

## INTRODUCTION

# « LA BOHÈME, ÇA VOULAIT DIRE... »

Pascal BRISSETTE et Anthony GLINOER

Le mythe de la bohème n'en finit pas de mourir. Lorsque Aznavour pleurait la disparition du vieux Montmartre et de ses lilas, en 1965, il reprenait un lieu commun, forgé un siècle plus tôt autour du tombeau de Murger, selon lequel la bohème, la vraie bohème, est forcément celle d'hier, celle des vingt ans que l'on n'a plus et des mansardes qui sont devenues tristes. L'idée voulant que la bohème ne voudrait « plus rien dire du tout » aujourd'hui n'est pas moins contestable, quoique rebattue. On pourrait soutenir au contraire que les traditions littéraire et critique ont reconduit un ensemble de topoï et d'images qui font que de nos jours encore, la physionomie du bohème et la « vie de bohème » nous disent quelque chose : une tête chevelue, un habit qui en a vu d'autres, les doigts tachés d'encre ou de tabac, le verbe leste, une existence au jour le jour, l'amour de l'Art, des grisettes ou des *groupies*, la haine du travail réglé et quotidien...

Ce portrait attrayant mais relativement inoffensif qu'ont réussi à imposer durablement Murger et Puccini n'a cependant de sens que mis en relation avec cette autre bohème beaucoup moins enjouée que peignent un Marx, un Vallès ou un Mirbeau. Pour Marx, dont le portrait de la bohème est contemporain des *Scènes de la vie de bohème* de Murger, le territoire de la bohème ne s'arrête pas aux frontières rassurantes de l'art et de la littérature ; la bohème est hétéroclite et dangereuse, elle est formée de tout un sous-prolétariat urbain, instable, tenant du banditisme, ne voyant que ses intérêts immédiats et pouvant à tout moment servir d'appui aux coups d'État et aux dictatures comme celle du Deux-Décembre<sup>1</sup>. En 1938, Walter Benjamin part du *18 Brumaire de Louis Bonaparte* pour, le premier, rapprocher l'écrivain du conspirateur de profession dans une même révolte, elle-même toute

---

1. MARX K., *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, éditions sociales, [1952], 1969, p. 76.

moderne, contre une certaine modernité<sup>2</sup>. César Graña, dans les années 1960, érige la bohème en une incarnation de la contre-culture, d'une marginalisation volontaire par rapport à l'existence bourgeoise occidentale constamment réactualisée depuis François Villon<sup>3</sup>. Ephraïm Mizruchi, de son côté, perçoit la bohème comme un mécanisme de régulation sociale et insiste sur le fait que, composée essentiellement de non-artistes, elle a affiché extérieurement les traits de la vie artiste parce que la société s'est montrée plus clémente, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, à l'égard des déviances de type artistique que des autres formes de déviance<sup>4</sup>. Plus près de nous, Pierre Bourdieu renverse cette perspective et accorde à la bohème un rôle clé dans la généalogie des champs littéraire et artistique français en lui attribuant un art de vivre et de créer porteur d'autonomisation<sup>5</sup>. Autant d'appréhensions globales, oscillant toujours entre une interprétation plus « artiste » et une interprétation plus idéologique qui érige le bohème en figure anti-bourgeoise, fondamentalement dissidente<sup>6</sup>. Les contradictions entre ces approches expliquent sans doute pourquoi le phénomène semble continuer à nous filer entre les doigts.

L'objectif de ce volume n'est pas de déterminer, entre les diverses conceptions de la bohème, enchantée ou moderne, plus spécifiquement artistico-littéraire ou résolument sociale ou politique, laquelle est la plus légitime ou la plus digne de foi ; il s'agit plutôt de constater que cette sorte d'intangibilité de la notion de bohème et que les conflits dont elle est porteuse dans l'ordre des discours et des représentations ont profondément servi la constitution d'un mythe et sa diffusion au-delà des frontières géographiques de la France. La fascination qu'ont exercée la physionomie et la posture du bohème s'est accrue en raison même de ces disputes latentes ou explicites auxquelles ont participé artistes et écrivains, et qui ont donné lieu à une multitude de romans, de scènes, de poèmes et de chansons, de journaux et de mémoires, de toiles ou d'opéras, envahissant ainsi durablement le discours social.

