

La bohème de tous les temps

*Du mythe de Murger à la
narration postmoderne de Luhrmann*



Halderen, Van, R. (Resi) | S4360001 | Bachelor Franse Taal en Cultuur
Bachelorwerkstuk Cultuurkunde (Frans) | Academisch jaar 2016-2017
Begeleidster: M. Koffeman | Tweede lezer: M. Smeets

Table des matières

Introduction	5
Chapitre I – La naissance de « la bohème ».....	8
1.1 Les caractéristiques du bohémien.....	8
1.2 Le contexte historique	12
1.3 Conclusion.....	14
Chapitre II – La bohème selon Henri Murger	15
2.1 La vie d’Henri Murger.....	15
2.2 <i>Scènes de la vie de bohème</i>	16
2.3 Conclusion.....	24
Chapitre III – La vie de bohème dans <i>Moulin Rouge!</i>.....	25
3.1 Baz Luhrmann et <i>Moulin Rouge!</i>	25
3.2 La thématique bohémienne dans <i>Moulin Rouge!</i>	28
3.3 Conclusion.....	33
Chapitre IV – Les procédés artistiques dans <i>Moulin Rouge!</i>.....	35
4.1 Le cinéma postmoderne.....	35
4.2 Les procédés artistiques postmodernes dans <i>Moulin Rouge!</i>	36
4.3 Conclusion.....	50
Conclusion.....	53
Bibliographie.....	56

Introduction

**« La bohème, la bohème, ça voulait dire on est heureux,
la bohème, la bohème, nous ne mangions qu'un jour sur deux. »¹**

C'est ce que Charles Aznavour chante en 1965. Dans sa chanson célèbre *La Bohème*, Aznavour parle de l'image stéréotypée du bohémien. Il s'agit de l'artiste qui est pauvre, mais heureux. Les paroles de la chanson présentent encore quelques autres éléments qui caractérisent l'image stéréotypée du bohémien. Dans la deuxième strophe par exemple, Aznavour parle de l'idée que le bohémien est un artiste méconnu qui tient toujours l'espoir de devenir célèbre un jour. Il vend son art pour survivre :

Dans les cafés voisins, nous étions quelques-uns, qui attendions la gloire.
Et bien que miséreux, avec le ventre creux, nous ne cessions d'y croire.
Et quand quelques bistros, contre un bon repas chaud, nous prenaient une toile.
Nous récitions des vers, groupés autour du poêle, en oubliant l'hiver.²

Un dernier élément qui marque la chanson, est le sentiment de nostalgie. L'une des raisons pour cela, c'est que le texte est principalement écrit dans l'imparfait. En outre, les paroles de la dernière strophe montrent bien ce sentiment de nostalgie. Aznavour chante qu'il ne reconnaît plus son ancienne adresse quand il la visite. Le dernier refrain de la chanson se termine par « La Bohème, la Bohème, Ça ne veut plus rien dire du tout. »³

L'image qu'Aznavour esquisse ici ressemble sans doute à l'image générale de la bohème. Mais d'où vient cette image ? La figure du bohémien existe depuis très longtemps, mais initialement elle n'avait pas un nom. C'est au milieu du dix-neuvième siècle que la subculture parisienne commence à se nommer « la bohème ». L'image du bohémien devenue plus concrète, la figure apparaît dans l'art et dans la littérature de plus en plus souvent. Bien que le phénomène de « bohémianisme » se soit développé très graduellement, il y a une personne en particulier à qui l'on doit l'image stéréotypée du bohémien. C'est l'écrivain français Henri Murger (1822-1861) qui a consacré une œuvre à la figure du bohémien, intitulée *Scènes de la vie de bohème* (1851).

Dans son œuvre, Murger décrit le bohémien d'une façon caricaturale. Pour cette raison, il a énormément influencé l'image et la réputation du bohémien. Alors que Murger est

¹ « Paroles Charles Aznavour, La Bohème », http://www.paroles-musique.com/paroles-Charles_Aznavour-La_Boheme-lyrics,p13407, (consulté le 23 janvier 2017).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

un écrivain plus ou moins oublié aujourd'hui, son œuvre a transformé la bohème en un mythe qui est encore transmis à présent. Sans que nous nous en soyons conscients, Murger a laissé des traces dans notre mémoire collective. Aussi le thème de la bohème est-il encore présent dans l'art et la littérature contemporains. La chanson d'Aznavor en est un exemple. Il existe également des romans, des peintures, des films et même des opéras qui portent sur ce thème, dont la plus célèbre est celle du compositeur italien Giacomo Puccini : *La Bohème* (1896).

L'opéra de Puccini est basée sur les récits de Murger : les personnages et la plupart de l'intrigue sont similaires. En 2001, un film portant sur la vie de bohème apparaît, et selon plusieurs critiques c'est un film basé sur l'opéra de Puccini. Ainsi, *Moulin Rouge!*, réalisé par l'Australien Baz Luhrmann (1962 -), raconte indirectement l'histoire que Murger a écrite environ un siècle et demi auparavant. Ce qui est remarquable dans le film, c'est que Luhrmann traite un sujet historique (celui de la vie de bohème) qu'il transpose à une époque plus moderne. En fait, *Moulin Rouge!* contient trois couches temporelles : la première occupe l'époque de la bohème (1840), la deuxième est celle de la Belle Époque (autour de 1900) et la troisième est celle de la postmodernité, ou bien l'époque de nos jours (à partir de ±1990).

La combinaison entre des éléments historiques et des éléments modernes rend le film novateur : le spectateur ne s'attend pas à des chansons populaires datant des années 1990 quand il regarde un film qui se déroule en 1899, avec des bohémiens comme personnages principaux. En même temps, cette combinaison inattendue et l'influence de la culture populaire sont deux éléments qui nous aident à placer le film dans un courant artistique : celui du postmodernisme. Une caractéristique postmoderne qui est très importante dans *Moulin Rouge!* est l'intertextualité. Luhrmann utilise des citations pour référer aux autres époques et cultures. Nous pourrions même dire que le film est un « réseau de citations ». En outre, il existe d'autres caractéristiques postmodernes qui sont étroitement liées à la notion de l'intertextualité, comme « l'anachronisme », « l'éclectisme » et les « clichés ».

En analysant le film, nous avons vu que Luhrmann utilise des stratégies intertextuelles pour référer à la vie de bohème. Pour cette raison, nous voyons des rapports entre l'œuvre de Murger et celle de Luhrmann. Cependant, grâce aux procédés artistiques utilisés dans le film, *Moulin Rouge!* représente la bohème d'une façon différente que les *Scènes de la vie de bohème*. Dans cette étude, nous visons à trouver une réponse à la question de recherche suivante :

De quelle manière la bohème est-elle représentée dans « Moulin Rouge! »?

Nous essayerons de trouver une réponse à la question de recherche en analysant le film. Pendant cette analyse, nous nous focaliserons principalement sur la thématique bohémienne dans le film et sur les procédés artistiques utilisés par Luhrmann. Ensuite, nous nous demanderons quel est l'effet de la façon dont la bohème est représentée dans *Moulin Rouge!*.

Or, afin de trouver une réponse à la question mentionnée ci-dessus, il est important d'introduire quelques notions. C'est pourquoi nous constituerons d'abord un cadre théorique concernant le phénomène de « la bohème ». Dans le cadre théorique, nous regarderons ce qu'est la bohème du point de vue historique et sociologique. Le cadre théorique occupe le premier chapitre de ce mémoire. Dans le deuxième chapitre, nous introduirons Murger et son œuvre pour montrer comment il a déterminé l'image de la bohème dans le domaine culturel. Ensuite, dans le troisième chapitre, nous parlerons de Luhrmann et de son film. Nous étudierons la thématique bohémienne dans le film en regardant quelles sont les ressemblances avec l'œuvre de Murger. Finalement, dans le quatrième chapitre, nous regarderons de quelle façon Luhrmann rend la thématique bohémienne. Nous parlerons des procédés artistiques dans *Moulin Rouge!* et du rôle de l'intertextualité. De cette manière, nous espérons trouver des réponses satisfaisantes à notre question de recherche.

Chapitre I – La naissance de « la bohème »

« Il se partage en tribus, en hordes, en bandes, qui vont de çà et de là, suivant chacune des routes que le hasard dessine. »¹

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, il existe une image très stéréotypée de la figure du bohémien. Cependant, il n'est pas du tout facile de définir les frontières de ce que l'historien Jerrold Seigel appelle « Bohemia », dans son œuvre *Bohemian Paris : Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*.² Dans ce premier chapitre, nous parlerons de « la bohème » en tant que phénomène historique et sociologique. Nous commencerons par introduire la figure du bohémien en définissant quelques-unes de ses caractéristiques. Ensuite, nous parlerons du contexte historique dans lequel la bohème est née et s'est développée. Finalement, nous regarderons de quelle façon la bohème a rencontré la littérature.

1.1 Les caractéristiques du bohémien

L'apparence et l'usage du mot bohémien ont changé à travers le temps. Il est donc difficile de définir les caractéristiques de « la bohème », mais nous pouvons quand même déterminer quelques caractéristiques qui sont considérées en général comme « bohémiennes ». Dans ce paragraphe, nous discuterons quelques-unes de ces caractéristiques.

L'opposition à la vie bourgeoise

Le « bohémianisme » fait partie du monde caractérisé par la Révolution française et le développement de l'industrie moderne. L'un des aspects les plus caractéristiques de la bohème est le contraste avec la vie bourgeoise, qui devient de plus en plus déterminante à cette époque-là. La Révolution française a mis fin à l'hégémonie de la noblesse. Pour cette raison, les bourgeois influencent de plus en plus la vie politique en France au début du dix-neuvième siècle. C'est pourquoi on appelle la Monarchie de Juillet, ou bien le régime formé après la Révolution de Juillet de 1830, « une monarchie bourgeoise ». Comme la bourgeoisie

¹ WAGNEUR, Jean-Didier, « Bohèmes, de Léonard de Vinci à Picasso », Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2012, p. 58.

