

# L E DISCOURS HISTORIOGRAPHIQUE N'EST PAS RÉALISTE. UTILISATIONS D'UNE ÉTIQUETTE PAR LES HISTOIRES DE LA LITTÉRATURE EN FRANCE ET EN BELGIQUE

Un peu à l'image du dictionnaire ou des encyclopédies, les histoires de la littérature sont souvent considérées comme le “sens commun” du littéraire, comme des appareils consignants fidèlement, au fil du temps, la lente progression d'une littérature. Nous oublions ainsi volontiers que ces panoramas sont avant tout des discours livrant une certaine vision de la vie et des hiérarchies littéraires, qu'ils ont leurs “usages”, plus ou moins codifiés, qu'ils répondent à un certain nombre d'enjeux d'ordre institutionnel, et qu'ils sont susceptibles d'interférer eux-mêmes sur la vie littéraire — et donc les “manœuvres” des écrivains — qu'ils sont censés objectiver. L'objectif de cette communication sera ainsi d'examiner quelques-unes de ces logiques discursives à l'œuvre autour du “réalisme”, c'est-à-dire de l'étiquette “réalisme”, en tant que signifiant pris en charge dans certaines portions de ces univers de signification que sont les histoires de la littérature. Nous nous centrerons en particulier sur les cas français et belge, cherchant à mettre en évidence le fonctionnement spécifique de chacun de ces appareils historiographiques, en rapport avec leurs objets respectifs.

## | GESTE FLAUBERTIEN ET HISTORIOGRAPHIE LITTÉRAIRE

---

Commençons par la France, en rappelant brièvement que le réalisme y est fortement lié à l'émergence même d'un champ littéraire — ce qui, comme on va le voir, constitue un défi majeur pour l'historiographe. En effet, comme l'a montré Pierre Bourdieu (1998 : 85-191), le coup de force d'un Flaubert peu après 1850 est d'avoir pu contester et l'art bourgeois et les contestataires de l'art bourgeois, ces “intellectuels prolétariques” (127) qui formaient alors le “courant réaliste”, cette petite bourgeoisie bohème groupée autour de Champfleury et Duranty et défendant les valeurs de l'art social. Le père de *Madame Bovary* crée ainsi cette “*position à faire*” qu'est celle de “l'art pour l'art” et invente du même coup “ce personnage social sans précédent qu'est l'écrivain ou l'artiste moderne, professionnel à plein temps [...], indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale” (131-132). Ce qui, dans ce contexte, rend éminemment problématique l'étiquette “réalisme”, c'est qu'elle sera appliquée à Flaubert, notamment lors du fameux procès sur *Madame Bovary*, alors que l'auteur lui-même déclare que c'est “par haine du réalisme qu'il a] entrepris ce roman” (Flaubert [1856] : 643-644).

1 “Au procès de Flaubert, le réquisitoire du substitut Pinard dénonce la ‘peinture réaliste’ et invoque la morale qui ‘stigmatise la littérature réaliste’ ; l’avocat de Flaubert est obligé de reconnaître dans

Face à cette double injonction — faire du réalisme une école dont le chef de file en est en même temps l'adversaire — l'historiographie française réagit de manière sélective. Nous avons examiné les ouvrages des deux historiens qui ont sans doute le plus marqué l'historiographie littéraire française du XX<sup>e</sup> siècle : Gustave Lanson (Lanson 1902) et Albert Thibaudet (Thibaudet 1936). Chez l'un comme chez l'autre, le cas de Flaubert est assez facile à régler, nous ne nous y attarderons pas : figure isolée de toute école, il est coïncé entre le romantisme et le naturalisme, ou encore présenté comme héritier de Balzac et fondateur du romanesque moderne. Le cas du "réalisme" est quant à lui plus complexe à démêler, dans la mesure où le terme est susceptible de recouvrir plusieurs extensions sémantiques. En commençant par Lanson, on notera que la table des matières du célèbre historien ne comporte pas de subdivision entièrement consacrée au "réalisme" — comme il y en a une pour "l'époque romantique" et une pour "le naturalisme". On ne trouve chez Lanson de trace, ni de Champfleury, ni de Duranty ; le seul romancier auquel est associée, dans la table, l'étiquette "réaliste" étant Maupassant — manière de re-qualifier le maître (Flaubert) par son disciple. Dès lors, le "réalisme" est bien envisagé dans le cadre de l'école naturaliste, dont il serait l'un des procédés de création, l'une des postures esthétiques définitoires. "Répression de la sensibilité", "étude sévère de l'objet", "précision de l'observation" (Lanson 1902 : 1065-1066) : conformément à la doctrine zolienne, le romancier naturaliste serait un "documentaliste du réel", retranscrivant l'échantillon de réalité sur lequel il aura choisi de faire porter son enquête. Le réalisme entre ici en relation avec d'autres caractéristiques esthétiques, définitoires d'un corpus naturaliste identifiable chronologiquement. On notera encore, à propos de cette première extension sémantique, que le choix de l'objet de l'observation — classes bourgeoises ou populaires plutôt que classes supérieures — est uniquement lié à des raisons de "rentabilité esthétique", et non d'engagement politique.

Chez le même Lanson, mais cette fois dans la partie consacrée à l'époque romantique, un deuxième type d'emploi lie le "réalisme" au roman moderne, tel qu'il a été inauguré par Balzac et sa *Comédie humaine*. Décrit comme une carence de poéticité romantique, le "réalisme" serait cette attitude scripturale qui définit le romancier par opposition au poète, depuis 1850 jusqu'à nos jours, et qui définit par là même la spécialisation thématique du roman français, à savoir la peinture des classes moyennes :

On voit aisément par où Balzac a pu passer pour le père du réalisme contemporain. Il a été effrénément romantique : mais comme il manquait de sens artistique, de génie poétique et de style, les romans et les scènes d'inspiration romantique sont justement aujourd'hui les parties mortes, ayant été toujours les parties manquées de son œuvre. Au contraire, il a représenté en perfection les âmes moyennes ou vulgaires, les mœurs bourgeoises ou populaires, les choses matérielles et sensibles ; et son tempérament s'est trouvé admirablement approprié aux sujets où il semble que l'art réaliste doive toujours se confiner chez nous. Ainsi, par ses impuissances et par sa puissance, Balzac opérait dans le roman la séparation du romantisme et du réalisme. (Lanson 1902 : 991)

sa défense que son client appartient à l'"école réaliste." (Bourdieu 1998 : 129)

<sup>2</sup> Conception particulièrement bien illustrée par ce passage chez Thibaudet (367) : "Le sujet naturel du roman réaliste sera la réalité populaire ou bourgeoise, qui *rendent d'ailleurs plus*, tant en émotions qu'en ridicules, que les classes dites dirigeantes." (Nous soulignons.)

