

## Paper

# « La vraie liberté, c'est de pouvoir se passer d'autrui » : fraternité et forme dans les *Scènes de la vie de bohème* de Murger

Lucy Swanson  
University of Pennsylvania

### Abstract

Les *Scènes de la vie de bohème*<sup>1</sup>, l'ouvrage d'Henry Murger, a créé un mythe bohémien qui perdure jusqu'à nos jours grâce aux adaptations dramatiques de l'histoire, mais le texte reste peu considéré dans des cercles académiques, et aucun critique n'a examiné l'importance de la fraternité qui en forme le socle. Pourtant, entre ceux qui ont redécouvert les *Scènes*, Sandrine Berthelot écrit que « [l']on pourrait avancer l'idée que la bohème marque le passage du romantisme au réalisme, en même temps qu'elle est l'indice d'une prolétarianisation et une démocratisation de l'art au milieu du siècle »<sup>2</sup>, tandis que Elizabeth Wilson voit dans cette représentation de la bohème son rapport avec son audience bourgeoise, à la fois choquée et fascinée par la vie bohémienne<sup>3</sup>. Jerrold Seigel voit dans les *Scènes* l'expression de sa théorie qui rapproche bourgeois et bohème, ce dernier étant une expression chez le premier des tensions inhérentes dans son identité sociale<sup>4</sup>. Le livre consiste de vingt-trois chapitres, dont vingt ont été publiés originellement en feuilleton dans le *Corsaire-Satan* entre 1845 et 1849, qui exposent la formation d'une organisation fraternelle et bohémienne par quatre jeunes artistes ou intellectuels (Rodolphe, Marcel, Schaunard, et Gustave Colline), et de leurs problèmes subséquents d'amour et d'argent ...

Les *Scènes de la vie de bohème*<sup>1</sup>, l'ouvrage d'Henry Murger, a créé un mythe bohémien qui perdure jusqu'à nos jours grâce aux adaptations dramatiques de l'histoire, mais le texte reste peu considéré dans des cercles académiques, et aucun critique n'a examiné l'importance de la fraternité qui en forme le socle. Pourtant, entre ceux qui ont redécouvert les *Scènes*, Sandrine Berthelot écrit que « [l']on pourrait avancer l'idée que la bohème marque le passage du romantisme au réalisme, en même temps qu'elle est l'indice d'une prolétarianisation et une démocratisation de l'art au milieu du siècle »<sup>2</sup>, tandis que Elizabeth Wilson voit dans cette représentation de la bohème son rapport avec son audience bourgeoise, à la fois choquée et fascinée par la vie bohémienne<sup>3</sup>. Jerrold Seigel voit dans les *Scènes* l'expression de sa théorie qui rapproche bourgeois et bohème, ce dernier étant une expression chez le premier des tensions inhérentes dans son identité sociale<sup>4</sup>. Le livre consiste de vingt-trois chapitres, dont vingt ont été publiés originellement en feuilleton dans le *Corsaire-Satan* entre 1845 et 1849, qui exposent la formation d'une organisation fraternelle et bohémienne par quatre jeunes artistes ou intellectuels (Rodolphe, Marcel, Schaunard, et Gustave Colline), et de leurs problèmes subséquents d'amour et d'argent. Au fur et à mesure, il se révèle une tension formelle et thématique entre les chapitres écrits pour sa parution originelle en feuilleton, et les trois chapitres rédigés pour la première édition en 1851. Il est difficile de dire avec assurance si cette dernière est une étude de mœurs—comme Murger atteste dans le premier chapitre<sup>5</sup>—ou bien un roman-feuilleton à une chronologie plus ou moins expérimentale, étant donné la multiplicité d'intrigues et la temporalité souvent vague due en partie à la relation ambiguë entre elles. Sur cette question se superpose celle de la fraternité, telle qu'elle est représentée et ensuite désagrégée dans les deux catégories de chapitres, feuilleton ou non. À cet égard il est essentiel d'engager le concept freudien du « roman

familial »<sup>6</sup>. Cette fantaisie d'un individu qui s'imagine un lignage amélioré, ou exclusif de ses frères ou sœurs, a été réinterprétée à diverses fins par de nombreux critiques, comme Christine van Boheemen-Saaf qui comprend l'intérêt contemporain pour le roman familial comme l'expression de l'importance des origines<sup>7</sup>. Il est également nécessaire de s'interroger sur le sens politique du terme « fraternité » à l'époque, même s'il est rarement question de politique dans les *Scènes*, car la devise « Liberté, égalité, fraternité » qui a figuré dans la révolution de 1789 réapparaît lors de la révolution de 1848, mais elle n'a certainement plus le même sens après soixante ans, la chute de la Première République, un empire et deux monarchies.