² Chapitre I est principalement basé sur l'étude de J. Seigel: SEIGEL, Jerrold, *Bohemian Paris : Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, JHU Press, Londres, 1999.

devient de plus en plus puissante, elle crée un grand abîme qui la sépare de la bohème. Parmi les écrivains du dix-neuvième siècle, l'époque du romantisme, il y en a beaucoup qui s'insurgent contre la vie bourgeoise. On voit paraître une culture « d'antibourgeoisisme ».¹ Cela montre à quel point la bohème et la bourgeoisie sont à l'opposé l'un de l'autre : un bourgeois est quelqu'un qui a un bon salaire et qui n'a pas de dettes, quelqu'un qui mène une vie confortable et qui fait partie de l'élite. Par contre, le bohémien se trouve en bas de la société : il n'a pas d'argent et il doit lutter pour survivre. Les deux groupes sociaux avaient horreur l'un de l'autre à cause de leurs valeurs contraires : par exemple, parmi les bohémiens il existe une liberté sexuelle, tandis que pour les bourgeois, l'amour est une affaire plutôt pragmatique. Pour cette raison les bohémiens ont des « mœurs douteuses » selon les bourgeois. Simultanément, les deux groupes sociaux s'attirent. Seigel dit: « Like positive and negative magnetic poles, Bohemian and bourgeois were – and are – parts of a single field : they imply, require, and attract each other. »² Cela veut dire que l'existence d'un groupe social peut définir un autre groupe social. Autrement dit, les deux groupes doivent leur signification l'un à l'autre.



Une gravure du bourgeois par Henry Monnier dans « Les Français peints par eux-mêmes » (1842).

Paris comme environnement de vie

Un deuxième élément qui caractérise le bohémien est l'environnement dans lequel il vit. Paris est le foyer du bohémien. Aussi la bohème est-elle un « phénomène parisien », comme le dit Jean-Didier Wagneur.³ Depuis longtemps, Paris est une ville artistique et intellectuelle. Cela se voit notamment dans des quartiers comme le Quartier Latin et Montmartre. Pour cette raison, beaucoup de peintres et d'autres artistes s'installent à Paris en espérant d'y faire carrière. Par conséquent, la ville connaît une expansion rapide et elle devient surpeuplée. Les conditions d'hygiène deviennent de plus en plus mauvaises et la maladie et la criminalité

¹ WAGNEUR, Jean-Didier, « Bohèmes, de Léonard de Vinci à Picasso », Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2012, p. 58.

² SEIGEL, Jerrold, *Bohemian Paris : Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, JHU Press, Londres, 1999, p. 5.

³ WAGNEUR, Jean-Didier, « Bohèmes, de Léonard de Vinci à Picasso », Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2012, p. 57.

augmentent. Les artistes, qui sont souvent sans argent, se trouvent dans des conditions misérables et mènent une vie de clochard.

Le vagabondage

Cela nous mène à un troisième élément qui marque la vie de bohème : le vagabondage. Les bohémiens n'ont souvent pas un domicile fixe. Ils errent à travers la ville, souvent en groupes, à la recherche de provisions, d'un toit et de plaisir. Parmi les bohémiens, il existe une forte solidarité : ils ont « les mêmes mœurs, la même langue et la même physionomie. »¹ Ils sont pauvres et leurs conditions de vie sont misérables. À cet égard, ils ressemblent beaucoup aux tziganes, qui se trouvent également à Paris. En fait, les mots « bohémien » et « tzigane » sont des synonymes. Cela montre les ressemblances entre leurs modes de vie : vivre de jour en jour, être indépendant, avoir plusieurs métiers, mener une vie très modeste ou même misérable, avoir des mœurs douteuses. En bref, ils n'ont pas de plan, mais ils suivent les « routes que le hasard dessine. »²

L'artiste méconnu

Il y a encore une autre chose qui relie les bohémiens : leur passion pour l'art. Les artistes bohémiens sont presque toujours des artistes méconnus. Ils doivent vendre leur art pour survivre, comme nous l'avons vu dans la chanson d'Aznavour. Les artistes bohémiens cherchent toujours une certaine reconnaissance. De l'autre côté, les écrivains qui ont un public très réduit sont considérés comme des génies, parce que leur littérature serait élitaire. Être inconnu et méconnu est considéré comme une caractéristique du génie à l'époque. Les écrivains bohémiens rejettent le marché commercial. Selon Wagneur, il y a « une fascination pour l'échec de ceux qui sont morts pour l'art. »³ Aussi certains bohémiens considèrent-ils la pratique de l'art comme un chemin de croix.

La « joie de vivre »

La vie de jour en jour crée une certaine mentalité chez le bohémien. La cinquième caractéristique est donc la « joie de vivre ». Le bohémien est libre : il n'a pas de domicile ou d'emploi fixe et pour cette raison, sa vie est un jeu et une aventure. La vie aventureuse est renforcée par la jeunesse : le bohémien est généralement associé avec la jeunesse. Grâce à son

¹ WAGNEUR, Jean-Didier, « Bohèmes, de Léonard de Vinci à Picasso », Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2012, p. 57.

² *Ibid*, p. 58.

³ *Ibid*, p. 59.

caractère artistique, le bohémien est rêveur et plein d'espoir. Malgré ses conditions de vie misérables, il croit à la gloire et fantaisie. L'art, l'amour et l'amitié importent le plus dans la vie de bohème et grâce à ces choses-là, le bohémien peut être heureux. Il célèbre la vie, et ce côté positif et joyeux du bohémien est accentué dans la littérature, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

L'association avec « l'étranger »

Ensuite, le bohémien est souvent associé avec l'étranger. Selon Wagneur, « nombre d'écrivains du XIXe siècle se sentiront une forte proximité (...) par une solidarité presque tribale avec des populations imposant farouchement leur différence. »¹ Par conséquent, le bohémien a des idées et des mœurs qui diffèrent de celles de la masse. Il se retourne contre la société et vit dans un monde imaginaire, irréaliste. Pour cette raison, le bohémien est souvent considéré comme une figure criminelle et problématique. Voici comment Seigel décrit leur existence : « A marginal existence based on the refusal or inability to take a stable and limited social identity. All lived simultaneously within ordinary society and outside it. »² Le bohémien se retire plus ou moins du monde et ne se laisse pas influencer par quelqu'un d'autre. Cela se voit également dans la littérature des bohémiens, qui ne satisfait pas aux règles stylistiques de l'époque. Ils utilisent souvent une langue très simple et parisienne. Outre les artistes, il existe encore d'autres personnes faisant partie de la bohème, comme par exemple des excentriques, des idéalistes, des radicaux politiques, des rebelles contre la discipline, des personnes rejetées par leurs familles, des personnes pauvres et des prostituées. La vie en marge de la société peut donc être un choix intentionnel. Aussi le bohémien n'est-il pas toujours malheureux de sa misère et sa pauvreté. Ces choses montrent la distinction avec le bourgeois, qui était une sorte de « barbare » pour les artistes bohémiens. Comme le mentionne Seigel :

They had a horror of everything that smelled of comfort, of umbrellas to gloves and shirt collars; their virtues were fraternity, equality and freedom from self-interest; poverty was their golden calf, they idolized it; politics meant little to them, but they hated anyone who had prostituted their conscience; their greatest expenditure was of imagination, "they have so much of it." Their desire was for change and adventure, a life that moved from heat to cold, wealth to poverty; fie on the ties of family, the sweet chains of affection that brought charm to ordinary life.³

¹ WAGNEUR, Jean-Didier, « Bohèmes, de Léonard de Vinci à Picasso », Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2012, p. 58.

² SEIGEL, Jerrold, *Bohemian Paris : Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, JHU Press, Londres, 1999, p. 11.

³ *Ibid*, p. 17.

1.2 Le contexte historique

Pour comprendre la manière dont le bohémien s'est développé, il est important de connaître un peu plus son histoire. Dans ce paragraphe, nous parlerons d'abord brièvement de l'origine du bohémien et ensuite nous traiterons quelques développements historiques qui ont influencé l'évolution du bohémien.

L'origine de la bohème

Tandis que les traits de « bohémianisme » se présentent depuis beaucoup plus longtemps, c'est dans les années 1830 et 1840 en France que des termes comme « la bohème » et « bohémien » apparaissent pour la première fois. Ces mots réfèrent à un mode de vie identifiable, ou bien à une subculture qu'on retrouve à Paris. La dénomination « bohème » est donc née en France, mais elle suggère faussement qu'une région dans la République tchèque appelée « Bohême » est l'origine des tziganes. Le mot anglais pour tzigane est « gipsy », ce qui fait penser que leur origine est dans l'Égypte. Toutefois, cette idée n'est pas correcte non plus. Il n'est donc pas très clair où et quand le phénomène de la bohème est né, parce qu'il a surgi très graduellement. Selon Wagneur, on parle de « vie de bohème » pour désigner une vie sans ordre ni raison dès l'époque de l'Ancien Régime.¹ Seigel dit que le mode de vie bohémien a toujours existé et que différentes figures dans l'histoire montrent déjà des caractéristiques bohémiennes : « ancient Cynics, wandering medieval poets, eighteenth-century hacks ». ² Les caractéristiques appartenant à la vie de bohème reviennent même dans la vie moderne selon Seigel. Par exemple dans la « Beat Generation » des années 1950, un mouvement littéraire et artistique aux États-Unis³, et le mouvement « hippie » des années 1960.

Une société individualiste

Sous l'ancien régime, la société était structurée sur une base collective. C'est-à-dire que les individus s'étaient unifiés dans des guildes ou des communautés par exemple. L'individu en soi n'avait pas de valeur. Cette mentalité est bouleversée à partir de la Révolution française. La société est reconstruite autour des individus au lieu des groupes. En principe, toutes les

¹ WAGNEUR, Jean-Didier, « Bohèmes, de Léonard de Vinci à Picasso », Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2012, p. 58.

² SEIGEL, Jerrold, *Bohemian Paris : Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, JHU Press, Londres, 1999, p. 11.

³ « Beat Generation », https://fr.wikipedia.org/wiki/Beat_Generation, (consulté le 14 novembre 2016).

activités deviennent accessibles à chaque citoyen. Par conséquent, l'individu obtient beaucoup plus de liberté après la Révolution. Seigel appelle ce phénomène « modern individuality ». Cela signifie également que l'individu obtient la possibilité de développer ses capacités personnelles : ses potentialités innées deviennent plus importantes. Le philosophe allemand Hegel appelle ce développement « free subjectivity ». Il dit que grâce à l'importance croissante de l'individualisme, le développement personnel et l'intérêt de l'individu deviennent le motif de ses actions. Après la fin de l'ancien régime, les artistes et les écrivains participent, tout comme d'autres groupes sociaux, au marché commercial. Alors que jusqu'à ce moment-là, la plupart d'eux n'avaient aucune expérience dans ce domaine. Grâce à la disparition d'un système de classes stricte, les individus peuvent beaucoup plus atteindre au dix-neuvième siècle. Pour cette raison, un désir d'ascension sociale surgit et on commence à faire des efforts pour se développer et réussir dans la vie. La littérature et le journalisme deviennent des instruments faciles pour faire cela, parce que le journalisme est un métier accessible à tous ceux qui ont de l'éducation.