On retrouve, formulées de manière pratiquement équivalente, ces deux extensions du terme “réalisme” dans l’ouvrage de Thibaudet. Le critique fournit cependant un autre type d’occurrence, lorsqu’il résout le paradoxe mentionné plus haut en distinguant deux “réalismes” : “D’un côté sont les bohèmes ou anciens bohèmes, enfants du peuple, Murger, Champfleury, Duranty. De l’autre les grands bourgeois, les Goncourt et Flaubert. Les deux classes se dénigraient, se méprisaient [...] On distinguera donc un réalisme populaire premier dans l’ordre du temps, et un réalisme de bourgeois [...], premier dans l’ordre d’importance.” (361)

C’est dans ces quelques lignes qu’est concentrée toute l’efficace du geste flaubertien sur l’historiographie littéraire française. Si le sociologue a son ordre social (“enfants du peuple” *vs* “grands bourgeois”), l’historien son “ordre du temps” (les “premier[s]” *vs* les suivants), l’historien de la littérature a son “ordre d’importance” (les “premiers” *vs* les secondaires). C’est bien à cette logique que demeure finalement fidèle Thibaudet, lorsqu’il consacre deux pages et demie aux Murger, Champfleury et Duranty et plus de dix à Flaubert et aux Goncourt. En ce sens, nous parlions d’une résolution “sélective” du paradoxe du “réalisme” par l’historiographie française qui, dans les diverses extensions qu’elle attribue au terme, choisit clairement d’éclipser l’acception identifiée à “l’école réaliste” de Champfleury au profit d’un sens tantôt plus vague (le “réalisme” comme emblème du romanesque moderne), tantôt plus technique (le “réalisme” comme posture créatrice du romancier naturaliste), en tous cas totalement indifférent à une quelconque exigence morale ou politique, et en cela conforme à la figure de l’artiste moderne inaugurée par Flaubert.

## II. LES GONCOURT ET CHAMPFLEURY : LE “BON” ET LE “MAUVAIS” RÉALISME

Pour saisir d’un peu plus près ce qui définit précisément cette conformité, effectuons à présent un bref retour sur les deux discours qu’on retient traditionnellement comme programmatiques, ou théoriques, du “réalisme” ; disons les deux tentatives d’inscription dans le champ littéraire français passant par la revendication d’un certain “réalisme” — l’une ayant échoué, celle de Champfleury, l’autre ayant fait mouche, celle des Goncourt.

Dans leurs différentes préfaces (Goncourt 1888), les frères Goncourt affirment clairement que c’est leur posture esthétique de romanciers qui fait tout l’enjeu de leur entreprise et qui prime sur les réalités décrites. Le sujet — laideur du bas-peuple ou raffinement de la haute société — ne correspond qu’à un degré de difficulté pour l’artiste dans sa capture de la réalité. En plaidant pour un élargissement de l’enquête sociale à toutes les strates de la société, les auteurs précisent (52–53, préface aux *Frères Zemganno* [1879]) : “Nous avons commencé, nous, par la canaille, parce que la femme et l’homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le Parisien et la Parisienne de la société, ces civilisés excessifs [...] demandent des années pour qu’on les perce, pour qu’on les sache, pour qu’on les attrape [...]”

De plus, ils entendent associer le réalisme à la modernité romanesque elle-même. En se proclamant “la jeune et sérieuse école du roman moderne” (48, préface à *La Fille Elisa* [1877]), ou en prétendant, à propos des *Frères Zemganno*, “hausser le roman moderne à une sérieuse étude de l’amitié fraternelle” (6), c’est bien le roman

lui-même, en tant que genre littéraire, qu'ils veulent doter de ce "sérieux" qui lui était encore refusé en littérature. Dans cette entreprise, toute l'attention se focalise évidemment sur le romancier-créateur. Avec une formule qui indique on ne peut plus clairement la clôture du champ littéraire et sa dissociation à l'égard des hiérarchies sociales établies, les Goncourt, ces aristocrates, se disent "ouvriers du genre littéraire triomphant au XIX<sup>e</sup> siècle" (65, préface à *Chérie* [1884]). Ce sont eux, ces romanciers-ouvriers, qui s'exposent dès lors à toutes les souffrances de la création, et qui sont le plus à plaindre, plus que les lecteurs, plus que les sujets dépeints, dont il n'est même pas question : "Les lecteurs se plaignent des dures émotions que les écrivains contemporains leur apportent avec leur réalité brutale ; ils ne se doutent guère que ceux qui fabriquent cette réalité en souffrent bien autrement qu'eux, et que quelquefois ils restent malades, nerveusement, pendant plusieurs semaines, du livre péniblement et douloureusement enfanté." (54-55, préface aux *Frères Zemganno* [1879])

Centralité du créateur, revendication de modernité, indépendance du regard esthétique : voilà qui rend le discours des Goncourt conforme à des "règles de l'art" alors à peine instituées dans le champ littéraire français. Suprême signe de ralliement des artistes purs, la prise de position à rebours des goûts du public est également clairement exprimée par les Goncourt qui, en préfaçant *Germinie Lacerteux*, avertissent : "Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai" (25, préface à *Germinie Lacerteux* [1864])<sup>3</sup>. Fidèles à une conception élitiste de la communication littéraire, les pères de l'écriture-artiste situent leur romanesque réaliste au cœur d'un marché littéraire réservé, puisque "toujours, toujours, [l]e romancier écrira en vue de ceux qui ont le goût le plus précieux, le plus raffiné de la prose française, et de la prose française de l'heure actuelle" (Goncourt 1888 : 66, préface à *Chérie* [1884]).

