

Université Jean-Moulin Lyon 3, Faculté des Lettres  
Centre « Marge », direction Régine Jomand-Baudry

**Séminaire de formation doctorale « L'auteur en marge », 10 avril 2003**

Mise en ligne de l'exposé présenté par **Françoise Genevray**, Maître de conférences de littérature générale et comparée

## **BOHÈME, BOHÈME, BOHÉMIEN : AUTOUR DE GEORGE SAND**

Le présent texte émane d'une recherche portant sur la bohème dans le champ littéraire français (critique, essais, fiction) au XIXe. Loin d'un traitement exhaustif du sujet ou même d'un simple survol panoramique, il s'agissait d'explorer quelques représentations *naissantes* d'un phénomène si bien popularisé ensuite par les écrits de Henry Murger qu'ils n'ont cessé depuis de constituer une référence. Un repérage étendu s'imposait d'abord pour examiner l'emploi de termes encore très voisins (bohème, bohème, bohémien) dans la langue du temps. Autour des mots cristallisent des images, et c'est alors que le sujet prend des dimensions imposantes : recenser les images du bohème dans les textes journalistiques et littéraires mène à une prolifération difficilement maîtrisable. Pour les raisons expliquées plus loin, nous avons privilégié deux auteurs qui se réclament peu ou prou de la Bohème, George Sand et Gérard de Nerval.

Tout en vivant de l'intérieur son mythe naissant, Sand n'appartient pas au poncif reconnu de la bohème. Le cas de Nerval diffère sensiblement, puisqu'il passe pour l'un des premiers représentants de la bohème littéraire affichée comme telle. On lit sous la plume de Baudelaire en 1845 : Nerval, « un nom bien connu dans la Bohème [...] pour ses amours de matous et d'Opéra-Comique » (allusion à un texte d'Arsène Houssaye). Or, si l'affiliation du poète semble à première vue certifiée par deux de ses titres, *La Bohème Galante* (1852) et *Les Petits Châteaux de Bohème* (1853), il n'en reste pas moins qu'elle repose pour partie sur un malentendu.

L'exposé présenté ci-dessous (10 avril 2003) correspond au premier volet du travail et s'en tient pour l'essentiel à George Sand. La suite fera l'objet d'une autre publication.

### **Principales références bibliographiques**

#### **I. Corpus littéraire**

Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, éd. Loïc Chotard (avec la collaboration de Graham Rob), Gallimard, Folio Classique, 1988.

Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, La Pléiade, 3 vol., 1984-1993.

George Sand, *Lettres d'un voyageur*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Gallimard, La Pléiade, 2 vol., 1970-1971, tome II.

George Sand, *La dernière Aldini*, dans *Vies d'artistes*, Presses de la Cité, Omnibus, 1992.

George Sand, *Consuelo-La Comtesse de Rudolstadt*, Meylan (Isère), éd. de l'Aurore, 1983, 3 vol.

George Sand, *Teverino*, dans *Vies d'artistes*, Presses de la Cité, Omnibus, 1992.

George Sand, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Garnier, 25 vol., 1964-1991, et vol. 26, Les Amis de George Sand-Éditions Du Lérot, Tusson (Charente), 1995.

George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Gallimard, La Pléiade, 2 vol., 1970-1971.

## **II. Ouvrages généraux sur la bohème au XIXe siècle**

Jean-Marie Goulemot, Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes : l'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992.

Claire Lenoir, *Le mythe de la Bohème du XIXe s.*, thèse de doctorat, Paris IV, 1992.

Helmut Kreuger, *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart, J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.

Jerrold Seigel, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, trad. française par O. Guitard, Paris, Gallimard, 1991 [New York, 1986].

\* Les études plus particulières seront référencées dans nos notes en fin de document.

## **III. Dictionnaires (abréviations et références, dans l'ordre chronologique)**

*GDU* = *Grand Dictionnaire Universel*, Pierre Larousse, 1863-1876.

*L* = Émile Littré, *Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, Hachette et Cie, 1869.

*TLF* = *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècles*, dir. Paul Imbs, CNRS, t. IV, 1975.

*DH* = *Dictionnaire historique de la Langue Française*, Le Robert, Paris, 1982.

*DLBordas* = *Dictionnaire des littératures de langue française*, dir. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, Bordas, 3 vol., 1984.

*GR* = Paul Robert, *Le Grand Robert de la Langue Française*, 2<sup>ème</sup> éd. entièrement revue et enrichie par A. Rey, Paris, Dictionnaires Robert, 1985.

*DLLarousse* = *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, dir. Jacques Demougin, Larousse, 1985.

*DULPUF* = *Dictionnaire Universel des Littératures*, dir. Béatrice Didier, 3 vol., PUF, 1994.

*DLI* = *Dictionnaire du Littéraire*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, PUF, 2002.

## I. QUESTION LEXICALE ET PHÉNOMÈNE LITTÉRAIRE

Aujourd'hui *bohémien*, *bohème* et *Bohème* ont cessé de se confondre. Les graphies se sont doublement spécialisées (accent grave ou circonflexe ; majuscule ou non à l'initiale) et les acceptions spécifiées. Le genre bohème n'est donc plus appelé *bohémien*. Aussi peut-on méconnaître à quel point ces notions se superposent à l'époque considérée (première moitié du XIXe s.). Longtemps l'homophonie entre *bohème* et *Bohème*, doublée d'une synonymie entre *bohème* et *bohémien*, contribue à enchevêtrer ces notions. Commençons par *bohème* pour démêler l'écheveau.

### **La bohème : une notion difficile à cerner**

Dans son introduction aux *Scènes de la vie de bohème* (H. Murger), Loïc Chotard constate que la notion de bohème semble « par nature insaisissable : elle est à la fois un mythe universel, celui de la vie d'artiste, et une multitude de réalités particulières, à travers la succession des générations de jeunes gens – partout la même, si on la réduit à quelques idéaux, beaucoup d'amour et d'eau fraîche ; toujours différente, dès que l'on explore sa géographie, ses coutumes et ses individualités »<sup>1</sup>. Entre la généralité schématique et l'éparpillement des cas d'espèce, trouver un point médian pour l'appréhender paraît malaisé.

De quoi est-il question sous le nom de *bohème* ? D'une formation sociale ? d'un type psychologique ? d'un mode de vie individuel ou collectif ? D'une réalité a priori si mal définie l'image publique et littéraire offre un objet d'autant plus complexe. Les contours de la bohème sont déjà flous si l'on désigne par ce mot soit un milieu humain, soit un mode de vie susceptible d'intéresser l'histoire des mœurs ou des arts. Floue aussi, par contrecoup, l'articulation entre le phénomène socio-historique et ses représentations dans les textes.

De plus, le contenu sémantique du doublet bohème / bohémien, sans être véritablement fluctuant, demeure tout de même assez élastique pour se prêter à des emplois variés, dans la langue courante comme dans les journaux et revues. La promotion du bohème-écrivain et du bohème-artiste doit beaucoup au journalisme littéraire, en plein essor durant les années trente et quarante, soit précisément à l'époque où émerge la notion de bohème artistique. Cette concomitance entre l'émergence du bohème et le développement d'une presse offrant aux littérateurs beaucoup d'espace n'est pas pure coïncidence : souvent le journaliste est lui-même une figure de la bohème, objet et sujet de sa propre prose.

Troisième fait susceptible d'obscurcir la question : la bohème artistique, littéraire ou intellectuelle n'est pas toujours mise en scène ou en récit sous ce nom. Les dictionnaires mentionnent *Un prince de la Bohème* (Balzac) parce qu'un pareil titre semble conduire au cœur du sujet. Pourtant, du côté de Balzac, *Illusions perdues* importe davantage si l'on veut rencontrer la bohème intellectuelle d'avant Murger - bien que le mot ne figure pas dans le texte du roman (on y trouve en revanche *bohémien*).

Enfin, quelques idées reçues dans les usuels sont à réviser. Les dictionnaires de langue et de littérature, tous recopiant Larousse (*GDU*), mentionnent *La dernière Aldini* (1837-1838) de George Sand comme texte fondateur de la bohème artistique (l'un des derniers en date, *DLI*, fait de même en 2002). Or l'idée chez Sand remonte plus haut, puisqu'elle figure dès 1835 dans les *Lettres d'un voyageur*.

### **La graphie**

À l'article *Bohème*, substantif féminin, *GDU* imprime le mot avec un accent circonflexe et fait aussitôt remarquer : « L'Académie écrit dans ce sens *Bohème* par un è. Pourquoi ? La raison de ce è nous échappe ; aussi ne ferons-nous aucune distinction pour l'orthographe entre le substantif commun et le nom propre qui lui a évidemment donné

naissance. Nous ne pouvons attribuer la substitution du è au ê qu'à une distraction de MM. De l'Académie ». Il faudrait de nombreux recensements pour vérifier quand s'établit l'usage de l'accent grave, refusé par Larousse, qui aujourd'hui distingue clairement la bohème artistique de la province tchèque d'où provient originellement son appellation. Notons par exemple qu'en 1852 Nerval publie *La Bohème galante* (encore avec circonflexe) et qu'en 1853, dans la préface de son roman *Le Château des Désertes*, Sand use du même accent pour « la bohème du monde réel » - syntagme révélateur, forgé par opposition implicite à la bohème idéale de son roman. Mais ces vérifications ne prouveraient pas grand chose, sinon que l'on continue d'hésiter même après Murger, sans qu'il soit toujours possible de savoir qui hésite - l'auteur ou l'imprimeur. Toutefois, il arrive que le choix d'une graphie préférée à l'autre ne soit pas dépourvu de signification, comme le montrerait l'étude de Nerval.