La pauvreté et l'obscurité

Comme le dit Seigel, la modernisation a forcé les artistes à quitter leur ancien rôle et à adopter un nouveau rôle. La vie bohémienne est une expression de ce nouveau rôle. C'est-à-dire que la vie d'artiste est désormais caractérisée par l'indépendance et la liberté, mais aussi par la pauvreté. La rivalité entre les artistes rend leur vie plus dure et cause un grand écart entre les classes pauvres et riches. En effet, les artistes ont perdu la sécurité de travailler dans un groupe. Il existe quand même quelques petites sociétés ou associations parmi les artistes de la même classe. Par exemple la société des Buveurs d'eau, dont faisait partie Henri Murger et dont nous parlerons dans le chapitre suivant. Dans de telles sociétés, les artistes les plus pauvres se réunissent pour échanger leurs idées et leurs contacts. Mais c'est également une forme de réunion amicale, il n'y a plus d'intérêt collectif. Pour ceux qui se trouvent en dehors du cénacle de la bohème, les bohémiens sont des figures louches et suspectes. À cause de leur position en marge de la société bourgeoise, les bohémiens sont considérés comme criminels et problématiques. Au début, ceci est l'image générale du bohémien. Mais elle changera plus tard grâce à la littérature.

La rencontre avec la littérature

Avant 1830, il n'y avait pas une définition claire de ce qu'est la bohème. Les frontières en sont très vagues et la bohème semble résister à la classification. Aujourd'hui, nous avons

quand même une certaine idée de ce qu'est la bohème. On doit cela à la littérature : après 1830, beaucoup d'œuvres sur la vie de bohème ont paru, écrits par ceux qui étaient des témoins de la bohème – participants ou observateurs, amis ou ennemis. À cause du caractère indéfinissable de la bohème, Seigel dit qu'il faut voir le phénomène du point de vue de ceux qui l'ont éprouvé. Ces témoins sont souvent des personnes plus ou moins oubliées aujourd'hui. Chaque auteur représente la bohème d'une autre manière, dépendant de sa relation avec elle. Selon Seigel, leur témoignage reste important : « defining Bohemia's significance was a crucial way to participate in it. »¹ Ainsi, l'image de la bohème est principalement déterminée par des écrivains différents et pour cette raison, il existe plusieurs interprétations du phénomène. Seigel cite l'anthropologue américain Clifford Geertz (1926-2006) dans son œuvre : « Societies, like lives, contain their own interpretations. We have only to learn how to gain access to them. »² Ce n'est qu'à la fin de 1840 que la notion de la bohème apparaît pour la première fois, quand elle a obtenu une place plus évidente et permanente dans la conscience des Français. Les écrivains considérés maintenant comme bohémiens n'avaient pas conscience du phénomène à leur époque. Pour eux, il était difficile de se rendre compte de leur position dans la bohème, parce qu'ils étaient au centre d'un groupe social qui était en train de se développer.

1.3 Conclusion

Pour conclure, le phénomène de la bohème est né d'une façon très graduelle. Pour cette raison, il a fallu beaucoup de temps pour qu'elle ait obtenu l'image explicite qu'elle porte aujourd'hui. Après la « naissance » de la bohème, autour des années 1830-1840, l'image du phénomène était plutôt négative. À la fin des années 1840, un changement dans l'image de la bohème a lieu. Cette réhabilitation se passe à l'aide de la littérature, et notamment grâce à l'œuvre de Murger : *Scènes de la vie de bohème*. Dans le chapitre suivant, nous montrerons comment l'œuvre de Murger a influencé la réputation du bohémien.

¹ SEIGEL, Jerrold, *Bohemian Paris : Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, JHU Press, Londres, 1999, p. 12.

² *Ibid*, pp. 12-13.

Chapitre II – La bohème selon Henri Murger

« Célébrons, célébrons, célébrons ce beau jour ! »¹

Bien que ce soit Balzac qui introduit la bohème dans la littérature avec son roman *Un prince de la bohème* (1844)², Henri Murger est celui qui a fait entrer le mot « bohème » dans le langage courant. Avec *Scènes de la vie de bohème*, il est le premier à consacrer toute une série de récits à la bohème. Aussi Murger est-il étroitement lié à cette figure : il doit beaucoup de son inspiration à sa vie personnelle. Dans ce deuxième chapitre, nous parlerons d'abord de la vie et de la carrière d'Henri Murger. Ensuite, nous passerons à son œuvre. Nous discuterons de la représentation de la bohème dans l'œuvre et de l'aspect autobiographique. Finalement, nous placerons les *Scènes de la vie de bohème* dans leur contexte : nous nous attarderons sur la publication, la réception et les adaptations de l'œuvre. Dans la conclusion, nous nous demanderons quelle a été l'influence de l'œuvre sur l'image de la bohème.³

2.1 La vie d'Henri Murger

Henri Murger est né le 27 mars 1822 à Paris et mort le 28 janvier 1861 à cet endroit.⁴ Il est le fils d'un tailleur savoyard qui est venu à Paris en 1815. Murger y grandit dans le loge de concierge de ses parents. Sa jeunesse est marquée par la misère : sa mère meurt quand il est encore très jeune et dès l'âge de dix-huit ans, il séjourne à l'hôpital Saint-Louis parce qu'il a une mauvaise santé à cause du manque d'hygiène. Il meurt à trente-neuf ans à cause de



Henri Murger

la misère. Malgré cette pauvreté, il a bien suivi des études élémentaires jusqu'à l'âge de treize ans. Puis en 1836, il est placé comme « saute-ruisseau » chez l'avoué Cadet de Chambine par son père. C'est là qu'il rencontre Émile et Pierre Bisson avec qui il participera plus tard à

¹ MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 104.

² « Bohème », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Boh%C3%A8me>, (consulté le 26 janvier 2017).

³ Chapitre II est principalement basé sur la présentation des *Scènes de la vie de bohème* par Sandrine Berthelot : BERTHELOT, Sandrine, dans MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012.

⁴ *Ibid.*, pp. 469-471.

l'aventure des « Buveurs d'eau ». Les Buveurs d'eau est une petite société de jeunes gens, souvent des artistes, d'origine très modeste. Elle doit son nom au fait que les artistes sont tellement pauvres, qu'ils ne peuvent pas consommer autre chose que de l'eau. Cette société est née fin 1841 dans la rue de La Tour-d'Auvergne, où réside Murger à ce moment-là. On pourrait la définir comme le « cénacle » de la bohème. Dans la présentation du livre *Scènes de la vie de bohème* (Flammarion, 2012), Sandrine Berthelot dit : « il s'agissait là d'un collectif d'artistes, d'une petite société de jeunes gens unis par des goûts romantiques communs mais qui ne projetaient pas de créer une école ou d'asseoir une esthétique. »¹ Dans le chapitre intitulé « L'Écu de Charlemagne », Murger rend compte des réunions mensuelles de ce groupe. L'entraide et la fraternité sont des valeurs importantes selon les membres de la société. De plus, la participation aux Buveurs d'eau est une façon de nouer des contacts : les membres du groupe mettent en commun leur savoir, leur expériences artistiques, mais aussi leurs activités mercantiles et leurs relations professionnelles. C'est un lieu de partage. Toutefois, dès la fin de l'année 1843, le groupe commence à se déliter. Les membres suivent leur propre voie, et Murger se tourne vers le journalisme. En 1844, Henri Murger change la graphie de son nom à « Henry Mürger ». Il pense entrer plus facilement en littérature en anglicisant et germanisant son nom. À partir de 1845, Murger commence à publier des récits dans des journaux. Ces récits formeront plus tard son chef d'œuvre : *Scènes de la vie de bohème*.

2.2 Scènes de la vie de bohème

L'intrigue du livre

Les *Scènes de la vie de bohème* présentent quatre personnages principaux : le poète Rodolphe, le musicien Alexandre Schaunard (appelé Schaunard), le peintre Marcel et le philosophe Gustave Colline (appelé Colline). Dans le premier chapitre, intitulé « Comment fut institué le cénacle de la bohème », les hommes font connaissance. Murger n'a ajouté ce chapitre qu'en 1851 au moment où l'œuvre est publiée en volume, pour introduire les quatre personnages au lecteur. La première rencontre a lieu entre Schaunard et Colline, dans le « cabaret mangeant » *La Mère Cadet*. Ensuite, les deux vont au café *Momus* où ils rencontrent le troisième personnage : Rodolphe. À la fin de la soirée, Schaunard rentre chez lui avec ses deux nouveaux amis. Arrivé là, il est frappé de stupeur parce qu'il trouve une clé dans sa porte. Il

¹ BERTHELOT, Sandrine, dans MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, pp. 10-11.

s'avère que le propriétaire a loué l'habitation de Schaunard à une autre personne car Schaunard n'a pas pu payer le loyer. Cette nouvelle personne est Marcel. À partir de ce moment-là, le cénacle de la bohème est complet.

Les quatre hommes sont des jeunes artistes pauvres qui habitent à Paris. Leur mode de vie est misérable et à la fois fantaisiste : ils vivent sans observer les règles sociales. Dans les chapitres qui suivent, les bohémiens vivent des aventures amusantes. Murger utilise un modèle standard pour ses récits, qui s'appelle la « rapinade ». C'est-à-dire une histoire plaisante, parfois vulgaire. Les récits ont toujours plus ou moins la même structure : les bohèmes ont besoin de quelque chose, ce qui est souvent de l'argent, pour atteindre un certain but (l'organisation d'une fête, des rendez-vous amoureux, le remboursement des dettes, et cetera). Finalement, ils se retrouvent dans des situations bizarres pour faire réussir leur plan.

À travers ces plaisanteries, Murger présente quand même une certaine intrigue. Le poète Rodolphe peut être considéré comme le personnage principal des *Scènes de la vie de bohème*. Dans le chapitre X, intitulé « Le Cap des Tempêtes », Rodolphe rencontre une femme spéciale : Mlle Mimi. L'amour entre ces deux personnages forme un fil rouge à travers les *Scènes*. Bien que Rodolphe soit amoureux d'une autre femme dans chaque chapitre, Mlle Mimi est une maîtresse plus sérieuse qui reste dans sa vie plus longtemps. Mais leur relation est assez complexe, car ils se disputent tout le temps. Dans le chapitre XIV (« Mademoiselle Mimi ») Murger décrit cet amour compliqué. Mimi rêve de la soie, du velours et de la dentelle : des biens de luxe que Rodolphe ne peut pas se permettre. Par conséquent, Mimi se laisse séduire par des hommes riches et elle ment à Rodolphe. Celui-ci est dévoré de jalousie. Ainsi, les deux se retrouvent dans une situation insoutenable. À un moment donné, Rodolphe se décide de quitter Mlle Mimi. Mais il souffre du chagrin d'amour et quand les deux se rencontrent, ils sont amoureux de nouveau. Mimi et Rodolphe ne peuvent vivre ni séparément ni ensemble.

