



Valérie STIÉNON

Les Belges peints par eux-mêmes

Une littérature m(it)oyenne

Résumé

L'expansion européenne de la littérature panoramique du XIX^e siècle se comprend en termes d'influences éditoriales et de traductions culturelles. Mais la situation particulière de la production belge prédispose à l'envisager sous l'angle défavorable de l'imitation frauduleuse. Le collectif des *Belges peints par eux-mêmes* pose aux premières heures de la nation en constitution la question de la spécificité réelle ou supposée de l'identité belge et offre l'occasion de déterminer l'incidence d'un modèle générique sur une stylistique du portrait national. Cette étude fait apparaître une historiographie en acte qui déjoue les stéréotypes et négocie la réappropriation d'une identité exogène de nature dépréciative.

Abstract

The expansion of European "panoramic" literature in the nineteenth century is realized by means of many various editorial influences and cultural adaptations. But the particular case of the Belgian production leads to consider it in terms of fraudulent imitation. The collaborative work of *Les Belges peints par eux-mêmes* performed in the early hours of the young Belgian nation raises the question of a specific Belgian identity, real or alleged. It also gives the opportunity to determine the impact of a generic pattern on the writing style of national identity. This paper studies a practicing historiography that defies stereotypes and starts the reworking of a negative exogenous identity.

Pour citer cet article :

Valérie STIÉNON, « *Les Belges peints par eux-mêmes*. Une littérature m(it)oyenne », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 8, « Croqués par eux-mêmes. La société à l'épreuve du "panoramique" », s. dir. Nathalie PREISS & Valérie STIÉNON, mai 2012, pp. 111-132.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Ben DE BRUYN (FWO - KULeuven), Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis) & Laurence VAN NUJIS (FWO – KULeuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KULeuven)

Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KULeuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KULeuven)

Jan HERMAN (KULeuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KULeuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KULeuven)

Olivier ODAERT (UCL)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)

Marc VAN VAECK (KULeuven)

Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University - Melbourne)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College - Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta - Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculté Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & ben.debruyne@arts.kuleuven.be

LES BELGES PEINTS PAR EUX-MÊMES

Une littérature m(it)oyenne

L'expansion européenne de la littérature dite « panoramique »¹ du XIX^e siècle est généralement appréhendable sous l'angle de l'influence éditoriale et de la traduction culturelle, comme c'est le cas en Espagne² et en Russie³. Dans ce contexte, la production belge présente la particularité de s'inscrire dans une situation politique et socio-économique qui prédispose à l'envisager sous l'angle défavorable de l'imitation frauduleuse. Quelle portée ironique accorder au mot du Flaubert du *Dictionnaire des idées reçues*, qui incite à qualifier les Belges de « Français contrefaits »⁴ ? Dans l'imaginaire national, ceux-ci peuvent-ils être autre chose que les singes de l'État voisin, comme le suggère cette analogie sur le thème de la difformité : « Il y a à Paris et ailleurs de pareilles caricatures, mais chez nous leur bizarrerie est plus tranchée, plus brusque, plus franchement brutale »⁵ ? Ces considérations touchent à des imaginaires croisés de part et d'autre de la frontière, mais elles impliquent aussi des pratiques ayant durablement marqué une tradition historiographique. Le cas des *Belges peints par eux-mêmes*, qui ambitionne d'étudier « la physionomie nationale belge »⁶, pose aux premières heures de la nation en constitution la question de la spécificité réelle ou supposée de l'identité belge inféodée à cet *ethos* reproducteur. Il offre aussi l'occasion de déterminer l'incidence d'un modèle générique sur une stylistique du portrait national.

UN COLLECTIF SUR LE MÉTIER

Si, dans l'ordre, c'est bien l'Angleterre avec *Heads of the People*⁷ et la France avec *Les Français peints par eux-mêmes*⁸ qui font figures de précurseurs dans le domaine de la littérature panoramique, la Belgique participe tôt à cette mode européenne

1. Ainsi nommé ultérieurement par Walter Benjamin, il s'agit d'un foisonnant ensemble hétérogène de textes, de traités et de productions iconiques qui participent à une forme de cartographie culturelle de la société, en pleine mutation démographique et industrielle au XIX^e siècle, et recouvrent les divers procédés du tableau, du portrait littéraire, de l'étude de mœurs, de la caricature, des « codes », des « arts » et des Physiologies (voir Charles Baudelaire, *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1955), traduit de l'allemand par Jean LACOSTE, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1982, p. 55 et Paris, capitale du XIX^e siècle. *Le livre des passages* (1982), traduit de l'allemand par Jean LACOSTE, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 37).

2. Voir, dans ce numéro d'*Interférences littéraires/Literaire interferenties*, l'article d'Ana PEÑAS RUIZ, « Aproximación a la literatura panorámica española (1830-1850) ».

3. Voir Dimitri STREMOOUKHOFF, « Les Physiologies russes », dans *Études de presse*, nouvelle série, volume IX, n° 17, 1957, pp. 77-81.

4. « BELGES. Il faut appeler les Belges des Français contrefaits, ça fait toujours rire – “Savez-vous” ».

5. *Types et caractères belges. Mœurs contemporaines*, Bruxelles, Lemaire et Sœur, 1851, p. 103.

6. *Ibid.*, p. 105.

7. *Or Portraits of the English selected from the crowd*, Londres, Robert Tyas, vol. 2, 1841. Le collectif est publié en séries dès 1838.

8. Paris, Curmer, 1840-1842, 8 vol.

avec la série des *Belges peints par eux-mêmes* réalisée en 1838 et publiée en 1839. La brève histoire éditoriale de cette œuvre est marquée du sceau de la discontinuité. Le projet naît à Bruxelles, à la Librairie Belge-Française, sous l'autorité de J.C.J. Raabé et sous la forme d'une série en dix-neuf livraisons hebdomadaires restée inachevée. Ce monument national interrompu reparait en 1851, remanié et complété, sous le titre *Types et caractères belges. Mœurs contemporaines*, à Bruxelles chez Lemaire et Sœur, cette fois en édition séparée éditée conjointement par Philippe Lesbroussart et Victor Joly⁹. Les raisons de l'interruption de la série initiale sont probablement davantage attribuables à des difficultés financières de l'éditeur qu'à un manque de succès de la série elle-même.

Ce collectif constitue-t-il une adaptation locale de la production française qui se développe au même moment autour de l'entreprise éditoriale dirigée par Léon Curmer ? Plus d'une fois, il est fait référence aux types français. La « Fille de boutique » belge semble un décalque de la grisette¹⁰ parisienne avec qui elle partage la lecture de Paul de Kock (p. 13) et une coquetterie faite de « schalls » et de chapeaux. Incarnation du siècle de la spéculation, le rusé Robert Macaire s'y retrouve également, en tant qu'individu singulier (p. 74) ou par l'extension de l'antonomase (p. 57).

Mais ces convergences thématiques ne suffisent pas à attester la filiation avec les *Français peints par eux-mêmes*. Revenons sur une situation éditoriale bien connue. Les transferts de la France en direction de la Belgique sous le masque redouté et méprisé de la contrefaçon sont nombreux dans les années 1830-1840¹¹. Avant les accords mutuels de 1852 qui fixent la législation en la matière, l'absence de réglementation internationale incite à la négation du droit de propriété littéraire des auteurs étrangers à une nation. La production panoramique à succès et les publications journalistiques afférentes¹² n'échappent pas au phénomène¹³, comme en témoigne l'existence d'une copie belge du *Charivari*, faux frère dénoncé en ces termes :

Il arrive à Bruxelles à six heures du matin et les Cleemann de la librairie se mettent bien vite à la besogne. Ils prennent le même caractère, qu'ils impriment sur le même papier avec le même format... et deux heures après le *Charivari* paraît dans la capitale de la Belgique¹⁴.

9. Les numéros de pages des citations dans le texte réfèrent à cette édition.

10. Pour une signalétique des multiples silhouettes de la grisette, type évanescant, labile et sur-représenté s'il en est, voir le catalogue de l'exposition rédigé par Claire Scamaroni et Nathalie Preiss (*Elle coud, elle court, la grisette !*, Paris, Maison de Balzac, 14 octobre 2011-15 janvier 2012, Édition Paris musées, 2011).

11. Le phénomène connaît précisément son « âge d'or » pendant la période de 1830-1845 (voir Herman DOPP, *La Contrefaçon des livres français en Belgique. 1815-1852*, Louvain, Librairie universitaire, 1932).

12. Sur les liens thématiques et éditoriaux entre les *Physiologies* parisiennes et la petite presse satirique illustrée dans la constellation Aubert-Philipon, voir Nathalie Preiss, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1999, pp. 171-210.