Tout autre est le discours d'un Champfleury qui, dans *Le Réalisme* (Champfleury 1857), compile une série d'écrits théoriques censés préciser ses positions sur cette esthétique qui a tant fait parler d'elle autour de 1850. Ce qui frappe avant tout à la lecture de ces textes très disparates, c'est que, contrairement à ce que pourrait laisser penser l'énoncé un peu provocateur et doctrinal du titre ("*Le Réalisme*"), la posture adoptée par Champfleury n'a rien de celle du novateur visant à instaurer une rupture fondatrice d'une nouvelle forme de modernité en littérature. En opposition complète avec les accents des Goncourt, Champfleury déclare d'entrée de jeu : "Je n'aime pas les écoles, je n'aime pas les drapeaux, je n'aime pas les systèmes, je n'aime pas les dogmes ; il m'est impossible de me parquer dans la petite église du *réalisme*, dussé-je en être le dieu." (3) Plus loin, il avertit encore clairement ses lecteurs :

Ceux qui croiraient trouver dans le présent volume une bible, une charte, un codex pour se livrer à la composition d'œuvres réalistes se tromperaient. Les différents morceaux critiques sont purement *personnels* : en littérature, en musique, en art dramatique, en poésie, j'ai imprimé ce que j'ai pensé à diverses époques. Il serait peut-être dangereux de se nourrir trop exclusivement de ces idées. (21)

Cette absence d'une volonté de "faire école", de jouer le jeu des luttes esthétiques synchroniques apparaît encore clairement dans le renoncement devant toute tentative de définition un peu systématique et précise de cette étiquette qu'il place en titre de

3 Bien sûr, on peut toujours voir dans ce genre de formule une façon détournée de gagner encore les faveurs d'un large lectorat. On soulignera d'ailleurs que Flaubert lui-même a voulu couper court à toute ambiguïté et, en bon nomothète, rappellera à l'ordre les deux frères (à propos d'une autre préface) : "Qu'avez-vous besoin de parler au public ? Il n'est pas digne de nos confidences." (Flaubert [1879] : 263)

son volume : “Je ne vous définirai pas, madame [Sand], le *réalisme* ; je ne sais pas d’où il vient, où il va, ce qu’il est [...]” (273)

C’est que Champfleury ne construit pas tant sa position en fonction des forces en présence dans le champ qu’en référence à un patrimoine littéraire de plus vaste étendue, une image de la France littéraire façonnée essentiellement par les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. En exaltant Diderot, Sorel, Furetière, en consacrant toute une section — “De la réalité dans l’art” — à récupérer l’œuvre méconnue de Robert Challe, conteur des *Illustres Françaises* (1713) dont il vante tous les mérites de “réaliste”, c’est finalement un certain classicisme que défend surtout Champfleury. Classicisme stylistique, lorsqu’il ironise sur les procédés d’un Barbey d’Aureville ; classicisme — voire même purisme — linguistique, lorsqu’il déclare que son intention est de “combattre tant que [il] le pourr[ai] pour défendre ce que Rivarol appelait si justement la *probité* de la langue française” (15). Contre la pure innovation formelle, Champfleury entend mettre l’accent sur le contenu<sup>4</sup>.

C’est dès lors, inévitablement, toute sa conception du créateur artistique qui est à rebours de celle correspondant au geste flaubertien tel que décrit par P. Bourdieu. En effet, pour Champfleury, “les véritables écrivains furent ceux qui se contentèrent de boire à la source de ce ruisseau clair, limpide, murmurant joyeusement sur les cailloux, qui n’est autre que la langue française.” (113) À l’idée d’un écrivain orfèvre des mots, suant sur chaque phrase et entraînant, par son travail, une certaine forme d’infraction linguistique, s’oppose ici la valorisation de “l’écrivain-ignorant” qui, tel Challe, n’a qu’à “presser son cœur et à l’égoutter comme une éponge dans son encrier” (81). Manière de faire de la “sincérité” la seule posture possible du romancier. C’est aussi, du même coup, le rapport de l’écrivain au public qui s’en trouve modifié. Loin de l’aristocratie de Flaubert ou des Goncourt, Champfleury s’adresse non pas “aux bibliophiles”, mais “au public du livre à vingt sous [...] le vrai et le seul public” (116). Et nous voici au nœud du problème : en promouvant un répertoire de textes tels que la poésie populaire ou les contes du XVIII<sup>e</sup> siècle, en stigmatisant la posture du dandy<sup>5</sup> au profit de celle de “l’honnête esprit”, usant d’une langue déjà construite pour livrer sans malice son propre vécu, Champfleury ne lutte pas tant pour la reconnaissance d’une formule esthétique que pour l’entrée en littérature d’une certaine classe de producteurs et de consommateurs culturels, dont il se veut le porte-parole, contre le monopole de la bourgeoisie et de ses goûts sur le marché littéraire.

P. Bourdieu rend compte de ce type de position en parlant, à propos de Champfleury et son groupe, d’une absence de reconnaissance de la différence entre champ artistique et champ politique, faisant ainsi de leur démarche “une révolte inséparablement esthétique et politique contre l’art et les artistes “bourgeois” [...] et, à travers eux, contre les ‘bourgeois’” (Bourdieu 1998 : 436). En choisissant de reléguer Champfleury à l’ombre des Goncourt et de Flaubert, l’historiographie

4 Par exemple : “Tous les jours, nous cherchons de nouvelles formes au roman [...]. Depuis vingt ans le roman a essayé de tout et s’est lassé de tout. [...] La maladie de notre temps a été la recherche ardente de procédés nouveaux, qui, du reste, servent merveilleusement une absence trop grande d’idées et d’observations. Le langage le plus magnifique, qui voile la pauvreté de sentiments humains, me fait penser aux épées de fonctionnaires municipaux de province : la garde est en nacre, la lame est en bois [...]. J’admets les formes les plus bizarres, les plus maniérée, les plus tourmentées, quand le fond en vaut la peine.” (260)

5 Cf. notamment, à propos d’*Une vieille maîtresse*, de Jules Barbey d’Aureville : “Mais n’est-ce pas assez de citations pour démontrer quel dévoiement de style, quelles prétentions, quel maniérisme, quelle volonté persistante, quel honteux abus de la langue président à cette composition [...] ? Cette littérature de décadence ressemble à la cuisine épicée des vieillards ; à qui peut-elle plaire ? [...] c’est de la littérature de *courtisan*, de dandy, d’homme blasé, ennuyé, qui se jette un jour dans les lettres pour se distraire, et qui y apporte tous les vices d’une race éteinte.” (313–316)

française a ainsi clairement orienté la lecture du « réalisme » en fonction de la rupture structurale opérée par l'auteur de *Madame Bovary*, qui place la littérature en circuit relativement fermé à l'égard des autres champs d'activité.