### **Histoire du mot et préhistoire du fait**

L'histoire du mot *bohème* (substantif ou adjectif) peut se décomposer en trois étapes<sup>2</sup>. 1. Dès la fin du Moyen âge, *bohème* désigne un vagabond venu d'ailleurs. C'est alors l'équivalent de notre bohémien de naguère, le gitan, perçu comme étranger. On pourrait l'appeler 'marginal exclu'. 2. Au XVIIe siècle, le mot évolue vers une signification sociale. *Bohème* désigne celui qui refuse de se conformer aux règles et aux conventions de la vie commune. 'Marginal inclus', ce bohème-là n'est pas connu pour étranger. Dès la première édition de son *Dictionnaire*, l'Académie accepte le substantif avec le sens : « homme qui mène une vie sans règle ». 3. Au XIXe siècle, le terme s'applique à certains artistes pour qualifier leur statut et leur mode de vie : ils n'ont pas encore ou n'auront jamais de « position », leurs mœurs sont assez libres et leurs habitudes insouciantes. Ils se trouvent en marge dans les champs professionnel et social, non du fait de leurs positions esthétiques.

Un *bohème* désigne donc d'abord, et longtemps, un vagabond. Il est de surcroît étranger ou perçu comme tel : étranger soit au pays où il passe (venant censément de Bohême), soit au mode de vie sédentaire dominant et réputé normal. Vers 1850, H. Murger fixe l'acception désormais reçue. Le mot *bohème* ou *bohémien* (Murger emploie les deux, quoique *bohème* le plus souvent) désignera après lui l'ensemble des traits suivants : activités artistiques plutôt obscures, manque d'argent, inconfort, amours irrégulières.

Jusqu'au XVIIIe siècle, une bohème des lettres et des arts existe, mais s'ignore : celle qu'incarnerait assez bien le *Neveu de Rameau*, celle en tout cas dont traite Robert Darnton dans *Bohème littéraire et Révolution : le monde des livres au XVIIIe s.*<sup>3</sup>. « Une masse d'écrivains sans œuvre et d'intellectuels sans emploi »<sup>4</sup> s'est formée au cours des trente dernières années précédant la Révolution. Elle s'adonne à toutes sortes de petits travaux, parfois des moins reluisants : articles de dictionnaires, 'nouvelles à la main', écrits pornographiques, libelles diffamatoires. Cette plèbe des lettres, que Voltaire considère avec le plus grand mépris (« peuple crotté »), vit sans étiquette et sans drapeau. Il faudra attendre le XIXe s pour que la bohème des lettres et des arts soit identifiée comme phénomène, et valorisée.

Avec les écrits de Murger s'impose une représentation journalistique et littéraire du phénomène devenue après lui une sorte de paradigme durable. Son recueil *Scènes de la vie de Bohème*, publié en 1851, rassemble des chroniques d'abord parues dans *Le Corsaire-Satan* en 1845-1846. Entre le journal et le recueil s'est interposé le drame composé en 1849 par le jeune vaudevilliste Théodore Barrière. Le recueil eut plus d'impact que les parties séparées : « Ces petites nouvelles publiées séparément comme tableaux de mœurs et qui ne pouvaient ainsi afficher la prétention d'établir une théorie ou de soutenir un système, se trouvant tout à coup reliées les unes aux autres, réunies en un corps d'ouvrage acquirent une signification qui sans doute effraya Murger »<sup>5</sup>. Des tableaux de mœurs murgériens sortent les principales

définitions données par Larousse (*GDU*) : « nom donné, par comparaison avec la vie errante et vagabonde des Bohémiens, à une classe de jeunes littérateurs ou artistes parisiens, qui vivent au jour le jour du produit précaire de leur intelligence » ; « mœurs, habitudes, genre de vie des mêmes individus », un genre fantaisiste, désordonné et désargenté<sup>6</sup> ; « homme gai et insouciant, qui supporte en riant tous les maux de la vie »<sup>7</sup>. Revenus, mode de vie et caractère - ces trois éléments constituent désormais le portrait-type du bohème.

L'ouvrage de Murger connut un succès considérable, aussi est-ce le plus souvent à sa lumière que la postérité considère cette bohème dont il a créé la réputation. Elle se présente donc comme un fait social, mais déjà « littérisé » par la prose de Murger et par ses dérivés : le drame-vaudeville de 1849, les couplets chantés extraits de cette pièce, l'opéra de Puccini en 1896. Si Murger pèse ainsi d'un grand poids sur l'image de la bohème - encore que son texte eût été appauvri par la pièce comme plus tard par le livret d'opéra -, il ne saurait la résumer tout entière. « La notion de bohème ne fut pas mise au point et demeura sporadique jusqu'aux abords de 1850, où elle prit une place plus nette et plus durable dans la conscience française », écrit J. Seigel<sup>8</sup> dont il convient de nuancer l'analyse. En effet, celle-ci fait l'impasse sur les années 1840, expédiées en deux pages<sup>9</sup>, et va directement de 1837 (Sand, *La dernière Aldini*) à 1845, date de publication des premières *Scènes* de Murger. L'intervalle offre pourtant un certain intérêt dans la mesure où s'y discerne la notion de bohème esthétique à l'état naissant. Celle-ci acquiert sa visibilité à la fin des années quarante, mais sa préhistoire remonte au début des années trente, avant son baptême. Cette phase d'émergence, restée généralement dans l'ombre<sup>10</sup>, figure avec George Sand au centre de notre étude.

### **Bohème / Bohémien**

De l'histoire du mot *bohème*, résumée plus haut, résulte sa polysémie au XIXe s. On peut synthétiser ainsi la définition en synchronie de l'adjectif telle qu'elle ressort des dictionnaires de langue de l'époque : 1. Qui appartient aux habitants de la Bohême (province tchèque). Exemple : la « langue bohème » (= le tchèque) dans *Consuelo* de G. Sand. 2. Qui appartient à ses habitants supposés, s'agissant de Gitans ou Tziganes : les Français appelaient autrefois Bohèmes (adjectif substantivé) des individus ou groupe itinérants que l'on croyait originaires de cette province. On les avait d'ailleurs nommés Égyptiens (*gypsies* en anglais, *zingari* en italien) quand on les croyait venus d'Égypte. Exemple : « Esmaralda la danseuse bohème » (Banville, *Odes funambulesques*, 1859). 3. Typique de la vie de bohème. Exemples donnés par *GDU* : mœurs bohèmes, façons bohèmes, ménage bohème, population bohème du Quartier latin, etc.

Cette polysémie s'étoffe encore si l'on considère le terme *bohémien*, synonyme de *bohème* durant le deuxième tiers du XIXe siècle : les deux mots s'emploient alors presque indifféremment<sup>11</sup> et il faudra du temps pour que la sédimentation se défasse. Le *presque* a son intérêt : *bohémien* conserve quelque chose de l'acception originelle, certaines connotations qui resurgissent par moments chez les essayistes, et dont les créateurs (Sand, Nerval, Baudelaire) tirent diversement parti. Mais, globalement, la répartition des emplois et les lignes de partage du sens ne sont pas encore établies entre les trois mots : les significations s'empilent, se superposent et laissent l'imagination jouer des partitions variées sur le motif.

Au départ de notre recherche se trouve précisément ce constat : le mot *bohémien* figure dans plusieurs romans de George Sand (*Horace*, *Teverino*) qui visiblement ne lui donnent pas le sens de « gitan, tzigane ». De plus, il est souvent question chez l'écrivain de la Bohême : dans *Consuelo* bien sûr, dont une partie de l'action a pour cadre le pays tchèque (monts de Bohême, Château des Géants) et qui traite amplement de son histoire (Jean Huss, la domination autrichienne) ; mais aussi en un sens figuré, pour désigner la patrie imaginaire des artistes invoquée à partir des *Lettres d'un voyageur*.

Nous avons donc cherché quels rapports unissent chez Sand trois éléments : la Bohême géographique, la Bohême métaphorique (l'artiste bohémien-bohème comme personnage de fiction), enfin la bohème « réelle » dont l'histoire littéraire enregistre l'existence dès les années trente. La romancière n'appartenant pas aux groupes reconnus de cette bohème « réelle », J. Seigel la mentionne très vite, signalant qu'elle fut parfois considérée bohème pour « sa vie peu respectueuse des conventions et son attachement à la liberté individuelle »<sup>12</sup>. Mais le non-conformisme ne suffit pas à classer le bohème. Sand participe néanmoins d'un courant qui la porte à se définir en fonction d'une *Bohême* largement imaginaire. De surcroît - les deux faits sont d'ailleurs liés - elle se plaît à déployer l'éventail des significations attachées au *bohémien*. L'intérêt dans son cas consistera, somme toute, à explorer une bohème avant la lettre, qui se décline sous trois formes principales : bohème vécue, bohème idéale, bohème réaliste.

## II. LA BOHÈME VÉCUE

Par bohème vécue, nous entendons celle dont les auteurs ont fait une expérience personnelle directe : bohème avant la lettre de George Sand, après la lettre de Nerval. L'avant et l'après se déterminent en fonction du jalon posé par Murger entre 1845 et 1851.