13. Comme l'a montré Lieven D'hulst à propos de deux revues littéraires belges de 1830 à 1843, l'écriture physiologique constitue un faisceau scriptural aisément importable et adaptable, en particulier sous la forme d'une élaboration narrative de stéréotypes, qui confirme l'importance quantitative et stylistique des procédures génériques d'imitation et de transferts dans les premières productions littéraires belges (« Comment « construire » une littérature nationale ? À propos des deux premières « Revue belge » (1830 et 1835-1843) », dans *CONTEXTES*, n°4, octobre 2008. [En ligne], URL : <http://contextes.revues.org/index3853.html>).

14. « Contrefaçon. Sans façon », dans *Le Charivari*, Paris, 7 janvier 1839.



Fig. 1. Fille de boutique (Coomans/Beneworth & Brown)

Pourtant, avant de crier au plagiat, il importe de considérer deux réalités d'époque. D'une part, la parution en livraisons des *Belges peints par eux-mêmes* est antérieure à la publication des *Français peints par eux-mêmes*. Elle est dès lors plus vraisemblablement héritière, par adaptation complexe plutôt que par copie conforme, de l'édition Curmer des *Anglais peints par eux-mêmes*, version française traduite par Émile de la Bedollière à partir du collectif *Heads of the People*. D'autre part, la contrefaçon, trop souvent abordée sous l'angle de l'œuvre clandestine se faisant passer pour originale, est en réalité une *réimpression*, c'est-à-dire une reproduction ostensible n'ayant pas pour intention la falsification. Si tromperie il y a, elle ne concerne que l'auteur français dont on n'a pas légalement sollicité le consentement¹⁵. Il faut donc déplacer le problème de l'usurpation entre auteurs vers celui de la concurrence entre un auteur français et un éditeur belge. Or, précisément, les influences panoramiques européennes concernent des entreprises éditoriales et non des auteurs isolés. Le collectif belge reçoit certes des influences de la production contemporaine, mais il

15. De la sorte, si la contrefaçon porte préjudice aux grands auteurs dont les noms sont connus, elle contribue au contraire à faire la publicité des petits auteurs en leur offrant une actualité toute provisoire.

faut se garder de réduire cette attraction à un rapport d'imitation frauduleuse. Les profils socio-littéraires des contributeurs et la dynamique de leurs collaborations aident à cerner une part importante de la spécificité des *Belges peints par eux-mêmes*.

1. ARTISANS DU PROJET ET SOCIABILITÉS BRUXELLOISES

C'est autour de Philippe Lesbroussart¹⁶, directeur de la réédition de 1851, qu'évoluent plusieurs personnalités belges dont les formations et les thématiques de prédilection ont déterminé la cohésion du collectif. Au moment de la première publication sérielle, Lesbroussart occupe à l'université de Liège la chaire de littérature française et d'histoire des littératures modernes. Il est alors déjà familier de la production panoramique, à la fois par sa collaboration à partir de 1816 à la *Galerie historique des contemporains* publiée à Mons chez Le Roux et par la rencontre, lors de ses débuts professionnels dans l'administration, de l'auteur de *l'Hermite de la chaussée d'Antin*, Étienne de Jouy, avec qui il se lie d'amitié et fonde la *Société littéraire de Bruxelles*. Fils d'un professeur de rhétorique estimé, poète, virtuose de la plume reconnu par les concours d'écriture, Lesbroussart est au centre des sociabilités littéraires bruxelloises. Il incarne aussi une certaine résistance à la domination hollandaise dont témoignent tout à la fois son engagement dans la *Société des Douze* qui mène, sous des enjeux littéraires, une opposition discrète mais effective, et sa fonction de président du comité de rédaction de *La Revue belge* œuvrant à la promotion de la littérature nationale¹⁷. Après 1830, il devient d'ailleurs vice-président de la *Société de l'Indépendance belge*.

Ami du précédent et membre comme lui de la *Société littéraire de Bruxelles*, le baron Frédéric de Reiffenberg¹⁸ occupe des fonctions administratives importantes. Professeur à Louvain (1821) et à Liège (1835), actif dans de nombreuses sociétés savantes, il est conservateur de la Bibliothèque royale de Bruxelles, dont il publie *l'Annuaire* à partir de 1840, membre de l'Académie des sciences, lettres et beaux-arts de Belgique et membre de l'Institut de France. En polygraphe faisant autorité dans les disciplines littéraire et historique, il collabore activement à la *Biographie universelle* de Michaud, au *Dictionnaire de la conversation* et rédige de nombreuses chroniques dont certaines paraissent dans *Le Mercure belge* qu'il a cofondé en 1817 avec Lesbroussart.

À considérer ces deux cas, il semblerait que, contrairement aux auteurs panoramiques français évoluant souvent dans les sociabilités journalistiques faute d'une reconnaissance littéraire ou d'une position socio-économique assurée, leurs homologues belges soient des personnalités bien dotées culturellement et institutionnellement, des lettrés bénéficiant d'un capital intellectuel certain¹⁹ et d'insignes

16. Les informations relatives à cet auteur né à Gand en 1781 sont issues de la *Biographie générale des Belges morts ou vivants*, Bruxelles, Deroovers, 1843, pp. 134-135 et de la *Biographie nationale de Belgique*, Bruxelles, Bruylant, vol. 12, 1892-1893, pp. 3-19.

17. Lesbroussart n'est cependant pas un contributeur très actif de cette revue qui paraît jusqu'en 1844.

18. Il est issu de la noblesse allemande établie dans le Limbourg. Pour les informations biographiques, voir la *Biographie générale des Belges morts ou vivants*, Bruxelles, Deroovers, 1843, p. 170, la *Biographie nationale de Belgique*, Bruxelles, Bruylant, vol. 18, pp. 887-918 et la notice que lui consacre Camille HANLET, *Les Écrivains belges contemporains de langue française 1800-1946*, t. 1, Liège, H. Dessain Éditeur, 1946, pp. 22-23.

19. Frédéric de Reiffenberg a toutefois fait l'objet de plusieurs accusations fondées de plagiat qui ont remis en question ses qualités d'érudition et ses travaux d'historien.

de consécration. Plusieurs d'entre eux sont ou seront membres de l'Académie royale de Belgique, comme André Van Hasselt et Jules de Saint-Genois. Pourtant, si les quelques « noyaux durs » à l'origine du projet ou porteurs de sa dynamique se recrutent effectivement dans ces notabilités en vue et si la promotion identitaire belge s'opère dans le collectif à travers une culture lettrée truffée de références historiques et littéraires, la plupart des auteurs sont, sur le plan littéraire, davantage assimilables aux *minores* ayant à gérer la situation courante du double métier lié à diverses fonctions d'employés. Ainsi, Adolphe Siret travaille au ministère de l'intérieur avant de devenir chef de cabinet du gouverneur de la province de Namur, puis inspecteur de l'enseignement primaire²⁰. Son cas montre une alternance rapide des postes administratifs et rappelle que ces profils ont un lien étroit avec l'instruction publique, permettant d'associer fonctionnariat et carrière dans les lettres. André Van Hasselt suit un cursus dans les humanités, devient docteur en Droit à la veille de la révolution de 1830, puis inspecteur de l'enseignement primaire²¹. Historien, Jules de Saint-Genois est archiviste provincial de la Flandre orientale en 1836 et professeur bibliothécaire à l'université de Gand en 1848²².

Sans surprise, le second profil décelable est celui de journaliste, partiel ou à temps plein. Eugène Gens travaille comme journaliste en complément de ses activités de professeur à l'Athénée d'Anvers²³. Victor Joly est critique littéraire et directeur du périodique le *Sancho*²⁴. Firmin Lebrun fonde le périodique *Méphistophélès* et collabore à la critique littéraire dans la *Revue trimestrielle*, dans un style feuilletonnesque satirique et badin²⁵. Enfin, troisième profil identifiable après ceux de fonctionnaire et de journaliste : le libraire-éditeur. Établi à Bruxelles, Charles Hen s'investit dans la profession au point d'écrire une étude sur la contrefaçon belge²⁶. Un lien professionnel important se noue après 1840 avec son associé Alexandre Jamar²⁷, éditeur spécialisé dans la collection pédagogique centrée sur une culture littéraire de Belgique, avec la série du *Museum Littéraire* en 1835 et celle de la *Bibliothèque universelle d'instruction et d'éducation* en 1838. C'est chez le même Jamar qu'André Van Hasselt sera en 1850 directeur de la publication de la *Biographie nationale*, significativement sous-titrée « vie des hommes et des femmes illustres de la Belgique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours ». Jules de Saint-Genois est pour sa part l'auteur d'une étude sur les voyageurs belges dans la *Bibliothèque nationale* parue chez le même éditeur.

Malgré ces sociabilités lettrées, ces similitudes de parcours et ces accointances éditoriales, il ne s'agit pas là d'un phénomène générationnel. Les âges biologiques et sociaux des contributeurs des *Belges peints par eux-mêmes* montrent que certains commencent en littérature avec leur participation au projet collectif – Siret n'a que

20. *Biographie générale des Belges morts ou vivants*, Bruxelles, Deroovers, 1843, p. 181.