Dès le début des *Scènes*, il est possible de voir l'importance de la métaphore familiale, qui révèle la tension inhérente à la vie de bohème entre le désir du renom et la marginalité qui est une source d'authenticité<sup>8</sup>. Dans la préface écrite par Murger pour la première édition en 1851, l'auteur construit une généalogie bohémienne<sup>9</sup>, et malgré le fait que la conceptualisation de la « Bohème » tel qu'il la conçoit ne date que des années 1830<sup>10</sup>, il raconte leurs racines artistiques de la période antique des grecs jusqu'aux précurseurs du 18<sup>e</sup> siècle comme Rousseau, et explique que « La Bohème dont il s'agit dans ce livre n'est point une race née d'aujourd'hui, elle a existé de tout temps et partout, et peut revendiquer d'illustres origines » (29). Les termes « généalogie » et « aïeux » qui apparaissent dans le même paragraphe, ainsi qu'une référence à la « grande famille d'artistes pauvre » (35), ne font qu'augmenter le sens que cette introduction est un « roman familial »<sup>11</sup>. Pourtant, si ce terme désigne une réécriture de l'arbre généalogique chez Freud, car il explique que l'enfant cherche à renier ses parents à cause de sa désillusion envers eux, chez Murger la préface est une écriture initiale, une tentative d'établir une histoire qui n'a pas encore été écrite. Les bohémiens sont peut-être des orphelins artistiques, cherchant à reconstruire

ou à rêver la parenté qu'ils ignorent, ou plutôt des enfants bâtards qui révèlent (ou inventent) leurs origines, jusqu'alors cachées, aux autres.

Cette généalogie bohémienne fonctionne aussi comme un redressement des préjugés que le lecteur (bourgeois) pourrait avoir envers ces artistes. Murger met le lecteur en garde contre les images des bohémiens que « les dramaturges du boulevard ont fait les synonymes de filous et d'assassins » (29), et il explique au « bourgeois timoré » que « La Bohème, c'est le stage de la vie artistique »<sup>12</sup> (34) ; aussi se distancie-t-il du lecteur, en établissant une opposition entre l'artiste bohémien et le lectorat largement bourgeois. La vie de bohème étant donc une période de production—de l'artiste, qui doit passer par cette initiation, ainsi que de ses œuvres—elle trouve ses propres origines dans sa complémentarité avec la vie bourgeoise<sup>13</sup>. Pour Seigel, cette opposition souvent faite entre le bourgeois et le bohémien<sup>14</sup> atteste moins de leur différence que de leur interdépendance, un point de vue qui se trouverait validé déjà dans la relation établie par Murger entre artiste et consommateur d'art. Mais Seigel pousse le rapport encore plus loin quand il écrit « [Bohemia is] the appropriation of marginal life-styles by young and not so young bourgeois, for the dramatization of ambivalence toward their own social identities and destinies », alors effectivement tout bohémien est d'emblée bourgeois (11). Son interprétation de ce dernier terme rend pourtant la question plus compliquée. Car à l'époque, remarque Seigel, « bourgeois » est aussi flou que « bohème », malgré les connotations d'avarice, de vieillesse, et de conformisme. Il est possible néanmoins d'exclure le prolétaire et l'ancienne noblesse de cette catégorie, quoiqu'il reste alors une grande partie de la population qui peut se dire « bourgeois », des marchands jusqu'à la haute bourgeoisie (8-9). Murger admet en quelque sorte cette ambiguïté : dans sa préface il écrit que certains « fils de famille », cette expression qui connote richesse et respectabilité, font partie de la « Bohème ignorée », mais que n'ayant ni

l'art comme but ultime ni l'intelligence qu'il faut pour survivre sans argent, seulement un désir d'aventure, ces bourgeois sont exclus de la *vraie* bohème dont ils sont incapables de faire partie (40). Pour sa part, les vrais bohémiens ont la modestie d'origine qui leur donne l'intelligence pratique qu'il faut pour survivre à la pauvreté extrême. S'il existe un « roman familial » fantasmé par l'individu bohémien autour de sa parenté (au sens propre du terme), ce n'est pas un mythe d'ascension sociale, mais plutôt une revendication de ses humbles origines ; pour le bourgeois bohémien, le roman familial est la construction de ses humbles origines artistiques, sa « *misère d'artiste* » comme Murger l'appelle.