- 
2. BENJAMIN W., *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. LACOSTE J., Paris, Petite bibliothèque Payot, 1982.
  3. GRAÑA C., *Bohemian versus Bourgeois*, New York, Basic Books, 1964.
  4. MIZRUCHI E., *Regulating Society: Marginality and Social Control in Historical Perspective*, New York, Free Press, 1983.
  5. BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.
  6. C'est le parti pris des éditeurs du seul ouvrage collectif consacré à la bohème avant celui-ci : GRAÑA C. et M. (eds.), *On Bohemia. The Code of the Self-Exiled*, Piscataway, NJ, Transaction publishers, 1990.

Plutôt, donc, que de réinvestir les clichés de la bohème ou de prendre parti pour l'une ou l'autre de ses diverses acceptions, les articles réunis ici interrogent ces clichés en déplaçant la loupe vers la formation de la bohème en tant que posture collective et mythe littéraire, sa remotivation et ses transformations aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ainsi que le processus qui a conduit à sa migration dans des cultures très différentes de celle qui l'a vue naître. Plus spécifiquement, il s'agira d'interroger les modes de constitution, de perpétuation, de représentation, de légitimation de la bohème, ainsi que la diffusion de son imaginaire au-delà des frontières géographiques et culturelles de la France. Comment cette posture collective s'est-elle insinuée dans l'histoire littéraire et quel rôle a-t-elle joué dans la formation identitaire des individus et des groupes qui l'ont investie ou qui ont développé une posture concurrente? De quoi se compose, dans les textes, la « vie de bohème » et comment les textes littéraires en viennent-ils à fixer cette forme spécifique d'ostentation spectaculaire? Quelles configurations sociales et quelles figurations littéraires cela engage-t-il? De quelle manière, se demande-t-on d'autre part, s'est opéré le transfert de cette posture collective vers d'autres capitales et qu'est-ce qui a stimulé (ou, dans certain cas, a freiné) son intégration dans d'autres villes et cultures? Peut-on être, malgré ce qu'en disait Murger, un *vrai* bohème ailleurs qu'à Paris: à Montréal ou à Madrid, par exemple, en 1900? Si oui, quelles ont été les principales médiations et médiateurs – hommes, institutions et textes – à l'œuvre?

Ce ne sont là que quelques-unes des questions soulevées par les contributions réunies ici. La double visée de cet ouvrage collectif est de parfaire la connaissance historique que nous avons de la bohème et de faire le point, près d'un quart de siècle après la parution du livre de Jerrold Seigel, *Paris bohème*<sup>7</sup>, sur les problèmes soulevés par ce phénomène qui tient à la fois, selon lui, de la *reality* et de la *fantasy*, ou, pour reprendre les catégories proposées par Nathalie Heinich, du réel, du textuel et de l'ordre symbolique. L'ouvrage est divisé en trois parties. La première explore précisément les différentes facettes du problème dans une perspective synthétique et cherche à en rendre compte en prenant en considération ses conditions socio-historiques d'émergence. La deuxième partie regroupe un ensemble d'articles qui, par l'analyse de textes, de faits et de trajectoires, retracent l'évolution du phénomène de la bohème en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La dernière partie, quant à elle, propose un bouquet d'études dont l'objectif commun est de mettre au jour les mécanismes par lesquels la « vie de bohème » a été adoptée, représentée et transférée d'une culture à l'autre du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours.

7. SEIGEL J., *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life*, New York, Elisabeth Sifton Books/Viking Penguin, 1986.