21. *Ibid.*, p. 236.

22. Louis-Gustave VAPERAU, *Dictionnaire universel des contemporains*, vol. 2, Paris, Hachette, 1858, p. 1522.

23. Camille HANLET, *op. cit.*, p. 41.

24. *Biographie générale des Belges*, *op. cit.*, p. 115.

25. *Biographie nationale de Belgique*, *op. cit.*, vol. 11, pp. 566-568.

26. Charles HEN, *La Réimpression. Étude sur cette question considérée principalement au point de vue des intérêts belges et français*, Bruxelles, Auguste Decq, 1851.

27. Initialement établi à Bruxelles rue de la Régence, puis installé rue des Minimes après son association avec Hen.

vingt ans²⁸ à ce moment, l'année même de la parution de ses premières poésies, *Les Genêts* – alors qu'à l'inverse, du côté des aînés, plusieurs sont déjà membres respectés d'une institution culturelle importante. Plus sûrement, on peut observer deux vecteurs de sociabilité rassemblant certains de ces écrivains : les organes de presse et les associations savantes. Ainsi du rôle fédérateur joué par la revue hebdomadaire *Le Mercure belge*²⁹, créée en 1817 par Lesbroussart et Reiffenberg auxquels se joint Raoul. De même avec la *Société littéraire de Bruxelles*³⁰, dont les membres discutent histoire, philosophie, archéologie, littérature moderne et publient annuellement un almanach célébrant leurs morceaux choisis. Autre catalyseur important, le salon tenu par André Van Hasselt à Bruxelles, où il arrive en 1833³¹, favorise la rencontre d'artistes et de gens de lettres à l'instar d'un véritable cénacle³² à l'origine du futur *Cercle Artistique et Littéraire*.

2. SILHOUETTES BELGES

Ces données factuelles trouvent-elles leurs correspondantes textuelles dans *Les Belges peints par eux-mêmes* à travers les investissements discursifs et les choix thématiques³³ ? Le double travail de figuration du sujet énonciateur et d'organisation des données référentielles est fondamental, puisque c'est à travers lui que se composent des scénographies auctoriales et, avec elles, les éléments d'un imaginaire national en constitution. Des liens de spécialisation se forment à travers la personnalisation des types étudiés. Ainsi, c'est au tableau des mœurs flamandes que s'applique Firmin Lebrun, lui qui sera l'auteur de plusieurs écrits dans le genre, dont *Flamands et Wallons* (Bruxelles, Wahlen, 1841) et *Esquisses bruxelloises* (Bruxelles, Lebègue et Sacré, 1843)³⁴. De même, il n'est pas étonnant qu'en bibliophile féru de sources documentaires et d'ouvrages rares, le baron de Reiffenberg prenne en charge le type du bouquiniste qu'il connaît bien. À la fois docteur en médecine et homme de lettres, Van Hecke pose quant à lui sur les baigneurs d'Ostende un regard hygiéniste s'inscrivant dans la forme d'un épisode de roman de mœurs.

La répartition des thématiques n'étant ni anodine ni aléatoire, on pourrait s'attendre à la voir renforcée par une déclinaison de jeux pseudonymiques, comme

28. Il est né à Beaumont dans le Hainaut en 1818 (*Biographie générale des Belges, op. cit.*, p. 181).

29. À côté des sciences et des arts dont elle traite, la revue encourage explicitement la littérature nationale, mais reste fortement ancrée dans une célébration de la littérature classique. Elle cesse de paraître en 1821 et se fond dans les *Annales belgiques* de Gand (voir Fritz MASOIN, *Histoire de la littérature française en Belgique de 1815 à 1830*, Bruxelles, J. Lebègue, 1902, pp. 271-272).

30. Fondée une première fois en 1800, entre autres par le père de Philippe Lesbroussart, elle périclète en raison de dissensions internes et d'absence d'appui financier par les autorités du royaume. Prolongeant cette sociabilité dans son salon littéraire, Lesbroussart père réforme partiellement le groupe, qui prend une orientation plus nettement politique et compose la *Société des Douze* (*ibid.*, pp. 40-43).

31. *Biographie nationale de Belgique, op. cit.*, vol. 8, pp. 753-768.

32. C'est d'ailleurs ainsi que le qualifie Hanlet (*op. cit.*, p. 53), précisant que se côtoient en ces lieux Philippe Lesbroussart, le poète Giron, le critique Eugène Robin, le musicien Albert Grisar, Zoé de Garamond, la poétesse Eugénie Poulet, les peintres Verboeckhoven, Wappers et Leys, ainsi que les rédacteurs de *La Revue Encyclopédique*.

33. Concernant ces rapports fondamentaux entre données factuelles et poétique textuelle, voir, pour le corpus français, Valérie STIENON, *La littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012 (à paraître) et, pour le corpus anglais, Martina LAUSTER, *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and Its Physiologies, 1830-1850*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

34. *Biographie nationale de Belgique, op. cit.*, vol. 11, pp. 566-568.

le feront bientôt les auteurs de Physiologies en se composant sur mesure des périphrases particularisantes en page de titre³⁵. Ces virtualités de la nomination fictive sont pourtant peu exploitées³⁶. Signalons tout de même celles de Gabriel de Steenberghe, pseudonyme de Charles Hen³⁷ qui par ailleurs signe de son vrai nom un autre type dans le même volume, et de Théobald Cléonte³⁸ alias Firmin Lebrun, qui traite deux autres types sous son identité réelle. Quant à elle, la mystérieuse « M^{elle} Marie B*** » signant la notice sur la « Fille de boutique » est probablement Marie Bergmann, l'épouse de Victor Joly³⁹. Que signifie ce cryptage partiel ? L'ordre d'apparition des désignations authentique et fictive d'un même auteur est-il motivé ? Il pourrait s'agir d'une intensification de la dimension engagée du volume par la multiplication des identités des collaborateurs, pour le donner à lire comme le résultat représentatif d'une pluralité de voix et de convictions. À l'inverse, il pourrait tout autant s'agir d'une *private joke* entre initiés destinée à rendre insupportable toute opinion énoncée pour le lecteur non informé. Notons que, dans les cas de Hen et Lebrun, le pseudonyme est monovalent et strictement limité à la signature d'un seul texte du volume. Notons aussi le contournement d'une poétique de l'écriture collaborative : le pseudonyme « Charles-André » qui signera plus tard la pratique de co-écriture d'André Van Hasselt avec Charles Hen n'est pas utilisé dans le volume. La poétique identitaire des *Belges peints par eux-mêmes* ne peut donc se comprendre à partir de la seule identification de la signature d'auteur. Il faut aussi, notamment, tenir compte des modalités de prise en charge de l'autorité énonciative : s'implique-t-elle, s'exclut-elle, adopte-t-elle une posture d'exceptionnalité ou de retrait ? À quelques reprises, l'énonciateur emploie le *nous* en s'incluant dans la catégorie traitée (à propos de l'« Étudiant de Louvain ») ou en s'associant au peuple qui la promeut (cas du « Représentant »), manière de susciter la connivence d'une expérience partagée ou d'insister sur la cohésion d'une voix fédératrice.

3. LE PERSONNEL DE L'IMAGE

Autre lieu significatif de réappropriation du modèle panoramique : le matériau iconique. Comme dans *Les Français peints par eux-mêmes*, la table des matières de 1851 manifeste une triple identité nominale d'auteur, d'illustrateur et de graveur. Cette troisième instance est requise pour la gravure sur bois, qui nécessite l'intervention technique d'un tiers. Par la possibilité de réutiliser les bois, ce procédé situe l'image non dans un rapport d'authenticité à l'original, mais dans un processus de

35. Ainsi notamment de la *Physiologie du Vin de Champagne, par deux Buveurs d'eau* (Louis Lurine et Bouvier, Paris, Desloges, 1841), de la *Physiologie de l'Homme de Loi, par un Homme de Plume* (anonyme, Paris, Aubert et C^{ie}, 1841), de la *Physiologie de l'Argent, par un débiteur* (anonyme, Paris, Desloges, 1841), de la *Physiologie de l'Électeur, par quelqu'un qui a le malheur de l'être... Électeur* (anonyme, T. Larade, impr. A. René et C^{ie}, 1842).

36. En outre, l'usage du pseudonyme ne concerne ici que l'auteur du texte, il n'est pas d'application pour les illustrateurs chez qui l'enjeu est au contraire de se faire (re)connaître sous son vrai nom, ni pour les graveurs à qui le collectif rend justice de manière transparente en indiquant leurs noms dans la table des matières et en les apposant directement sur l'image, à côté de la signature du dessinateur.

37. Selon Joseph QUÉRARD, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, t. III, Paris, Paul Daffis, 1870, p. 726.

38. Selon Jules DELECOURT, *Essai d'un dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes publiés en Belgique au XIX^e siècle et principalement depuis 1830*, Bruxelles, Heussner, 1863, pp. 387-388.

