était alors exactement la position d'Elskamp en face de la religion chrétienne. Les conclusions de cette étude de l'œuvre seront singulièrement confirmées par des témoignages inédits du poète lui-même, datés de la même époque.

\* \* \*

Le public et la critique de 1895 ont jugé hâtivement, semble-t-

(1) LIEBRECHT et RENCY dans leur *Histoire illustrée de la littérature belge d'expression française* (Bruxelles, 1923) placent encore au premier rang des ouvriers de la renaissance littéraire catholique « le mystique Max Elskamp » (p. 380). Pareillement, le dernier historien en date du symbolisme, K. CORNELL considère Elskamp comme « a mystical dreamer in the tradition of *Sagesse* » (*The Symbolist Movement*. New Haven, 1951).

(2) *Duvenal*, juin 1898, p. 447-449.

(3) Dans la critique très pertinente qu'il consacra à *La Louange de la Vie*, Van de Putte écrivait ceci : « Max Elskamp est à la fois humain (c'est-à-dire irréligieux, dans un certain sens : adorateur des hommes plus que de Dieu), humain par sa conception de la vie, et mystique de goût, de vision, d'images. Anges, Vierge Marie, clochers, ne sont certes que des apparences. Il faut être aveugle pour ne pas voir que c'est l'amour, l'esprit et la chair, la vie et la mort, les travaux, les peines et les jeux des hommes, les fleurs et les fruits de la terre qu'exalte sa joyeuse poésie. » (*L'Art Moderne*, 3 juillet 1898.)

(4) Chez Paul Lacomblez, 1895. Toutes les citations renvoient à cette édition.

il, la nouvelle œuvre qui leur était offerte et n'ont pas senti toute l'ambiguïté de l'expression religieuse dont elle se paraît. Il faut bien le dire : tout, extérieurement, dans les premières œuvres d'Elskamp évoquait le décor et la sensibilité chrétienne. Ainsi *En Symbole vers l'Apostolat* se présentait comme le troisième et dernier volume d'une série formant « le triptyque de louange à la vie selon l'amour, l'espérance et la foi » (p. 5).

Faut-il s'étonner que la critique se soit laissé quelque peu égarer ? En voici quelques témoignages ; ils sont extraits des articles les plus fouillés qui furent alors consacrés au recueil qui nous occupe.

Eugène Demolder, dans *Le Coq Rouge*, résume ainsi l'inspiration du livre : « Elskamp invente un panthéisme apostolique auquel participent la mer et l'horizon, aussi bien que les moutons des vergers ou les mâts des barquettes. Tout prie dans une ferveur de joie ... » (1). De son côté, Gustave Kahn y voit un « joli volume d'autopsychologie et de foi » (2). Quant à Émile Verhaeren, il n'hésite pas à écrire : « L'effusion chrétienne de telles pièces est, en ce présent recueil, d'une telle pénétrance que l'on croit lire un livre que François d'Assise aurait oublié d'écrire (3). » Du côté catholique on va même beaucoup plus loin. Paul Mussche affirme dans *La Lutte*, la toute jeune *Revue d'Art et de Sociologie religieuse* : « La source de l'inspiration première du poète est la Religion. En elle il a puisé cette divine candeur du verbe, dont il semble qu'à lui seul Elle ait, en récompense sans doute de sa grande foi, révélé les précieux secrets. »

Et il conclut : « Honneur à l'écrivain qui a enrichi de *En Symbole* les lettres belges en honorant la foi catholique (4). »

\* \* \*

On sait que *En Symbole vers l'Apostolat* adopte la forme systématique d'un petit traité s'adressant aux cinq sens. Les chapitres s'intitulent : *Aux yeux, A la bouche, Pour l'oreille, Pour la bonne*

---

(1) *Le Coq Rouge*, mai 1895, p. 53-55.

(2) *La Société Nouvelle*, juin 1895, p. 827.

(3) *L'Art Moderne*, 21 avril 1895, p. 123.