Au regard de la sociologue Nathalie Heinich, la bohème constitue avant tout une solution aux problèmes divers qu'éprouvent « dans le réel » les artistes au moment où, par la loi de finances du 1<sup>er</sup> brumaire an VII, ils acquièrent le droit de pratiquer leur art hors des corporations. Liberté acquise et gain de prestige, d'une part, et incapacité du système néo-académique (l'Institut national soumis au *numerus clausus*) à assimiler tous ceux qui se jettent dans la profession d'autre part, conduisent une vaste frange de « l'élite artiste » à rompre avec les codes et à élaborer un modèle de vie et de pratiques excentriques : la bohème. Nathalie Heinich y insiste pourtant : la bohème n'est pas réductible à une conjoncture sociohistorique ou à l'évolution du statut d'artiste. Elle est le lieu de fantasmes et l'objet de fictions, au travers desquels se perçoivent les représentations idéalisées et les valeurs partagées par la communauté artiste, lesquelles, en bout de ligne, fondent le statut d'artiste, créent des vocations et forgent le réel. Autrement dit, on ne peut parler de bohème sans tenir compte des faits, des valeurs véhiculées par les fictions (la singularité, la pauvreté, la vocation...) et de leur charge symbolique.

Prenant acte de cette triple dimension constitutive de la bohème, Jerrold Seigel se confronte, quant à lui, à un autre problème fondamental de cette notion, à savoir son caractère tout à la fois culturel, social, politique et moral. La modélisation qu'il propose situe la bohème à la jonction de plusieurs groupes et phénomènes sociaux qu'elle ne circonscrit toutefois pas, tels les gitans, les réfractaires, les excentriques et les artistes. Les écrivains débutants, les bohémiens et les mohicans, dont il sera question plus loin dans ce livre, se voient ainsi conjoints dans une bohème qui dans la société moderne est présente partout et nulle part parce qu'elle apparaît sous divers avatars concurrents. Partant, Seigel démonte l'un des piliers de la *doxa* critique, à savoir l'antagonisme entre la bohème et la bourgeoisie. Il montre non seulement que nombre de bohèmes « officiels » étaient des fils de bourgeois, mais que les fondements moraux et sociaux de la bohème, telle qu'ils transparaissent dans les récits de Murger, sont partagés par la bourgeoisie de son temps : pratique de l'association, individualisme (ou vocation), polarité entre la production et la consommation de biens (culturels ou non) ainsi qu'entre frugalité et prodigalité, etc. Malgré son refus du mode de vie bourgeois, la bohème relève bien de la bourgeoisie, au point d'en avoir incorporé les contradictions. Ainsi bohème et bourgeoisie sont-ils rétablis dans la dialectique qui les unit.

Le Quartier latin, Montmartre, la Brasserie des Martyrs, le boulevard des Italiens : autant de lieux parisiens qui évoquent la « vie de bohème », c'est-à-dire un certain type d'existence urbaine où la flânerie le dispute à la course à la pièce de

cinq francs, où le travail s'assimile à la distraction et où les longues heures passées au café ne sont pas toujours justifiées par une consommation abondante. C'est cette vie de bohème parisienne, les œuvres qui la donnent à voir, les chansons qui la célèbrent, les ouvrages qui en forgent les héros et les lieux réels où se sont déroulées les sociabilités de la bohème que mettent en lumière les articles regroupés dans la deuxième partie.

Qu'est-ce que la bohème, depuis Murger, sinon un mythe ? Si les *Scènes de la vie de bohème* s'imposent comme la matrice de ce mythe, elle ne le crée pas de toutes pièces, loin de là. Pascal Brissette soutient que ce dernier subit une longue maturation et que plusieurs de ses éléments topiques sont déjà présents dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans l'œuvre de Béranger qui fait grand cas de la liberté « bohémienne » et qui, l'un des premiers, met en chanson les motifs du grenier artiste et de la pauvreté heureuse.