39. Elle publiera ensuite plusieurs récits fictifs : *Les Contes et Histoires de Madelon* (1844), *Blondine, histoire d'hier* (1848) et *La Ferme des pommiers* (1856) (Camille HANLET, *op. cit.*, p. 38).

reproductibilité plus ou moins fidèle. Or, loin de résulter d'une reprise ou d'une copie des dessins français et anglais⁴⁰ à l'heure où un Daumier, un Gavarni et un Kenny Meadows font connaître leurs talents, les illustrations belges sont spécifiquement élaborées pour le collectif. Seule l'organisation de leur emplacement, pour chaque type, en portrait en pied initial, en vignette de frontispice, en lettrine et en scène finale répond aux codes iconiques des collectifs panoramiques européens, ce qui manifeste l'investissement original de ce schéma éditorial.



Fig. 2. Lettrine « L » pour le type du Fermier

Le collectif peut donc pleinement jouer de sa dimension intermédiaire pour traiter par l'image une matière exclusivement belge, comme ce blason du lion des Flandres apparaissant sur le torse d'un combattant devant l'inscription, en arrière-plan, « Viva den leeuw van vlanderen » (p. 104).

Non seulement l'illustration figure un patrimoine belge sous la forme d'une imagerie nationale volontiers ancrée dans le pittoresque des mœurs locales, mais en outre sa réalisation matérielle est prise en charge par un personnel artistique et technique particulier. La collaboration semble privilégier Victor Joly pour le texte, puisqu'il prend en charge cinq types et se montre le plus prolifique dans la longueur des notices, et Henri Hendrickx pour le dessin, avec neuf types traités. Toutefois, à l'exception du lien entre Hendrickx et Joseph Coomans, aucune systématisme n'est observable dans l'association interartistique de tel auteur avec tel illustrateur. La

40. Sur la contrefaçon belge de l'illustration, qui manifeste une tendance significative à omettre les gravures originales, voir Marij LAMBERT, « L'illustration dans les contrefaçons belges. Une approche systémique », dans *Image & Narrative*, n° 7, « History and Theory of the Graphic Novel », s. dir. Michael HEIN, octobre 2003. [En ligne], URL : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/marijlambert.htm>

contingence apparente de ces associations ne doit pas occulter certaines convergences dans les profils socio-artistiques du personnel de l'image.



Fig. 3. Corporation militaire flamande (Hendrickx/Brown)

Les illustrateurs ont en commun une formation initiale de peintre, leurs spécialités allant de la scène de genre à l'aquarelle paysagère. L'illustration ne constitue pas nécessairement pour eux une activité de reconversion par dépit ou un complément alimentaire après la déception des premières aspirations artistiques. Ainsi, Hendrickx bénéficie déjà à vingt-deux ans d'une certaine visibilité en exposant au Salon de Bruxelles de 1839⁴¹. En outre, plusieurs sont familiers des publications historiographiques et/ou panoramiques. Coomans illustre *L'Histoire de la Belgique* écrite par son frère Jean-Baptiste⁴², Hendrickx travaille pour l'éditeur Alexandre Jamar⁴³ et Jean-Baptiste Madou compose plusieurs albums de « Costumes belges » (1830) et de vues de « Bruxelles » ou des « Environs de Bruxelles » (1837)⁴⁴. Ces convergences professionnelles se développent à partir d'origines géographiques diverses qui manifestent toutefois une double tendance : d'une part, une certaine centration sur Bruxelles, lieu de naissance, de résidence et/ou d'activité professionnelle, et d'autre

41. Emmanuel BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, t. 6, 1999, p. 893.

42. *Ibid.*, t. 3, 1999, p. 853.

43. *Ibid.*, t. 6, 1999, p. 893.

44. Arthur TOMMELEIN & Iris TOMMELEIN, *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830*, Bruxelles, Éditions Arto, 1995, p. 264.

part, la récurrence de formations artistiques à Anvers et Gand. Paul Lauters est élève à l'Académie de Bruxelles⁴⁵. Actif en France et en Belgique, Coomans étudie à l'Académie de Gand, comme Adolphe Dillens⁴⁶, et aux Beaux-Arts d'Anvers. Madou exerce à Courtrai en calligraphe puis comme professeur de dessin à l'école militaire⁴⁷. Hendrickx est l'élève de Gustave Wappers aux Beaux-Arts d'Anvers. Originaire d'Aix-en-Provence, Louis Huard travaille longtemps à Bruxelles, puis en Angleterre, où il expose à la British Institution de Londres⁴⁸.

4. DÉJOUER LE STÉRÉOTYPE

Précisons encore la spécificité des *Belges peints par eux-mêmes* à travers l'étude de la poétique textuelle. Le collectif organise le classement des vingt types choisis selon une distribution qui fait correspondre à chacun d'eux une catégorie plus générale : types d'estaminet (le « Baes »), types bourgeois (la « Fille de boutique », le « Marguillier »), types politiques (le « Représentant »), types académiques (l'« Étudiant de Louvain »), types religieux (la « Sœur-Noire »), types populaires (la « Fille de fabrique »). Irrégulière, cette macro-structure distingue des profils en les inféodant partiellement au découpage des classes sociales (bourgeois/populaire) et en esquissant une cartographie des appartenances socio-professionnelles dont certaines sont de nature artisanale.

La démarche typifiante qui en résulte manifeste une prédilection pour le commentaire de régime exposant une méthode ou ajoutant des précisions pour dissocier le type de tout ce qu'il n'est pas, à l'exemple de ce passage : « abstraction faite de certaines individualités, mais pris en lui-même, considéré comme *type*, le représentant est un brave et digne homme [...] » (p. 18). Cette réflexivité questionne les limites qui séparent la simple *figure* du *type* véritable : « [...] l'amateur de dahlias n'est pas un type. C'est une figure née d'hier, qui n'a pas eu le temps de contracter ce galbe indélébile, universel, où l'individualité vient se perdre, mais où toutes les individualités se retrouvent, et qui constitue un type » (pp. 63-64). Ainsi menée, la typification ne s'accomplit que lorsqu'elle opère un retour sur la démarche dont elle procède. Ce sont précisément ces détours cognitifs qui fondent l'écriture panoramique, centrée sur la thématization des ambiguïtés entre classification et estompement de toute catégorie établie, entre célébration de la figure esquissée et banalisation du type étudié, autour d'un art du portrait revisité. L'extrait suivant en témoigne, à travers toute l'insistance de sa pragmatique d'interpellation du lectorat :

La physionomie si mobile et si bizarre du parlement défie la plume la plus exercée ; du reste, pour dessiner, seulement de profil, toutes ces figures caractéristiques qui s'agitent sous nos yeux, plusieurs volumes grand in-quarto ne suffiraient point. Forcé de me renfermer dans un certain cadre, il faut donc que je fasse un choix ; or, ce n'est pas chose facile. Que de caractères ! que de contrastes ! Voulez-vous le portrait du représentant-fashionable ? Mais il ressemble à tout le monde : il est pantalonné par Lefèvre, habillé par Gouverneur, botté par Allard et coiffé par Félix [...]. Voulez-vous le portrait du

45. *Ibid.*, p. 244.

46. *Ibid.*, p. 145.

47. Emmanuel BÉNÉZIT, *op. cit.*, t. 8, 1999, p. 946.

48. *Ibid.*, t. 7, 1999, p. 221.

représentant bourgeois ? Mais qui ne connaît cet intéressant personnage, son costume ancestral, sa vie rangée comme celle d'un commis à 1200 francs d'appointement ? [...] Voulez-vous le portrait du représentant-jésuitique ? Mais Labruyère [*sic*], ce grand peintre, s'est chargé de le faire [...]. La silhouette du représentant-caricature ? Mais il vaut mieux, ce semble, abandonner la caricature représentative aux beaux rieurs des cafés de la Monnaie et de la Place Royale qui font une étude si approfondie du *Charivari* (contrefaçon belge). [...] Voulez-vous le portrait du représentant-démocrate ? Ah ! certes, si j'avais l'honneur de m'appeler Plutarque, je ne manquerais point d'étudier ce caractère vraiment antique ; mais je ne m'appelle point Plutarque. Voulez-vous enfin le portrait en pied du représentant-provincial ? ... – Qu'est-ce que le représentant-provincial, dites-vous ? (pp. 19-20)

De cette poétique d'écriture simultanément en commentaire et en acte, retenons tout à la fois l'énumération de la foisonnante diversité des sous-types à cataloguer, l'incontournable filiation signalée avec La Bruyère et Plutarque, le clin d'œil d'auto-dérision au *Charivari* contrefait, l'esthétique de la badinerie appuyée sur un discours dialogique, le traitement déceptif par dérobade et l'humour consistant à dépeindre des catégories vides ou référant à des espèces disparues.