### Débuts parisiens

« La bohème ne fut pas un mouvement, mais bien plutôt un moment dans la jeunesse d'une génération »<sup>13</sup>. La remarque vaut spécialement pour Sand, puisque la période à considérer dans son cas dure à peine dix-huit mois. Elle débute en janvier 1831 quand Aurore Dudevant, qui n'est pas encore George Sand, entame à vingt-sept ans une phase nouvelle de son existence. Elle vient de se séparer de Casimir, son époux, passant avec lui une sorte de contrat aux termes duquel elle vivra alternativement à Paris et Nohant par périodes de trois mois. Par ailleurs, le baron Dudevant n'aura aucun droit de regard sur sa vie privée. Aurore, qui s'est éprise de l'écrivain Jules Sandeau, arrive à Paris en janvier 1831. Les deux amants s'établissent ensemble, mais l'entente ne dure pas : la jeune femme s'installe seule, puis fait venir sa fille Solange. Plus tard, elle s'occupera également de son fils Maurice, lui choisissant un précepteur pour Nohant avant de l'inscrire dans la capitale au collège Henri IV. *Histoire de ma vie* relate cette période de « vie excentrique », « la mansarde du quai Saint-Michel et la vie excentrique que j'ai menée pendant quelques mois avant de m'installer »<sup>14</sup>. Bien entendu, le souvenir reconstruit après coup ces débuts littéraires, mais le recoupement avec la correspondance de 1831 permet de vérifier et de préciser le tableau.

Tandis que les personnages de Murger subissent leur statut précaire, Sand choisit ou plutôt invente sa bohème, de même que l'on trouve une solution en vue de résoudre un problème. Lequel ? Il lui faut de quoi subsister : va-t-elle faire des portraits à 15 francs, de la peinture de fleurs sur éventails et tabatières, ou de la littérature ? Elle veut écrire, et sent bien que la chose serait impossible si elle demeurait à Nohant. L'étroitesse d'esprit provinciale la bride et l'impatiente, ses voisins de La Châtre observent, jugent et censurent sa vie privée<sup>15</sup>. Et puis les choses importantes pour l'esprit se passent à Paris. Une lettre de recommandation pour Henri de Latouche lui ouvre la porte du journalisme. « Nous étions alors trois Berrichons à Paris, Félix Pyat, Jules Sandeau et moi, apprentis littéraires, sous la direction d'un quatrième Berrichon M. Delatouche »<sup>16</sup>.

Comme elle aimerait se mouvoir librement et se tenir au courant de tout, Aurore envie les facilités dont jouissent ses amis masculins : « Les événements littéraires et politiques, les émotions des théâtres et des musées, des clubs et de la rue, ils voyaient tout, ils étaient partout. J'avais d'aussi bonnes jambes qu'eux et de ces bons petits pieds du Berry qui ont appris à marcher sur les mauvais chemins, en équilibre sur de gros sabots. Mais sur le pavé de Paris, j'étais comme un bateau sur la glace. Les fines chaussures craquaient en deux jours, les socques me faisaient tomber, je ne savais pas relever ma robe. J'étais crottée, fatiguée, enrhumée, et je voyais chaussures et vêtements, sans compter les petits chapeaux de velours arrosés par les gouttières, s'en aller en ruine avec une effrayante rapidité ». Pour parer à ces inconvénients pratiques et financiers, elle revêt un habit d'homme citadin : « *redingote-guérite* en gros drap gris, pantalon et gilet pareil. Avec un chapeau gris une grosse cravate de laine, j'étais absolument un petit étudiant de première année »<sup>17</sup>. Le costume l'aide à s'affranchir des déterminations sexuelles qui assignent aux femmes un comportement réservé et qui limite leurs déplacements. « Je n'étais plus une *dame*, je n'étais pas non plus un *monsieur* »<sup>18</sup> : dans cette position indéterminée, à la fois juvénile et androgyne, il lui devient possible d'aller et venir librement. Mais aussi, dimension symbolique du travestissement, d'écrire sans être assujettie à un statut prédéfini, ni tributaire des jugements préconçus qui

stigmatisent la « femme-auteur ». L'habit, et bientôt le nom de plume masculin ne miment un changement de sexe que par commodité : ils permettent surtout à l'écrivain en herbe d'occuper une position hors-cadre, une sorte d'extra-territorialité à la fois sexuelle et sociale.

La bohème est le temps de l'apprentissage. La jeune femme mène alors une « vie d'écolier littéraire », « j'appelais cela crûment alors ma vie de gamin »<sup>19</sup>. Sous son habit d'emprunt, elle fait de la capitale un observatoire privilégié de la vie réelle : « Je montai à tous les étages : du club à l'atelier, du café à la mansarde. Il n'y eut que les salons où je n'eus que faire »<sup>20</sup>. L'anonymat protège sa liberté d'esprit, elle se réjouit de n'être qu'un atome dans la foule urbaine, dans « le désert des hommes »<sup>21</sup>. Ses revenus proviennent d'obscures besognes de librairie, dont certaines menées en collaboration avec Sandeau<sup>22</sup>. Sand pousse aussi ses pions du côté des petits journaux : « Je travaille à me faire inscrire dans *La Mode* et dans *L'Artiste* [...] C'est bien le diable si je ne réussis dans aucun. En attendant il faut vivre ; et pour cela je fais le dernier des métiers, je fais des articles pour le *Figaro* »<sup>23</sup>. Le *Figaro*, auquel collaborent déjà Pyat et Sandeau, est une feuille satirique d'opposition. On lui demande un style incisif et mordant, de la verve, de l'entrain, du sarcasme. Tandis que ses amis improvisent brillamment des épigrammes enlevées, Sand se trouve trop lente, trop gauche pour réussir<sup>24</sup>, du moins est-ce ainsi qu'elle explique le changement de cap qui surviendra bientôt.

La bohème sandienne, sans porter ce nom, est surtout un milieu de travail. Ainsi qu'un climat, joyeux et facétieux, illustré par la « fantastique promenade au clair de la lune » où les camarades entraînent Delatouche au Quartier Latin<sup>25</sup>. Il s'agit en fin de compte d'une sorte de stage qui prépare la néophyte au métier d'écrivain (la collaboration avec Sandeau pour *Rose et Blanche* lui révèle ses possibilités), qui lui permet aussi de conquérir son indépendance physique et matérielle. Le regard rétrospectif de l'autobiographe conclut sur cette période à l'accomplissement d'une vocation où se reconnaissent les traits distinctifs du bohémien : « Une sorte de destinée me poussait cependant. Je la sentais invincible, et je m'y jetais résolument : non une grande destinée, j'étais trop *indépendante* dans ma *fantaisie* pour embrasser *aucun genre d'ambition*, mais une destinée de *liberté morale* et d'isolement *poétique*, dans une société à laquelle je ne demandais que de m'oublier en me laissant gagner *sans esclavage* le pain quotidien »<sup>26</sup>. La bohème *idéale* de George Sand, dont nous parlerons bientôt, accentuera deux points sur lesquels insistent ces lignes : la liberté de mouvement, ainsi qu'une activité vraiment créatrice, non bornée aux besognes alimentaires.

### Du journal au roman

Le thème de la déambulation, qui forme la connexion avec *bohémien*, parcourt cet autoportrait de l'écrivain débutant en train d'arpenter la capitale : « Moi, j'avais l'idéal logé dans un coin de ma cervelle, et il ne me fallait que quelques jours d'entière liberté pour le faire éclore. Je le portais dans la rue, les pieds sur le verglas, les épaules couvertes de neige, les mains dans mes poches, l'estomac un peu creux quelquefois, mais la tête d'autant plus remplie de songes, de mélodies, de couleurs, de formes, de rayons et de fantômes »<sup>27</sup>. Sans doute faut-il faire ici la part de la reconstruction à la fois poétique (comment ne pas penser d'ailleurs au sonnet à venir de Rimbaud, *Ma bohème* ?) et apologétique, puisque *Histoire de ma vie* tourne plus d'une fois au plaidoyer *pro domo* : attaquée pour sa vie réputée immorale, l'auteur se défend et se justifie. Sa bohème n'arbore pas ce titre, ce qui eût été concevable à la date où paraît *Histoire de ma vie* (1854-1855). Sand évite le mot, ne serait-ce que pour ne pas éveiller le 'paradigme Murger' dans l'esprit du lecteur. Elle a d'ailleurs pris soin de remarquer d'emblée : « Je raconte là un temps très passager et très accidentel dans ma vie [...] »<sup>28</sup>.

Lacune notable dans ces pages, Sand ne dit mot des opinions républicaines de Delatouche, son patron au *Figaro*. Même silence concernant F. Pyat<sup>29</sup>. Le journal change d'orientation en 1832, publiant de violentes attaques (articles de Léon Gozlan) contre les



républicains et les *bousingots* dont *Horace* parlera en 1842 avec sympathie : Sand et Pyat l'auraient-ils quitté par suite d'un désaccord avec sa nouvelle ligne ? De toute façon, Aurore Dupin-Dudevant a trouvé un autre emploi que le journalisme. Le double succès, commercial et critique, d'*Indiana* la lance brillamment sur la scène littéraire. À *Indiana* (printemps 1832) succèdent la même année *Valentine* et bientôt *Lélia* (1833), qui se vendent bien. L'auteur s'installe aussitôt plus au large. Ses lettres permettent de saisir sur le vif le moment où prend fin la période « excentrique ». À son amie Laure Decerfz elle écrit le 1<sup>er</sup> avril 1833 : « Si tu veux que je te parle de ma vie *sociale*, elle est plus arrangée et plus calme depuis quelque temps. Je vois moins de monde, je travaille moins et avec plus de repos [...] Je suis toujours liée de cœur avec les cinq ou six amis de Jules [Sandeau] qui m'ont témoigné tant d'attachement et de zèle dans mes mauvais jours. Je les vois moins souvent, car tous sont aux prises maintenant avec la nécessité d'avoir un état, l'un veut être médecin, l'autre notaire, Fleury travaille beaucoup et va être reçu avocat »<sup>30</sup>. Fin de la bohème, donc : la petite troupe se disloque, Sand adopte un rythme de travail intense et régulier, bientôt incessant, qui n'a plus rien à voir avec les gagne-pain épisodiques des futurs bohèmes murgériens.