La construction d'une famille ou d'un lignage imaginés n'est pas limitée à la préface, au contraire ce qui distingue les bohèmes des bourgeois dans les *Scènes* est leur « association fraternelle », ce groupe fondé par les quatre amis protagonistes. Mais le lignage hiérarchique et chronologique présenté dans la préface, et la fraternité égalitaire qui est une partie intégrale des *Scènes*, sont très différents : dans le chapitre « Donec gratus », le narrateur dit que « pendant six mois [la] plus loyale fraternité se pratiquait sans emphase dans ce cénacle, où tout était à tous et se partageait en entrant, bonne ou mauvaise fortune » (237). Cependant, le concept de fraternité, toujours problématique puisque ce mot qui connote l'amour égalitaire s'emploie souvent sans l'idée de la rivalité entre frères, le devient encore davantage au 19<sup>e</sup> siècle, quand il devient un tiers de la devise révolutionnaire « Liberté, égalité, fraternité ».

Dans son livre *The Family Romance of the French Revolution*, Lynn Hunt révisé le concept du roman familial pour la raccommoder à l'inconscient politique des français autour de la Première Révolution<sup>15</sup> (12-13). Plus spécifiquement, Hunt établit un parallèle entre la bande de frères dans *Totem et tabou* de Freud<sup>16</sup>, dont elle appelle le meurtre du père et l'usurpation de sa position « le premier roman familial », et de la Révolution où les Français

établissent une fraternité républicaine en exécutant le roi, leur patriarche. En dépit de la violence du moment historique, Hunt écrit que le concept était envisagé tour à tour comme menaçant ou innocent. Son étude de *La Philosophie dans le boudoir* révèle jusqu'à quel point l'imagination de Sade a poussé les idées de « République » et de « fraternité ». D'un côté, le pamphlet à l'intérieur du texte prône la sodomie et l'inceste comme une source de solidarité entre les frères républicains, de l'autre, il explique qu'il faut tolérer le meurtre dans une république. Si les liens fraternels chez Murger ne sont point violents, ils ne sont pas inclusifs non plus<sup>17</sup>. Les bohémiens sont égalitaires entre eux, mais souvent à l'exclusion d'autres. Quand Carolus Barbemuche veut devenir le cinquième membre du cénacle dans « Un café de la bohème », il doit passer par une période de bizutage avant d'être admis. Par ailleurs, les femmes qui sont si importantes aux bohémiens restent toujours moins importantes que leurs frères artistiques<sup>18</sup> ; le genre même des femmes les exclut de la fraternité. Un autre groupe important est exclu (à l'exception peut-être de Carolus) de ce « clan bohème »—dont le nom même rappelle les frères de Freud—c'est-à-dire les bourgeois, qui sont d'ailleurs souvent associés avec la paternité par titre (le père Médicis qui achète la peinture de Marcel), par extension des relations familiales normales (l'oncle Monnetti) (81), ou parce qu'ils sont de vrais pères, comme le « père de famille » qui tient compte des décès pour la mairie et exprime son désir à Rodolphe pour « [u]n journal qui dirait tout simplement la santé du roi et les biens de la terre », un marque du peu d'importance qu'il attribue à la politique et à l'art qui paraît dans les journaux sous forme de feuilleton ou de critique (71).

Il est possible alors de lire le texte de Murger à travers la théorie de Hunt, mais avant il faut l'accommoder à la période historique pendant laquelle les *Scènes* sont publiées en feuilleton ; c'est-à-dire à la fin de la monarchie de juillet, au moment de la Révolution de 1848, et pen-