Finalement, c'est Mimi qui quitte Rodolphe pour un autre homme : le vicomte Paul. Les chemins des amants se séparent à partir de ce moment-là, mais quand Mimi lit les vers que Rodolphe a écrits pour elle dans une revue, elle se rend compte que la richesse du vicomte n'est rien auprès de l'amour de Rodolphe. Elle quitte le vicomte et vagabonde à travers Paris pendant deux mois dans des conditions misérables. Dans le chapitre XXII (« Épilogue des amours de Rodolphe et de mademoiselle Mimi »), qui est l'avant-dernier chapitre, Mimi frappe à la porte de Rodolphe et Marcel pour demander de se loger. À ce moment-là, il s'avère que Mimi est gravement malade : elle va mourir en peu de temps si elle ne va pas à l'hôpital. Les bohémiens s'occupent d'elle et font en sorte qu'elle puisse être

soignée à l'hôpital. Rodolphe lui rend visite fidèlement et pour la dernière fois, ils ressuscitent de vieux souvenirs et s'embrassent. Quelques jours après, Mimi rend son dernier soupir.

La bohème représentée par Murger

La notion de la bohème existe bien avant que Murger commence son œuvre. Mais c'est Murger qui fait en sorte que le public fasse connaissance avec le bohémien et qui fait de la figure « un objet de fascination pour les bourgeois ». ¹ Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le bohémien a une mauvaise réputation, surtout parmi les bourgeois. Toutefois, le bohémien représenté par Murger n'est pas uniquement caractérisé par la misère. Malgré leur cadre de vie pauvre, les personnages dans *Scènes de la vie de bohème* sont heureux et insoucians. Le paradoxe dans leur mode de vie devient bien clair dans le premier chapitre, dans lequel Rodolphe, Schaunard, Marcel et Colline viennent de se rencontrer. Schaunard n'a plus de logement et Marcel, qui est le nouveau locataire de l'ancien logement de Schaunard, n'a pas de meubles. Les deux hommes, devenus des amis, décident de partager le logement et les meubles. À chaque fois, les bohèmes réussissent à se débrouiller avec des moyens improvisés. Ainsi ils célèbrent la vie.

Murger caractérise la bohème avec de l'humour. Il utilise même une certaine autodérision : les bohémiens se moquent d'eux-mêmes. Ils sont conscients de leur position sociale et n'ont pas une grande estime d'eux-mêmes. En acceptant leur situation, ils peuvent être heureux. En outre, les bohémiens refusent le mode de vie bourgeois. Aussi tournent-ils parfois en ridicule les bourgeois, par exemple dans le chapitre II (« Un envoyé de la Providence »), où le peintre Marcel essaie de trouver un habit noir pour aller à un dîner chez un député. Finalement il sait subtiliser celui à un bourgeois qui est venu pour commander son portrait au peintre Schaunard. Celui-ci réussit à faire croire au bourgeois n'importe quoi : « Eh bien, alors, vous devez être représenté dans votre costume d'intérieur, en robe de chambre. C'est l'usage d'ailleurs. » ²

Finalement, Murger présente les bohémiens comme s'ils sont très proches du lecteur. Puisque les nouvelles ont paru séparément, les personnages doivent être introduits de nouveau dans chaque chapitre. Pourtant, Murger suppose que le lecteur est déjà familier avec les caractères. Ainsi, Rodolphe est introduit comme « notre ami le poète ». Il en est de même pour le personnage de Colline : « C'était le philosophe Colline. Rodolphe l'aperçut venir et le reconnut bien vite ; et de ceux qui l'avaient vu une seule fois, qui donc auraient pu ne pas le

¹ BERTHELOT, Sandrine, dans MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 7.

² MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 110.

reconnaître ? »¹ Murger caractérise ses personnages à l'aide de leur métier. Ainsi, la stratégie narrative qu'il utilise fait presque penser à une histoire pour enfants : il crée vraiment des types ou des caricatures. La façon de raconter ressemble à celle qu'on voit dans un théâtre de guignol ou une bande dessinée. Pour cette raison, les récits des *Scènes de la vie de bohème* sont bien compréhensibles.

L'aspect autobiographique

Il est remarquable à tel point les *Scènes de la vie de bohème* présentent des analogies avec la vie personnelle de Murger. Aussi l'aspect autobiographique est-il important dans l'œuvre. Berthelot appelle l'œuvre de Murger même une « autofiction », « c'est-à-dire une mise en scène de soi, une création littéraire nourrie de l'expérience de l'auteur. »²

Pour commencer, les lieux dans l'œuvre sont tirés de la réalité. Par exemple le café *Momus*, un lieu de rencontre pour les personnages du livre, a véritablement existé. C'est au numéro 15 de la rue des Prêtres-Saint-Germain-L'Auxerrois où Murger lui-même se retrouve avec ses collègues artistiques et littéraires, parmi lesquels on peut également compter des grands noms comme Chateaubriand, Sainte-Beuve, Baudelaire et Champfleury, ami de Murger.³ Cependant, dans le livre ce café est plutôt un lieu d'amusement qu'un lieu où l'on discute des affaires littéraires. Les pauvres



Le café Momus

bohémiens n'ont pas d'argent pour consommer beaucoup et ils finissent par terroriser le café, comme on peut le lire dans le chapitre XI, « Un café de la bohème » : « Ils avaient choisi pour se réunir une salle où quarante personnes eussent été à l'aise ; mais on les trouvait toujours seuls, car ils avaient fini par rendre le lieu inabordable aux habitués ordinaires. »⁴

¹ MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 352.

² BERTHELOT, Sandrine, dans MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 32.

³ « La bohème littéraire à Paris », <http://www.terresdecrivains.com/La-boheme-litteraire-a-Paris#nh7>, (consulté le 25 octobre 2016).

⁴ MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 189.

Ensuite, il y a le Prado : un restaurant-bal sur l'île de la Cité. Dans le chapitre III (« Les Amours de carême »), Rodolphe y rencontre Louise, qui est sa maîtresse pendant quelque temps. Ce bâtiment a été démoli en 1860 et aujourd'hui on trouve à ce lieu le tribunal de commerce.¹ En plus, l'une des adresses où Rodolphe a habité est la rue de la Tour-d'Auvergne. En réalité, Murger a habité à deux adresses différentes dans cette rue. Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est ici qu'est née la société des Buveurs d'eau. Finalement, dans le livre apparaissent encore quelques endroits connus, comme la rue de Rivoli, la rue Dauphine et le Louvre.

Murger a trouvé non seulement les lieux, mais aussi la plupart de ses personnages dans la vie réelle. Pour cette raison, c'est un roman à clés², c'est-à-dire un roman dans lequel les personnages représentent des personnes réelles d'une façon reconnaissable pour le lecteur. Alexandre Schanne dévoile dans ses *Souvenirs de Schaunard* (1886) l'identité des protagonistes de Murger. Premièrement, il s'est reconnu lui-même dans le musicien Schaunard (qui se serait appelé « Schannard » si le nom n'était pas mal transcrit par le typographe). En effet, Schanne, que Murger rencontre en 1841, est en réalité peintre et puis compositeur. Le personnage du peintre Marcel aurait été basé sur deux membres du cercle des Buveurs d'eau : les peintres Léopold Tabar et Lazare. Pourtant, certains pensent que ce personnage pourrait aussi être inspiré par Champfleury. Le philosophe Colline représente Jean Wallon, auteur d'ouvrages sur l'église, et Marc Trapadoux, philosophe et journaliste et ami de Baudelaire. Murger lui-même s'est mis en scène sous les traits du poète Rodolphe, qui peut être considéré comme le personnage principal du livre. Il est un homme de lettres et rédacteur en chef de *L'Écharpe d'Iris* et du *Castor*, journaux de « fashion ». Tout comme Murger, qui a travaillé pour des journaux de mode.

Les personnages féminins sont également basés sur des personnes réelles. Par exemple Mlle Mimi, qui est la maîtresse de Rodolphe et qui joue un rôle important dans le récit, est basée sur Lucile Louvet. Lucile était la maîtresse de Murger et elle était une fleuriste, tout comme Mimi. Elle est morte très jeune à cause de la tuberculose. Dans le chapitre XIV (« Mademoiselle Mimi »), le lien entre Mimi et Lucile est clairement visible. Tout d'abord, Mimi laisse une note pour Rodolphe signée par le nom de « Lucile ». Puis, quand les deux se sont séparés, Rodolphe est chez une femme dont la femme de ménage s'appelle Lucile. En entendant ce nom, Rodolphe s'enfuit directement parce qu'il ne peut pas supporter ce nom. À

¹ « La bohème littéraire à Paris », <http://www.terresdecrivains.com/La-boheme-litteraire-a-Paris#nh7>, (consulté le 25 octobre 2016).

² BERTHELOT, Sandrine, dans MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 32.

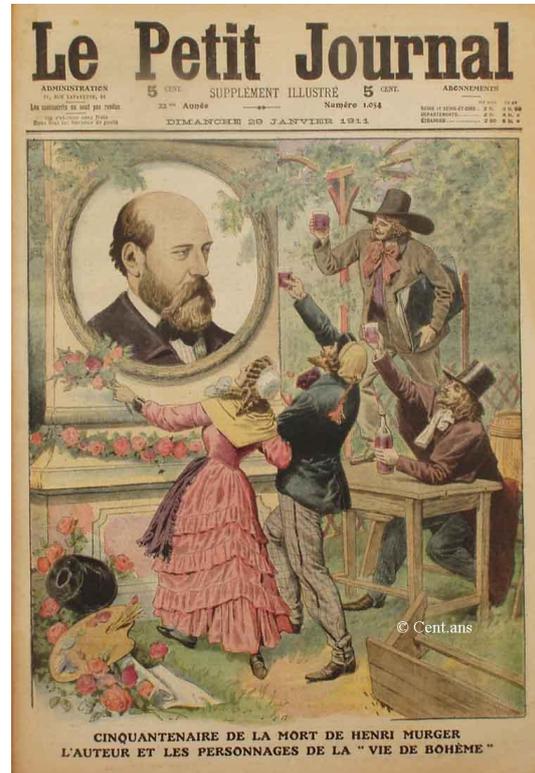
la fin de l'œuvre Mimi meurt à la Pitié en bas âge, tout comme la maîtresse de Murger. Murger a ajouté ce chapitre dans une deuxième version de son œuvre, qui a été publiée après la mort de sa maîtresse. Ainsi, l'influence de la vie sur la littérature de Murger est évidente.