(4) *La Lutte*, juin 1895, p. 18-20.

*odeur, Aux mains*. Mais ce qui fait l'unité du recueil, ce n'est pas tant ce plan rigide qu'un certain nombre de thèmes qui reviennent constamment et que je voudrais brièvement analyser.

Et tout d'abord ceci : dès les premières strophes, le poète se présente comme un « pèlerin », allant vers son « bon peuple », pour apporter son « Nouveau Testament de vie » (p. 9) ; mais bien vite, nous comprenons que ce pèlerin, c'est « Christ de retour » (p. 10), et cette délicate légende de *Jésus-Christ en Flandre* affleure tout au long du recueil. Ainsi, pour apaiser la faim des pauvres, il promet la pêche miraculeuse « jusqu'à paniers criant grâce » (p. 37) ; plus loin nous apercevons « Christ en marche sur la mer » (p. 52). Ailleurs on nous conseille de bien accueillir tous les voyageurs, car

*Qui dit que ce ne sont les mages  
Revenus, bien qu'inattendus,  
A la recherche de Jésus* (p. 60).

Enfin dans *Aux mains*, la dernière partie, l'idée que le prêche du poète-pèlerin a échoué s'exprime à travers un récit de la Passion, dans le style naïf cher à Elskamp. Cela commence par l'entrée à Jérusalem :

*Or, c'est fête aujourd'hui pour ma joyeuse entrée* (p. 69).

A cette fête de Pâques (« c'est Pâques venue » — p. 72), se mêle d'abord une expression de joie parce que Pâques est un symbole de libération spirituelle :

*Et, cloches de bonnes nouvelles,  
Lors aux gens sur le pas des portes,  
Dites qu'enfin Doctrine est morte  
Et qu'aujourd'hui c'est vie nouvelle* (p. 74).

Cette joie hélas est de courte durée :

*Mais lors c'est las, mon temps venu  
De dire adieu, et jusqu'aux roses* (p. 77).

car les gens n'ont pas voulu comprendre sa « foi simple », sa « croyance aux joies futures » ; elle a excité le rire, puis a déchaîné

l'opposition, et tout se termine devant Pilate qui, l'ayant jugé, « lave ses mains » (p. 78).

Dès lors, les charpentiers peuvent venir dresser sa croix : Christ va souffrir sa passion pour avoir dit haut « les mots de vraie vérité » :

*Or, laissez alors sonner les trois heures  
De mon Vendredi Saint sur les demeures,  
.....  
Car voici qu'enfin, tout est consommé  
Dans ma pauvre vie allée en fumées* (p. 80).

Comme on le voit, il est impossible de nier l'atmosphère religieuse dont le poème est empreint, le décor catholique dont il se pare. Mais précisément, je voudrais dépasser ce décor et arriver au centre de la pensée du poète. Ce pèlerin, ce Christ revenu apporte un message, un évangile, pour lequel il mourra. Tout au long du recueil en effet, il n'est question que de cela. « Mon doux évangile » dit-il, dans son langage naïf ; et ailleurs : « mes paroles », « ma bonne nouvelle », « ma bonne foi », « mes mots ». Ce message semble bien se ramener essentiellement à « un prêche d'amour et charité » (p. 16) ; car le temps est venu « d'être aux autres avant qu'à soi-même ». Le doux prophète nous demande d'être bons, et « bonté » est un des mots qu'il prononce le plus souvent ; il trouve pour chanter cette vertu des strophes d'une délicatesse rare :

*Mais soyez si bons, lors, qu'autour des âmes  
Les mots fassent, comme au cou des enfants,  
Les écharpes que, de crainte du vent,  
Nouent à doigts d'amour les très bonnes femmes* (p. 64).