Cette opacification réflexive de l'écriture par le commentaire de sa mise en œuvre n'empêche pas une caractérisation originale du type, en particulier par l'ancrage dans une dimension locale, comme le montrent les « Baigneurs d'Ostende », dont la localisation géographique ne contribue pas seulement à la mise en perspective pittoresque d'un terroir et permet de renégocier de manière critique des rapports de fréquentation touristique. La côte belge attire en effet une foule cosmopolite en provenance des principales puissances étatiques, occasion de confronter leurs clichés respectifs : « Déjà, l'Angleterre y verse ses ladies vaporeuses, ses touristes enquêteurs, ses spéculateurs hardis et ses marchands fallacieux ; l'Allemagne ses commis voyageurs, ses conseillers auliques et ses baronnes si légères ; la France ses lions, ses artistes chevelus et ses femmes incomprises. » (p. 126)

Au sein même de l'entité belge, deux ethnotypes bien connus sont posés en antinomie : le Wallon et le Flamand, qui composent un double portrait caractérolologique tributaire des dichotomies staéliennes entre la mélancolie germanique et la latinité française : « L'Estaminet veut avant tout nos mœurs flamandes, un peu rêveuses ; la pensée chez nous n'éclot pas avec cette *furia francese*, qui fait d'un lieu public parisien une chose si pittoresque, si bruyante et si profondément française. » (p. 2) Le Wallon est empressé et le Flamand réservé (p. 88), « [...] le Flamand s'occupe plus des détails de la culture, et le Wallon de l'ensemble ; le premier améliore, le second aime mieux acquérir ; l'un est le peuple colonisateur, qui tire de ses domaines le meilleur parti possible, l'autre le peuple conquérant, qui cherche surtout à les étendre » (pp. 84-85). L'opposition se marque jusque dans l'*habitus* gastronomique : « Aux Wallons, les sauces piquantes, la gibelotte vinaigrée, la matelote aux oignons ; aux enfants de la Flandre, les sauces sucrées, le riz au lait, et des pyramides de pommes de terre. » (p. 53) Considérant les individus comme les représentants d'autant d'espèces sociales, cette opposition prend la forme de deux « races » reconnaissables par l'observation physiognomonique des traits extérieurs :

Les provinces belges se présentent ainsi sous une double face. Elles ont deux têtes comme Janus : une tête flamande, rebondie, exubérante, peau blanche et rose, yeux bleus, cheveux blonds ; et une tête wallonne, expressive, charnue,

carnation brune, yeux noirs, cheveux noirs. Vous reconnaîtrez sans peine chacune de ces races, non seulement à leur physionomie et à leur langage, mais encore à toute leur manière d'être et de vivre. » (p. 106)

Ces deux espèces sont en quelque sorte dépassées dans leur opposition binaire par le type bruxellois du Marollien, qui bénéficie pour sa part d'une triple composante identitaire négociée en creux par l'effet prolongé d'un syncrétisme historique : « Le Marollien n'est ni Français, ni Flamand, ni Wallon, tout en tenant cependant de cette triple origine, dont on retrouve des traces dans son langage, vraie mosaïque de vocables empruntés à toutes les dominations qui ont pesé sur la Belgique, y compris l'Espagne, dont il a gardé une foule de mots. » (pp. 187-188)

Ces facettes identificatoires pourraient *a priori* apparaître comme les résidus additifs de stéréotypes redoublant un regard étranger préexistant sur la Belgique. Il n'en va pas tout à fait ainsi : à travers la reprise critique et maîtrisée du stéréotype, le collectif manifeste un regard spécifiquement belge sur sa propre patrie, quitte à le teinter d'autodérision et de satire. L'« Amateur de tulipes » en dit long à ce propos, puisqu'il constitue, au-delà du cliché, l'occasion d'exprimer un rapport particulier aux Pays-Bas dans les provinces hollandaises, joug dont il faut encore s'affranchir symboliquement en 1838.



Fig. 4. Amateur de tulipes (Hendrickx/Brown)

Loin du condensé mythographique, l'entreprise livre un décryptage idéologique à usage autant interne qu'externe, appuyé sur une revendication culturelle elle-même régulée par la conscience d'une image nationale à négocier. Ravivant la question d'une identité exportable, l'Avertissement de 1851 s'assigne d'ailleurs la mission de rendre *Les Belges* lisibles aux yeux étrangers. On le voit, la spécificité panoramique réside ici autant dans la sélection des types que dans le traitement discursif et thématique qui les donne à connaître. Il faut donc, d'une part, déterminer l'identité promue en comparaison avec celles reçues des regards extérieurs et, d'autre part, examiner les moyens textuels de prise en charge axiologique de cette constellation identitaire en recomposition.

5. CURIOSITÉS BELGES ET SINGERIES BAUDELAIRIENNES

Les Belges peints par eux-mêmes manifestent à plusieurs reprises une caractérisation collective comme *peuple*, ainsi que le montre le cas du « Représentant », chez qui l'on trouve « du désintéressement, de la sincérité et du patriotisme, trois vertus qui du reste ont toujours signalé le peuple belge » (p. 18). Pourtant, cette appréhension endogène de l'entité nationale en tant que peuple advient pour une grande part dans les consciences belges à partir de représentations externes faites de poncifs. L'imagerie circulant dans les lettres françaises de la première moitié du XIX^e siècle⁴⁹ est popularisée par les voyages et séjours ponctuels de plusieurs écrivains français – Gautier, Hugo, Dumas, Janin – et renforcée plus tard par les témoignages de journalistes et chroniqueurs amenés à passer la frontière, à l'instar d'Edmond Texier, auteur d'un *Voyage pittoresque en Hollande et en Belgique* (Paris, Morizor, 1857). Les curiosités fédèrent un ensemble de motifs bien connus : peintures flamandes, paysage gagné par l'activité industrielle, carillons aux beffrois, espions aux fenêtres, propreté des maisons et des rues, lenteur du mode d'existence. À ces motifs qu'ils ne contestent pas et célèbrent même à leur façon, *Les Belges peints par eux-mêmes* ajoutent encore le chronotope de l'estaminet qui complète la panoplie et se distingue tout à la fois du café français, de la taverne anglaise et de la tabagie allemande (p. 1).

Mais l'élément récurrent imputé aux mœurs belges reste avant tout le *topos* de l'inauthenticité d'un peuple qui aurait plagié son voisin par l'effet d'un braconnage éhonté employé à compenser une supposée carence d'originalité. On le sait, c'est dans le même sens que Baudelaire, venu à Bruxelles en 1864 donner au Cercle des Arts un cycle de conférences interrompu pour cause d'insuccès et ayant à surmonter les déboires concomitants avec l'éditeur Lacroix⁵⁰, entreprendra sa fameuse satire sous le titre changeant de *Lettres belges*, *Belgique déshabillée* et *Pauvre Belgique !* Le pamphlet anti-bonapartiste du journaliste belge Auguste Rogeard, intitulé *Pauvre France* et publié à Bruxelles en 1865, a peut-être contribué à dissuader Baudelaire de choisir ce dernier titre⁵¹. Son libelle n'en développe pas moins une caricature sévère

49. Voir Claude PICHOS, *L'Image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870. Esquisse méthodologique*, Paris, Nizet, 1957.

50. Voir Maurice KUNEL, *Baudelaire en Belgique* (1912), Liège, Solédi, 1944.

51. André Guyaux rappelle, à l'appui de cette hypothèse, que le poète renonce précisément à son titre au moment où la presse fait la publicité du livre de Rogeard (Charles BAUDELAIRE, *Pauvre Belgique*, texte publié par Jacques CRÉPET et Claude PICHOS, Paris, Conard, 1953, « Notice », p. 61).

par laquelle il s'agit de disculper une nation dénoncée comme médiocre (la France) par la médiocrité plus grande encore de sa voisine⁵².