Les conditions de publication

Au dix-neuvième siècle, beaucoup de changements ont lieu au niveau de la littérature et le journalisme. Les journaux deviennent moins chers et la littérature devient plus commerciale. Au cours du dix-neuvième siècle, la « petite presse » surgit. Par ce terme on entend une presse qui se compose des quotidiens populaires à un sou, qui fleurissent à Paris et en Province. Ce sont des journaux avec un petit format, mais avec un tirage important. L'une des raisons pour le succès des quotidiens de la petite presse est le feuilleton, un type de contenu qui apparaît déjà aux années 1840. Pour Murger, le feuilleton est une bonne manière d'entrer dans la littérature.

En effet, ses récits paraissent d'abord séparément dans des journaux. Le roman-feuilleton est une œuvre romanesque conçue pour paraître en fragments dans un journal.¹ Grâce au style plutôt simple, ce « roman populaire » est accessible à un large public. Ainsi, la littérature devient quelque chose qui est également compréhensible pour le peuple : une littérature populaire est née. Pour cette raison, certaines personnes considèrent le roman-feuilleton comme une forme littéraire basse. Toutefois, c'est le grand écrivain Balzac qui est l'un des premiers auteurs à publier ses romans dans la presse avant de les publier sous forme de volumes. Ce mode de publication a un grand succès auprès du public et les « romans-feuilleton » donnent aux grands journaux de l'époque un effet de fidélisation.²

Les feuilletons de Murger qui forment ensemble les *Scènes de la vie de bohème*, sont publiés entre 1845 et 1849 dans *Le Corsaire-Satan* et puis dans *Le Corsaire*, quand le journal



Une édition de Le Petit Journal consacrée au cinquantième de la mort de Murger (1911).

¹ « Feuilleton », <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/feuilleton/33482>, (consulté le 4 octobre 2016).

² « Roman-feuilleton », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Roman-feuilleton>, (consulté le 4 octobre 2016).

s'est séparé du journal *Le Satan*. *Le Corsaire-Satan* est un « journal des spectacles, de la littérature, des arts, mœurs et mode. Il s'agit d'une feuille spécialisée dans les anecdotes scandaleuses (les « faits-Paris ») ou les éreintements, publiant aussi des « nouvelles à la main (...), des chroniques (...), ou des feuilletons, et proposant enfin le programme des théâtres et des chroniques culturelles. »¹ Le 9 mars 1845, la première nouvelle de Murger a été publiée dans *Le Corsaire-Satan*, intitulée « Un envoyé de la Providence ». Cette nouvelle deviendra le chapitre II dans le roman *Scènes de la vie de bohème*. Ce n'est qu'un an plus tard que la deuxième scène est publiée. À partir de ce moment-là, ses chroniques paraissent régulièrement, jusqu'au 30 août 1847. En 1848 et 1849, Murger écrira les derniers récits des *Scènes*.

Outre le roman-feuilleton, l'œuvre de Murger fait penser à une autre mode littéraire qui est très en vogue au milieu du dix-neuvième siècle : la « physiologie ». Cette mode littéraire est un phénomène d'une courte durée mais elle est pourtant très intense : 130 titres paraissent entre 1840 et 1842. Il s'agit « d'une caricature des mœurs contemporaines dans laquelle l'auteur et l'illustrateur s'attachent à décrire sur un ton humoristique les caractéristiques et le comportement de différents types sociaux ou corps professionnels. La lorette, la portière, le tailleur et le cocu sont parmi les « types » les plus prisés de cette littérature populaire. »² Tout comme les personnes représentées dans les physiologies, les quatre protagonistes de Murger sont, grâce à la surdose d'humour qu'il utilise, des personnages stéréotypés et caricaturaux. Par exemple dans le chapitre XXI (« Roméo et Juliette »), Murger décrit aussi bien Rodolphe que Colline d'une manière caricaturale :

Mis comme une gravure de son journal L'Écharpe d'Iris, ganté, verni, rasé, frisé, la moustache en crocs, le stick en main, le monocle à l'œil, épanoui, rajeuni, tout à fait joli : tel on eût pu voir, un soir du mois de novembre, notre ami le poète Rodolphe, qui, arrêté sur le boulevard, attendait une voiture pour se faire reconduire chez lui.³



Exemples de différentes physiologies.

¹ BERTHELOT, Sandrine, dans MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 15.

² « Paris au XIXe siècle : les physiologies », <http://peccadille.net/2013/01/22/paris-au-xixe-siecle-les-physiologies/>, (consulté le 6 octobre 2016).

³ MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 352.

Colline était chargé, comme toujours, d'une douzaine de bouquins. Vêtu de cet immortel paletot noisette dont la solidité fait croire qu'il a été construit par les Romains, et coiffé par ce fameux chapeau à grand rebords, dôme en castor sous lequel s'agitait l'essaim des rêves hyperphysiques, et qui a été surnommé l'armet de Mambrin de la philosophie moderne, Gustave Colline marchait à pas lents, et ruminait tout bas la préface d'un ouvrage qui était depuis trois mois sous presse... dans son imagination.¹

Ces descriptions détaillées caractérisent les personnages et les rendent humoristiques. Ils ont une apparence très marquée de sorte que le lecteur peut toujours reconnaître les protagonistes.

Réception et adaptations des Scènes de la vie de bohème

Grâce à la forme de feuilleton, qui fait partie de la littérature populaire en ce moment-là, les *Scènes de la vie de bohème* sont beaucoup lues au moment où elles sont publiées. Les nouvelles sont courtes, amusantes, pas trop difficiles et pour cette raison elles sont accessibles à tout le monde. En plus, l'idée d'une série rend possible que le lecteur se familiarise avec les personnages. Cette familiarisation crée un effet de fidélisation chez le public. Murger est un autodidacte, c'est-à-dire qu'il apprend par de nombreuses lectures. C'est pour cette raison que l'écriture de Murger présente des différences avec des auteurs qui ont suivi une formation: « l'écart entre la culture d'un Stendhal ou d'un Flaubert et celle de Murger est sensible : à l'aristocratie de l'esprit et à la formation classique, il substitue une culture populaire et une formation d'autodidacte. »² Bien que certains apprécient la façon dont Murger s'est familiarisé avec la littérature, d'autres évaluent sa littérature plutôt d'une manière négative, comme les frères Goncourt : « Il manquera toujours à ses livres un parfum (...) : ce sont des livres d'un homme sans lettres. Il ne savait que le parisien, il ne savait pas assez le latin. »³ Ainsi, le flot de nouveaux écrivains créé par les changements dans la littérature à cette époque-là, était méprisé par l'ordre établi du monde littéraire.

En même temps, la bohème est devenue une source d'inspiration pour d'autres écrivains et artistes. Parce qu'aujourd'hui, le « mythe » de la bohème est encore transmis. Comme nous l'avons vu dans l'introduction, le compositeur italien Giacomo Puccini a utilisé les *Scènes de la vie de bohème* en tant que base pour son opéra *La Bohème* (1896), qui est célèbre dans le monde entier. Mais il existe également de nombreuses adaptations

¹ MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 352.

² *Ibid*, p. 12.

³ DE GONCOURT, Jules et Edmond, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, (le 3 février 1861), éd. Robert Ricatte, Robert Laffont, « Bouquins », 1956, p. 667, cité dans la présentation des *Scènes de la vie de bohème* d'Henri Murger par Sandrine Berthelot, Flammarion, Paris, 2012.

cinématographiques de l'œuvre de Murger, comme par exemple *Au temps de la bohème* de l'Américain Vidor (1926), *Addio Mimi* de l'Italien Carmine Gallone (1947) et *La vie de bohème* du Finlandais Kaurismäki (1992). Finalement, *Moulin Rouge!* de l'Australien Baz Luhrmann (2001) est selon plusieurs critiques basé sur l'opéra de Puccini et donc indirectement sur l'œuvre de Murger.

2.3 Conclusion

Murger peut être considéré comme le représentant symbolique de la bohème. Non seulement parce qu'il était un bohémien lui-même, mais également parce qu'il a écrit *Scènes de la vie de bohème*, qu'on peut considérer comme le manifeste d'un groupe social. Murger avait pour but de réhabiliter la bohème, que portait auparavant une image négative. À travers la littérature, il a pu atteindre le public qui avait cette image négative : la bourgeoisie. Aussi finit-il le premier chapitre des *Scènes de la vie de bohème* avec cette assertion :

Tels sont les principaux personnages qu'on verra reparaître dans les petites histoires dont se compose ce volume, qui n'est pas un roman, et n'a d'autre prétention que celle indiquée par son titre ; car les *Scènes de la vie de bohème* ne sont en effet que des études de mœurs dont les héros appartiennent à une classe mal jugée jusqu'ici, et dont le plus grand défaut est le désordre ; et encore peuvent-ils donner pour excuse que ce désordre même est une nécessité que leur fait la vie.¹

Comme le dit Berthelot dans la présentation des *Scènes*, l'œuvre est également une étude d'un certain milieu et donne un portrait de l'homme de lettres. Aussi les valeurs du bohémien forment-elles un sujet important de l'œuvre : l'antibourgeoisisme, la liberté (sexuelle), l'amour, la joie de vivre, l'art, et cetera. En rendant la figure de l'artiste marginal sympathique, le feuilleton a remporté un grand succès. Murger présente les bohémiens comme des proches du lecteur, comme des amis. Ainsi, Murger fait en sorte que le public apprenne à mieux connaître la bohème et, de cette manière, à l'aimer. Grâce à la littérature populaire qui surgit à ce moment-là, il a pu réhabiliter la bohème. De l'autre côté, l'humour ne fait pas disparaître la misère de la bohème, parce qu'il existe bien des scènes tristes dans l'œuvre de Murger, mais il la rend plus supportable. Le bohémien peut survivre en célébrant la vie.

¹ MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Flammarion, Paris, 2012, p. 104.