Il prêche encore la douceur (la « très douce vie selon nature » — p. 28), la simplicité, l'humilité : car la vie sera douce « à tous ceux d'humilité » (p. 18) ; il dit aussi que rien n'est plus beau que le « baiser de pardon » (p. 40). Il nous enseigne à jouir modérément de la vie :

*Mes femmes et mes hommes d'ici,  
Soyez heureux  
De peu de choses* (p. 22).

Amour de charité, fraternité, simplicité et modération des désirs, ce sont là sans doute des vertus évangéliques, mais qu'on peut cependant trouver dans d'autres religions, et même dans beaucoup de morales humanitaires. Remarquons surtout que dans cette poésie qui passe pour religieuse, il n'est fait allusion ni à la prière, ni à l'amour de Dieu, ni à Dieu lui-même. Singulière absence !

A tous ceux qui voudront bien respecter ces préceptes, il est aussi promis une récompense. Et c'est ici que notre analyse nous conduit le plus loin. Car il faut bien l'avouer, ce que « Christ revenu » promet à ceux qui l'auront écouté, ce n'est ni la connaissance de Dieu ni aucune des joies proprement célestes.

S'adressant aux yeux, voici sa « bonne nouvelle » :

*Car c'est nouvelle que j'apporte,  
Aujourd'hui les doux, les amers,  
D'un beau pays qui chante en l'air ;  
Car c'est nouvelle que j'apporte  
D'un bon pays qui s'est fait chair* (p. 17).

Puis il conclut :

*Car c'est, les yeux, pour voir le monde  
Que je vous apporte bonté* (p. 18).

On le voit aisément, ce que le poète veut, c'est apprendre aux hommes à voir le monde, à en dénombrer toutes les merveilles afin d'en jouir <sup>(1)</sup>. Voilà pour lui la seule joie possible, le seul bonheur concevable. Et ce monde qu'il veut apprendre à aimer se restreint, dans sa pensée, à sa chère Flandre qui est vraiment une terre promise :

*Mais, les yeux, voyez mes brebis,  
Et jusqu'à la mer, mon pays  
Bleu comme une terre promise  
Où les tours et les clochers disent  
Gai ! dans les Mais foi accomplie* (p. 20).

(1) Ainsi peut-on comprendre le titre *En Symbole vers l'Apostolat*. Il est certes équivoque et a déjà suscité diverses interprétations. A mon sens, l'Apostolat dont il est question ici, c'est celui auquel se consacre le prophète : apprendre aux hommes à jouir de leur seul bien, la terre. Le Symbole utilisé, c'est précisément cette prédication aux allures religieuses accomplie par « Christ revenu ».

Et l'on comprend maintenant pourquoi le poète s'adresse successivement aux cinq sens : c'est qu'il faut faire un inventaire complet des merveilles de ce monde, qui est notre seule source de joie. Les yeux auront pour se réjouir les fleurs, les oiseaux, les beaux paysages (« Flandre et la mer entre les branches »), les harmonies de couleurs :

*(Car) pour votre bonheur dans la vie  
En pays bleu,  
C'est maisons roses (p. 22).*

sans oublier, sur la belle mer toute bleue :

*Les voiles loin qui font les folles (p. 26).*

La bouche pourra jouir de tous les fruits délicieux, de l'eau « heureuse de se donner » et des multiples variétés de poissons calmant la faim douloureuse ; surtout, la bouche aura les baisers dont le meilleur est le « baiser de pardon » (p. 40), celui qui fait régner la fraternité parmi les hommes.

L'oreille aussi aura ses joies :

*Car Flandre dite à petits chœurs  
De cloches c'est bien du bonheur (p. 28).*

Je ne voudrais pas continuer davantage à résumer aussi schématiquement ce long cantique à la terre ; on voit par les quelques exemples que j'ai donnés l'ingéniosité du plaidoyer. On songera sans doute au Zarathoustra de Nietzsche suppliant ses disciples de rester fidèles à la terre, mais on sentira tout de suite aussi la différence entre l'âpreté des impératifs nietzschéens et la délicatesse insinuante de ces douces chansons.