Compilation de notes préparatoires tantôt destinées à une diffusion sérielle dans la presse et tantôt pensées sous la forme d'un volume monographique, le projet baudelairien est ultérieur à la mode des Physiologies parisiennes. Il partage pourtant avec celles-ci de nombreuses caractéristiques qui ne tiennent pas seulement à l'état fragmentaire et inachevé du texte. Le « caractère » belge est défini par les vieux postulats de la physiognomonie : « Le visage Belge, ou plutôt Bruxellois, obscur, informe, blafard ou vineux, bizarre construction des mâchoires, stupidité menaçante. La démarche des Belges, folle et lourde. Ils marchent en regardant derrière eux, et se cognent sans cesse. »⁵³ La tentation typologique s'y trouve également, les mœurs étant envisagées dans une prospective thématique : rue, alimentation, tabac, etc. Quant à la nomenclature empruntée aux sciences naturelles, elle se trouve détournée à des fins définitives, plutôt malaisées dans la mesure où « [i]l est aussi difficile de définir le caractère belge que de classer le Belge dans l'échelle des êtres. Il est *singe*, mais il est *mollusque* »⁵⁴. Comme dans les Physiologies, il résulte de ces classements une multiplication à la fois ludique et heuristique de nouvelles figures, au nombre desquelles se comptent le gandin belge, le patriote belge, le massacreur belge et le libre-penseur belge, comme si l'ajout du seul qualificatif permettait d'individualiser autant de sous-types locaux. Signalons encore les proximités avec le genre lapidaire (« Tristesse d'une ville sans fleuve »⁵⁵), les emprunts au guide de voyage (outre Bruxelles, parcours d'Anvers, Bruges, Malines, Liège et Gand) et l'art de la formule imagée : « La Belgique est un enfant déguenillé et morveux qui saute au cou d'un beau monsieur, et qui lui dit : « Adoptez-moi, soyez mon père ! » – il faut que le monsieur y consente. »⁵⁶ Enfin, le texte insiste sur le décalage entre le « on dit » et le constat effectif, manière critique de traiter les généralités relevant du préjugé ou du stéréotype. L'usage des italiques permet de se distancier de certains d'entre eux et l'insertion de coupures de presse est l'occasion de citer, pour le détourner, le discours idéologique du journalisme. Atteignant son climax satirique, le manuscrit se termine, à l'instar du manuel pratique, par de cyniques « Petits conseils aux Français condamnés à vivre en Belgique, pour qu'ils ne soient ni trop volés, ni trop insultés, ni trop empoisonnés. »⁵⁷

La production littéraire belge n'est pas épargnée. Elle se trouve même déconsidérée avec toute l'ironie qu'exprime le scepticisme du point d'interrogation et la dépréciation du profil de chiffonnier esquissé dans ces lignes :

En général, ici, le littérateur (?) exerce un autre métier. Employé, le plus souvent. Du reste, pas de littérature. Française, du moins. Un ou deux chansonniers, singes dégoûtants des polissonneries de Béranger. Un Romancier, imi-

52. Le projet baudelairien est antérieur à 1864, mais il s'orientait alors plutôt vers le livre d'art. Il était destiné à « entasser des colères » contre la France après avoir aiguisé ses griffes sur la Belgique. Inachevé, le projet s'augmente des pièces épigrammatiques des *Amanitates belgicae*, poèmes de circonstance rédigés en Belgique. Le manuscrit, édité sous le titre « Argument du livre sur la Belgique », a été publié de manière partielle et posthume dans la *Revue d'aujourd'hui* le 15 mars 1890 (18 premiers chapitres) et en volume la même année sous le titre *Sur la Belgique*, édité à Paris mais imprimé en Belgique.

53. Charles BAUDELAIRE, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, édition d'André GUYAUX, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 295.

54. *Ibid.*, p. 297.

55. *Ibid.*, p. 294.

56. *Ibid.*, p. 304.

57. *Ibid.*, p. 312.

tateur des copistes des Singes de Champfleury. Des Savants, des annalistes ou chroniqueurs, – c'est-à-dire des gens qui ramassent et d'autres qui achètent à vil prix un tas de papiers (comptes de frais pour bâtiments et autres choses, entrées de princes, comptes rendus des séances des conseils communaux, copies d'archives) et puis revendent tout cela en bloc comme un livre d'histoire.⁵⁸

Il est vrai que la contrefaçon a pu retarder l'émergence d'une littérature belge, éclipsée par les modèles français que les imprimeurs belges eux-mêmes ont paradoxalement contribué à mettre à l'honneur. L'occultation s'est réalisée en interne, mais surtout à l'extérieur, puisque les exportations belges sont essentiellement des ouvrages français réimprimés à Bruxelles, où se développent des Sociétés de librairie sous la forme industrielle de sociétés en commandite à partir de 1836. Mais notons ici que, devenu *topos*, le phénomène de la contrefaçon sert surtout d'argument facile pour nier une quelconque spécificité belge, y ajoutant même une double insignifiance : on copie le mauvais pour faire du pire, comme le montre « [l]'obscénité belge, contrefaçon de la gaudriole française »⁵⁹.

6. LA BELGIQUE, NATION LITTÉRAIRE ?

Le collectif des *Belges peints par eux-mêmes* est loin de préparer ce portrait d'une « Pauvre Belgique » que Baudelaire décrira dans son pamphlet physiologique⁶⁰. Au contraire, le projet manifeste une prise en charge identitaire autonome, à travers un second degré du stéréotype et une mise à distance de certaines de ses implications essentialistes. Il y a, d'abord, une manière facétieuse de renverser le poncif de la contrefaçon par imputation de cette malversation aux étrangers, ce qui nuirait à l'authenticité belge. Jouer ainsi le terroir contre la dénaturation est l'occasion d'invoquer une pureté menacée, comme pour « [l]e *Baes*, tel que chacun peut l'admirer dans les cabarets restés purs de toute imitation ou contrefaçon étrangère » (p. 4).

Il y a aussi la volonté de résister au « clinquant » (p. 10) parisien pour mieux préserver une singularité des mœurs et des structures locales traditionnelles, qualifiées d'« honorables ». Dans le domaine littéraire, cette préoccupation se traduit par une revalorisation de la production du livre au niveau local. Le cas du bouquiniste montre ainsi que « les livres belges, composés par des Belges et imprimés en Belgique, étaient les seules passions de Van Hulthem » (p. 102). L'artisanat belge est mis à l'honneur, comme le rappellent la renommée de Louvain pour ses draps au Moyen Âge (p. 77) et l'anecdote du manteau de laine jadis offert à Charlemagne et « tissé dans les provinces belgiques » (p. 76). Ainsi mise en évidence, cette confection locale renverse les valeurs dysphoriques liées au soupçon d'imitation, comme y contribue aussi la réflexion sur ce qui fait et défait le pittoresque d'un type. En l'occurrence, le pittoresque résulte d'une tendance compensatoire à en rajouter dans la vertu du type populaire – la fille de fabrique menant une existence heureuse en juste récompense de ses vertus d'humilité (p. 80) – et à verser

58. *Ibid.*, p. 301.

59. *Ibid.*, p. 297.

60. Le pamphlet baudelairien s'apparente en de nombreux points à l'écriture physiologique : cartographie des us et coutumes d'un peuple, vues diffractées de la société belge à travers plusieurs parcours urbains, tableau de mœurs fait de typifications partielles et de typologies ludiques ou critiques, accommodation caricaturale des postulats de la physiognomonie, style lapidaire, ton satirique.

dans le soupçon systématique des types bourgeois, *a fortiori* lorsqu'ils sont enclins à jouer le jeu politique.



Fig. 5. Baes (Huard/Beneworth)

L'apport du collectif à l'expression d'une identité nationale en formation se situe sur le double plan des références linguistiques et littéraires. Le premier concerne la prise en charge des expressions idiolectales non-françaises, qu'il s'agisse de préciser l'origine étymologique de certains termes (« Bouquin est un vocable d'origine belge », p. 97), de donner la traduction d'une chanson en néerlandais (pp. 122 et 176), d'exposer les bribes d'une conversation entamée par le marguillier (p. 28), de motiver les diminutifs et autres appellations belges (la fille de fabrique surnommée *Mitje* ou *Zisca*, p. 79) ou encore de présenter en dialecte marollien les deux fables *La Cigale et la Fourmi* et *Le Corbeau et le Renard* (pp. 190-192). L'identité belge se constitue ainsi à travers la revendication de spécificités langagières qu'il faut donner à lire et à comprendre aux étrangers, non par réaction puriste mais dans la perspective d'un syncrétisme assumé nécessitant indissociablement une traduction linguistique et une contextualisation historique et culturelle.

Sur le plan littéraire, la spécificité belge se situe entre l'exhortation à un nécessaire renouveau après une période de latence, voire d'inexistence (« Il y a quelque soixante ans, [...] la littérature proprement dite n'avait pas un seul représentant dans les Pays-Bas autrichiens, ni poètes, ni prosateurs [...] », p. 164) et la réappropriation d'une certaine littérature française à succès. En attestent les mentions critiques du romancier des grisettes, Paul de Kock, comme pourvoyeur de lectures distrayantes que privilégient même les étudiants de Louvain au lieu d'écouter le professeur (p. 54). D'autres références apparaissent, qui évoquent

Nodier et ses attaques au dictionnaire de l'Académie (pp. 97-98), Jules Janin humoristiquement qualifié de « profond archéologue » pour son ouvrage *Debureau* et son « livret de Versailles » (p. 35), le Lamartine de *Jocelyn* et des *Méditations* (p. 72) et, par périphrase, « l'auteur des *Mémoires du diable* » Frédéric Soulié (p. 68)⁶¹. Ces références profilent le lectorat en public familial d'auteurs phares du domaine français, coutumier de références de « consommation » culturelle, nourri de la littérature pseudo-informative des Anas (« Notre amateur de tulipes se rengorge et relève la tête en citant ce fait, qu'il a lu dans un Ana [...]. », p. 60) et fréquentant occasionnellement les cabinets de lecture (p. 158, à propos des œuvres de Gozlan, Balzac et Soulié).