dant la Deuxième République. La fraternité égoïste que Sade présente comme une alternative à l'idéal anticipe mieux la perception du terme en 1848 quand l'idéalisme de la première révolution a été largement diminué par les multiples changements politiques de la cinquantaine d'années précédentes. Mona Ozouf note que la présence de la devise révolutionnaire n'est que superficielle en ce moment, car « la Constitution de 1848 [...] en a conservé les mots plus que les idées, tant elle s'est préoccupé d'en amortir le tranchant et d'en assourdir l'écho ».<sup>19</sup> Les souvenirs de « la fraternité-fraternisation de 1793, la fraternité-terreur, élection et exclusion mêlées » étaient trop vifs (610). La monarchie n'est plus absolue, Louis-Philippe est « le roi bourgeois » (Graña 10), et le fait qu'il partage son pouvoir avec les bourgeois<sup>20</sup> est une explication possible pour leur présence paternelle dans les *Scènes*. Néanmoins, ce paternalisme, quoique souvent ridiculisé, est indispensable pour les bohèmes. Ils sont souvent une source d'argent, comme le père Médicis qui offre des choses matérielles, « des cigares contre un plan de feuilleton, des pantouffles contre un sonnet, de la marée fraîche contre des paradoxes » ; mais son rôle en tant qu'intermédiaire entre artiste et public est essentiel (247). Quand Marcel apprend que ce bourgeois a vendu sa peinture à un « marchand de comestibles » et que l'on avait ajouté un bateau à son tableau, il n'est pas déçu, au contraire il est « ravi de ce triomphe, et murmura : *La voix du peuple, c'est la voix de Dieu* » (253). Curieusement, cette citation, aussi pleine d'humour qu'elle soit, est peut-être le meilleur exemple d'un sentiment presque fraternel d'un bohème pour des individus à l'extérieur de son « clan ».

Dans le chapitre « Épilogue des amours de Rodolphe et de Mimi », Marcel dit « on renverse une dynastie plus facilement qu'un usage, fût-il même ridicule » (375), et de son côté, apparemment Murger partageait cet ambivalence envers l'idéalisme républicain, ou ressentait même une hostilité envers la révolution.<sup>21</sup> Cette ambivalence envers la po-

litique peut se lire dans les *Scènes* malgré le succès de la fraternité chez les protagonistes, notamment dans un feuilleton qui a paru dans la première édition, mais effacé pour la deuxième (apparemment pas pour des raisons politiques malgré sa coïncidence avec le coup d'état de 1851)<sup>22</sup> : dans « Son Excellence Gustave Colline », ce dernier gagne un poste d'ambassadeur en jouant aux billes, tandis que dans « Comment fut institué le cénacle de la bohème », le concierge est payé à annoncer la date et le gouvernement chaque matin, une réponse ludique aux fréquents changements politiques que les bohémiens ont subi. Comme le dit César Graña, après tant de tumulte, il est normal de réagir avec humour.<sup>23</sup>

En contraste avec la précision des dates données par le concierge est la temporalité généralement indéterminée des *Scènes*. Si la chronologie devrait être claire, puisque chaque chapitre de l'oeuvre commence par une indication temporelle, ces indices sont généralement vagues, comme par exemple « Les Amours de carême » qui commence « Un soir de carême Rodolphe rentra chez lui avec l'intention de travailler » ( 91 ) ; sinon, elles font référence à un autre événement non daté.<sup>24</sup> Les quelques scènes qui donnent une indication temporelle précise sont soit dans le premier chapitre, écrit pour l'édition en volume et donc impliqué avec la romanisation des *Scènes*, soit ayant une relation importante avec l'argent :

C'était le 19 mars... Et dût-il atteindre l'âge avancé de M. Raoul-Rochette, qui a vu bâtir Ninive, Rodolphe n'oubliera jamais cette date, car ce fut ce jour-là même, jour de Saint-Joseph, à trois heures de relevée, que notre ami sortait de chez un banquier, où il venait de toucher une somme de cinq cents francs en espèces sonnantes et ayant cours. (128)<sup>25</sup>

La précision temporelle de cette citation démontre combien l'argent, devenu une nouvelle religion, est rare mais puissant chez les bohémiens, car ce moment prend un ton même religieux par la référence au « jour de Saint-Joseph », la figure paternelle terrestre pour Jésus-Christ et un patriarche important

au Torah (ainsi qu'un personnage dans *Cinq-Mars* de Vigny). Ces dates exactes sont liées au pouvoir politico-paternel aussi, comme celle qui est annoncée par le concierge, le père Durand : « c'est aujourd'hui le neuf avril mil huit cent quarante... il y a de la boue dans les rues, et S. M. Louis-Philippe est toujours roi de France et de Navarre » (77). Mais la qualité concrète de la date est éclipsée par l'inconstance politique de l'époque, car cet exemple est un commentaire ludique sur le caractère éphémère du gouvernement. Il est nécessaire de préciser qui est roi puisque le sceptre peut changer de main à n'importe quel moment ; d'ailleurs, le chapitre d'où cette scène est tirée est écrit par Murger pour la première édition des *Scènes*, donc après la révolution de 1848 (Robb 439). Même les dates qui paraissent précises peuvent mettre en relief l'incertitude de la période historique.