Si l'on compare l'expérience sandienne avec d'autres bohèmes recensées dans les milieux littéraires du temps, trois différences sautent aux yeux : 1. la présence d'une femme parmi les plumes réunies par Delatouche, Sand étant la seule femme du groupe, en tout cas la seule à écrire. 2. l'existence de ses enfants, qui lui interdit de ne penser qu'à ses besoins personnels et à ses propres intérêts dans l'organisation de son temps d'écrivain. 3. le lien étroit gardé avec le Berry où elle passe la moitié de l'année, alors qu'en général la bohème est antinomique de la province. Pour finir, Sand dit vrai, bien que ce soit aussi en manière d'apologie, quand elle parle de ses « habitudes naturelles, qui sont plutôt sédentaires »<sup>31</sup>. Le thème du vagabondage relèvera désormais chez elle de la bohème rêvée ou métaphorique, dont traite la partie suivante.

### III. LA BOHÈME IDÉALE

La figure idéale de la bohème se construit chez Sand sur l'image du bohémien. Elle pointe d'abord comme autodéfinition de l'auteur dans la fiction épistolaire des *Lettres d'un Voyageur* (1834-1836), puis s'affirme quand la fiction romanesque choisit pour protagonistes des artistes itinérants, tels Consuelo (1842-1844) ou Teverino (1845).

#### **Bohème et bohémien : une synonymie féconde**

*Bohème* et *Bohémien* occupent dans *GDU* deux entrées distinctes. Le deuxième mot reçoit la définition suivante : « qui appartient à la Bohème, à ses habitants, ou à la vie de bohème ». *Bohème* et *bohémien* peuvent donc s'employer indifféremment dans leurs deux acceptions, littérale (natif de Bohème) ou analogique (menant une vie de bohème). Ce que confirment les dictionnaires de langue, dont certains (*Dictionnaire de l'Académie* 1825, *Littré*) ne consacrent d'ailleurs qu'une seule et même entrée aux deux termes. Nombre de textes montrent qu'ils sont interchangeables : les deux mots doublonnent, avant de se séparer de manière à la fois tardive et incomplète<sup>32</sup>.

*Bohémien* n'oublie pas pour autant sa dénotation première (tzigane, gitan) et ne perd pas complètement ses connotations spécifiques, qui sont défavorables. Celles-ci par moments transparaissent avec vigueur (étranger, vagabond, asocial, marginal, voire déviant : voleur, filou), trouvant une aire d'application nouvelle dans une sociologie urbaine en mutation, elle-même escortée d'une abondante production littéraire. Tableaux de Paris, « panoramas », « physiologies » et « physionomies » citadines prétendent se faire l'écho des changements du paysage social en plaçant les bohémiens au cœur caché de la capitale (sur le thème : les bohémiens sont parmi nous) ou dans ses bas-fonds (petits métiers incertains, revenus suspects, activités louches ou carrément délictueuses). La production dramatique cultive elle aussi l'image du bohémien suspect, proche de la petite pègre<sup>33</sup>. C'est pourquoi les bohèmes et leurs défenseurs feront bientôt leur possible pour dissocier les termes. Une monographie publiée en 1854 estime que « ce mot de bohème, inventé il y a une vingtaine d'années par six ou sept hommes d'esprit, a été défiguré par les vaudevillistes et les dramaturges »<sup>34</sup>. À la fin des années soixante, Larousse proteste à son tour contre une appellation où il voit un abus de langage et un détournement de sens avilissant : comment ose-t-on confondre les filous, les escarpes, les rôdeurs du ruisseau de Paris avec les Bohémiens authentiques, altiers sous leurs haillons, « nobles et fiers comme des rois d'Orient, mystérieux et mélancoliques comme la vieille Égypte » ? Ou encore avec la charmante bohème de Murger ?<sup>35</sup>

La tendance à spécialiser les mots se remarque peu à peu : *bohémien* conserve un lien plus fort que *bohème* avec *gitan*, *tzigane*, et l'idée de mobilité semble de plus en plus marquée dans ce terme, du moins si l'on en juge par les exemples trouvés chez Nerval (le poète bohémien est en état d'errance) et chez Sand, pour qui le bohémien par excellence s'incarne dans le voyageur. Quoi qu'il en soit de ces différenciations encore flottantes, la synonymie première s'avère fondatrice. Sur elle vont s'édifier les images littéraires de l'artiste, ou d'une certaine catégorie d'artistes, qui se font jour vers 1835.

#### **Du bohémien à l'artiste : Félix Pyat**

Le sens analogique du terme *bohémien*, homme qui vit « comme un Bohème », c'est-à-dire comme un vagabond, est attesté depuis longtemps, toutefois le mot ainsi compris n'a pas vocation à désigner des artistes : c'est au XIXe siècle que cette acception apparaît. Peut-on repérer le moment où s'effectue le passage du bohémien-gitan à l'artiste ?

L'un des premiers à franchir publiquement le pas fut apparemment Félix Pyat, l'un des camarades, on l'a vu, de George Sand à Paris. En 1834 paraît un recueil d'articles, intitulé

*Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle*, où figure un essai de Pyat qui appelle les artistes du temps « citoyens de la bohème ». L'auteur met l'accent sur leurs caractéristiques marginales : leur manie de « vouloir vivre hors de leur temps, avec d'autres idées et d'autres mœurs, les isole du monde, les rend étrangers et bizarres, les met hors la loi, au ban de la société ; ils sont les Bohémiens d'aujourd'hui »<sup>36</sup>. Le commentaire de Pyat s'articule autour du paradoxe suivant : alors même que les jeunes artistes s'éloignent du reste de la société, le désir d'être un artiste devient de plus en plus répandu. « Le despote du jour est le mot artiste [...] C'est la Vénus du dictionnaire, une expression publique, une prostituée qui court les rues, qui agace les passants, et que le premier venu épouse sur le trottoir [...] L'art est presque un culte, une religion nouvelle qui arrive bien à propos quand les dieux s'en vont et les rois aussi [...] Au train que va la mode en France, je ne désespère pas de nous voir tous devenir artistes. Les artistes étaient rares autrefois ; aujourd'hui ils sont nombreux, au moins de nom, les uns avec des rentes, des libraires qu'ils paient, des journalistes qu'ils régalaient : c'est la littérature byronienne ou l'école des cabriolets ; les autres avec des dettes, les coudes percés et les mains négligées : c'est le genre lycanthrope. La différence entre eux tous n'est que dans la forme »<sup>37</sup>. Mises à part certaines réussites et quelques vocations véritables, beaucoup négligeront les affaires sérieuses au profit de leur fantaisie du moment, oublieront les côtés positifs de la vie et s'enliseront dans un univers chimérique.

Le paradoxe dénoncé par Pyat, celui d'une marginalité qui se répand, a sa raison d'être : le phénomène s'enracine dans une réalité politique, économique et sociale dont il ne fait pas l'analyse et qui relève de ce que nous appelons bohème « réaliste ». Pyat se montre critique : tous ces artistes ou prétendus tels font fausse route et se destinent au ratage. À la même époque, Sand instaure une association nettement plus favorable entre la bohème et l'activité artistique<sup>38</sup>.

### **L'artiste bohémien : *La dernière Aldini* et *Les Lettres d'un voyageur***

*La dernière Aldini* parut dans la *Revue des deux mondes* en 3 livraisons, de décembre 1837 à janvier 1838. Le récit prend Venise pour cadre, mais c'est la Bohême (majuscule et circonflexe) qui se trouve exaltée tant à l'ouverture (« L'artiste, reprit Lélío, a pour patrie le monde entier, la grande *Bohême*, comme nous disons ») qu'au finale, quand son amie Cecchina dit au chanteur : « Narguons l'orgueil des grands, rions de leurs sottises, dépensons gaiement la richesse quand nous l'avons, recevons sans souci la pauvreté si elle vient ; sauvons avant tout notre liberté, jouissons de la vie quand même, et vive la Bohême ! » Lélío, *primo tenore* à la Fenice, acquiesce en s'écriant à son tour : « Et vive la Bohême ! »<sup>39</sup>. Théophile Gautier cite ce passage en tête de son compte rendu des *Bohémiens de Paris*<sup>40</sup>, publié en 1844 dans *La Presse* : Nerval a pu le lire, d'autant qu'il rédigeait la même rubrique (chronique des théâtres) en alternance avec Gautier. La Bohême de *La dernière Aldini* désigne l'univers moral des artistes indépendants, leur patrie imaginaire, un lieu virtuel d'élection où l'artiste s'accomplit comme tel par son mérite plutôt qu'au gré de sa position sociale et de ses relations : de manière très significative, Lélío renonce simultanément à un mariage aristocratique.