Surtout, on ne manquera pas de se poser la question : pourquoi Elskamp a-t-il eu recours à ce décor évangélique, à ces symboles chrétiens, alors qu'il s'agissait d'exprimer une conception somme toute païenne de la vie ?

Pour expliquer cet aspect si curieux de la poésie d'Elskamp, il serait nécessaire de faire intervenir bien des éléments ; il faudrait sans doute invoquer la vague de mysticisme qui accompagna le développement de la poésie symboliste, le désir qu'avait Elskamp d'insérer un certain folklore dans sa poésie, et aussi

— pourquoi pas ? — sa vision du monde à travers l'art des primitifs flamands (1).

Mais surtout, il faudrait tenir compte de l'attirance réelle que Max Elskamp ressentit à cette époque pour la foi catholique. Il y aurait à ce sujet bien des choses à dire. Né dans une famille où l'on ne pratiquait pas, Elskamp grandit sans que la religion eût jamais l'occasion de l'atteindre en profondeur ; ayant accepté passivement le rationalisme et le matérialisme de son milieu, il s'était provisoirement fermé au mystère de l'être ; il était devenu athée, mais « un athée sans âpreté, sans prosélytisme » (2). Pourtant, aux environs de 1890, une inquiétude se fait jour, Elskamp « éprouve en lui l'instinct de l'Absolu », comme l'écrit M. Robert Guiette (3). Le voici qui rôde autour des religions et singulièrement autour du catholicisme. Il dévore des livres pieux ; trop, avouera-t-il un jour ... Et comme le décor du culte catholique l'a séduit d'emblée, ses poèmes s'emplissent progressivement d'images et de symboles religieux. (*Voyez Salutations, dont d'Angéliques*). La recherche de l'Absolu commence. A ce moment, croit-il déjà en Dieu ? Nous ne pouvons l'affirmer et peut-être lui-même ne le savait-il pas avec certitude.

(1) A ce propos, je ne puis m'empêcher de songer ici à un article plein de ferveur qu'il consacra précisément vers cette époque à Hans Memling, et dans lequel on trouve un curieux écho de l'idée fondamentale incluse dans *En Symbole vers l'Apostolat*. Voici le passage :

« Il semble que pour lui [Memling], le monde se soit fait ainsi qu'une maison de gloire et d'intime splendeur... et qu'en une famille magnifiée de la présence réelle du Rédempteur, Marie soit la mère, Jésus, l'enfant, et Flandre, elle-même, l'authentique paradis, tel au moins que je l'imagine en bonne volonté, si trop en simplicité d'esprit. » (Article paru sous le pseudonyme de Em. Haëe, dans *Le Spectateur Catholique*, en 1898.)

On sait avec quel amour, avec quelle minutie Memling a peint la création entière jusqu'en ses plus humbles détails ; il y a là comme une glorification du monde d'ici-bas. Mais ne sont-elles pas curieuses les réflexions d'Elskamp à ce propos ? C'est tout le thème d'*En Symbole* discrètement suggéré.

(2) Telle est, en bref, la réponse que fit Henry Van de Velde aux questions que je lui posai sur les croyances de Max Elskamp, au cours des entretiens qu'il voulut bien m'accorder les 30 et 31 août 1957, dans sa résidence d'Oberägeri en Suisse. J'aurais voulu le remercier ici de son accueil. Hélas, moins de deux mois après ces rencontres où il m'avait paru si jeune encore malgré son âge, la mort l'a frappé brusquement.

(3) Robert GUIETTE, *op. cit.*, p. 81.



En tout cas, ce Dieu qu'il pressent mystiquement ne laisse aucune trace — nous l'avons vu — dans ses poèmes de 1895.

\* \* \*

Nous possédons d'autre part un document curieux qui pourra nous apporter quelques précisions sur la pensée religieuse de Max Elskamp en cette année 1895.