Chapitre III – La vie de bohème dans *Moulin Rouge!*

« The greatest thing you'll ever learn, is just to love,
and to be loved in return. »¹

Maintenant que nous avons étudié le phénomène de la bohème et la position du bohémien dans la littérature, nous passerons à une autre discipline artistique : le cinéma. Comme nous l'avons vu dans le dernier chapitre, le mythe de la bohème est encore transmis aujourd'hui. Après la parution des *Scènes de la vie de bohème* de Murger, la notion de « la bohème » est devenue plus concrète. Par conséquent, la figure du bohémien a obtenu une apparence reconnaissable. Le bohémien est pour cette raison de plus en plus représenté dans l'art. Le cinéma est un moyen beaucoup utilisé pour transmettre le mythe de la bohème. Le film *Moulin Rouge!* (2001), réalisé par Baz Luhrmann, est l'un des films dans lesquels la thématique bohémienne se manifeste d'une façon évidente.

Dans ce chapitre, nous parlerons d'abord du metteur en scène et de l'intrigue du film. Ensuite, nous regarderons à l'aide de quelques pistes d'analyse comment la thématique bohémienne s'exprime dans *Moulin Rouge!*. En même temps, nous remarquerons que les éléments à travers lesquels le thème de la vie de bohème est exprimé dans le film sont des éléments qui se présentent également dans l'œuvre de Murger.

3.1 Baz Luhrmann et *Moulin Rouge!*

La vie de Baz Luhrmann

Baz Luhrmann, qui s'appelle d'origine Mark Anthony Luhrmann, est né le 17 septembre 1962 à Sydney (l'Australie). Il grandit à Herons Creek, un petit village perdu dans le nord de la Nouvelle-Galles du Sud. Là-bas, son père est le propriétaire d'un cinéma local pendant quelque temps et sa mère est instructrice de la danse de salon. C'est donc ici que son intérêt pour le cinéma, la danse, le théâtre et la musique (l'opéra incluse) est suscité. Quand Luhrmann a douze ans, ses parents vont divorcer.



Baz Luhrmann

¹ LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

À ce moment-là, Luhrmann décide de rester avec son père. Trois ans plus tard, il déménage à Sydney pour habiter avec sa mère. En 1979, il change son prénom en « Bazmark », en acceptant son surnom « Baz ».

Luhrmann fait ses études à Sydney, au « National Institute of Dramatic Arts » (NIDA). À cet institut, il se focalise sur le métier d'acteur et il gagne un rôle dans le film *Winter of Our Dreams* (1981). Il a également l'opportunité de coopérer avec le metteur en scène anglais Peter Brook. Il peut travailler avec lui à la production théâtrale *The Mahabharata*, une pièce basée sur une ancienne épopée indienne. En outre, il coopère avec la « Australian Opera Company » pour attirer un public plus jeune. En 1986, après avoir fini ses études, Luhrmann met en scène une pièce de théâtre intitulée *Strictly Ballroom*. Deux ans après, Luhrmann révisé le scénario avec Craig Pearce, avec qui il coopérera encore dans le futur. Entre-temps, il travaille à une nouvelle représentation de *La Bohème* de Puccini, qui est très bien reçue et qui a été réalisé également aux États-Unis avec succès.

Luhrmann découvre déjà au NIDA qu'il préfère travailler derrière la caméra. Après le succès de *La Bohème* en 1990, Luhrmann peut financer l'adaptation de sa pièce *Strictly Ballroom* au cinéma. Son premier film, qui gagne plusieurs prix, est un grand succès au festival de Cannes en 1992. Ensuite, Luhrmann a réalisé le film *Romeo + Juliet* (1996) : une réinterprétation moderne de la pièce de Shakespeare qui se déroule à Miami Beach, Florida. *Moulin Rouge!* (2001) est son troisième film. Le film est représenté comme une comédie musicale se déroulant à Paris autour de 1900. Il complète la *Red Curtain Trilogy* : les trois premiers films de Luhrmann forment un ensemble, non par leur histoire, mais par leur style théâtral. Outre la *Red Curtain Trilogy*, Luhrmann a réalisé deux autres films : *Australia* (2008) et *The Great Gatsby* (2013), d'après le roman de F. Scott Fitzgerald. Son projet le plus récent est une série télévisée qui a paru sur *Netflix* en 2016. Dans *The Get Down*, il s'agit de l'origine du Hip-Hop dans les années 1970.¹

L'intrigue de Moulin Rouge!

Avant de parler de l'intrigue de *Moulin Rouge!*, nous donnerons quelques informations générales sur le film. *Moulin Rouge!* est écrit par Baz Luhrmann et Craig Pearce (qui a écrit encore d'autres films de Luhrmann). Le film a principalement été tourné à l'Australie, dans des studios. C'est une production de Twentieth Century Fox et Bazmark Films, la maison de

¹ KUIPER, Kathleen, « Baz Luhrmann », <https://www.britannica.com/biography/Baz-Luhrmann>, (consulté le 4 novembre 2016).

production que Luhrmann a fondée avec sa femme.¹ Le budget du film est estimé à \$50.000.000. Le film a gagné deux oscars.²

L'histoire de *Moulin Rouge !* se déroule en 1899, à Paris. Christian (Ewan McGregor), un jeune écrivain anglais, arrive à Montmartre et y rencontre le peintre français Henri de Toulouse-Lautrec (John Leguizamo). Celui-ci l'introduit au monde de la bohème : Christian apprend à connaître l'absinthe, l'art et... le Moulin Rouge. Ensemble avec ses amis bohémiens, Toulouse-Lautrec essaie de présenter une nouvelle pièce à Harold Zidler (Jim Broadbent), le propriétaire du Moulin Rouge. Les bohémiens reconnaissent bien vite le talent de Christian, et ils l'accueillent dans leur groupe. Ce soir, les bohémiens vont au Moulin Rouge où Christian doit présenter la pièce, intitulée *Spectacular ! Spectacular !*. C'est la courtisane ravissante Satine (Nicole Kidman) à qui il doit réciter sa poésie.

Après la rencontre avec Satine, Christian est tombé immédiatement amoureux d'elle. Cependant, la courtisane ne peut pas répondre directement à son amour. Elle pense que le pauvre poète n'est pas capable de l'entretenir : « A girl must have to eat, she'll end up on the streets! »³ En plus, elle dit qu'elle ne peut pas avoir une relation amoureuse étant donné son emploi. Elle pense que Christian serait dévoré de jalousie s'ils commençaient une liaison. Ici, la problématique du film est esquissée. Il y a un troisième facteur qui rend le problème encore plus complexe : le riche Duc (Richard Roxburgh), qui veut racheter le Moulin Rouge, veut avoir Satine pour lui-même.

Le Duc a décidé de financer la pièce, ce qui est très important pour les artistes et pour le Moulin Rouge. Par conséquent, Christian et Satine ne peuvent pas s'aimer. Pourtant, ils sont tout le temps ensemble parce qu'ils doivent beaucoup répéter pour la pièce. Dans *Spectacular! Spectacular!* il s'agit d'un maharadja qui lutte pour l'amour d'une courtisane indienne tandis que celle-ci est amoureuse d'un pauvre joueur de sitar. Ainsi, la pièce représente la situation dans laquelle les personnages se trouvent : c'est une mise en abyme présentant un triangle amoureux. Quand ils répètent pour la pièce, l'amour entre Christian et Satine devient de plus en plus intense. Ils créent la *Secret Song*, une chanson qu'ils chantent ensemble dans la pièce et qui est un moyen pour eux de savoir qu'ils s'aiment.

Vers la fin du film, le Duc découvre que la pièce symbolise le triangle amoureux dans lequel il se trouve. Il est furieux et il décide de changer la fin : la courtisane choisit le maharadja au lieu du joueur de sitar. Satine a l'intention de s'enfuir avec Christian, mais

¹ KUIPER, Kathleen, « Baz Luhrmann », <https://www.britannica.com/biography/Baz-Luhrmann>, (consulté le 10 février 2017).

² « Moulin Rouge! (2001) », <http://www.imdb.com/title/tt0203009/>, (consulté le 10 février 2017).

³ LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

Zidler l'arrête en disant que le Duc fera tout pour tuer le poète si elle le choisit. Par surcroît de malheur, Satine découvre qu'elle souffre de tuberculose. Elle se sent forcée de renvoyer Christian pour lui épargner du malheur, en lui disant qu'elle le déteste.

Christian est extrêmement déçu par le refus de Satine. Mais il est également fâché : à la soirée de la première représentation de la pièce, Christian retourne au Moulin Rouge pour payer la prostituée qui l'a fait croire à l'amour. Étant arrivé au Moulin Rouge, il doit faire attention au garde du Duc qui veut le tuer. Par hasard, Christian et Satine se trouvent sur la scène quand le rideau se lève. Christian veut quitter le Moulin Rouge, mais à ce moment-là, Satine se rend compte qu'elle l'aime vraiment. Elle commence à chanter leur *Secret Song*. En entendant la chanson, Christian revient sur scène et chante ensemble avec Satine. Le Duc se met en colère et son garde essaie de nouveau de tuer Christian, ce qui échoue. Le public applaudit avec enthousiasme quand la chanson a fini. Le Duc sort du Moulin Rouge. Quand le rideau descend, Satine s'affaisse et elle meurt dans les bras de Christian. Avec ses derniers mots, Satine a dit à Christian qu'il doit raconter leur histoire. C'est ainsi que Christian se met derrière sa machine à écrire, un an après la mort de Satine, et commence à raconter l'histoire du Moulin Rouge, comme nous le voyons au début du film.

3.2 La thématique bohémienne dans *Moulin Rouge!*

L'œuvre de Luhrmann et celle de Murger montrent un rapport évident sur le plan thématique : les deux œuvres parlent de la vie de bohème. Datant des époques très différentes, elles présentent le même groupe social et le même milieu. Pour montrer comment la thématique bohémienne s'exprime dans *Moulin Rouge!*, nous avons analysé le film à l'aide de quatre pistes d'analyse : le décor, les personnages et l'intrigue, les valeurs des bohémiens et la position des femmes. En discutant de ces éléments, nous mettrons le film en rapport avec les *Scènes de la vie de bohème*. Dans le chapitre suivant, nous regarderons de quelle façon Luhrmann a représenté la vie de bohème.