L'instabilité politique n'est pas la seule source de cette qualité vague, qui est due en grande partie à la forme originelle des *Scènes* en feuilleton. Chez Murger, l'aboutissement de cette publication en feuilleton est un livre plus ouvert où les éléments peuvent se lire tous seuls, mais qui en même temps coexistent dans les *Scènes* comme les bohémiens, c'est-à-dire en égalité et avec une certaine continuité malgré leur indépendance.<sup>26</sup> Dans les *Scènes*, le narrateur rappelle parfois au lecteur des détails qu'il aurait oubliés. Par exemple, le chapitre « Les fantaisies de Musette » commence « On se rappelle peut-être comment le peintre Marcel vendit au juif Médicis son fameux tableau du *Passage de la mer Rouge* » (301). Le format même du feuilleton exige ce style d'écriture, qui rend chaque publication accessible au plus grand lectorat. Maria Adamowicz-Hariasz écrit que le roman-feuilleton était construit de parts distinctes à cause de la mode de consommation, et que cette innovation permettait aux écrivains d'introduire des personnages ou des intrigues supplémentaires.<sup>27</sup> Berthelot note un phénomène similaire chez Murger mais sans pourtant les attribuer au roman-feuilleton : « Faisant fi des règles,

Murger rend flous les contours du roman— d'ailleurs s'agit-il d'un roman ?—, mélange les genres en insérant, par exemple, dans le texte des chansons, varie les tons en faisant coexister des histoires légères et divertissantes avec d'autres récits franchement pathétiques » (226). Si ces détails ajoutent une certaine insouciance, mêlée bien sûr d'une part de regret, ils vont de pair avec la chronologie également libre. Pourtant, les dates absentes peuvent indiquer quelque chose de plus grave. Sandrine Berthelot voit dans « Le cap des tempêtes » un écho avec la politique, quand Rodolphe essaie d'assister à un banquet qui est fermé : « Ce banquet, quoique volontairement non daté, n'est pas sans rappeler, bien sur, les banquets interdits de 1847 qui entraînent l'insurrection de 1848 » (222). Si la date originelle de sa publication, juillet 1846, pourrait affirmer cette thèse, il est possible que Murger ait altéré le texte pour son édition en 1851. En tout cas, il faut noter que Rodolphe s'intéresse davantage à manger qu'à faire la révolution.

La relation entre politique et littérature n'est pas limitée aux pages du feuilleton ; le développement de cette mode de transmission est dû en partie aux changements tumultueux de régime. La modération de Louis-Philippe envers la presse n'a rien de surprenant<sup>28</sup>, comme il est souvent supposé que la censure a eu une grande influence sur la révolution de 1830 et le détronement de son frère Charles X (Graña 7). En interprétant l'avènement au pouvoir de Louis-Philippe à travers *Totem et tabou*, ce « roman familial originel » d'après Hunt (6), il est possible de voir le roi bourgeois comme « père déifié », c'est-à-dire un père symbolique qui restaure l'ordre patriarcal après le parricide originel, sans pourtant dérober les frères des libertés qu'ils ont gagné (Freud 185). Évidemment, une de ces licences est celle de la presse, dont le développement est de plus en plus lié à la littérature. Lise Queffélec explique que « la libéralisation du régime de la presse après la Révolution de Juillet (plus de censure, seul un cautionnement est nécessaire pour fonder

un journal), provoqua une expansion dans laquelle le roman feuilleton jouera un rôle, et non des moindres : il permet d'abaisser le prix de l'abonnement en augmentant la clientèle » (11). Cette réduction des prix désigne une plus grande accessibilité qui est un de plusieurs indices de la démocratisation croissante de la presse et de la lecture plus généralement pendant la monarchie de Juillet, une autre étant la loi Guizot de 1833, qui donne accès libre à une éducation primaire à tous les enfants mâles (Adamowicz-Hariasz 161-2). Tous les Français ne sont pas contents de cette transition vers une littérature produite et distribuée en masse : pendant cette période, le roman-feuilleton est critiqué pour indécence par certains critiques cherchant à blâmer les bourgeois au pouvoir du gouvernement<sup>29</sup>, et impliqué dans la révolution de 1848, s'il est difficile de prouver ce fait (35-6). Mais la Deuxième République, dont la forme gouvernementale est en principe plus démocratique, censure davantage la presse que sous le roi Louis-Philippe (Adamowicz-Hariasz 177).