Il s'agit d'une lettre adressée à Paul Mussche, alors rédacteur à *La Lutte*. Mussche avait écrit à Max Elskamp, lui demandant des vers pour la jeune revue ; mais, sans doute quelque peu inquiet au sujet de l'orthodoxie du poète d'*En Symbole*, il lui écrivait ceci <sup>(1)</sup> :

.....  
On m'a dit de vous bien des choses, Monsieur, que vous étiez athée ;  
je ne l'ai jamais voulu croire ; pour cela, vos vers sont trop émus,  
mainte fois que je me suis surpris la voix tremblante en les lisant.  
Peut-être, après tout, ne visitez-vous la Religion qu'en curieux (...)

Elskamp tint à s'expliquer et voici sa réponse <sup>(2)</sup> ; à part la première page relative aux poèmes promis à *La Lutte*, la lettre mérite d'être citée en entier, car, malgré une certaine réserve dans ses confidences (notamment lorsque gêné par la franchise un peu brutale des questions de Mussche, Elskamp prétend n'avoir jamais été athée), elle contient certains éléments qui permettent de croire qu'on ne commet aucun contresens en interprétant *En Symbole* comme je l'ai fait <sup>(3)</sup> :

---

<sup>(1)</sup> La lettre de Paul Mussche est datée du 17 juin 1895. Elle se trouve à la section des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

<sup>(2)</sup> La lettre n'est pas datée, mais elle répond manifestement à la lettre de Mussche du 17 juin 1895. Elskamp dut l'écrire et la poster le 18 juin, car dans une lettre datée du 19 juin 1895, G. Ramaekers, directeur de *La Lutte*, remercie Elskamp de sa « belle et bonne » réponse à Paul Mussche et lui demande l'autorisation d'en reproduire quelques extraits dans sa revue — ce qui lui sera accordé. Il est à noter que les extraits donnés par Ramaekers (*La Lutte*, août 1895) ont été souvent repris par les commentateurs d'Elskamp. Mais, présentés hors de leur contexte et avec d'habiles coupures, ils déformaient quelque peu la pensée du poète. Ramaekers citait ainsi la première phrase : « Ce que je crois être ? Un chrétien selon une foi un peu mienne, mais un athée, non, et je crois ne l'avoir jamais été ».

<sup>(3)</sup> Je remercie très vivement M. Maurice Bock de m'autoriser aimablement à reproduire cette lettre qui lui appartient.

.....  
 Et maintenant, cher Monsieur, au sujet de mes convictions dont avec tant d'indulgence en tant que catholique vous voulez bien me parler, voici très simplement ce que je crois être : un chrétien selon une foi un peu miennne, peut-être, et que l'Église doit réprouver, mais un athée non, et je crois même ne l'avoir jamais été.

S'il m'est arrivé et m'arrive encore de me refuser à admettre certains points qui touchent aux choses très abstraites des dogmes, je suis allé en toute foi, la miennne toujours, admirer ces vies candides des saints et les exalter parce qu'elles sont purement et simplement *adorables* et meilleures et plus hautes que celles où de notre toute bonne volonté nous voulions tendre, si sincèrement pourtant. Si le règne du Paraclet, que certains, meilleurs que moi, attendent *sans doute* devait se manifester après ceux révolus du Père et du Fils, je le verrais moins Esprit que sous une forme de Bonté consciente, car jusqu'à présent nous avons été bons par égoïsme, de peur de voir souffrir.

Et c'est ici où mon hérésie, je m'en rends compte, est flagrante : j'ai tant aimé Christ parce qu'il a été *homme*, et je l'ai aimé moins quand il s'est souvenu d'être le fils de Dieu. — Quant au *décor*, le culte catholique est le plus merveilleux qui soit au monde ; il a la splendeur comme il sait aussi avoir l'humilité ; et puis sa symbolique faite toute d'amour et de pitié ne craint pas d'emprunter ses images aux choses les plus proches de nous et les plus tangibles : voyez le « bon Pasteur » « *Ἰχθύς* » et cette si naïve figuration : « *Piscis assus, Christus est passus.* »

Mais voici bien des mots, Cher Monsieur, pour me justifier de cet athéisme un peu bien hasardé à mon égard, n'est-ce pas ? que l'on n'impute.