Si le lectorat supposé est celui-là, en revanche le public effectif est plutôt fait de lettrés, suffisamment versés dans la littérature pour saisir, par exemple, les enjeux de cette transposition florale de l'opposition esthétique entre classicisme et romantisme : « Ce sont des fleurs classiques, amantes de la symétrie, et qui dépareraient la désinvolture romantique d'un parc anglais, comme ferait une tirade de Boileau, au milieu d'un poème d'Hugo ou d'Alfred de Musset. » (p. 59) Une culture littéraire est mobilisée tantôt par l'allusion discrète à « la blancheur du lis (style Balzac) » (p. 129), tantôt par l'évocation ponctuelle du *Jean Sbogor* de Nodier (p. 137), tantôt encore, plus généralement, par l'inclination à une lecture romanesque du réel résultant d'un brouillage volontaire entre les registres référentiel et fictionnel. Elle est renforcée par l'importance accordée au rhétoricien et aux sociétés littéraires, comme en témoigne cette clause emportée d'André Van Hasselt appelant de ses vœux « les vrais rhétoriciens, les maîtres, gens du monde, hommes d'art et de pensée, pleins de mérite, de talent, de génie quelquefois, poètes sur lesquels repose l'avenir littéraire flamand et peut-être celui de la nationalité belge » (p. 124).

Cette approximation d'une nation *littéraire* belge doit aussitôt être ramenée à sa juste mesure, pour deux raisons au moins. Premièrement, elle continue pour une grande part à s'identifier à une tradition littéraire *flamande*, celle de l'activité médiévale et renaissante des anciennes Chambres de Rhétorique (p. 115) plus abondamment développées dans les provinces flamandes que dans le reste du pays⁶², activité qui n'est plus en vigueur au moment de réaliser le collectif panoramique. Deuxièmement, cette définition prend volontiers, comme en France, la voie d'une déploration de la production littéraire dite *industrielle*. Qu'on songe à la mention dépréciative des vaudevilles de Scribe (p. 118), à l'évocation du manifeste de Nisard contre la littérature facile (p. 149) et à la critique du *puff* dans les titres d'ouvrages (p. 82). En s'ancrant de la sorte dans un discours doxique cherchant à établir le départ entre la bonne littérature et la littérature à clichés, cette définition échappe avec lucidité et humour à l'alternative du mimétisme servile et de la géniale exception qui sera pourtant, et pour longtemps, le lot de la caractérisation des lettres belges⁶³.

61. Œuvre qui a d'abord transité par Bruxelles pour contourner la censure, avant de revenir en France par la bande.

62. Ces institutions de la vie sociale sont des foyers de culture et leur formation hérite de l'organisation des confréries, en particulier religieuses. Les plus anciennes remontent au XV^e siècle et leur activité commence à décliner à la fin du XVII^e siècle (voir Henri LIEBRECHT, *Les Chambres de Rhétorique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1948).

63. Alternative que rappellent Jean-Marie KLINKENBERG & François PROVENZANO, « La protohistoire de la littérature belge. Construire/décrire le passé », dans *Textyles. Revue des lettres belges de*

CONCLUSION : UNE HISTORIOGRAPHIE PARTICIPANTE

Ce collectif belge est loin de constituer un épiphénomène. Certes, son titre initial le désigne comme le décalque le plus explicite du modèle panoramique « peints par eux-mêmes ». Mais, au-delà de la conformation à un titre, cette publication est en réalité précédée et suivie de productions similaires sur les plans générique et éditorial, comme l'indique la diffusion de la série des *Belges illustres* dans les années 1840, rééditée en 1853 sous le titre de *Biographie nationale*. Significativement surtitrée « Panthéon national » au moment où se répand le procédé du panthéon parodique, un « genre de portrait de groupe humoristique mis à la mode à la fin des années trente sous la forme soit de cortèges de personnalités contemporaines, soit de galeries comiques où se succèdent des biographies individuelles illustrées par un portrait »⁶⁴, cette série bénéficie d'ailleurs de la collaboration de plusieurs contributeurs des *Belges peints par eux-mêmes* : Théodore Juste, Charles Hen, Philippe Lesbroussart et Frédéric de Reiffenberg. La publication est issue de la librairie d'Alexandre Jamar, celle-là même qui livrera la *Belgique monumentale, historique et pittoresque*, avec les contributions de Victor Joly, Théodore Juste, Eugène Gens, Charles Hen et André Van Hasselt.

S'attachant quelques collaborateurs spécialisés, ces volumes prosopographiques font prévaloir un point de vue belge sur la littérature, la culture, la politique et l'identité nationale. Les *Belges peints par eux-mêmes* témoignent donc d'une vitalité du paradigme en Belgique, où se produit encore *L'Album biographique des Belges célèbres*, édité par J. A. Chabannes en 1845-1848 et mettant notamment à l'honneur les frères Van Eyck, Vésale et Marguerite d'Autriche. Véritable phénomène de société, le panthéon national sous toutes ses formes, sérieuses ou humoristiques, littéraires ou non⁶⁵, se développe après l'indépendance belge en tant que vecteur de consolidation symbolique d'une nation qui trouve ainsi à promouvoir ses héros et ses figures emblématiques⁶⁶. Significativement, les publications qui en résultent sont soutenues par le pouvoir royal, comme en attestent les cent copies des *Belges célèbres* commandées par Léopold I^{er}⁶⁷.

Sur le plan éditorial, cette production réinvestit le genre de la biographie nationale. Au niveau local, elle s'apparente à la pratique autobiographique. L'Avertissement de 1851 se situe par rapport au genre littéraire et historique des mémoires et se donne pour tâche de lui apporter l'inflexion nouvelle rendue indispensable par « notre âge de progrès ». Au sein de cette historiographie en acte réalisée par les acteurs eux-mêmes, qui se présentent comme les mémorialistes des mœurs contemporaines et déploient des scénographies d'analystes érudits familiers des synthèses, des aperçus géographiques et des explications par l'étymologie, les enjeux sociographiques de la scène de mœurs sont cruciaux. Sous la forme d'une « galerie de tableaux », l'information y est saisie sur le vif (valeur testimoniale) par observation interne ou externe (régulation axiologique), choisie pour sa représentativité (ambi-

langue française, n° 28, « La Belgique avant la Belgique », s. dir. Laurence BROGNIEZ, 2005, p. 9.

64. Philippe KAENEL, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Éditions Messene, 1996, p. 182-184.

65. Il en existe aussi en peinture, en sculpture et dans l'architecture muséale et urbaine.

66. Voir Jo TOLLEBEEK & Tom VERSCHAFFEL, « Group Portraits with National Heroes. The Pantheon as an Historical Genre in Nineteenth-century Belgium », dans *National Identities*, n°6/2, 2004, pp. 91-106.

67. *Ibid.*, p. 94.

tion épistémologique) et ses capacités d'investigation des comportements et des apparences (pratique sémiotique).

Cette sociographie se double d'une véritable historiographie dans la mesure où l'identité belge ne cesse d'être renvoyée aux données factuelles de sa dimension historique, politique et juridique, au point notamment que soit exposé un rappel de la loi belge, utile à la caractérisation du type du Représentant, et que soit livré un bilan historique détaillé sur la tradition des Chambres de Rhétorique. On le sait, érudition historique, célébration de l'identité belge et participation aux lettres de Belgique vont de pair à cette époque, ce qui fait en quelque sorte des auteurs des *Belges peints par eux-mêmes* les premiers historiens-littérateurs de la nation⁶⁸ : André Van Hasselt est couronné par l'Académie pour son *Essai sur l'histoire de la poésie française en Belgique* (1838) et écrit une *Histoire des Belges* (1849) ; Jules de Saint-Genois laisse plusieurs romans historiques dont l'intrigue s'ancre significativement dans le terroir des provinces belgiques⁶⁹ ; les *Récits historiques belges* d'Adolphe Siret connaissent un important succès⁷⁰.

Dans le contour mouvant des silhouettes ethnotypiques, dans la variation ludique sur les clichés, dans la réflexivité typologique déplaçant les catégories pré-établies, peuvent se lire tous les signes d'une réappropriation identitaire maîtrisée à travers la révision d'un substrat culturel éclectique. Bien avant la formulation de l'« âme belge » (1897) par Edmond Picard et la considération d'une « civilisation belge » (1900) par Henri Pirenne, cette aspiration à une possession de sa propre identité s'articule à la volonté d'en (re)faire l'histoire. Le volume affiche dans ce sens un programme comportant plusieurs missions. Il y a d'abord la volonté de livrer une « étude », projet qui s'exprime à travers un réinvestissement de la scénographie de l'analyste appuyée sur le *topos* du service rendu au lectorat, puisqu'il est question de « l'étude spéciale que nous avons faite, pour la plus grande satisfaction des lecteurs des *Belges peints par eux-mêmes* [...] » (p. 58). Il y a ensuite l'intention de se rendre lisible avec le plus de justesse possible aux yeux étrangers, et donc de faire du « vrai » : « Peintres de nous-mêmes devant l'étranger qui attend notre œuvre en souriant, ne flattons pas, mais ne chargeons pas le modèle. Que cette galerie nationale soit l'expression fidèle du bien et du mal, c'est-à-dire du vrai : tout bien pesé, la balance ne sera peut-être pas à notre désavantage. » (p. 89) Ce double impératif d'autoanalyse et de transparence manifeste une dimension patrimoniale et mémorielle étendue à la collectivité d'un « peuple » qui se cherche encore des signes de reconnaissance et de confirmation collective.