Évoquant *La dernière Aldini*, J. Seigel suit Larousse (*GDU*), qui avait attiré l'attention sur ce roman, et que les dictionnaires ultérieurs recopient sans contrôle suffisant. Or il faut remonter plus haut, car il y a chez Sand un précédent d'importance parmi ses manifestes pour la Bohême : il s'agit des *Lettres d'un Voyageur*, et plus spécialement de la quatrième *Lettre*, adressée « À Éverard » (pseudonyme pour Michel de Bourges), parue le 15 juin 1835<sup>41</sup>. Éverard est un avocat célèbre, chef reconnu des républicains du Berry. La lettre ouverte dédiée par Sand s'édifie sur une discussion entre Michel le militant et George l'écrivain, qui se désigne à lui par « ton ami le voyageur » ou « ton frère le bohémien »<sup>42</sup>. Le bohémien

admire et plaint Michel, mû par « l'amour de la gloire » et « l'instinct de sa force », car « travailler pour la gloire est à la fois un rôle d'empereur et un métier de forçat »<sup>43</sup>. À ce nouveau Caton qui instruit le procès de l'art (« Cela donne-t-il du pain et des souliers aux hommes ? »), le voyageur répond : « Mon pauvre frère, j'aime mieux mon bâton de pèlerin que ton sceptre »<sup>44</sup>. Rivé aux luttes politiques, Éverard ne s'appartient pas car il se doit à tous les hommes, « et quand tu vois passer un pauvre oiseau, tu envies son essor et tu regrettes les cieux ». Le poète, lui / elle, se sent libre : « Que ne puis-je t'emmener avec moi sur l'aile des vents inconstants, te faire respirer le grand air des solitudes, et t'apprendre le secret des poètes et des Bohémiens ! »<sup>45</sup>. Éverard le tribun réclame de tous l'action, la lutte, le sacrifice. Aussi le « pauvre diseur de métaphores »<sup>46</sup> qui se voit reprocher sa frivolité et son indifférence aux choses de la cité doit-il plaider la cause des rêveurs, des contemplatifs : « Veux-tu me dire à qui tu en as, avec tes déclamations contre les artistes ? »<sup>47</sup>. L'épître s'achève sur une invocation lyrique placée dans la bouche du voyageur qui prend congé : « Ô verte Bohême ! patrie fantastique des âmes sans ambition et sans entraves, je vais donc te revoir ! J'ai erré souvent dans tes montagnes et voltigé sur la cime de tes sapins »<sup>48</sup>.

Ces lignes s'inscrivent dans une semi-fiction épistolaire<sup>49</sup>, mais plus d'une fois dans ses lettres véritables Sand se désigne à l'époque par « le bohémien »<sup>50</sup>. Il s'agit moins pour elle de caractériser une expérience vécue que d'affirmer une aspiration, un projet, le choix d'une posture - c'est pourquoi nous parlons de bohème idéale. Du reste, loin d'être une création soudaine *ex nihilo*, celle-ci a partie liée avec une autre patrie imaginaire de l'auteur - le Tyrol, évoqué dans sa correspondance de Venise et dans la première des *Lettres d'un voyageur*<sup>51</sup>.

La *Lettre* « À Éverard » plaide pour l'autonomie de l'artiste face à l'homme de pouvoir, et plus généralement en faveur de la libre création. Lorsque Sand invoque la Bohême pour refuser les empiètements de la politique sur les œuvres d'imagination, elle répond à une sollicitation diffuse, mais pressante. Depuis 1830 se répand l'idée d'une littérature engagée, soucieuse de promouvoir les idéaux de liberté, de justice et d'égalité. Les saint-simoniens condamnent l'individualisme romantique et chargent les artistes de mission : ce sont pour eux les porteurs d'un message social, voire les nouveaux prêtres d'une harmonie future aux dimensions de l'humanité. Certains républicains vont dans leur sillage, pour qui arts et lettres doivent exprimer les besoins des déshérités et propager les idéaux démocratiques. Sand résiste à ces tentatives d'annexion sur un plan général - tel est le propos explicite, mais il y en a un autre, plus personnel, moins apparent : sa Bohême idéale lui permet de s'ériger en *auteur*, c'est-à-dire en sujet autonome de l'écriture, abstraction faite des déterminations familiales et sexuelles.

### « Fiction de soi »

Une première forme d'émancipation, déjà accomplie, passe par la signature adoptée dès 1832. Signer « George Sand » lui assure une autonomie symbolique en tant qu'écrivain, vis-à-vis de la famille paternelle (Dupin) et du mari (Dudevant) comme de l'amant (Sandeau). Ce nom de plume n'a rien d'un pseudonyme : Sand le conservera toujours, non pour protéger un incognito qui ne dura pas plus de quelques semaines, mais pour distinguer la romancière de la personne.

Les *Lettres d'un voyageur* vont plus loin, puisqu'elles dissocient intérieurement l'écrivain lui-même, séparant l'auteur et le narrateur au sein même d'un genre pourtant réputé personnel, voire confidentiel, dépositaire en tout cas du « je » authentique. Au travers de ces douze lettres, variations consacrées selon la préface de 1843 à « l'expérimentation psychologique », « reflet » et non « récit » de ses émotions<sup>52</sup>, Sand simultanément disperse la figure sociale et dissout la physionomie individuelle de l'écrivain. Une quadruple fiction s'interpose entre l'auteur et le lecteur, fiction de l'épistolier-voyageur-masculin-anonyme,

affranchissant le « je » scripteur des contraintes de l'identité civile, sexuelle, professionnelle ou personnelle. Le masque ainsi posé sur la figure de l'auteur évite de borner l'identité du « je » qui s'expose tout au long des *Lettres* sur un mode rapsodique, dans la diversité des lieux, des thèmes, des tons et des destinataires. De même, se dire « ton frère le bohémien » ou « ton ami le Bohémien »<sup>53</sup> n'est pas tant fixer une identité que trouver une « identité de rechange » parmi d'autres<sup>54</sup>. Il s'agit moins de se trouver que de se démultiplier au fil de la recherche. Ainsi, tout comme l'ensemble du dispositif littéraire adopté dans ces *Lettres*, la Bohême sandienne tend à « libérer du souci exclusif d'être soi »<sup>55</sup>. Elle permet de dérouler et d'abandonner tour à tour des existences multiples<sup>56</sup>.

Une intuition analogue se retrouvera chez Baudelaire parlant de la « vaporisation du moi » dans la multitude. De même que l'homme des foules (*Petits poèmes en prose*) oublie sa propre existence en se projetant dans l'inconnu qui passe, le peintre de la vie moderne a pour passion et profession d'épouser la foule. Définissant le bohémianisme comme un « culte de la sensation multipliée » (*Le Peintre de la vie moderne*), une manière de sentir qui permet d'exister de façon multiple, « Baudelaire a dépeint l'artiste comme un virtuose de la diffusion de soi »<sup>57</sup>, opération pensée comme une condition essentielle de sa créativité artistique. Sans doute est-ce d'ailleurs pourquoi les grands créateurs, Sand, Baudelaire, Nerval, finissent par se dérober, évitant de se définir une fois pour toutes comme bohèmes ou bohémiens, car ce serait s'arrêter en chemin, se fixer dans une posture, s'assigner une identité figée.

Les *Lettres d'un voyageur* offrent un angle de vue différent de telle déclaration sandienne, confiée aux lettres véritables, où l'idée bohémienne repose sur des notions déjà répandues, voire convenues. Lettre à E. Delacroix du 7 septembre 1838 : « Nous sommes faits comme cela, nous autres artistes, bohémiens, bilieux et nerveux [...] C'est la supériorité que nous avons sur les épiciers et comme nous avons nous-mêmes des facultés immenses pour jouir de l'idéal, nous pouvons nous moquer de leur réel, de leurs équipages, de leurs salons, de leurs titres et de leur popularité ! »<sup>58</sup>. « Bohémien » dans ce contexte affirme une qualité en distinguant deux familles d'esprit, l'autre regroupant « boutiquier », « épicier » « philistin » et « bourgeois » (quasi synonymes). Moins marginal qu'antagoniste à forces égales, le bohème se pose ici en s'opposant. Autour de ce lieu commun (bohème *versus* bourgeois) fleuriront après Murger nombre de débats axés sur l'identité sociale du bohème, souvent moins tranchée, plus équivoque.

La bohème idéale chez Sand ne relève donc pas d'un thème accidentel rencontré en chemin, elle participe d'une démarche d'ensemble. Signer d'un nom masculin, se dire voyageur et revendiquer la « verte Bohême » servent la même fin : instituer « un lieu symbolique, hors sexe et hors société, qui permet d'être ailleurs, mais pas vraiment en dehors, seulement dans la marge »<sup>59</sup>. Il y a là pour Sand une nouvelle avancée dans la carrière d'écrivain, car c'est bien ainsi qu'elle conçoit d'emblée son activité - passion et métier<sup>60</sup>. La bohème brièvement vécue (cf. *supra*) lui a permis de conquérir son indépendance matérielle. La bohème idéale lui assure maintenant un statut symbolique d'auteur au sens fort, c'est-à-dire point seulement 'femme de lettres' parmi d'autres (appellation repoussée), mais inventeur de postures propres, originales dans le rapport à l'écriture. Le mot *bohème* est moins descriptif à ce stade que programmatique, il « en appelle à une communauté idéale et informelle »<sup>61</sup> qui n'a pas de référent social désigné. Communauté qui, de même que pour Nerval, s'établit dans une marge plus spirituelle que sociologique, sans revêtir clairement la couleur anti-bourgeoise qui deviendra bientôt inséparable du terme ou de l'idée. Cette bohème idéale, à la fois virtuelle et dispersée, diffère par là-même de la bohème constituée dépeinte par Murger dix ans plus tard.

## **Roman familial**

Le roman familial fait suite dans la chronologie sandienne à la fiction de soi en *bohémien*. De 1835 à 1845, nous voyons l'écrivain jouer amplement tant de la synonymie bohème-bohémien que de la polysémie attachée au second terme. Dans *Consuelo* sont bohémiens le comte Albert de Rudolstadt, qui descend de la famille royale de Bohême, et son dévoué Zdenko, natif de la même province (sans être tzigane). La mère de Consuelo est une bohémienne espagnole, au sens cette fois de *zingara* (gitane) : une pauvre qui chante pour gagner sa vie sur les grands chemins. Consuelo la *zingarella* devient une cantatrice accomplie et des plus illustres, mais finalement revient aux sources quand elle abandonne l'opéra et rejoint son époux pour mener une vie obscure et itinérante dans les forêts de Bohême (*La Comtesse de Rudolstadt*). Dans *Teverino*, *bohémien* désigne constamment le protagoniste éponyme, doué pour le chant, mais trop nonchalant et trop inconstant pour travailler : Teverino, plus vagabond qu'artiste, ne tient pas en place<sup>62</sup>.