Pour Murger, ces changements sont probablement synonymes de travail, car la quantité de journaux a haussé largement entre la fin du premier quart de siècle et la vingtaine d'années suivantes, les abonnements multipliés par quatre entre 1824 et 1846, quoique ce chiffre représente bien sûr une augmentation chez les grands journaux ainsi que la création de nouveaux journaux (161).

Il n'est pas seulement une question de chiffres : le nouveau style qui est entraîné par le feuilleton provoque alors une transformation chez l'écrivain, qui doit alors plaire au public. Si le feuilleton représentait un moyen pour l'écrivain moins connu<sup>30</sup>, peut-être bohémien comme Murger, de trouver une audience ainsi qu'une source de revenu plutôt stable, tandis que des écrivains établis comme Balzac ont lutté avec le format (avant d'avoir un grand succès et de devenir « le grand ancêtre » des feuilletonistes qui le suivent), qui avait donc d'autres exigences que le roman publié dans un format classique (Queffélec 23-4).

Chez Murger, cette tension formelle se révèle pleinement dans les *Scènes de la vie de bohème*, dont la troisième édition paraît en 1852. La multitude de personnages, le va-et-vient des intrigues cycliques qui tournent autour de l'argent ou des femmes, tout ce qui va à l'encontre d'une histoire cohérente et linéaire, demeure dans les chapitres venant des feuilletons, mais ils sont encadrés par trois chapitres qui imposent un bouclage romanesque au texte. Dans l'avant-dernier chapitre, Marcel proclame qu'il voudrait avoir soixante ans : « nous avons fait notre temps de jeunesse, d'insouciance et de paradoxe. Tout cela est très beau, on en ferait un joli roman ; mais [...] tout cela doit avoir un dénouement » (375). Ironiquement, ce chapitre commence le « dénouement » dont Marcel parle. La vie de bohème, que Murger a proclamé, dans la préface, « la préface de l'Académie, de l'Hôtel-Dieu ou de la Morgue » (34), est devenue la matière de tout un roman, mais elle n'est plus propre à vivre. Si le personnage secondaire Jacques a pris le chemin de la Morgue dans le chapitre « Le Manchon de Francine », les protagonistes choisiront la stabilité économique, sous forme de succès artistique (Rodolphe, Marcel, et Schaunard) ou par héritage (Gustave Colline). Marcel conclut son monologue : « La vraie liberté, c'est de pouvoir se passer d'autrui et d'exister par soi-même ». Les anciens bohémiens quittent la fraternité pour cette nouvelle liberté qui est économique plutôt que sociale ou politique, et où la vie commune cède la place à l'autosuffisance. Il pourrait paraître que l'ordre littéraire (le roman) et l'ordre paternel (l'indépendance économique, la reconnaissance artistique) s'imposent au même moment de l'histoire. Pourtant, il n'y a rien qui marque les anciens bohémiens comme paternels, sauf peut-être Gustave Colline, dont l'héritage et le mariage signalent sa continuation d'un lignage. Ce dénouement est étonnant justement parce qu'il est conventionnel, tandis que le titre (*Scènes*) indique que Murger n'essaie pas de faire un roman, plutôt des nouvelles indivi-

duelles. En outre, le narrateur dit en guise de conclusion du premier chapitre que « [t]els sont les principaux personnages qu'on verra reparaitre dans les petites histoires dont se compose ce volume, qui n'est pas un roman, [...] car les *Scènes de la vie de bohème* ne sont en effet que des études de moeurs » (Murger 82). Si Murger ne modifie pas les feuilletons « pour les couler dans un classique moule romanesque », comme Loïc Chotard indique<sup>31</sup>, toutefois il crée autour d'eux un cadre plus ordonné (ordonnant ?).