Le décor

Le décor, c'est-à-dire l'endroit où l'histoire se déroule, est similaire dans *Scènes de la vie de bohème* et *Moulin Rouge!*. Les deux histoires se déroulent à Paris, ce qui est logique parce que c'est l'endroit où la bohème est née. Bien que les conditions de vie à Paris soient misérables pendant l'époque de la bohème, la ville est représentée d'une façon attrayante

aussi bien dans l'œuvre de Murger que dans celle de Luhrmann. Murger représente Paris comme un endroit où l'on peut vivre des aventures tous les jours et comme un endroit de divertissement. Tout comme Luhrmann, qui se focalise sur la vie nocturne de la ville. En outre, Paris a l'air d'un village dans les œuvres de Murger et Luhrmann : leurs intrigues ne se déroulent que dans un certain quartier de la ville, où tout le monde se connaît et où des groupes d'amis bohémiens se rencontrent tous les soirs dans les mêmes cafés ou les mêmes lieux de divertissement. Cependant, Luhrmann a choisi de situer ses personnages dans Montmartre au lieu du Quartier Latin, comme l'a fait Murger. Les deux quartiers ont quand même plus ou moins le même statut social. Le Montmartre de 1900 et le Quartier Latin de 1840 étaient des quartiers marqués par la pauvreté, mais ils étaient également pleins d'artistes et d'intellectuels. C'étaient des lieux de rencontre pour les bohémiens. Dans *Moulin Rouge!*, une vraie « révolution bohémienne » a lieu à Montmartre et Christian a fait la longue traversée de Londres pour y assister.

Les personnages et l'intrigue

Les personnages principaux dans le film sont comparables à ceux dans le roman. Tout d'abord, Christian incarne Rodolphe. Tous les deux sont des pauvres écrivains qui cherchent l'amour. En outre, dans le film et dans le roman, le personnage principal fait partie d'un groupe de bohémiens. Ce sont ses amis les plus solides. Deuxièmement, la courtisane Satine représente Mimi. Tant Satine que Mimi sont des femmes ravissantes. Elles doivent toutes les deux choisir entre l'amour d'un pauvre homme et la richesse d'un homme de bonne famille. À la fin de l'histoire, aussi bien Satine que Mimi meurent de tuberculose. Enfin, le duc complète le triangle amoureux. Dans le roman c'est le vicomte Paul qui incarne ce rôle.

Évidemment, les personnages dans le film et dans le roman sont des bohémiens. Ce sont des pauvres artistes à la recherche de reconnaissance. Bien qu'ils vivent dans un groupe, ils mènent une vie isolée. L'image de Christian derrière sa machine à écrire, seul dans une mansarde, donne une image de cette vie. La chanson qu'on entend pendant cette scène, intitulée *Nature Boy*, accentue l'étrangeté de ce personnage : « There was a boy, a very strange enchanted boy. They say he wandered very far, very far, over land and sea... ».¹ C'est une chanson qui date de 1948 et qui est initialement enregistré par le chanteur de jazz américain Nat King Cole. La version qui est utilisée pour *Moulin Rouge!* est chantée par David Bowie.² Les paroles de la chanson montrent également le caractère vagabonde de

¹ LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

² « Nature Boy », https://en.wikipedia.org/wiki/Nature_Boy, (consulté le 16 janvier 2017).

Christian, une caractéristique qui est aussi propre aux bohémiens de Murger. La dernière phrase de la chanson peut être considérée comme la devise du film : « The greatest thing you'll ever learn, is just to love, and to be loved in return. »¹ Nous reviendrons dans un instant sur le thème de l'amour dans le film.

Un autre élément qui caractérise aussi bien les protagonistes de Murger que ceux de Luhrmann est l'humour. Chez Murger, les personnages ont quelque chose de comique par leur apparence : ils sont décrits d'une manière caricaturale, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Dans *Moulin Rouge!* les amis bohémiens de Christian ont également une apparence comique. Henri de Toulouse-Lautrec par exemple, ressemble tantôt à une bonne sœur, tantôt à un clown. En outre, Christian décrit ses amis sur sa machine à écrire de la façon suivante : « Luckily, right at that moment, an unconscious Argentinean fell through my roof. He was quickly joined by a dwarf dressed as a nun. »² Comme le décrit Christian, tous les bohémiens ont l'air un peu bizarre. Non seulement par leur vêtements, mais également par leur manière de parler et par leur motricité : leurs gestes sont exagérés et accompagnés par des sons, ce qui fait penser aux cartoons ou aux films d'animation.

Finalement, le caractère badin des bohémiens se manifeste par la ridiculisation de la bourgeoisie. Dans les *Scènes de la vie de bohème*, les bohémiens peuvent facilement se jouer des bourgeois. Aussi dans *Moulin Rouge!*, le bourgeois (le Duc) est une personne naïve et gourde et pour cette raison, Christian et Satine peuvent facilement avoir une liaison sans que le Duc le sache. Outre les personnages, l'intrigue du film présente également des ressemblances avec celui du roman. Le triangle amoureux, la femme qui doit choisir, la jalousie, le chagrin d'amour et la mort de l'héroïne sont des thèmes présents dans les deux œuvres.

Les valeurs des bohémiens

Tant Murger que Luhrmann parlent de la vie de bohème dans leur œuvre. Dans le roman, plusieurs petites histoires montrent le mode de vivre des bohémiens. Ainsi, Murger nous donne un coup d'œil dans les vies de Rodolphe, Schaunard, Marcel et Colline. Évidemment, le film est plus court que le roman et ne peut donc pas esquisser une image tellement détaillée de la vie de bohème. La thématique bohémienne joue quand même un rôle évident dans l'œuvre de Luhrmann. L'aspect de la bohème est notamment souligné par les valeurs des

¹ LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

² *Ibid.*

bohémiens : « Freedom, Beauty, Truth and Love »¹. Ces valeurs sont beaucoup répétées à travers le film. L'amour est sans aucun doute la valeur la plus importante dans le film.

L'histoire se déroule dans l'été de 1899, qu'appelle Christian « The Summer of Love ». C'est une référence à l'apogée de la culture hippie en 1967, une culture dans laquelle l'amour était essentiel. En plus, comme nous l'avons déjà vu, la devise du film est : « The greatest thing you'll ever learn, is just to love, and to be loved in return. »² Ces mots montrent les valeurs antibourgeoises des bohémiens, parce que pour eux l'amour est la chose la plus importante dans la vie, et non leur statut social ou la richesse. La musique accentue fortement l'importance de l'amour dans le film. Luhrmann cite beaucoup de chansons préexistantes qui parlent de l'amour. Notamment pendant la scène où Christian demande à Satine si elle l'aime.

Nous montrerons ci-dessous le dialogue entre Christian et Satine, qu'ils mènent en chantant. Nous avons souligné les titres des chansons d'amour que Luhrmann a cité dans son « Elephant Medley ». En effet, pendant cette scène romantique les deux personnages principaux se trouvent au-dessus de l'éléphant dans lequel se trouve la chambre de Satine. Les chansons citées dans le dialogue ci-dessous viennent des artistes comme The Beatles (All You Need is Love), KISS (I Was Made For Loving You), U2 (Pride In The Name Of Love), Thelma Houston (Don't Leave Me This Way) et Whitney Houston (I Will Always Love You).

C: Love is like oxygen, love is a many splendored thing! Love... lifts us up where we belong
S: Don't start that again
C: All you need is love
S: A girl has got to eat
C: All you need is love
S: Or she'll end up on the streets!
C: All you need is love
S: Love is just a game
C: I was made for loving you baby, you were made for loving me
S: The only way of loving me baby, is to pay a lovely fee
C: Just one night, give me just one night
S: There's no way 'cause you can't pay

C: In the name of love, one night in the name of love
S: You crazy fool, I won't give in to you
C: Don't leave me this way, I can't survive without your sweet love (...)
S: You'd think that people would have had enough of silly love songs
C: I look around me and I see it isn't so... (...)
S: Love makes us act like we are fools, throw our lives away for one happy day
C: We could be heroes, just for one day... (...)
We could be heroes, for ever and ever... We can be heroes, just because I will always love you
S: I can't help loving you...
C & S: How wonderful life is, now you're in the world.

¹ LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

² *Ibid.*



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:50:52], The Elephant Love Medley.



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:10:15], Christian et ses amis bohémiens.

La position des femmes

Aussi bien dans le roman que dans le film, la position des femmes est remarquable. Surtout chez Murger, nous voyons la liberté sexuelle des femmes dans une époque où cela n'était pas évident. Il a publié son œuvre en 1851, donc le rôle de la femme était probablement choquant pour le lecteur de cette époque. Effectivement, les femmes dans le roman sont entretenues par des hommes : c'est l'homme qui doit payer les robes, le diner et les boissons pour la femme. Mais les femmes ne sont pas très loyales. Dans *Scènes de la vie de bohème*, il s'agit également de la jalousie et du chagrin d'amour. Murger décrit comment les femmes passent de l'un à l'autre, sans se marier. La liberté sexuelle des femmes est en rapport avec le mode de vie des bohémiens : ils n'ont pas un domicile ou un emploi fixe et à cet égard, ils sont également libres.

Dans *Moulin Rouge!*, la liberté sexuelle des femmes est encore plus explicite. Les danseuses qui travaillent dans le Moulin Rouge vendent leurs corps. Ce sont des prostituées, et pour cette raison elles ne sont pas tenues en grande estime. C'est pourquoi Christian dit : « The Moulin Rouge... A night-club, a dance hall and a bordello, ruled over by Harold Zidler. A kingdom of nighttime pleasures, where the rich played with the young and beautiful creatures of the underworld. »¹ C'est donc un endroit où l'élite et le milieu se rencontrent.

Cependant, les femmes sont dépendantes de l'homme avec qui elles sont. Comme nous l'avons déjà mentionné, cela met les héroïnes de Murger et Luhrmann dans un débat intérieur : elles doivent choisir entre le vrai amour et une pauvre vie ou un homme qu'elles n'aiment pas mais qui est riche et qui offre de la sécurité. À un moment donné dans le roman, Mimi préfère la richesse de la vraie amour. Il en est de même pour Satine, qui est d'abord d'avis qu'une femme doit avoir un avenir sûr. En outre, elle adore la richesse. Les chansons *Diamonds are a girl's best friend* (connue de Marilyn Monroe dans le film *Gentlemen prefer blondes*) et *Material Girl* (de Madonna) réfèrent à cette idée.

3.3 Conclusion

Après avoir trouvé sa place dans la littérature, la figure du bohémien entre dans le cinéma. En analysant *Moulin Rouge!*, nous avons vu que la thématique bohémienne joue également un grand rôle dans ce film-ci. En outre, le film présente bon nombre d'analogies avec *Scènes de la vie de bohème* de Murger. Bien qu'il soit plus vraisemblable que Luhrmann s'est inspiré de

¹ LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

l'opéra *La Bohème* de Puccini (dont il a fait une réalisation lui-même), il existe (indirectement) un rapport intertextuel entre l'œuvre de Luhrmann et celle de Murger. En effet, l'opéra de Puccini est basée sur les *Scènes de la vie de bohème*.