Athée non, hérésiarque, je le pense, mais en tout état de cause bien fidèlement vôtre

Max ELSKAMP.

P. S. Ma tête sera à votre disposition aussi le jour où vous m'en ferez la demande.

Ce document est extrêmement important parce qu'il permet de se faire une idée des croyances religieuses de Max Elskamp, en cette année 1895. Il est surtout intéressant pour nous de surprendre chez le poète cette tendance à ne voir en Jésus-Christ qu'un prophète humain et à ne considérer le culte catholique que comme un merveilleux « décor ». On voit en quoi ces éléments peuvent appuyer l'exégèse d'*En Symbole* que j'ai proposée ci-dessus.

\* \* \*

Avant de terminer cette étude je ne puis résister au désir de citer une autre lettre de Max Elskamp, quelque peu postérieure (1), et qui touche par bien des points à notre sujet. Elle est adressée à Georges Rency, alors âgé de vingt-deux ans. Max Elskamp venait de se lier d'amitié avec le tout jeune poète des *Heures Harmonieuses* ; sa lettre est particulièrement émouvante parce qu'elle est écrite sans aucun apprêt et avec une sincérité qui nous dévoile tout l'homme. Je saute la première page où Elskamp invite son jeune ami à venir passer le dimanche chez lui.

Tout Cher,

.....  
*Pour ce qui est littérature :*

1° Je suis ANTISÉMITES irréductiblement ; « vive Zola, à bas les Juifs ! ».

2° Je suis donc *chrétien*.

3° Je me complais aux Évangiles.

4° Je me fous, contrefous, de ce qu'on peut dire de moi à ce sujet ; s'il y a légende d'enfant de chœur, tant pis ou tant mieux, je m'en fustige la paupière.

5° La vérité est que je suis un très pauvre homme, qui dit sa vie, bien ou mal, et plutôt mal que bien, *comme elle était*, et que le décor de ma ville est catholique, et zut ! zut ! zut ! pour le reste alors !

6° Je hais les étiquettes, pharmacien, botaniste, et autres jeux, si peu populaires ; Vielé-Griffin me voit mystique, Gourmont aussi, et bien sincèrement, crois-le ; d'autres (et de *catholiques* il s'agit) ont répandu le bruit que j'étais franc-maçon (Ramaekers entre nous).

7° Qu'est-ce que cela peut bien me faire ? Je donnerai toute ma vie, pour avoir écrit un livre dont, au fond de moi-même, je puisse être content. Vienne ce jour !

8° Le seul secret de mon existence c'est une grande passion, « de profundis » qui date de loin, très loin ; j'ai gardé cela pour moi, par pudeur, par amour, et par-delà toute Éternité — peut-être ; je me juge tout seul, — donc bien — et crois avoir bien fait, et « je maintiendrai » comme on dit superbement en Hollande.

---

(1) Cette lettre n'est pas datée. Divers indices permettent d'établir qu'elle a été écrite en 1898, soit en février, soit au début de mars. Elle se trouve à la Bibliothèque Communale d'Anvers.

Il ne va plus me rester de place pour t'embrasser ; à dimanche donc en chair [et] en os, et au 138 hein !

Tibissime

MAX.

\* \* \*

Sous cette curiosité qu'Elskamp manifesta vers 1895 à l'égard des choses religieuses, je disais plus haut qu'il fallait lire un élan réel vers le christianisme. Cet élan ne devait pas avoir de conséquences durables. Les lettres qu'il écrivit en 1896 à Henry Van de Velde témoignent d'une profonde souffrance de l'âme et d'une grande déception : il a, semble-t-il, cherché à atteindre Dieu à travers les moyens qu'offre l'Église mais il n'a trouvé que le silence. Sa quête mystique ne faisait pourtant que commencer ; et Jean de Bosschère nous a appris avec quelle inlassable patience il chercha l'illumination de son âme, parcourant toutes les religions et toutes les philosophies, pour enfin se perdre dans la nuit de l'esprit.