Le produit final est un roman, mais un roman-feuilleton, dont les « contours flous », tels que Berthelot les décrivent, correspondent aux innovations romanesques expliquées par Adamowicz-Hariasz (autonomie des feuilletons, possibilités d'élargir les limites du roman en ajoutant des personnages ou des intrigues secondaires). Cependant, au lieu de « transcender l'hétérogénéité de son livre » ou de témoigner d'une nouvelle sorte d'unité, comme Chotard le comprend, en changeant peu les feuilletons originaux, les *Scènes* révèlent une rupture, celle des bohémiens de leur ancienne fraternité, de la jeunesse, mais aussi de la pauvreté. Seigel voit la bohème comme une expression de l'ambivalence de certains bourgeois envers leur identité sociale ; la forme et le dénouement des *Scènes* mettent en scène l'ambivalence de l'ancien bohémien envers son passé. Le dernier cri de Marcel, « Je suis un corrompu. Je n'aime plus que ce qui est bon ! » (397), montre jusqu'à quel point cette société consommatrice a pénétré la vie de ces artistes, dont autrefois « [l'existence] de chaque jour [était] une œuvre de génie » tant il manquaient les biens nécessaires à vivre (41). La fraternité du cénacle bohémien s'avère alors aussi dépassé que la fraternité républicaine. Malgré la révolution de 1848, l'espoir politique et social de la devise « Liberté, égalité, fraternité » est transformé en un espoir de liberté économique dans les *Scènes* et d'une plus grande égalité sur le marché littéraire due à la démocratisation de la presse pour Murger, d'autres écrivains et beaucoup

de lecteurs aussi. Quant à la fraternité, elle est échangée contre l'individualisme, qui a une plus grande valeur sur le marché capitaliste.

## Notes

- 1 Désormais, je ferai référence aux *Scènes de la vie de bohème* par l'abréviation *Scènes*. Murger a écrit d'autres *Scènes*, les *Scènes de la vie de jeunesse*, mais elles ne figurent point ici.
- 2 Dans *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870) : Genèse, épanouissement et sens du grotesque* (Paris : Honoré Champion, 2004), p. 204.
- 3 *Bobemians: the Glamorous Outcasts* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000), p. 222. Elle constate: « From Murger's sentimental tales onwards, Bohemia became the material for popular journalism, best-selling novels, illustrated magazines, salon paintings and films. In the mutual attraction/repulsion of bohemian and bourgeois, mass culture acted as go-between, presenting tales of bohemian life to give the bourgeois public a vicarious thrill ».
- 4 Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1989), p. 11.
- 5 *Scènes de la vie de bohème* (Paris: Gallimard, 1988), p. 82.
- 6 Sigmund Freud, « Family Romances ». Trad. James Strachey. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London : The Hogarth Press, 1959), pp. 237-41.
- 7 *The Novel as Family Romance: Language, Gender, and Authority from Fielding to Joyce* (Ithaca, NY: Cornell UP, 1987). Elle explique: « "family romance" has gained general currency among literary and critical theorists. Their use of it is founded on the realization that Freud's insight into the constructed nature of the stories his patients told is not limited to fantasy, but applies in some sense to all stories that designate identity in terms of a relation to origin—be the origin literary, philosophical, sociological, religious, or historical. », p. ix.
- 8 Voir César Graña, *Bohemian versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century* (New York: Basic Books, 1964), pp. 71-2.
- 9 Pour le rapport entre le roman familial et la relation entre écrivains, voir Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford UP, 1973).
- 10 Seigel écrit: « written references to Bohemia as a special, identifiable kind of life appear only in the nineteenth century. It was in the 1830s and 1840s, to begin with in France, that the terms "Bohemia," "la Bohème," and "Bohemian" first appear in this sense », p. 5.
- 11 Freud explique que l'enfant transforme ses sentiments négatifs envers ses parents ainsi : « the child's imagination becomes engaged in the task of getting free from the parents of whom he now has a low opinion and of replacing them by others, who, as a rule, are of higher social standing » (239).
- 12 Cette citation montre que la Bohème est aux origines même de l'artiste, sa période d'apprentissage.
- 13 Seigel constate: « From the start, Bohemianism took shape by contrast with the image with which it was commonly paired : bourgeois life » (5).
- 14 Par exemple, le titre du livre de César Graña, *Bohemian versus Bourgeois*.
- 15 « The ideology of absolutism [in eighteenth century Europe] explicitly tied royal government to the patriarchal family, and the use of the term *fraternity* during the French Revolution implied a break with this prior model » (xiv).
- 16 Voir Sigmund Freud, trad. James Strachey, *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics* (New York: Norton, 1989), p. 182-200.
- 17 Au contraire de la constatation de Hunt que « In the early years of the Revolution, fraternity had a large and confident meaning because almost everyone could be imagined as participating in the community » (12).
- 18 Comme le narrateur indique : « ils s'agenouillaient souvent devant les plus futiles caprices de leurs maîtresses, mais pas un d'eux n'eût hésité un instant entre la femme et l'ami » (237).