### III. LES ÉCRIVAINS RÉALISTES EN BELGIQUE (1850-1880) ET LEUR STIGMATISATION : UN ENJEU HISTORIOGRAPHIQUE

Ce long détour par la France, ses “réalismes” et son historiographie nous était indispensable et utile pour aborder à présent, en Belgique, une autre génération qui, entre 1850 et 1880, s'est placée sous le sceau du “réalisme”. Détour indispensable pour ce que nous aimerions entreprendre : une comparaison entre deux logiques historiographiques dans leur manipulation du “réalisme”. Détour utile puisque plusieurs des caractéristiques que nous avons pointées dans le discours de Champfleury peuvent également qualifier les positions théoriques de ces écrivains belges du réel emmenés par un certain Émile Leclercq et qui comptent, parmi les moins inconnus, Paul Reider, Paul Heusy, Émile Greyson, Caroline Gravière ou Louis Hymans<sup>6</sup>. En effet, défendant la spontanéité créatrice de l'écrivain dans son rendu de l'expérience, la simplicité testimoniale de son écriture, les valeurs de “sincérité” et de “vérité” contre le déploiement d'acrobaties formelles, Leclercq et ses compatriotes se réfèrent aussi, comme leurs homologues français, au moralisme anti-bourgeois d'un Proudhon.

Nous ne pouvons bien sûr pas nous étendre sur les détails de la configuration institutionnelle spécifique dans laquelle doit se comprendre la position d'une telle génération ; configuration dont nous pointerons ici uniquement les aspects essentiels, éclairant le discours programmatique de ces réalistes belges et leur traitement par l'historiographie. Situés à gauche de l'aile libérale sur l'éventail politique belge, ces agents s'opposent à la génération d'écrivains catholiques romantiques, qui mobilisaient l'académie et freinaient toute rénovation du paysage littéraire. Mais aussi, en tant que libéraux progressistes, ils s'opposent tout autant à l'aile doctrinaire de leur parti. En particulier, ils contestent les structures d'encadrement du champ artistique — un système d'aide aux lettres — mises en place par les libéraux doctrinaires au pouvoir. Dans un pamphlet demeuré célèbre, Charles Potvin<sup>7</sup> scelle ainsi clairement les revendications des dominés de l'institution artistique à celles des dominés du champ politique :

Ce qui manque, c'est l'esprit remplaçant enfin la lettre de la loi, c'est le vrai libéralisme en vigueur dans nos institutions, comme il est écrit dans nos chartes. Alors, tous les arts, gueux ou nobles, seront égaux, car la vraie liberté n'a peur d'aucune lumière, ni d'aucune ombre ; alors le libéralisme s'appellera du grand nom qui résume toutes nos libertés : DÉMOCRATIE ! (Potvin 1860 : 40 ; cité d'après : Michaux 1997-1998 : 142<sup>8</sup>)

6 Nous renvoyons à la thèse de Marianne Michaux (Michaux 1997-1998), seul véritable travail d'envergure mené, à notre connaissance, sur cette génération d'écrivains.

7 Associé seulement de façon latérale à la génération réaliste, cet écrivain est en fait déjà largement reconnu par les différentes instances de légitimation. Son cas, très particulier, est notamment évoqué dans Michaux 1997-1998 : 140-144. Ceci n'invalide en rien le caractère exemplaire de son pamphlet.

8 M. Michaux souligne ensuite : “La rupture mise en œuvre ici fonde la revendication de l'autonomie du champ littéraire sur l'opposition au régime libéral et doctrinaire de 1857.”

Cet engagement à gauche, voire pour certains à l'extrême-gauche, se traduit notamment dans des activités militantes, par l'exercice d'un mandat politique, ou par l'appartenance à des associations progressistes (Michaux 1997-1998 : 198s).

Sur le plan de la littérature, il est particulièrement important de pointer que cette génération d'écrivains tiendra un discours à finalité fortement instituante. Entendant brasser, avec son esthétique réaliste, l'ensemble de la problématique littéraire nationale, Leclercq exprime très clairement son désir de fonder, avec les auteurs réalistes de sa génération, une littérature belge originale : "Il faut avant tout que nous soyons nous, si nous voulons que notre littérature soit un jour aussi recherchée que celles des peuples qui nous ont devancés dans cette belle manifestation de l'intelligence humaine." (Leclercq 1859 ; cité d'après Michaux 1997-1998 : 88)

Ces accents ne sont pas sans faire penser à ceux des Jeune-Belgique. Génération succédant immédiatement à celle de Leclercq et consorts, elle aussi entreprendra d'instituer une littérature nationale et originale, faisant même du "Soyons-nous" le slogan de cette double revendication. La seule différence, mais elle est de taille, c'est que les réalistes de 1850-1880 auront continuellement hésité entre "art pour l'art" et "art social", avant de finalement se rattacher à cette dernière formule (Michaux 1997-1998 : 86-92). Les théoriciens de *La Jeune Belgique* ont, quant à eux, rapidement coupé court à toute hésitation pour se faire les ardents défenseurs de l'"art pour l'art", contre l'"art social" ; ils annoncent, dès le premier numéro : "Nous faisons de la Littérature et de l'Art avant tout." (D'après Biron 1994 : 72) Créant une sorte de mainmise institutionnelle sur la vie littéraire belge de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ils s'imposent, dès la première véritable histoire de la littérature en Belgique, écrite par l'un des leurs (Nautet 1892-1893), comme la génération fondatrice d'une littérature nationale autonome. Au cours des années vingt, ils prennent place dans les fauteuils de l'Académie Royale de Langue et Littérature françaises de Belgique (ARLLF), d'où ils sont à même d'assurer la perpétuation de ce type de discours, qui trouve son apogée dans la célèbre et elle-même très académique *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique* de 1958 (Charlier et Hanse, dir. 1958<sup>9</sup>) : "Contre la routine, l'esprit bourgeois, le conformisme, l'intrusion de la politique dans la littérature, le mouvement de la Jeune Belgique va entreprendre une campagne acharnée en ne cessant d'insister sur l'importance du style. Il ne s'agit pas d'un réveil, mais d'une véritable révolution." (336) C'est dès lors elle, et elle seulement, qui "représente [...] toute notre littérature renaissante" (352).