Michel OTTEN.

## Chronique

---

*Au cours de ses séances mensuelles des 8 février et 9 mars 1958, l'Académie a décerné les prix suivants :*

Le « Grand Prix de Poésie Albert Mockel ». prix quinquennal à M. Marcel Thiry, membre de l'Académie, pour l'ensemble de son œuvre.

Le Prix Georges Vaxelaire 1958 à M. André Frère pour sa pièce « La répétition générale ».

Le Prix Rosy à M. Claude Pichois, pour son ouvrage « L'Image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870 ».

\* \* \*

Sur proposition de M. Renato de Mendonça, Ministre du Brésil et écrivain, M. Edmond Vandercammen, membre de l'Académie, a été élu *Membre correspondant* de l'*Académie des Lettres* de Rio de Janeiro (Academia carioca de Letras).

---

# OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

---

## Mémoires.

ÉTIENNE Servais. — <i>Les Sources de « Bug-Jargal »</i> . 1 vol. in-8° de 159 pages .....	60 frs
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 383 pages ....	90.—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'Influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 pages .....	150.—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 pages .....	90.—
BRONKART Marthe. — <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 1 vol. in-8° de 306 pages .....	120.—
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges 1881-1898</i> . 1 vol. in-8° de 100 pages .....	36.—
MICHEL Louis. — <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse</i> . 1 vol. in-8° de 432 pages .....	120.—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages .....	60.—
GILSOUL Robert. — <i>La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours</i> . 1 vol. in-8° de 418 pages .....	150.—
REMACLE Louis. — <i>Le parler de La Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 pages .....	90.—
SOSSET L.-L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages .....	60.—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 169 pages .....	60.—
WILMOTTE Maurice. — <i>Les Origines du Roman en France</i> , 1 vol. in-8° de 263 pages .....	90.—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages .....	120.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement Romantique en Belgique (1815-1850)</i> . 1 vol. in-8° de 423 pages .....	225.—
BERVOETS Marguerite. — <i>Œuvres d'André Fontainas</i> . 1 vol. in-8° de 238 pages .....	120.—

WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8° de 255 pages .....	140.—
DOUTREPONT Georges. — <i>La littérature et les médecins en France (épuisé)</i> .	

## Collection de l'Académie.

WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin — Le Poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 pages .....	60.—
BODSON-THOMAS Annie. — <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach</i> . 1 vol. 14 × 20 de 208 pages .....	90.—
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 pages	60.—

## Textes anciens.

BAYOT Alphonse. — <i>Le Poème moral</i> . Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 pages .....	225.—
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> . 1 vol. in-8° de 116 pages .....	90.—
LEJEUNE Rita. — <i>Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier</i> . 1 vol. in-8° de 74 pages .....	60.—
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII<sup>e</sup> siècle et Médecinaire Namurois du XIV<sup>e</sup> (manuscrits 815 à 2700 de Darmstat)</i> . 1 vol. in-8° de 215 pages .....	90.—

## Rééditions.

FIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . 1 vol. 14 × 20 de 351 pages	60.—
VANDRUNNEN James. — <i>En Pays Wallon</i> . 1 vol. 14 × 20 de 241 pages .....	60.—
CHAINAYE Hector. — <i>L'Ame des Choses</i> . 1 vol. 14 × 20 de 189 pages .....	60.—
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée</i> , 1 vol. 14 × 20 de 126 pages .....	60.—
BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). 1 vol. 14 × 20 de 211 pages .....	60.—
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . 1 vol. 14 × 20 de 95 pages .....	60.—
LEMONNIER Camille. — <i>Paysages de Belgique</i> . Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 pages ....	90.—
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . 1 vol. 14 × 20 de 187 pages.	75.—
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de Misère</i> . 1 vol. 14 × 20 de 167 pages .....	75.—