La mise en place d'un tel mythe dépend aussi – Murger le comprendra parfaitement, lui qui établira dans la préface des *Scènes de la vie de bohème* une liste de bohèmes *historiques*, d'Homère à Gilbert – de la mise en place d'une généalogie dont tout bohème peut se revendiquer. Martine Lavaud explore, de façon parallèle, une construction identitaire contemporaine, celle des Grotesques dont Théophile Gautier après d'autres se fait l'historien. Cyrano de Bergerac et Théophile de Viau évoluent eux aussi, selon la construction proposée par les critiques du XIX<sup>e</sup> siècle, dans ces lieux souterrains du champ littéraire et partagent nombre d'attributs de la bohème murgerienne : pauvreté, sociabilité de cabaret, mise en scène de soi, échec – échec permanent, alors que Murger n'envisage la bohème que dans le provisoire. Manière de montrer que la construction identitaire de Murger est tout sauf un effort isolé et hégémonique au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est également le propos de Jean-Didier Wagneur lorsqu'il explore le discours de la petite presse des années 1840-1860. Il apparaît que Murger n'a pas *inventé* la bohème, que les physiologistes et les journalistes (parmi lesquelles Arsène Houssaye et Gautier) avaient déjà développé l'idée et avancé le nom. Ils œuvraient alors pour ériger, parmi les déclassés du monde artistique et du monde social dans son ensemble, l'Art en principe de la bohème, alors que dans la réalité elle tendait à investir le secteur de la petite presse et de la « littérature-librairie<sup>8</sup> ».

De la galerie des figures héroïques de la bohème, Anthony Glinoyer tire celle d'Albert Glatigny, comédien et poète, bohémien<sup>9</sup> et bohème, qui ne parvint jamais

8. L'expression est de Victor Hugo dans *Les Misérables*.

9. Cette notion voisine a fait l'objet de deux collectifs récents : MOUSSA S. (dir.), *Le mythe des bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; AURAX-JONCHIERE P. et

à intégrer parfaitement le milieu de la bohème parisienne ni à se faire une place au sein des grands et petits journaux de la capitale, mais qui n'en deviendra pas moins une icône de la bohème, quelque part entre Murger et Verlaine. Glinoyer rappelle les étapes qui ont conduit cet éconduit du champ médiatico-littéraire parisien à devenir, bénéficiaire *post-mortem* d'un jeu à qui perd gagne, le support d'un discours collectif mythifiant.

Cet effort de recontextualisation des (re)configurations discursives de la bohème anime encore la contribution de Sandrine Berthelot. Elle revient sur l'accusation largement partagée au XIX<sup>e</sup> siècle quant à la minceur du bagage littéraire des bohèmes et leur manque de « style ». L'examen des références et techniques mises en œuvre par Champfleury dans *Chien-Caillou* et par Murger dans *Scènes de la vie de bohème* l'amène à considérer ces accusations comme à la fois fausses et fondées. Elles sont fausses dans la mesure où la bohème invente bien un style, éclatant et moderne, faisant son profit des grandes œuvres du romantisme et mêlant l'argot d'atelier à la blague du petit journal. Elles sont fondées en revanche parce que les textes produits par la bohème, qui tendent à privilégier le procédé et la rhétorique du petit journal au détriment du fond, tournent à vide et finissent même par lasser ceux auxquels ce style assura la célébrité.

Du fait même de sa percée, le mythe qui prend vraiment forme avec Murger ne va pas tarder à trouver des détracteurs, notamment dans la personne de Vallès qui, dès *L'Argent* (1857), s'en prend aux groupes bohèmes, trop peu politisés et trop dédiés aux questions esthétiques. Les étapes qui vont suivre (*Les Réfractaires*, puis la trilogie *Jacques Vingtras*), comme le montre Lise Dumasy-Queffelec, vont consister pour Vallès à déconstruire ce mythe et à redéfinir le phénomène et les types sociaux fondus dans ce terme générique et idéalisant de « bohème ». Octave Mirbeau a connu lui aussi les affres de l'existence miséreuse du prolétaire des lettres et subi la chape de plomb de la politique répressive du Second Empire. Jean-Yves Mollier analyse comment Mirbeau rejette la voie de la « fantaisie postromantique<sup>10</sup> » dans laquelle les petits journalistes de la monarchie de Juillet s'étaient engouffrés, et adopte dans ses pamphlets un anarchisme contestataire qui ne se désole pas de la situation vécue par les écrivains-journalistes dans la société bourgeoise mais, au contraire attaque celle-ci de front. Enfin, *Les martyrs ridicules* de Léon Cladel qu'étudie ici Pascal Durand vise l'ensemble des clichés et stéréotypes

---

LOUBINOUX G. (éd.), *La bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, collection « Révolutions et Romantismes », 2006.