Cette hyper-visibilité de la génération immédiatement successive à celle de nos réalistes rend pratiquement impossible l'intégration de ces derniers dans le panorama historiographique. Bien qu'ils aient, eux aussi, largement plaidé en faveur d'une littérature belge dotée d'un fonds d'originalité spécifique, il devenait évidemment impossible pour l'historiographe de leur attribuer rétrospectivement les bénéfices de "l'acte fondateur" dont *La Jeune Belgique* avait obtenu l'exclusivité. Un examen un peu approfondi de cette visibilité atténuée des réalistes pré-*Jeune Belgique* dans l'histoire des lettres belges révèle cependant que le gommage de cette génération, et de l'étiquette "réaliste" qui l'accompagne, n'est peut être pas dû aux mêmes raisons "structurales" que dans le cas français, et peut encore être invoqué pour éclairer certaines manœuvres d'écrivains et historiographes (ou écrivains-historiographes) des générations successives.

9 La grande majorité des collaborateurs à l'ouvrage sont académiciens ou en passe de le devenir.

Nous nous sommes penché sur les titres les plus marquants de l'historiographie des lettres belges, en essayant d'y repérer comment étaient traités cette génération et le "réalisme" qu'elle tentait de promouvoir. On a pu ainsi isoler quatre types de manœuvres particuliers.

Le premier type est celui du déni pur et simple. Ainsi, Francis Nautet se montre particulièrement habile à proposer de l'époque précédant immédiatement 1880 une vision pour le moins raccourcie : "Avant les approches de 1880, on ne peut mentionner de mouvements littéraires suivis." (Nautet 1892-1893 : 41) La seule genèse de sa génération, il la voit dans les écrivains groupés autour de Théodore Hannon et de la revue *L'Artiste* ; genèse qu'il étiquette évidemment "naturalisme", et non "réalisme" (64). Les seuls vrais précurseurs esthétiques étant dès lors Charles De Coster et Camille Lemonnier, Nautet opère une sorte d'uniformisation temporelle des années 1850 à 1880, qui vise évidemment à faire ressortir l'extraordinaire concentration de l'activité littéraire qui lui est contemporaine.

On touche ici au deuxième type de manœuvre, qui consiste à opérer un contrepoint mettant en évidence la génération suivante ou la conception de la littérature qui y correspond. Ainsi, lorsque Nautet évoque la figure d'Émile Leclercq, c'est surtout pour y opposer par contraste ses "lumineuses et juvéniles lettres actuelles" (99). Chez Gustave Charlier, la période 1850-1880, qualifiée de "période à part", est marquée par la "propagande politique, ou sociale, ou religieuse", tandis que "l'art désintéressé", "la production proprement littéraire demeure[nt], dans l'ensemble, assez faible[s] et médiocre[s]" (Charlier 1938 : 53). Même type de manœuvre dans le chapitre du "Charlier-Hanse" rédigé par Gustave Vanwelkenhuyzen qui, à propos de la période considérée, récuse d'emblée les catégories de "l'originalité" ou du "chef d'œuvre" : "La littérature romanesque qui répond à cette curiosité nouvelle [l'étude réaliste des mœurs nationales] est toutefois moins originale qu'abondante. Il serait vain d'y vouloir découvrir une œuvre digne d'être mise au tout premier rang." (Vanwelkenhuyzen : 294) C'est une approche globale, indifférenciée, qui prévaudra pour cette production, qui n'a qu'une valeur documentaire pour l'histoire littéraire. Ainsi, on trouve à plusieurs reprises chez les historiographes l'explicitation d'une posture spécifique qui consiste à parler de cet objet particulier (la génération de réalistes située entre 1850 et 1880) en tant que "souvenir" très localisé de l'histoire littéraire, tandis qu'on parlera de l'épopée de *La Jeune Belgique* comme d'une geste intemporelle qui transcende sa propre inscription historique. La manœuvre est particulièrement symptomatique chez Gustave Charlier, dans un ouvrage qu'il consacre précisément au roman réaliste en Belgique (Charlier 1944). En opposant le réalisme des Leclercq et consorts au réalisme "magnifié ou poétisé par la splendeur du style" des Jeune-Belgique, l'historien dit des premiers qu'"aucun d'eux n'affirme, de toute évidence, une personnalité littéraire de premier plan" et que c'est par une sorte d'hommage rétrospectif qu'ils trouvent leur place dans l'histoire littéraire :

À défaut de grand art, leurs œuvres valent par la sincérité, souvent par l'émotion, presque toujours par la vérité précise et lucide de l'observation. [...]

C'en est assez pour que l'histoire littéraire doive un souvenir à ces oubliés et à ces dédaignés. (24-25)

Nous ne nous attarderons pas sur le troisième type de manœuvre, qui consiste à "dé-nationaliser" le mouvement, à le remettre en filiation avec des unités historiographiques déjà utilisées par ailleurs. Manière de récuser l'idée d'une

“impulsion littéraire” proprement belge antérieure à l’époque des Jeune-Belgique. M. Michaux a en effet déjà pu montrer comment l’historiographe belge tendait à réduire le mouvement réaliste de 1850-1880 à un simple décalque de la “bataille réaliste” française, scandée par les scandales “Courbet” et “Flaubert” (Michaux 1997-1998 : 68-70). Soulignons également qu’aux côtés de ce type de “dénationalisation” du mouvement<sup>10</sup>, on trouve d’autres procédés pour dissoudre cette génération réaliste dans d’autres catégories ou unités historiographiques. Citons, pêle-mêle, le recours aux termes “coloristes”, “roman de mœurs (nationales)”, “vérité”, “observation”, “romans historiques” ou “naturalisme”.

Enfin, le quatrième type de manœuvre — celui qui nous intéresse particulièrement — consiste à parler de ces auteurs en leur conférant des stigmates particuliers. L’intérêt est que ceux-ci s’appliquent moins aux caractéristiques proprement stylistiques de leurs œuvres — c’est d’ailleurs sur ce terrain que l’historiographe leur fait le plus souvent des concessions — qu’à leur profil de romancier et au public qu’ils visent. Le texte de G. Vanwelkenhuyzen est assez représentatif de ce procédé. D’entrée de jeu, l’historien a recours aux étiquettes de “polygraphes” ou “flâneur des lettres” pour évoquer son personnel (Vanwelkenhuyzen : 293). Dans la suite de son panorama, la brève présentation biographique qu’il donne de ces écrivains met presque à chaque fois en évidence l’absence d’une réelle “vocation” dans la carrière des lettres<sup>11</sup>, ce qui constitue, aux yeux de l’historien, un motif de minorisation. En effet, en relayant — sans y apporter de grandes nuances — les opinions de Camille Lemonnier et de Francis Nautet, l’historiographe fait de ces romanciers des “fonctionnaires des lettres”, chez qui manque une qualité essentielle, le “sentiment artiste” (303)<sup>12</sup>. Et pour ceux qui, comme Caroline Gravière, “échappent au reproche”, la stigmatisation s’opère alors via le lectorat : “[...] ces pages, on l’imagine, ont fait les délices de nos grand-mères et arrière-grand-mères, avides dans leur quiétude désœuvrée de confidences romanesques et d’exaltantes indignations.” (Vanwelkenhuyzen : 300)