- 19 « Liberté, égalité, fraternité ». *Lieux de Mémoire, Tôme III : Les France*. Dir. Pierre Nora. (Paris : Gallimard, 1992), p. 610.
- 20 Seigel examine « [t]he fact that the regime produced by the French Revolution of 1830 acquired the name “Bourgeois Monarchy,” frightening many aristocrats out of politics and excluding manual workers » (7).
- 21 Voir Robert Baldick, *The First Bohemian : The Life of Henri Murger* (London: Hamish Hamilton, 1961): « To him, a revolution simply meant an irritating interruption in his desperate struggle to earn a living; and with his scepticism [sic] as to the virtues of republicanism or to any other political creed, he tended to favor the retention of the existing order of things » (Baldick 105).
- 22 Voir Graham Robb, « Histoire du texte », *Scènes de la vie de bohème* par Henry Murger (Paris : Gallimard, 1988) p. 440.
- 23 « After two generations of revolution, war, propaganda, and countless panaceas, there were those who could only respond with exhaustion, hilarity, and contempt, or seek the respite of new forms of imagination. » (78).
- 24 On voit la même qualité vague du temps dans ces chapitres : « Rodolphe vivait depuis quelque temps plus errant que les nuages [...] » (VI, 100), « Vers la fin du mois de décembre [...] » (V, 110), « En ce temps-là, Rodolphe était très amoureux de sa cousine Angèle [...] » (IX, 151), « Ceci se passait quelque temps après la mise en ménage du poète Rodolphe avec la jeune mademoiselle Mimi [...] » (XIII, 203), « Depuis cinq ou six ans [...] » (XVI, 244).
- 25 Un autre exemple : « Il y a dans les mois qui commencent chaque nouvelle saison des époques terribles : le 1er et le 15 ordinairement [...] Or, le matin d’un 15 avril, Rodolphe dormait fort paisiblement... et rêvait qu’un de ses oncles lui léguait par testament toute une province du Pérou, les Péruviennes avec » (X, 161).
- 26 D’autres critiques ont fait le rapport entre généalogie et textualité, dont Janet Beizer, qui établit un rapport entre roman et figure paternel dans le roman de Balzac (*Family Plots: Balzac’s Narrative Generations* (New Haven: Yale UP, 1986), p. 4.) ; et Patricia Dreschel Tobin, pour qui le narratif réaliste suit la « manifestation linéaire du destin généalogique des événements » (*linear manifestation of the genealogical destiny of events*) (*Time and the Novel: The Genealogical Imperative* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1978), p. 7.).
- 27 Maria Adamowicz-Hariasz « From Opinion to Information: The *Roman-Feuilleton* and the transformation of the Nineteenth-Century French Press ». *Making the News: Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France* (Amherst: U of Massachusetts Press, 1999), p. 165. « The chapters of a serial novel, written for immediate consumption, tended to be entities in and of themselves, resembling often sensational short stories. Open-ended and somewhat independent in relation to the text as a whole, they allowed (when necessary) for new developments of secondary plots and multiplication of characters. The fragmentary style of the *roman-feuilleton* reflected the novelty-oriented content and the look of the new press and further strengthened their symbiotic connection ».
- 28 Voir Lise Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris : Presses Universitaires de France (Que sais-je ?), 1989), p. 11.
- 29 « La légitimiste *Gazette de France*, par la plume de son critique littéraire Nettement, ne laisse pas passer l’occasion de souligner malignement l’immortalité de ces pages auxquelles l’organe de la bourgeoisie au pouvoir donne asile » (Queffélec 15).
- 30 Queffélec écrit « [à] coté de ces maîtres du roman-feuilleton fourmille toute une foule bruisante de feuilletonistes qui eurent un moment de vogue » (24).
- 31 Loïc Chotard, Préface. *Scènes de la vie de bohème* (Paris : Gallimard, 1988), p. 20.(Endnotes)