10. CABANÈS J.-L. et SAÏDAH J.-P. (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

du mythe à travers l'histoire d'un provincial monté à Paris, histoire des déboires et de la perte des illusions littéraires non compensées, chez le protagoniste, par les succès momentanés dont jouit un Lucien de Rubempré au milieu d'*Illusions perdues*. Durand interroge les motivations qui ont pu conduire le jeune Cladel à entrer en littérature par cette œuvre anti-bohème, et son préfacier, Baudelaire, à coopter son cadet et son geste irrévérencieux l'année où il entre lui-même, avec quelle ironie, dans la lice académique et brigue le siège de Lacordaire.

Phénomène tout à la fois réel, textuel et imaginaire<sup>11</sup>, la bohème est véhiculée par des discours qui se maintiennent eux aussi à la frontière du fictionnel et du référentiel (biographies romancées, récits d'anecdotes, romans basés sur des faits avérés). Les contributions suivantes s'intéressent à quelques-uns de ces textes. Jean-Luc Steinmetz décrypte un fragment inédit de Tristan Corbière, l'auteur emblématique de « Bohème de chic ». Ces quelques lignes riches d'intertextualité présentent quelques types de bohèmes – galante, triste, dorée ou encore la bohème pauvre et vraie à laquelle Corbière lui-même s'identifie. Marie Boisvert s'intéresse aux représentations fortement polarisées du salon de Nina de Villard et plus particulièrement à la fictionnalisation qu'en offre *La Maison de la vieille*, de Catulle Mendès. Ce roman à clés, suggère l'auteure, indexe la représentation du salon de Nina sur le modèle murgerien de la bohème, il le « bohémianise » en quelque sorte, renversant du même coup, par le recours à une série de topiques (vie nocturne, saltimbanquisme, parasitisme, etc.), les représentations traditionnelles de la sociabilité salonnrière. À l'instar de ce salon, mais dans la clandestinité, le cercle zutique est principalement connu par des textes littéraires : des textes issus cette fois du groupe lui-même dans un album manuscrit rédigé au cours des quelques mois d'existence du cercle. Dans son article, Denis Saint-Amand nous fait lui aussi réfléchir au travestissement des formes ordinaires de sociabilité littéraire qu'opère la bohème. Ni salon, ni café, ni même cénacle, mais tout cela à la fois et autre chose encore, le cercle zutique (Rimbaud, Verlaine, Charles Cros, etc.) met en scène dans cet *album amicorum* parodique et potache son exploration d'un nouveau lieu propre à la vie de bohème.

Yves Thomas plonge dans le vaste roman d'Alexandre Dumas, *Les Mobicans de Paris*, qui raconte les déambulations d'un poète, d'un peintre et d'un médecin dans les bas-fonds du Paris pré-haussmannien. Cette fois encore la bohème, dans ses composantes sociale et artistique, s'identifie à la métropole et à l'errance qu'elle

11. Sur cette triple appréhension, voir DIAZ J.-L., *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007 et GOULEMOT J.-M. et OSTER D., *Gens de lettres, écrivains et bohèmes : l'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992.

engendre. Fouler le sol de la grande ville, partir à la rencontre des groupes sociaux les plus divers correspond chez Dumas, comme dans *Les Misérables* de Hugo, à un parcours initiatique typique de ce marginal volontaire qu'est le bohème. *L'Œuvre* d'Émile Zola, qu'étudie Jeremy Worth sous l'angle de la composition spatiale, traite du même thème de l'errance qui est aussi une quête de liberté. Tout se joue, pour le peintre Claude Lantier, dans la tension entre deux lieux : la mansarde-atelier, lieu de repli mais aussi de création, et la ville elle-même, lieu d'exploration, de vérité à saisir sur le vif. L'incapacité du peintre à résoudre cette tension marque ultimement son échec à achever le « stage » de la bohème, à entrer dans la société bourgeoise et institutionnalisée dont la bohème se veut l'antithèse.