C’est donc un profil d’agent des lettres et le type de communication littéraire qui lui est associé qui semblent irrecevables pour une parole historiographique qui, depuis Nautet, s’attache à exalter la figure de “l’écrivain-artiste”, la seule qui puisse

<sup>10</sup> Dont on trouve une autre belle illustration chez G. Vanwelkenhuyzen : “C’est dans ces œuvres étrangères [françaises, anglaises, américaines, allemandes] que les nôtres découvrent les possibilités qu’offre [sic] au romancier la représentation des mœurs contemporaines, l’ample matière et les nombreuses variétés du roman d’observation et d’analyse.” (Vanwelkenhuyzen 1958 : 294)

<sup>11</sup> Ce qui apparaît de façon évidente dans ce relevé, qui balaiel’ensemble du texte de Vanwelkenhuyzen : “[E. Leclercq] manie la plume et le pinceau” ; “[L. Hymans] Professeur, journaliste, traducteur, historien, folkloriste, homme politique” ; “[E. Greyson] Fonctionnaire au Ministère de l’Instruction publique [...] Curieux de littérature” ; “[P. Reider] Après un début prometteur [...] cesse d’écrire. On le retrouve, bien des années plus tard, remplissant à Schaerbeek les fonctions de directeur de l’enseignement” ; “[C. Gravière] une vocation d’écrivain, trop longtemps contrariée. [...] parmi tant de romanciers amateurs, une “véritable professionnelle” [l’auteur cite ici Nautet]” ; “[Dominique Keiffer] fit carrière dans l’enseignement moyen, trouva le loisir d’écrire, en dehors de ses travaux pédagogiques, des histoires qui ont le plus souvent pour cadre [...]” ; “[Georges Vautier] D’abord historien, puis journaliste [...] fut de surcroît un nouvelliste fécond et apprécié” ; “[Hermann Pergameni] fut avocat, puis professeur à l’Université libre de Bruxelles. Il a publié des études d’histoire littéraire, des poésies et des romans” ; “[Xavier de Reul] Homme de science et grand voyageur”.

<sup>12</sup> L’auteur renvoie certainement au jugement exprimé par C. Lemonnier dans *Une vie d’écrivain. Mes souvenirs* (Lemonnier 1945) ; et, cette fois sans aucun doute, à celui rendu par F. Nautet dans son *Histoire...* : “[A]imables amateurs, soucieux de la forme [...] on ne peut [les] considérer comme des écrivains de carrière. [...] Ces écrivains sont, si vous voulez, des lettrés, des observateurs, des penseurs, et beaucoup de qualités sont dans leurs livres, sauf une : le sentiment artiste.” (Nautet 1892-1893 : 10-11)

revendiquer la participation au combat littéraire<sup>13</sup>. Étant l'affaire, dans la Belgique de 1870, de romanciers-réformateurs sociaux, le réalisme était placé sous le signe de ce profil inacceptable pour qui entend promouvoir une définition "exclusive" de l'écrivain. Et nous touchons ici à un autre nœud de la question : à la différence de la France, ce type de combat sur la définition du profil légitime de l'acteur du champ a lieu, en Belgique, au cœur même de la parole historiographique. Le cas est évident chez Nautet, lui-même écrivain associé au mouvement de *La Jeune Belgique* et saisissant l'autorité de l'historiographe pour valider le profil de "l'écrivain-artiste" qui correspond à sa génération. Mais cet enchâssement de la prise de position de l'écrivain dans la parole historiographique apparaît aussi, nous l'avons vu, chez G. Vanwelkenhuyzen, qui reprend les jugements de C. Lemonnier et du même Nautet à propos des réalistes d'avant 1880.

Autrement dit, ce n'est pas tant par non-conformité à un geste fondateur qui — comme le geste flaubertien — aurait redéfini les modalités de la lutte littéraire, que le "réalisme" se voit, dans l'historiographie littéraire belge, vidé de toute opérativité. Ce serait bien plutôt parce qu'il n'a cessé d'être l'enjeu d'une lutte qui se déroule sur ce terrain historiographique lui-même, sur lequel, comme on l'a vu, les agents littéraires ont tant de prise. Depuis la génération de *La Jeune Belgique*, la prise de pouvoir institutionnelle passe aussi par une mainmise sur l'énonciation historiographique. De Nautet en 1892 au consortium d'académiciens de 1958, c'est un même monopole qui s'exprime, notamment, dans la dévaluation d'une étiquette — "le réalisme" — associée à un groupe d'agents — des romanciers engagés — qui mettrait en péril toute la fiction sur laquelle repose l'entreprise historiographique elle-même : l'autonomie de la littérature à l'égard des autres champs d'activité.

## IV. MANŒUVRES SUCCESSIVES

C'est aux liens entre le "réalisme" et l'autonomie — en tant que mode de structuration du littéraire, ou en tant que modèle intériorisé/fantasmé par l'historiographie belge — que touchent les manœuvres d'écrivains (ou écrivains-historiographes) que nous nous proposons d'examiner en guise de conclusion.

Le *Manifeste* du Groupe du lundi, publié en 1937 par une vingtaine d'écrivains belges, est un texte demeuré célèbre dans l'histoire de la littérature en Belgique par le fait qu'il plaçait pour l'appartenance de cette littérature et de ses meilleurs écrivains à la sphère culturelle française. On notera cependant que, lorsqu'ils entreprennent de "resituer" les écrivains belges "dans la perspective de la littérature française", les lundistes évoquent "le romantisme", "le parnasse", "le symbolisme", et non "le réalisme" (Groupe du lundi 1937 : 229<sup>14</sup>). Rassemblant, dans un article non moins célèbre que le *Manifeste*, d'autres éléments probants, Jean-Marie Klinkenberg a pu montrer qu'au-delà de la simple illustration de la thèse francophile, le *Manifeste* visait particulièrement le courant régionaliste, sa filiation avec la tradition réaliste et, surtout, "ses présupposés idéologiques" (Klinkenberg 1992 : 116). Ces analyses, J.-M. Klinkenberg les déploie alors qu'il s'interroge sur l'énonciateur du *Manifeste*, qu'il ne peut manquer de rapprocher de la figure de Robert Poulet. Violent pamphlétaire