Non contente de revendiquer la Bohême comme patrie réelle ou imaginaire des artistes, Sand l'inscrit dans sa propre généalogie. Ici pointe le « roman familial » élaboré dans sa correspondance en 1843-1844 et transposé simultanément dans *Consuelo*. La filiation revendiquée s'articule autour du couple socialement disparate que forment sa mère, dite par Sand « bohémienne », et son père, issu d'une lignée royale par son propre grand-père, le Maréchal de Saxe, lui-même fils d'Auguste II, roi de Pologne. Lettre de décembre 1843 à Charles Poncy : « moi qui suis née en apparence dans les rangs de l'aristocratie, je tiens au peuple par le sang et par le cœur. Ma mère était plus bas placée que la vôtre, dans cette société si bizarre et si heurtée. Elle n'appartenait pas à cette classe laborieuse et persévérante qui vous donne à vous un titre de noblesse dans le peuple. Elle était de la race vagabonde et avilie des Bohémiens de ce monde. Elle était danseuse, moins que danseuse, compare sur le dernier des théâtres des boulevards de Paris ». Après quoi, Sand évoque le mariage de ses parents et la campagne de Napoléon (1808) en Espagne où son père entraîna les siens, ce qui la conduit à placer sa petite enfance sous le double signe de l'errance bohémienne et du désordre bohème : « Née dans leur mansarde, j'ai commencé par la misère, la vie errante et pénible des camps, le désordre d'une existence folle, aventureuse, pleine d'enthousiasme et de souffrances »<sup>63</sup>. Dans une lettre de mars 1844 à Alphonse Fleury, on la voit revendiquer fièrement la Bohême maternelle : « Moi, je n'ai rien de bourgeois dans le sang. Je suis la fille d'un patricien et d'une bohémienne, comme le jeune Zdenko de mon roman. Je serai avec l'esclave et avec la bohémienne, et non avec les rois et leurs suppôts »<sup>64</sup>. La formule vise à asseoir une définition historique de son identité familiale, partagée entre une lignée royale et une autre, toute populaire, que le qualificatif *bohémien* soumet à une idéalisation paradoxale, à contre-courant de l'opinion commune défavorable.

« La Bohême de *Consuelo* s'agrafe » à ce roman familial de l'auteur<sup>65</sup>. Les deux s'écrivent en même temps, et Sand se montre très consciente des similitudes unissant la mère de son héroïne à la sienne propre<sup>66</sup>. L'image maternelle dans le roman se signale au début par une forte ambivalence, entre amour et ressentiment, neutralisée ensuite de façon à épurer cette image. Sans renier la *zingara*, Consuelo s'affranchit par ses dons et par le travail de sa destinée socialement et professionnellement misérable, tout en estompant au plan affectif l'ombre de la mauvaise mère, peu caressante et acrimonieuse. La bohémienne ainsi graduellement réhabilitée devient au fil du récit la figure tutélaire des « beaux rêves d'indigence et de liberté »<sup>67</sup> où Consuelo retrempe son âme et son courage. George, pour son compte, ne se réclame de la Bohême que de biais : la lettre précitée (1844) ne dit pas « je serai bohémienne », mais « je serai avec l'esclave et avec la bohémienne ». Solidarité et distance.

## CONCLUSION

L'idée bohème cristallise au XIXe siècle des représentations journalistiques et romanesques qui intéressent plus ou moins directement tout créateur. Qu'est-ce qu'un écrivain quand il se définit comme artiste - avec l'aura puissante que l'âge romantique confère à ce terme - et point seulement comme littérateur ? Quels sont sa place et son rôle dans une société de plus en plus soumise aux forces de l'argent ? Le bohémianisme soutient plus ou moins clairement la revendication de l'artiste à prendre une place dans cette société, fût-ce de manière critique et même paradoxale puisque la bohème passe précisément pour marginale.

Il convient pour conclure de récapituler d'abord l'évolution retracée chez Sand. Après la bohème empirique de ses débuts parisiens, qui la conduit en peu de temps des expédients du journalisme à une carrière de romancière, la Bohème idéale des années trente lui permet de conquérir une position autonome en tant qu'auteur, par l'invention d'une identité conçue pour se dérober. Au début de la décennie suivante, la Bohème de *Consuelo* marque une autre étape : si la liberté de l'artiste se voit réaffirmée dans l'éloge du chemin, elle reçoit sur d'autres plans un ancrage solide qui relativise sa marginalité. Une double configuration, familiale et sociale, noue des relations fondatrices entre la fille et sa mère, et à travers celles-ci entre l'artiste et le peuple. Une fois rempli son office de légitimation, cette fiction transitoire devient par la suite moins nécessaire, l'écrivain déléguant la bohème à des personnages plus éloignés d'elle, comme Teverino.

Au début des années quarante, les traits du bohème-bohémien français sont au nombre de quatre : la jeunesse, les activités artistiques, un mode de vie instable, des accointances avec les bas-fonds. Ce dernier point est nouveau : la bohème empiète sur les régions suspectes, les zones d'ombre de la grande ville. Dans la pièce de D'Ennery (Denner) et Grangé, *Les Bohémiens de Paris* (1843), un personnage déclare : « J'entends par bohémiens cette classe d'individus dont l'existence est un problème, la condition un mythe, la fortune une énigme, qui n'ont aucune demeure stable, aucun asile reconnu, qui ne se trouvent nulle part et que l'on rencontre partout ! qui n'ont pas un seul état, et qui exercent cinquante professions ; dont la plupart se lèvent le matin sans savoir où ils dîneront le soir ; riches aujourd'hui, affamés demain, prêts à vivre honnêtement s'ils le peuvent, et autrement s'ils ne le peuvent pas ». Nous voici à mi-chemin entre le *Neveu de Rameau* pour ce qui est du caractère protéiforme du bohème, et les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, qui arpentent une « zone crépusculaire entre l'ingéniosité et la criminalité »<sup>68</sup>. L'image de la bohème offre donc un assortiment qui ne va pas de soi.

La publication de Murger décante ce mélange : la bohème après lui sera une fois pour toutes le domaine des jeunes artistes pauvres. Mais, juste avant la sienne, quelques plumes traitent le motif d'une façon qui met en évidence les déterminations propres à un moment précis de l'Histoire (monarchie de Juillet) et à une génération donnée. Confronté de manière aiguë, sans protection étatique ni privée suffisante, aux conditions instables et parfois draconiennes du marché, l'artiste des années quarante se fait peuple ou porte-parole de celui-ci, en vertu d'une solidarité objective fondée sur les conditions matérielles et morales désormais imparties aux créateurs. La figure quelque peu abstraite de l'artiste-bohémien se redéfinit lorsque nouvelle et roman prennent en charge sa représentation réaliste ; entre 1837 et 1845, celle-ci inscrit la bohème dans un milieu socio-historique donné. Cette période permet d'observer chez Sand une évolution du thème, qui conduit de la bohème artiste, précédemment envisagée dans un cadre intemporel ou étranger (*La dernière Aldini*, *Consuelo*, *Teverino*), à la bohème antibourgeoise inscrite dans un espace-temps familial, contemporain et parisien (*Horace*). L'étape suivante de notre recherche consistera donc à dégager les traits de ce « Paris-Bohème »<sup>69</sup> qu'explorent Balzac (« Un grand homme de province à Paris » dans

*Illusions perdues*, 1839), Sand (*Horace*, 1842), Champfleury (*Chien-Caillou*, 1845) et Murger.

***Françoise Genevray***



## ANNEXE : REMARQUES SUR LES DICTIONNAIRES

Notre exposé évoque brièvement les dictionnaires de langue. La présente annexe contient quelques observations relatives aux dictionnaires de littérature, puis au *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>ème</sup> siècle* de P. Larousse (1866-1876).

### I. Dictionnaires de littérature, article « bohème »

On commencera par les motifs d'insatisfaction :

- *DLBordas* (1984) contient des erreurs de fait. Plusieurs dates (concernant Nerval, Murger et Balzac) sont erronées.
- *DLLarousse* (1985) recopie sans contrôle *GDU*, son ancêtre du XIX<sup>e</sup> s : *La dernière Aldini* (G. Sand) et *Un prince de la bohème* (Balzac) sont donnés une fois de plus pour initiateurs au vu de leur titre, sans égard pour des repères moins formels et plus pertinents.
- La loi du genre (article bref) aboutit à des notions forcément sommaires. *DLLarousse* commence par : « La bohème est un sous-produit du romantisme » sans justifier la formule. La bohème apparaît effectivement en pleine époque romantique, celle du romantisme français en tout cas, mais le lien génétique, s'il existe, n'est pas explicité. N'apparaissent ensuite que des facteurs sociologiques : la bohème « est liée au début du XIX<sup>e</sup> siècle au phénomène des études qui se prolongent, de l'attente d'un métier et d'une situation 'normale' », elle est « inséparable de la promotion sociale et historique de l'étudiant, et de son prolongement, l'artiste ». Ce qui est loin d'être faux, sans paraître suffisant.