Le phénomène de la bohème et de ses représentations est loin de s'éteindre en France avec le long XIX<sup>e</sup> siècle. Trois contributions étudient ses avatars entre l'entre-deux-guerres et mai 1968. Dans celle de Vincent Laisney apparaît une bohème désormais intégrée dans l'histoire de la littérature. Francis Carco perçoit ce potentiel et crée une collection publiée par Grasset, « La Vie de Bohème », dans laquelle paraissent des biographies empathiques et romancées d'Utrillo, Jarry, Nerval ou encore Tristan Corbière. La bohème est devenue un enjeu éditorial potentiel, elle est *bankable*, dirait-on aujourd'hui. C'est contre cette dérive que s'élèvent les avant-gardes surréaliste et lettriste. À propos de la première, David Vrydaghs y étudie le devenir des topiques propres à la bohème. Il soutient que ces topiques s'imposent toujours à l'esprit d'Aragon et de ses compagnons, mais que chaque lieu (le café, l'amitié, la jeunesse) est en quelque sorte déplacé, reconfiguré pour se fondre dans la « conduite de vie » surréaliste. Enfin, Alexandre Trudel s'interroge sur l'héritage de la bohème dans l'Internationale lettriste et dans l'Internationale situationniste fondées par Guy Debord. Si le bohème y est dénigré au profit de l'apache, comme près d'un siècle plus tôt un Mirbeau opposait le bohème au prolétaire, Debord professe à son tour son refus des conventions sociales instituées, son goût de la marge, de la conspiration et du ratage. Pour ces avant-gardes qui n'entendaient pas distinguer l'art de la vie, la bohème demeure un référent majeur.

Ce n'est sans doute pas un hasard si la bohème apparaît dès les *Scènes de la vie de bohème* comme un phénomène essentiellement urbain : c'est dans la grande ville que se concentre l'activité intellectuelle et éditoriale ; c'est là que l'on trouve en plus grand nombre ateliers, cafés, bistros, gargotes, salles de rédaction, là encore que le public cultivé est le plus dense. Autrement dit, la grande ville apparaît dans l'imaginaire de la vie de bohème comme son cadre naturel parce que c'est là que



le « jeu » littéraire et la fabrication de la posture<sup>12</sup>, individuelle ou collective, prennent le plus de sens.

Pourtant, la bohème est possible ailleurs qu'à Paris<sup>13</sup>, en dépit de ce qu'a pu écrire Murger lui-même. La bohème et ses scènes vont s'exporter et transporter avec eux, à l'étranger, un ensemble de traits posturaux et langagiers, de valeurs, de modèles et d'images. La question qui se pose dès lors est celle des moyens et des conditions de migration du modèle. Par quelles voies, grâce à quels passeurs et à quels médias la posture bohème et tout l'imaginaire qui l'accompagne ont-ils pu se transmettre? Quelles transformations la culture importatrice leur a-t-elle fait subir? La dernière partie du volume cherche à répondre à cette interrogation multiple à travers quelques exemples significatifs<sup>14</sup>.

Chronologiquement, la première réincarnation de la bohème prend pour théâtre Bruxelles et plus précisément les abords de son université « libre ». Pierre Van den Dungen fait revivre le temps des Crocodiles, des Joyeux et autres groupuscules empreints de libéralisme, d'anticléricalisme et de patriotisme dans une Belgique à peine créée. Il montre que l'influence de la langue et de la culture françaises a été profonde sur ces hommes de lettres et artistes (De Coster, Rops) mais qu'elle n'a pas entamé leur souci de fonder un art et une littérature relativement indépendants de Paris, notamment par le recours à la *zwanze*, cette forme de fantaisie bohème typiquement bruxelloise.