13 Ainsi, pour Nautet, Charles De Coster, pourtant immédiatement contemporain des Leclercq, Greyson ou Reider, est ce "premier écrivain-artiste belge qui, [en 1860], lutta désespérément, seul, sans escorte et sans appui — contre tous." (Nautet 1892-1893 : 139)

14 Nous nous référons à la pagination du *reprint*.

de droite durant la Seconde guerre mondiale, R. Poulet, membre du Groupe du lundi, a en effet témoigné en plusieurs endroits de sa haine pour un réalisme perçu comme porteur d'une idéologie socialisante. Nous renvoyons ici à une analyse menée récemment par Benoît Denis, qui a mis en évidence le lien entre l'esthétique et l'idéologique dans les conceptions de R. Poulet sur la littérature et le roman contemporain en particulier<sup>15</sup>. Ces conceptions assez radicales laissent déjà entrevoir la dérive totalitaire de l'extrémiste de droite. Nous retiendrons, pour notre propos, les formulations plus modérées qui construisent l'argumentaire de R. Poulet et son opposition au réalisme traditionnel. Ainsi, pour ébranler un peu la vieille machine romanesque, R. Poulet propose essentiellement de lui "administrer [...] les poisons toniques de la poésie" (Poulet 1929 : 553<sup>16</sup>). Celle-ci contribuerait à conférer au roman cette "lueur d'irréalité", cette "phosphorescence", qui en accentuerait le caractère "vivant" (562). Roman et poésie s'interpénètrent, tout autant, dès lors, que "vérité" et "irréalité", "réalité" et "rêve", "observation objective" et "coloration subjective".

Le contexte de la guerre amènera Poulet à radicaliser ses convictions. Mais, ici encore, nous pointerons ce que nous considérons, sur le plan strictement littéraire (et non pas idéologique), comme la traduction modérée de ces projets, à savoir le souhait d'un travail critique d'envergure<sup>17</sup>. Ce souhait avait déjà été exprimé par Poulet et les autres signataires du *Manifeste* de 1937 lorsqu'ils déploraient "l'absence d'un grand travail critique qui aurait pu dissiper les malentendus et mesurer les distances, aussi bien dans les lettres du passé que dans celles d'aujourd'hui" (Groupe du lundi 1937 : 231). En 1940, le chroniqueur du *Nouveau Journal* revient à la charge en annonçant l'arrivée d'une "Jeune Belgique, nouvelle mouture", pour laquelle il appelle à une "juste et saine publicité", qui trancherait avec la "profusion apparente" des histoires littéraires contemporaines (Poulet 1940).

Ce grand travail historiographique, on en trouvera la réalisation dans la vaste entreprise de Gustave Charlier et Joseph Hanse, et plus particulièrement, pour la matière qui nous concerne, dans le chapitre consacré à la prose contemporaine (Thiry 1958). L'élément essentiel pour notre démonstration est évidemment que ce chapitre est rédigé par Marcel Thiry : frère d'Oscar Thiry, l'auteur d'un ouvrage à la gloire de la génération de 1880 et au titre très peu équivoque — *La miraculeuse aventure des Jeune Belgique* —, signataire du *Manifeste* de 1937 aux côtés de Robert Poulet, membre de l'ARLLF, il est l'auteur d'une œuvre mêlant prose et poésie et flirtant avec le fantastique. Il illustre ainsi à merveille la mainmise de l'énonciateur académique sur ce grand récit des lettres belges, mais surtout l'enchevêtrement de la parole de l'écrivain et de la parole historiographique. Même si elles laissent de côté tout ce que les propositions de l'auteur d'*Handji* pouvaient avoir d'inacceptable après la Seconde guerre mondiale, les pages de Thiry dans le "Charlier-Hanse" relaient largement la manœuvre d'évitement de Poulet autour du "réalisme" : "[Q]ui dit régionalisme ou naturalisme dit réalisme ; ce réalisme abjuré, la poésie va reprendre ses droits." (Thiry 1958 : 585) Cette phrase résume à elle seule l'essentiel du chapitre qui, centré

15 Cf. : "[...] Poulet possède une conception totalisante de l'activité intellectuelle, qui le mène en permanence à indexer l'idéologique sur l'esthétique et vice-versa ; en d'autres termes, pour Poulet, les choix esthétiques ne sont jamais neutres et l'espace des possibles littéraires recouvre étroitement celui des grandes divisions politiques." (Denis 2002 : 34)

16 C'est l'article où ces conceptions s'expriment le plus clairement. Nous nous référons à la pagination du *reprint*.

17 Cf. : "[...] Poulet souhaite que les nouveaux pouvoirs publics favorisent l'éclosion de ces travaux historiques dont le Manifeste déplorait l'absence (on n'y tiendrait compte que des quelque cinquante écrivains véritables du pays, et non de ses six cents versificateurs de clocher)." (Klinkenberg 1992 : 119)

sur un petit nombre d'écrivains dont l'historiographe souligne la "vocation", se borne pour chacun à montrer la combinaison du prosaïsme à la poéticité. À peine le mot "réalisme" apparaît-il sous la plume de l'historiographe qu'il est aussitôt corrigé par le "surnaturel", le "surréal", le "fantastique", la "pureté". Même pour Simenon, le "secret lyrisme", le "secret instinct poétique" rachètent les effets faciles du prosateur et Thiry conclut qu'il y a bien "un poète — encore un — dans ce producteur de romans noirs en série" (596–597). Ce dernier exemple montre particulièrement qu'il s'agit encore, pour l'historiographe, de ramener le profil de "l'écrivain consacré" à l'étalon du "pur poète", épris de style et exempt, dans son travail d'écriture, de toute compromission avec le social. Dans ce fantasme de l'autonomie, le "réalisme" fait encore office de bête noire et ne peut être toléré tel quel, comme en témoigne ce jugement à l'égard d'un roman de Robert Vivier, mis en contraste avec l'art des romanciers prolétariens :

[*La Plaine étrange*, l]ivre réaliste, témoignage intègre sur la vie du fantassin aux tranchées et au cantonnement. Mais l'art est tout différent de celui d'un Barbusse. [...] Vivier n'a pas recours au procédé plus ou moins mécanique, à l'enregistrement des propos de soldats dans leur forme la plus grossière [...] [C]e serait tomber dans une espèce de régionalisme, et ce futur membre du Groupe du lundi sait déjà s'en détourner. [...] Cette pureté [...] marquera toute l'œuvre [...]. (592–593)

Il y aurait bien sûr de quoi gloser davantage sur ce seul chapitre de Marcel Thiry et sur les étiquettes ("fantastique", "roman poétique") qu'il mobilise. Nous voudrions ici souligner essentiellement que l'écrivain-historiographe y joue sa propre canonisation. À l'instar d'un Nautet effaçant l'épisode réaliste qui précède sa génération ou déclassant les romanciers réalistes en tant que "non-professionnels", Marcel Thiry se fait l'écho du rejet du réalisme par les lundistes et par Poulet, au profit du "roman poétique", tout en veillant par ailleurs à souligner que les auteurs qu'il canonise sont bien des écrivains à temps plein. Ainsi, Thiry contribuerait à produire, par son activité historiographique elle-même, la représentation de l'autonomie (au sens bourdieusien) de l'activité littéraire en Belgique.