*Publications récentes.*

BUCHOLE Rosa. — <b>L'Évolution poétique de Robert Desnos.</b> 1 vol. 14 × 20 de 238 pages	100 frs
CHAMPAGNE Paul. — <b>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa Vie.</b> 1 vol. 14 × 20 de 204 pages	90.—
COMPÈRE Gaston. — <b>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck.</b> 1 vol. in 8° de 270 pages	100.—
CULOT Jean-Marie. — <b>Bibliographie de Émile Verhaeren.</b> 1 vol. in 8° de 156 pages	90.—
DAVIGNON Henri. — <b>Charles Van Lerberghe et ses amis.</b> 1 vol. in 8° de 184 pages	100.—
DELBOUILLE Maurice. — <b>Sur la Genèse de la Chanson de Roland.</b> 1 vol. in 8° de 178 pages	100.—
DESONAY Fernand. — <b>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre.</b> 1 vol. in 8° de 282 pages	100.—
DESONAY Fernand. — <b>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève.</b> 1 vol. in 8° de 317 pages	100.—
FRANCOIS Simone — <b>Le Dandysme et Marcel Proust (De Brummel au Baron de Charlus).</b> 1 vol. in 8° de 115 pages	100.—
GILSOUL Robert. — <b>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880.</b> 1 vol. in 8° de 342 pages	120.—
GUILLAUME Jean S. J. — <b>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe.</b> 1 vol. in 8° de 303 pages	120.—
MAES Pierre. — <b>Georges Rodenbach (1855-1898). Ouvrage couronné par l'ACADÉMIE FRANÇAISE,</b> 1 vol. 14 × 20 de 352 pages	110.—



<b>NOULET Émilie. — Le premier visage de Rimbaud.</b> I vol. 14 × 20 de 324 pages .....	<b>120.—</b>
<b>REMACLE Madeleine. — L'Élément poétique dans « A la recherche du Temps Perdu » de Marcel Proust.</b> I vol. in 8° de 213 pages	<b>100.—</b>
<b>RUELLE Pierre. — Le vocabulaire professionnel du houilleur borain.</b> I vol. in 8° de 200 pages	<b>150.—</b>
<b>SOREIL Arsène. — Introduction à l'histoire de l'Esthétique française (nouvelle édition revue).</b> I vol. in 8° de 152 pages .....	<b>90.—</b>
<b>VIVIER Robert. — Et la poésie fut langage.</b> I vol. 14 × 20 de 232 pages .....	<b>90.—</b>
<b>VIVIER Robert. — L'originalité de Baudelaire (réimpression suivie d'une note de l'auteur).</b> I vol. in 8° de 296 pages .....	<b>110.—</b>
<b>Table générale des Matières du Bulletin de l'Académie.</b> (Années 1922 à 1952). I brochure in 8° de 42 pages .....	<b>25.—</b>

*Vient de paraître :*

<b>GILLIS Anne-Marie. — Edmond Breuché de la Croix.</b> I vol. 14 × 20 de 170 pages .....	<b>75.—</b>
<b>DEFRENNE Madeleine. — Odilon-Jean Périer.</b> I vol. in 8° de 468 pages .....	<b>150.—</b>
<b>ROBIN Eugène. — Impressions littéraires. (Introduction de M. Gustave Charlier)</b> I vol. 14 × 20 de 212 pages .....	<b>75.—</b>
<b>CULOT Jean-Marie. — Bibliographie des Écrivains Français de Belgique (1881-1950)</b> I vol. in 8° de 304 pages .....	<b>100.—</b>

Les ouvrages ci-dessus seront envoyés franco après versement du prix indiqué au C. C. P. N° 150119 de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, Palais des Académies, Bruxelles.

**PRIX : 25 Frs**