On retiendra plusieurs idées de *DULPUF*, article « Bohème et marginalité littéraire » rédigé par Loïc Chotard :

- « La bohème est avant tout un paradoxe : il s'agit à la fois de la cultiver et d'en sortir ». « Certains vivent ce dilemme comme un drame intérieur qui les détruit ; d'autres s'en accommodent parfaitement, au point de créer une 'légende dorée' de la bohème propre à séduire le bourgeois par son exotisme ». Ajoutons [F.G.] que le premier cas est illustré par Murger, le deuxième par Arsène Houssaye.
- Le bohème est « un type défini essentiellement a contrario comme l'antibourgeois ».
- Le « petit journal » est un des « lieux d'élection de la bohème ».
- L'existence d'un groupe est constitutive de la bohème. Notons [F.G.] que dans les cénacles, associations ou communautés de vie bohèmes presque tous les arts sont représentés, ce qui favorise des échanges créatifs. Dans son *Histoire du romantisme*, T. Gautier souligne ce point à propos du Petit Cénacle : les arts et les lettres fraternisent en même temps que les hommes.

### II. Le Grand Dictionnaire Universel de P. Larousse

Il s'agit d'un document important par lui-même, mais aussi comme source des dictionnaires postérieurs. Le point de vue n'est pas purement descriptif ou analytique, Larousse juge et moralise beaucoup par moments.

1. L'article propose un historique du phénomène en termes de générations. « Notre siècle a vu deux générations de bohèmes qui laisseront leur trace dans l'histoire des arts et des lettres ; deux hommes également remarquables et également dignes de commisération, Gérard de Nerval et Henri Murger ». Pour présenter la première génération, autrement dit le cercle de la rue du Doyenné, Larousse s'inspire directement de *La Bohème galante* de Nerval, traitant ce texte comme un document historique - ce qu'il n'est pas. « L'autre groupe se forma longtemps après le premier ; il comprenait entre autres Privat d'Anglemon, Auguste Vitu,

Schanne, Murger, Alfred Delvau, Champfleury et bien d'autres que j'oublie » ; il eut pour centre de ralliement le café Momus, au rez-de-chaussée de l'immeuble où siégeait *La Revue des Débats*. La célébrité lui fut acquise par les *Scènes de la vie de bohème*, que *GDU* appelle « l'Iliade de la bohème contemporaine ».

2. Outre la subdivision chronologique, *GDU* avance plusieurs catégories typologiques largement empruntées, sans qu'il le précise, à la préface rédigée par Murger pour son recueil de 1851. Larousse démarque fidèlement le classement de Murger, qui distingue avant tout une bohème authentique et une bohème « ignorée ». La bohème authentique, inévitable pour ceux qui vivent seulement de leur art ou de leur plume, n'a qu'un temps, celui du passage vers une vie stable. Le bohème ignoré, quant à lui, persiste dans sa marginalité, restant bohème soit faute d'énergie pour imposer son talent, soit parce qu'il a trop d'orgueil pour se plier aux nécessités du marché de l'art ou de l'édition industrielle, soit « et surtout » faute « de relations dans les sphères plus élevées et plus fortunées de la société ». L'essentiel pour Larousse consiste à séparer nettement bohème provisoire et bohème prolongée. Ailleurs, au sujet d'Alfred Delvau, il insiste sur le fait que pour Murger la bohème n'est qu'une étape transitoire.

*DLBordas* (article de D. Couty) reprend grosso modo les grandes lignes de *GDU*, c'est-à-dire la chronologie générationnelle (deux groupes bohèmes se succédant à dix ans d'écart environ), ainsi que la différence entre deux types de bohème : l'une temporaire et foncièrement bourgeoise, qui ne fait somme toute qu'explorer les frontières du mode de vie bourgeois en les repoussant aussi loin que possible au nom de la liberté ; l'autre - définitive parce que non choisie, contrainte et vraiment pauvre.

3. *GDU* passe ensuite en revue les illustrations littéraires et dramatiques du thème. Des notices critiques concernent en particulier :

- *Scènes de la vie de Bohème* par Murger, et ses dérivés : le drame en cinq actes et en prose de Théodore Barrière, *La Vie de Bohème*, « où l'on retrouve tout entier, découpé en tirades et en dialogues, le livre de Murger » ; une chanson (paroles de MM. Barrière et Murger, musique de Nargeot) qui « obtint le succès de la pièce, qui avait déjà eu le succès du livre ».

- *La Bohème galante*, par G. de Nerval.

- *Un prince de la bohème*, publié en 1840, qui entra ensuite dans la *Comédie Humaine* parmi les *Scènes de la vie parisienne*. Notons [F.G.] que pour Balzac tous les bohèmes ne sont pas de futurs artistes : son titre désigne la réunion de jeunes talents dont sortiront aussi bien des diplomates, des administrateurs, des militaires, des journalistes...

- Adolphe d'Ennery et Grangé, *Les Bohémiens de Paris* (drame, 1843).

- *La Bohème dorée*, par Charles Hugo, réunit des feuilletons donnés au journal *La Presse* en 1859.

- *Les Confessions d'un bohème*, par Xavier de Montépin (1849), peuvent être classées dans la catégorie des romans populaires (avec pour ingrédients des jeux, des soupers, des enlèvements, des crimes etc.). *GDU* relève « un style coloré, entraînant, irrésistible », et « la violence mélodramatique de certains tableaux ». Il reproche à l'auteur d'avoir forgé les deux protagonistes masculins sur des modèles empruntés à Balzac, Vautrin et Lucien de Rubempré.

- *Les Confessions d'un bohème* (même titre que le précédent) par Arnould Frémy sont un roman d'analyse publié en 1855.

- Sur l'ouvrage d'Alfred Delvau, *Henry Murger et la bohème* (1866), *GDU* observe que l'auteur, témoin direct de la bohème, l'ayant quittée depuis, ne lui témoigne aucun regret. Loin de l'enjoliver, Delvau fait de la « cité dolente » (reprise des mots appliqués par Dante à son *Inferno*) une peinture propre à dissuader quiconque de la rejoindre.

4. Remarques et pistes de réflexion : la bohème est à la mode depuis 1840 environ. Certains s'emparent du mot en guise d'appât et de publicité. C'est le reproche adressé à Charles Hugo pour sa *Bohème dorée* dont *GDU* conteste le titre, car le héros de ce roman « n'a pas moins de 25 000 livres de rente, un coupé, des maîtresses qu'il paye et une stalle aux Italiens ». « L'auteur a voulu tout simplement donner à son livre un titre fort en vogue en ce temps, et par là attirer l'attention du public ».

Placé devant cette inflation, Larousse s'emploie à fixer et délimiter le sens du terme : « ce qui caractérise le vrai bohème, croyons-nous [F.G. : l'incise montre que le sens continue de flotter], c'est que, vêtu de haillons comme le zingaro, comme lui il a la gaieté insouciant qui éloigne tout souci du lendemain ». Le bohème serait forcément pauvre, parler de bohème dorée ou d'un bohème soucieux d'amasser constituerait un contresens. Pourtant, le même *GDU* parle ailleurs (autre article - autre rédacteur, probablement) de la « bohème crottée » opposée à la « bohème fardée ». Ce qui atteste une tendance irrésistible à déborder l'acception restreinte imposée par Murger et à brouiller la limite entre bohème et artistes nantis, ou entre bohème pauvre et bourgeoisie en herbe.

C'est pour contrer cette tendance que *GDU*, écrivant « comme le zingaro », sollicite l'analogie originelle entre le *bohème* et le *bohémien* (tzigane) afin de restituer le bohème à sa précarité foncière. Or, quand on scrute les textes, cette analogie du bohème et du bohémien se révèle littérairement plus féconde qu'il n'y paraît si l'on s'en tient à l'étude lexicale : ceci devrait ressortir de l'étude portant sur Sand et sur Nerval.

Enfin, que la précarité matérielle du bohème en fasse un marginal ne va pas de soi – comme on verra quand il sera question de la bohème « réaliste ».

---

<sup>1</sup> H. Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Gallimard, Folio Classique, 1988, p. 6.

<sup>2</sup> Curieusement, le moins satisfaisant sur ce point est justement *DH* (Robert, 1992). Beaucoup de matériaux intéressants se trouvent dans les dictionnaires classiques (*Académie*, *L*) et dans le *TLF*.

<sup>3</sup> Paris, Gallimard, 1983 [*The Literary Underground : publishers and booksellers in the Old regime*, 1968].

<sup>4</sup> J.-M. Goulemot, D. Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes : l'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992, chap. VI.

<sup>5</sup> Adrien Lélioux, Léon Noël, Félix Tournachon [alias Nadar], *Histoire de Murger, pour servir à l'histoire de la vraie Bohème, par trois buveurs d'eau*, p. 72.

<sup>6</sup> Ce sens reste bien vivant de nos jours dans l'expression lexicalisée « vie de bohème ». À ceci près qu'elle ne s'applique plus nécessairement à des écrivains ou à des artistes en herbe. Le champ d'application du mot s'est beaucoup élargi et le bohème du XXI<sup>e</sup> siècle (cf. le bourgeois-bohème ou *bobo* français) n'appartient pas nécessairement aux arts ou aux lettres.

<sup>7</sup> Le bohème insouciant s'agrège au gai bohémien, *topos* répandu depuis une chanson fameuse de Béranger (1828) : « Sorciers, bateleurs ou filous / Reste immonde / D'un ancien monde / Sorciers, bateleurs ou filous / Gais bohémiens, d'où venez-vous ? ».