Ce à quoi nous a mené cet examen de différents usages de l'étiquette "réalisme" tiendrait donc à ceci : faisant irruption dans le champ littéraire français de 1850, Flaubert et son œuvre y auront opéré ce qu'on pourrait appeler un "geste structural", duquel serait inséparable le "réalisme" en tant qu'opération par laquelle le roman a accédé à la modernité. Intégrant pleinement la conception "autonomisante" du littéraire promue par Flaubert, le discours historiographique retiendra donc des "réalismes" celui qui coïncide avec cette représentation "pure" de l'écrivain comme créateur de modernité esthétique<sup>18</sup>. Dans la Belgique de 1880, les parnassiens de *La Jeune Belgique* prennent place dans l'institution littéraire et éclipsent la génération de romanciers réalistes engagés qui les précédait. Dès leur premier historiographe, ils sont présentés comme incarnation de la rupture autonomisante de la pratique littéraire en Belgique. Loin de constituer le simple enregistrement d'un état de faits contemporain, cette opération aura contribué à faire du discours historiographique un terrain des luttes de la définition du littéraire. Ainsi, s'il s'appuie également sur une modification des structures sociologiques — que nous ne nions pas, mais sur

18 Ajoutons au dossier cet élément supplémentaire que nous ne pouvons ici qu'évoquer, mais qui mérite un commentaire approfondi : l'absence quasi-totale, dans l'historiographie littéraire française, du "réalisme socialiste" promu pourtant par une figure de taille, Aragon. Cf. Olivera 2002. Comme l'illustre l'ouvrage même auquel appartient l'article de P. Olivera, l'absence du "réalisme socialiste" dans l'historiographie littéraire n'empêche nullement — au contraire, encourage, serait-on tenté de dire — sa prise en charge par d'autres discours sur le littéraire, notamment le discours sociologique.

laquelle nous n'avons pu revenir ici — le geste des Jeune-Belgique est aussi un “geste discursif”, par lequel le “réalisme” se trouve, en Belgique, relégué dans l'univers discursif de l'hétéronomie.

François PROVENZANO  
Aspirant du F.N.R.S.  
Université de Liège

## SOURCES ET TRAVAUX CITÉS

- Aron, Paul, Frédérique Matonti et Gisèle Sapiro, dir. 2002. *Sociétés et représentations* (n° 15). *Le réalisme socialiste en France*. Paris : CREDHESS.
- Biron, Michel. 1994. *La Modernité belge. Littérature et société*. Bruxelles–Montréal : Labor–Presses de l'Université de Montréal, "Archives du futur".
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, "Points-Essais" (1<sup>re</sup> éd. : 1992).
- Champfleury. 1857. *Le Réalisme*. Paris : Michel Lévy Frères.
- Charlier, Gustave. 1938. *Les lettres françaises de Belgique. Esquisse historique*, Bruxelles : La Renaissance du livre.
- Charlier, Gustave. 1944. *Le Roman réaliste en Belgique*. Bruxelles : Office de publicité.
- Charlier, Gustave et Joseph Hanse, dir. 1958. *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles : La Renaissance du livre.
- Denis, Benoît. 2002. "Le roman poétique en 1929. *Nord*, entre fantastique réel et réalisme magique". *Du fantastique réel au réalisme magique*, dossier dirigé par Benoît Denis, *Textyles* (n° 21). Bruxelles : Le cri, 2002 : 31-40.
- Flaubert, Gustave. [1856]. "Lettre à Edma Roger de Genettes [30 oct. 1856]". *Correspondance*, t. II. Paris : Gallimard, "Pléiade". 1926.
- Flaubert, Gustave. [1879]. "Lettre à E. de Goncourt [1<sup>er</sup> mai 1879]". *Correspondance*, t. VIII. Paris : Conard. 1933.
- Goncourt, Edmond (de) et Goncourt, Jules (de). 1888. *Préfaces et manifestes littéraires*. Postface de Jean Ajalbert. Paris : Flammarion–Fasquelle.
- Groupe du Lundi. 1937. *Manifeste*. Bruxelles : Imp. Van Doorslaer. Rpt in : *Les concepts nationaux de la littérature : l'exemple de la Belgique francophone ; une documentation en deux tomes*, tome 2 : 1880–1980. Éd. Stefan Gross et Johannes Thomas. Aachen : Alano Rader Publikationen, 1989. 228–232.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 1992. "Lectures du 'Manifeste du Groupe du lundi' (1937)". *Lettres de Belgique. En hommage à Robert Frickx*. Köln : Janus Verlagsgesellschaft, 1992 : 98–124.
- Lanson, Gustave. 1902. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette (7<sup>e</sup> édition revue et complétée).
- Leclercq, Émile [sous le pseudonyme d'E. Pittore]. 1859. "Art et littérature". *Uylenspiegel*, 18 décembre 1859.
- Lemonnier, Camille. 1945. *Une vie d'écrivain. Mes souvenirs*. Bruxelles.
- Michaux, Marianne. 1997–1998. *Entre littérature et politique. Les écrivains belges du réel (1850–1880)*. Thèse dirigée par Paul Aron, Faculté de Philosophie et lettres de l'ULB. Bruxelles.
- Nautet, Francis. 1892–1893. *Histoire des lettres belges d'expression française*. Bruxelles : Charles Rozez.
- Olivera, Philippe. 2002. "Aragon, 'réaliste socialiste'. Les usages d'une étiquette littéraire des années trente aux années soixante". In : Aron, Matonti et Sapiro, dir. 2002 : 229–246.