Si l'ambition d'une historiographie est décelable et si les bases en sont posées, son traitement reste pourtant explicitement partiel et décalé, comme le signifie le passage suivant :

[...] vouloir se faire l'historiographe de tout ce qui se passe aux eaux d'Ostende, ce serait entreprendre une œuvre de longue haleine, sinon au-dessus de

68. Il n'existe pourtant pas de véritable formation scientifique institutionnelle de ces historiens, qui sont pour la plupart des érudits autodidactes (voir Paul GUÉRIN, « La condition de l'historien et l'histoire nationale en Belgique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle », dans *Storia della storiografia*, n° 11, 1987, pp. 64-82).

69. Les titres en disent long à ce sujet : *Hembyse, histoire gantoise de la fin du XIV^e siècle* (1835), *La Cour du Duc Jean IV, chronique brabançonne* (1837), *Le Château de Wildenberg ou les Mutinés du siège d'Ostende* (1846) (voir Camille HANLET, *op. cit.*, p. 39).

70. *Ibid.*, p. 41.

nos forces ; c'est au lecteur à y suppléer s'il a l'imagination *créatrice*, et l'épithète est ici infiniment plus honnête que tout ce qui lui passera nécessairement par le cerveau. (pp. 135-136)

À la composante descriptive s'ajoutent de la sorte des procédés narratifs de fictionalisation qui mettent en forme des petits épisodes dignes d'un roman de mœurs comique ou d'un vaudeville. Malgré ses premières ambitions épistémiques, l'analyse reste en définitive un vœu pieux, répondant en cela aux caractéristiques de l'écriture panoramique qui programme une suspension des critères de véridicité. Le collectif tout entier est ainsi placé sous le patronage d'une ambiguïté entre sérieux et dérision : l'intention cartographique est assurée, mais sa prise en charge joue volontiers de la surenchère et de la dérision, à quoi se mêlent encore les déformations concertées de la caricature et de l'auto-satire. Ce potentiel fictionnel du modèle panoramique offre à la nation en constitution la double opportunité de négocier son imaginaire par rapport à elle-même et son image par rapport aux états voisins. Il lui permet à la fois de travailler à la réappropriation d'une identité exogène de nature dépréciative et d'en composer symboliquement une vitrine valorisante face aux entités nationales émergentes.

Quelle que soit l'image qu'elle fait ainsi prévaloir à autrui, la nation ne se constitue véritablement qu'avec l'élaboration et l'affirmation d'un « sentiment national »⁷¹ belge. C'est en ce sens que *Les Belges peints par eux-mêmes* apportent vraiment leur pierre à l'édifice de l'entité politique et culturelle naissante : non pas la *Belgique* par elle-même, mais les *Belges* par eux-mêmes, c'est-à-dire une unité plurielle de corps et d'esprit se revendiquant comme telle et cherchant à s'ajuster au cadre étatique du jeune royaume. Indispensable à l'assise de cette identité, un patrimoine collectif cherche à se concevoir de manière autonome dans la durée, dans la protension d'une mémoire projective autant, sinon davantage, que dans la rétrospection du récit fondateur et du mythe des origines. Dans cette optique apparaît, en filigrane, la perspective d'une filiation et d'un legs à constituer, qui font en sorte que cette Belgique « nos neveux pourront vous la peindre mieux que nous » (p. 64).

Valérie STIÉNON

FNRS-Université de Liège & KULeuven

71. Pour reprendre la formule de Jean STENGERS, *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, 2 vol., Bruxelles, Racine, 2000 et 2002.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDELAIRE Charles, *Pauvre Belgique*, texte publié par Jacques Crépet et Claude Pichois, Paris, Conard, 1953.

BAUDELAIRE Charles, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, édition d'André Guyaux, Paris, Gallimard, 1986.

BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976, 14 vol.

BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1955), traduit de l'allemand par Jean LACOSTE, Paris, Payot, 1982.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1982), traduit de l'allemand par Jean LACOSTE, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

BERGER Stefan, « National Historiographies in Transnational Perspective : Europe in the Nineteenth and Twentieth Centuries », *Storia della Storiografia*, n° 50, 2006, pp. 3-26.

Biographie générale des Belges morts ou vivants, Bruxelles, Deroovers, 1850.

Biographie nationale de Belgique, Bruxelles, Bruylant, 27 vol.

DELECOURT Jules, *Essai d'un dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes publiés en Belgique au XIX^e siècle et principalement depuis 1830*, Bruxelles, Heussner, 1863.

D'HULST Lieven, « Comment "construire" une littérature nationale ? À propos des deux premières "Revue belge" (1830 et 1835-1843) », dans *CONTEXTES*, n°4, octobre 2008. [En ligne], URL : <http://contextes.revues.org/index3853.html>

DOPP Herman, *La Contrefaçon des livres français en Belgique. 1815-1852*, Louvain, Librairie universitaire, 1932.

DUBOIS Sébastien, *L'Invention de la Belgique. Genèse d'un État-Nation. 1648-1830*, Bruxelles, Racine, 2005.

GUÉRIN Paul, « La condition de l'historien et l'histoire nationale en Belgique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle », *Storia della storiografia*, n° 11, 1987, pp. 64-82.

HANLET Camille, *Les écrivains belges contemporains de langue française 1800-1946*, t. 1, Liège, H. Dessain Éditeur, 1946.

HASQUIN Hervé, *Historiographie et politique en Belgique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles et Institut Jules Destrée, 1996, 3^e éd.

KAENEL Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Éditions Messene, 1996,

KLINKENBERG Jean-Marie & DENIS Benoît, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

KUNEL Maurice, *Baudelaire en Belgique* [1912], Liège, Solédi, 1944.

La Belgique avant la Belgique, textes rassemblés par Laurence BROGNIEZ, *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 28, Bruxelles, Le Cri, 2005.

LAMBERT Marij, « L'illustration dans les contrefaçons belges. Une approche systémique », dans *Image & Narrative*, n° 7, « History and Theory of the Graphic

Novel », s. dir. Michael HEIN, octobre 2003. [En ligne], URL : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/marijlambert.htm>

LAUSTER Martina, *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and Its Physiologies, 1830-1850*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

LE MEN Ségolène, « Le panorama de la grande ville : la silhouette réinventée » dans *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops. L'invention de la silhouette*, catalogue de l'exposition, Paris/Namur/L'Isle-Adam, Somogy éditions d'art/Musée Félicien Rops/Musée d'Art et d'Histoire Louis-Senlecq, 2010, pp. 21-156.

LIEBRECHT Henri, *Les Chambres de Rhétorique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1948.

MASOIN Fritz, *Histoire de la littérature française en Belgique de 1815 à 1830*, Bruxelles, J. Lebègue, 1902.

PICHOIS Claude, *L'image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870. Esquisse méthodologique*, Paris, Nizet, 1957.

PREISS Nathalie, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1999.

QUÉRARD Joseph, *Les supercheries littéraires dévoilées*, t. III, Paris, Paul Daffis, 1870

SCAMARONI Claire & PREISS Nathalie, *Elle coud, elle court, la grisette !*, catalogue de l'exposition à la Maison de Balzac, Paris, 14 octobre 2011-15 janvier 2012, Édition Paris musées, 2011.

STENGERS Jean, *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, 2 vol., Bruxelles, Racine, 2000 et 2002.

STIÉNON Valérie, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012 (à paraître).

STREMOOUKHOFF Dimitri, « Les Physiologies russes », *Études de presse*, nouvelle série, volume IX, n° 17, 1957, pp. 77-81.

TOLLEBEEK Jo & VERSCHAFFEL Tom, « Group Portraits with National Heroes. The Pantheon as an Historical Genre in Nineteenth-century Belgium », *National Identities*, n°6/2, 2004, pp. 91-106.

TOMMELEIN Arthur & Iris, *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830*, Bruxelles, Éditions Arto, 1995.

Types et caractères belges. Mœurs contemporaines, Bruxelles, Lemaire et Sœur, 1851.

VAPEREAU Louis-Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Hachette, 1858.

WILMOTTE Maurice, *La culture française en Belgique*, Paris, Librairie Champion, 1912.