Le monde hispanophone a été une terre d'accueil particulièrement fertile au mythe et à la posture de la bohème. Diana Cooper-Richet et Michel Pierrssens révèlent ainsi la présence à Paris d'une bohème hispano-américaine qui produit,

12. Sur cette notion, voir MEIZOZ J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève-Paris, Slatkine, 2007.

13. Les ouvrages synthétiques consacrés à la bohème ont tous avalisé cette interprétation. Outre le *Bohemian Paris* de J. Seigel, voir notamment EASTON M., *Artists and Writers in Paris: The Bohemian Idea, 1803-1867*, Londres, E. Arnold, 1964; GLUCK M., *Popular Bohemia: Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard University Press, 1995; PARTOUCHE M., *La Lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, éditions Al Dante, coll. « & », 2004.

14. On en trouverait aisément d'autres exemples. Les cas de Greenwich Village, de Chicago ou encore de San Francisco ont été envisagés dans GRAÑA C. et M., *On Bohemia, op. cit.* Pour le Portugal, on peut se référer à MACHADO PAIS J., *A Prostituição e a Lisboa Boémia do século XIX a inícios do século XX*, Porto, Ambar, 2005. Enfin, il est piquant de lire que dans les années 1920, un débat sur la bohème a eu lieu au musée Polytechnique de Moscou. Mikhaïl Reisner y avait fait un exposé sur la bohème de Montmartre, de Verlaine et de Rimbaud. Il en concluait que dans la société communiste il n'y avait plus de place pour la bohème (CHALAMOV V., *Les années vingt*, trad. LORÉ C., Paris, Verdier/poche, 2008, p. 68-69).

entre 1842 et 1914, une masse de journaux destinés à la fois aux lecteurs hispanophones de passage à Paris et aux Sud-Américains retournés de l'autre côté de l'Atlantique. Connaissances, commerce, plaisir, mode, théâtre : cette presse parle de tout et à tous, aux catholiques, aux hommes d'affaires, aux militants, aux élégants, aux amateurs d'art ou d'humour. Elle assure le passage des idées et permet des transferts culturels entre la « Bohemia Latina » parisienne et diverses bohèmes prenant forme dans les pays d'Amérique du Sud rêvant d'Europe. Xavier Escudero s'intéresse quant à lui à l'exportation du modèle bohème en Espagne. Celle-ci ne va pas de soi pour toute une catégorie d'écrivains qui discutent et contestent l'authenticité des premiers regroupements d'écrivains se réclamant de la bohème, forme de sociabilité incompatible, selon eux, avec la culture hispanique et vouée à n'être qu'une contrefaçon de la vraie bohème telle que la décrit Murger dans ses ouvrages. Qu'à cela ne tienne, les bohèmes espagnols de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> fréquenteront le Quartier latin et se lieront, comme Alejandro Sawa, dont Escudero retrace la trajectoire, au groupe de *La Plume* et aux représentants de la bohème parisienne.

Qu'en est-il de l'autre côté de l'Atlantique ? La bohème fascine le public cultivé de Montréal vers 1900. Hervé Guay s'attache à la réception dans la métropole de *La vie de bohème* de Murger et Barrière et de quelques opéras qui mettent en scène ces vies d'artistes. Il montre que la presse libérale canadienne, à la veille de la Première Guerre mondiale, est friande de ce type de spectacle, pour autant qu'il comporte une dimension morale et qu'il renforce en bout de ligne les valeurs bourgeoises. Par ailleurs, les écrivains canadiens-français, qu'ils se trouvent en France en train d'étudier la médecine ou les arts, ou au Canada en train de pratiquer le droit ou de faire l'histoire de leur jeune littérature, ne forment jamais ce que Jerrold Seigel appelle une « société de remplacement ». C'est le constat auquel arrive Michel Biron qui rappelle dans son article que, si le mot « bohème » traverse bien l'océan dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, si on peut trouver ici et là, dans l'histoire littéraire du Québec, des spécimens apparentés au type bohème (Arthur de Bussières, Émile Nelligan, Berthelot Brunet), l'écrivain et l'artiste canadien-français ne forment jamais une société évoluant en vase clos, renversant les valeurs de l'« homme pratique », ayant ses codes, ses héros, son langage et un mode de vie qui la distingue nettement de la communauté nationale. Certains voudraient qu'il y eût une telle société d'artistes (de Nevers), d'autres se veulent bohèmes en dépit de leur bonne éducation (Nelligan), mais aucun n'arrive à reproduire parfaitement une forme de société et un mode de vie conçus dans un tout autre espace national.