<sup>8</sup> Jerrold Seigel, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, trad. française par O. Guitard, Paris, Gallimard, 1991 [New York, 1986], p. 37.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>10</sup> Exceptions : Jean-Luc Steinmetz, « Quatre hantises (sur les lieux de la Bohème) », *Romantisme*, n° 59, 1988, pp. 59-69, distingue une « Bohème offensive » (1831), encore imprégnée des idées de la Révolution de juillet, et une « Bohème élégante » (1835, le Doyenné). Evelyn Gould commente *La dernière Aldini* dans « George Sand's forgotten Bohemia », *Le Siècle de George Sand*, textes réunis par David A. Powell avec l'assistance de Shira Malkin, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 357-365.

- 
- <sup>11</sup> Nous y reviendrons en troisième partie.
- <sup>12</sup> J. Seigel, *op. cit.*, p. 27.
- <sup>13</sup> Loïc Chotard, *Introduction à Murger, op. cit.*, p. 9.
- <sup>14</sup> Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Gallimard, La Pléiade, 2 vol., 1970-1971, t. II, p. 110.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 135.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 147. Hyacinthe Latouche, dit Henri de (1785-1851), poète, romancier, journaliste, fut le découvreur de Sand et le mentor de Balzac.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 116-117.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 135.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 132.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 132.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 135.
- <sup>22</sup> Exemple : Alphonse Signol étant mort au cours d'un duel, Aurore et Sandeau co-écrivent *Le Commissionnaire* qui paraît en 1831 sous le nom de l'auteur présumé.
- <sup>23</sup> Lettre du 4 mars 1831 à Jules Boucoiran, Sand, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Garnier, 25 vol., 1964-1991, et vol. 26, Les Amis de George Sand-Éditions Du Lérot, Tusson (Charente), 1995, t. I, pp. 817-818.
- <sup>24</sup> Sand, *Œuvres autobiographiques*, t. II, pp. 151-153.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 152-153.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 133. Nous soulignons.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 118.
- <sup>29</sup> Pourquoi ? Lorsque Sand publie son autobiographie au début du Second Empire, ces choses ne peuvent être écrites. Les contrats qu'elle signe avec des journaux en 1851-1852 stipulent qu'elle ne devra parler ni de politique ni de questions sociales. Mieux vaut d'ailleurs les passer sous silence pour ne pas aggraver le sort des exilés politiques. F. Pyat, condamné après le coup d'Etat de 1851, ne revint en France qu'avec l'amnistie de 1869 : Sand évite d'attirer l'attention sur ceux des condamnés politiques qu'elle ne peut aider directement.
- <sup>30</sup> *Correspondance*, t. II, p. 289. Étudiants berrichons à Paris, Émile Regnault, Émile Paultre, Alphonse Fleury et Gustave Papet se préparent à prendre un « état » reconnu, c'est-à-dire un métier et une position sociale.
- <sup>31</sup> Sand, *Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 141.
- <sup>32</sup> Exemples chez Nerval : un habitant de la Bohême géographique est *un Bohême* quand le nom figure dans une énumération où passent aussi des Lombards, des Hongrois, des Turcs, des Grecs etc., cf. *Pandora* dans *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, La Pléiade, 3 vol., 1984-1993, t. III, p. 655. À quelques pages d'écart, le *Voyage en Orient* emploie pour ce même sens (natif ou habitant de la Bohême) tantôt *Bohême*, tantôt *Bohémien*, t. II, p. 207 et p. 211.
- <sup>33</sup> Adolphe d'Ennery et Grangé, *Les Bohémiens de Paris*, drame en cinq actes et huit tableaux, donné à l'Ambigu Comique le 27 septembre 1843. Texte imprimé à Paris, Marchant, 1843.
- <sup>34</sup> Taxile Delord, Arnould Frémy, Edmond Texier, *Paris-Bohème*, Paris, A. Taride, 1854, p. 6.
- <sup>35</sup> « Une autre espèce de bohémiens non moins charmants [...] jeunesse folle esquissée par H. Murger, et qui vit de son intelligence un peu au hasard et au jour le jour » (*GDU*, p. 869).
- <sup>36</sup> Félix Pyat, « Les Artistes », *Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle*, Mme C. Béchet, 1834-1835, 7 tomes en 4 vol., t. IV, p. 9.
- <sup>37</sup> Cité dans *Romantisme*, n° 55, 1987, p. 3.
- <sup>38</sup> « L'idée de la bohème ne serait jamais devenue séduisante et populaire si elle était restée imprégnée du scepticisme de Pyat. Il y fallait une association plus positive entre elle et l'art ».

---

À la source de cette promotion de la bohème, J. Seigel place « entre autres la romancière et réformatrice sociale que fut George Sand », *op. cit.*, p. 27.

<sup>39</sup> George Sand, *La dernière Aldini*, dans *Vies d'artistes*, Presses de la Cité, Omnibus, 1992, p. 254.

<sup>40</sup> Voir note 33.

<sup>41</sup> La première publication eut lieu dans la *Revue des deux mondes*. L'édition en volume chez Bonnaire (1837) attribue à cette lettre le n° VI, devenu définitif.

<sup>42</sup> Sand, *Lettres d'un voyageur, Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 779, p. 783.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 780, p. 783.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 810, p. 784.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 780.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 781.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 807.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 817.

<sup>49</sup> Autres exemples : « ton ami le Bohémien », *ibid.*, p. 875, lettre IX *au Malgache* (Jules Néraud) ; « mon sans-gêne bohémien », *ibid.*, p. 892, lettre X *à Herbert* (initialement Charles Didier).

<sup>50</sup> Exemples : « si je n'étais George le bohémien, je voudrais être George Planet - plaisanterie à part », *Correspondance*, t. III, p. 266. « À lui l'orgueilleux, comme à moi le bohémien : Malheur, Malheur, Malheur ! », *ibid.*, t. IV, p. 186 (la troisième personne désigne Michel de Bourges).

<sup>51</sup> Cf. Françoise Genevray, « Le motif tyrolien dans la première *Lettre d'un voyageur* de George Sand », *Studi Francesi*, n° 117, sept.-déc. 1995, pp. 496-502. Le sème 'montagne' instaure dans le n° VII une liaison Bohême-Tyrol-Helvétie : « fonder, dans la belle Helvétie ou dans la verte Bohême, une colonie d'artistes », *Lettres d'un voyageur, Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 818.

<sup>52</sup> *Préface* à la deuxième édition, Perrotin, 1843, *Œuvres autobiographiques*, t. II, pp. 645-647.

<sup>53</sup> *Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 783 (à Michel), p. 875 (à J. Néraud).

<sup>54</sup> José-Luis Diaz, « Comment Aurore devint George », *George Sand. Une correspondance*, textes réunis par Nicole Mozet, éd. Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1994, p. 25.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>56</sup> Cf. Pierre Laforgue, *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, Paris, Klincksieck, 2003. Notre travail fut rédigé avant la parution de ce livre où figure notamment un chapitre intitulé « Les *Lettres d'un voyageur*, ou d'une écriture et d'une identité bohémiennes ».

<sup>57</sup> J. Seigel, *op. cit.*, p. 113.

<sup>58</sup> *Correspondance*, t. IV, pp. 483-484.

<sup>59</sup> Nicole Mozet, « George Sand et l'invention de l'artiste », *Romantisme*, n° 55, 1987, p. 27. Repris dans *George Sand écrivain de romans*, éd. Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1997, p. 32.

<sup>60</sup> Lettre du 4 mars 1831 à Jules Boucoiran : « Je suis plus que jamais résolue à suivre la carrière littéraire [...] J'ai un but, une tâche, disons le mot, une *passion*. Le métier d'écrire en est une violente et presque indestructible, quand elle s'est emparée d'une pauvre tête elle ne peut plus s'arrêter », *Correspondance*, t. I, p. 818.

<sup>61</sup> Michèle Hecquet, « Enfants de Bohême : naissance et légitimation chez Sand », *Revue des sciences humaines*, n° 226, 1992/2, p. 103.

<sup>62</sup> Ce bref roman, encore peu étudié, d'abord paru dans *La Presse* (19 août - 3 septembre 1845), a récemment fait l'objet d'une édition préfacée par Martine Reid (Actes Sud, Babel,

---

2003). Une édition critique préparée par nos soins paraîtra prochainement dans les *Œuvres complètes* de George Sand, éd. Honoré Champion (dir. Béatrice Didier). Cf. F. Genevray, « Situations marivaudiennes dans *Teverino* », *Revue Marivaux*, n° 5, 1995, pp. 115-125 ; « Le récit théâtral dans *Teverino* de George Sand », *Littératures*, Presses Universitaires du Mirail (Toulouse), n° 33, 1995, pp. 139-153 ; « Des *Lettres d'un voyageur* à *Teverino* », *Romantisme*, n° 99, 1998/1, pp. 39-51.

<sup>63</sup> *Correspondance*, t. VI, pp. 327-328. Ch. Poncy, maçon provençal, est un de ces poètes prolétaires auxquels la *Revue indépendante* fit place dans ses colonnes. Sand l'aïda à faire publier ses vers et lui prodigua ses conseils.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>65</sup> M. Hecquet, *loc. cit.*, p. 108.

<sup>66</sup> *Correspondance*, t. VI, p. 328 : « [...] ma mère. C'était bien la vraie mère de Consuelo [...] ».

<sup>67</sup> *Consuelo-La Comtesse de Rudolstadt*, Meylan (Isère), éd. de l'Aurore, 1983, 3 vol., t. II, p. 7 (chapitre LXIII).

<sup>68</sup> J. Seigel, *op. cit.*, p.14. L'auteur consacre un chapitre à « l'autre bohème », celle des expédients plus ou moins honnêtes.

<sup>69</sup> Titre du livre référencé en note 34.