L'ouvrage se referme avec la Beat Generation américaine. Si celle-ci n'a jamais utilisé le mot « bohème » pour s'autodésigner, c'est spontanément le terme qu'on emploie pour qualifier son mode de vie où se mêle errance, débauche, amitié, consommation de drogues et d'alcool, et écriture. Clémentine Hougue revient dans son article sur les trois principaux représentants de cette génération, Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William Burroughs et établit que ce qui distingue fondamentalement cette bohème de son ancêtre du XIX<sup>e</sup> siècle est son rapport à l'espace, l'indétermination spatiale étant donnée pour un refus de l'intégration sociale, de l'*American Way of Life*. Elle offre un autre exemple d'un modèle qui, dès qu'il sort de Paris, doit non seulement intégrer de multiples facteurs d'ordre culturel et historique, mais reste toujours plus ou moins tenu comme un phénomène étranger, incapable de s'acclimater parfaitement. Fût-elle, comme la Beat Generation, « sans frontière » au sens propre, la bohème doit rencontrer un univers social et imaginaire favorable pour se réincarner.

Cet ouvrage, issu d'un colloque tenu à l'Université de Toronto en décembre 2008, a vu le jour grâce à de précieux soutiens et à de nombreuses collaborations. Qu'il nous soit permis de remercier ici les assistantes de recherche qui nous ont aidés dans le travail d'édition (Maud Pillet, Laurence Côté-Fournier), le comité scientifique qui a supervisé la composition du volume (Marie-Andrée Beudet, Jean-Pierre Bertrand, Rainier Grutman et Alain Vaillant), et, finalement, le Conseil de recherches en sciences sociales du Canada pour son soutien financier.

### Bibliographie

- AURAIX-JONCHÈRE P. et LOUBINOUX G. (éd.), *La bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, collection « Révolutions et Romantismes », 2006.
- BENJAMIN W., *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. LACOSTE J., Paris, Petite bibliothèque Payot, 1982.
- BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.
- CABANÈS J.-L. et SAÏDAH J.-P. (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.
- CHALAMOV V., *Les années vingt*, trad. LORÉ C., Paris, Verdier/poche, 2008.
- DIAZ J.-L., *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- EASTON M., *Artists and Writers in Paris: The Bohemian Idea, 1803-1867*, Londres, E. Arnold, 1964.
- GLUCK M., *Popular Bohemia: Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard University Press, 1995.
- GOULEMOT J.-M. et OSTER D., *Gens de lettres, écrivains et bohèmes: l'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992.

- GRANA C. et M. (eds.), *On Bohemia. The Code of the Self-Exiled*, Piscataway, NJ, Transaction publishers, 1990.
- GRANA C., *Bohemian versus Bourgeois*, New York, Basic Books, 1964.
- MACHADO PAIS J., *A Prostituição e a Lisboa Boémia do século XIX a inícios do século XX*, Porto, Ambar, 2005.
- MARX K., *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, éditions sociales, [1852], 1969.
- MEIZOZ J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève-Paris, Slatkine, 2007.
- MIZRUCHI E., *Regulating Society: Marginality and Social Control in Historical Perspective*, New York, Free Press, 1983.
- MOUSSA S. (dir.), *Le mythe des bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- PARTOUCHE M., *La Lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, éditions Al Dante, coll. « & », 2004.
- SEIGEL J., *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life*, New York, Elisabeth Sifton Books/Viking Penguin, 1986.