Ce rapport est visible dans quelques aspects du film. Premièrement, l'intrigue des œuvres se déroule tous les deux à Paris : le décor dans les œuvres est donc similaire. En plus, aussi bien dans l'œuvre de Luhrmann que celle de Murger, la ville est représentée d'une façon plutôt positive.

Deuxièmement, l'intrigue et les personnages du film présentent visiblement des analogies avec l'œuvre de Murger. Des thèmes comme l'amour, la jalousie et la mort marquent tant le film que le livre. Bien que les protagonistes des deux œuvres ne portent pas les mêmes noms, leur caractère et leur statut social sont similaires. Christian est un pauvre écrivain bohémien qui fait tout pour conquérir le cœur de la femme dont il est éperdument amoureux, tout comme Rodolphe. Et Satine a, tout comme Mimi, un choix à faire : elle veut d'une part être ensemble avec son pauvre amant et d'autre part se plonger dans la vie d'une actrice ayant un homme riche qui lui peut donner de la sécurité.

En outre, les bohémiens de Luhrmann et Murger gardent plus ou moins les mêmes valeurs. Dans *Moulin Rouge!*, les valeurs des bohémiens prédominent l'intrigue. « Freedom, Beauty, Truth and Love » fonctionne comme un slogan dans le film. Aussi dans l'œuvre de Murger, il s'agit de la liberté de l'artiste, la beauté de l'art, la fidélité des amies et de l'amour entre les bohémiens et leurs maîtresses.

Finalement, la position des femmes dans les deux œuvres est comparable. La liberté sexuelle fait partie du mode de vie des bohémiens. Aussi les femmes décrites par Luhrmann et Murger ont-elles plusieurs amants (elles ont souvent le rôle de prostituée). Aussi bien dans le film que dans le livre, la sexualité joue un rôle important, bien qu'elle prédomine le film beaucoup plus que le livre.

Chapitre IV – Les procédés artistiques dans *Moulin Rouge!*

« The show must go on ... »¹

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que la thématique bohémienne occupe une place évidente dans *Moulin Rouge!*. En outre, nous avons vu que l'œuvre de Luhrmann présente beaucoup d'analogies avec celle de Murger, c'est-à-dire qu'il existe un rapport intertextuel entre les deux œuvres. Mais Luhrmann fait quelque chose de novateur : il utilise certains procédés artistiques pour transposer le mythe de la bohème à notre époque contemporaine. Après avoir regardé quel rôle joue la thématique bohémienne dans *Moulin Rouge!*, nous allons maintenant étudier la façon dont Luhrmann a reflété la bohème. Dans ce chapitre, nous nous focaliserons donc sur les procédés artistiques dans le film pour montrer de quelle manière Luhrmann représente la bohème. En faisant cela, nous utiliserons une approche artistique postmoderne. En effet, les caractéristiques qui marquent le film peuvent être caractérisées comme postmodernes. Ainsi, Sylvia Krenn a étudié les éléments postmodernes dans *Moulin Rouge!* dans son livre *Postmodern and Oriental Elements in 'Moulin Rouge!': Film Analysis* (2012) et Eline Wortel discute également quelques caractéristiques postmodernes du film dans son œuvre *Textures of Time* (2008). Il faut quand même remarquer qu'un film n'appartient jamais complètement à un seul courant artistique, mais il contient toujours des caractéristiques de plusieurs courants. Nous introduirons maintenant brièvement le cinéma postmoderne. Ensuite, nous montrerons comment certaines caractéristiques postmodernes s'expriment dans *Moulin Rouge!*.

4.1 Le cinéma postmoderne

Il existe beaucoup de confusion autour de la notion du postmodernisme. C'est une notion qui désigne à la fois un courant philosophique, un mouvement artistique et une période historique. Pour notre mémoire, il est important de regarder comment le postmodernisme se manifeste dans l'art, et notamment dans le cinéma. Nous discuterons ici du cinéma postmoderne en introduisant quelques notions qui sont considérées comme des caractéristiques « postmodernes ». Les caractéristiques typiquement postmodernes forment des nouvelles

¹ LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

façons de traiter les conventions dans l'art. En effet, dans le cinéma, tout comme dans les autres disciplines artistiques, le postmodernisme se manifeste souvent en mettant à l'épreuve les formes conventionnelles. Ainsi, on peut recycler les traditions (c'est-à-dire qu'on les met dans un nouveau contexte), on peut les rejeter (en montrant que les traditions ne sont pas supérieures), ou on peut simplement y référer. Dans son œuvre *L'écran post-moderne : Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Laurent Jullier pose que « le cinéma post-moderne se partage entre deux alternatives, celle du recyclage des figures anciennes, et celle de leur contournement »¹. Le recyclage veut dire que le réalisateur utilise des formes préexistantes d'une manière « intelligente », c'est-à-dire qu'il laisse entendre qu'il s'est tout à fait conscient du fait qu'il utilise une citation. Il présume que le spectateur reconnaît la citation et l'apprécie. Aussi *recognize & enjoy* est un slogan typiquement postmoderne : « c'est-à-dire sachant lire le pillage comme un clin d'œil. »²

4.2 Les procédés artistiques postmodernes dans *Moulin Rouge!*

L'intertextualité

La citation des formes existantes pour ensuite créer quelque chose de novateur est une caractéristique de l'artiste postmoderne. Aussi « l'imitation », « l'adaptation » et « le recyclage » sont des termes importants dans le courant du postmodernisme. Ces termes sont des formes de l'intertextualité. Pour mieux expliquer la définition de l'intertextualité, nous utiliserons l'œuvre de Gérard Genette : *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Dans cette œuvre, Genette parle de la « transtextualité ». C'est « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».³ Il dit qu'un texte n'est jamais indépendant, mais qu'il est toujours lié à d'autres textes. Il existe plusieurs types de relations transtextuelles, dont l'intertextualité en est une. L'intertextualité selon Genette est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »⁴ L'intertextualité existe sous trois formes : la citation (la forme la plus explicite et la plus littérale), le plagiat (un emprunt non déclaré mais encore littéral) et l'allusion (encore moins explicite et moins littérale). Dans son œuvre, Genette cite M. Riffaterre qui nomme encore une autre caractéristique de

¹ JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne : Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 7.

² *Ibid.*

³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

l'intertextualité : « L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ». ¹ L'idée que l'intertextualité est l'interprétation du lecteur ou du spectateur est très importante pour notre mémoire. En effet, Luhrmann lui-même dit qu'il a basé son film sur le mythe d'Orphée, mais les critiques voient encore beaucoup de liens avec d'autres textes. Ainsi, *La Bohème* de Puccini est plusieurs fois mentionnée dans des articles sur *Moulin Rouge!* et les Français disent que le film est visiblement basé sur un roman d'Alexandre Dumas, *La dame aux camélias*. ² La notion de l'intertextualité signifie donc le rapport entre plusieurs œuvres perçu par le lecteur ou le spectateur.

Dans le chapitre dernier, nous avons déjà vu que *Moulin Rouge!* présente un rapport intertextuel avec *Scènes de la vie de bohème* de Murger. Mais le film contient encore d'autres références intertextuelles, tant explicites qu'implicites. Premièrement, Luhrmann lui-même dit qu'il a basé chaque film de la *Red Curtain Trilogy* sur des anciens mythes. C'est l'un des éléments qu'il utilise pour faire un cinéma théâtralisé. Dans *Moulin Rouge!*, il a pris le mythe d'Orphée en tant que base pour l'intrigue. ³ Dans ce mythe grec, il s'agit d'Orphée, qui peut enchanter toutes les créatures dans la forêt : les animaux sauvages, les nymphes et même les arbres et les pierres. Cependant, il ne réussit pas à sauver sa femme morte de Hadès, le dieu du royaume des Enfers, parce qu'il se retourne pour la voir en sortant des Enfers. Dans *Moulin Rouge!*, Christian a séduit Satine dans « the palace of sin » mais il commet une faute grave en disant au Duc que Satine ne l'aime pas. Par conséquent, le Duc fait pression sur les amoureux : ils ne peuvent plus être ensemble. La référence au mythe dans le film est une référence intertextuelle que Luhrmann utilise pour faire en sorte que le public reconnaisse la structure de l'intrigue : « [The audience] must know how the film is going to end when it begins. That's a rule of this kind of theatricalized cinema. » ⁴

L'utilisation d'un texte ancien dans un contexte moderne est typiquement postmoderne. Dans *Moulin Rouge!* Luhrmann cite encore d'autres concepts préexistants en utilisant par exemple la musique et le décor. Nous considérons de telles citations également comme des références intertextuelles. En effet, un film contient plus d'éléments que seulement le texte. En outre, Genette parle de « tout ce qui » met le texte (dans ce cas le film) en relation avec d'autres. Cela peut donc concerner d'autres éléments que le texte.

¹ RIFFATERRE, M., cité dans : GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 8.

² « *Moulin Rouge!* », [https://fr.wikipedia.org/wiki/Moulin_Rouge_\(film,_2001\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Moulin_Rouge_(film,_2001)), (consulté le 11 février 2017).

³ « Baz knows the score », <https://www.theguardian.com/film/2001/aug/19/features>, (consulté le 11 février 2017).

⁴ *Ibid.*

L'éclectisme

La notion d' « éclectisme » est souvent associée avec le postmodernisme. L'éclectisme veut dire qu'on mélange plusieurs éléments opposés l'un à l'autre. Par exemple : dans l'art postmoderne on voit des éléments traditionnels combinés avec des éléments modernes, des éléments de la culture haute combinés avec des éléments de la culture basse, ou des éléments dérivés des cultures très diverses. L'éclectisme se manifeste de plusieurs façons dans *Moulin Rouge!*. Mais l'utilisation des éléments divergents est le plus remarquable au niveau de l'influence des cultures différentes. Luhrmann utilise des éléments reconnaissables pour le spectateur, mais en même temps le film a une touche exotique. Luhrmann dit lui-même : « [The story] is set in a heightened or created world that is at once familiar yet exotic, distant. »¹ Dans le film, plusieurs cultures se rencontrent : la culture française, la culture indienne et la culture américaine/australienne.

La culture française se manifeste principalement dans le décor : l'histoire se déroule à Paris et Luhrmann rend cet endroit reconnaissable par la Tour Eiffel, le quartier de Montmartre, le Moulin Rouge et la chambre de bonne typiquement française dans laquelle Christian séjourne. La culture indienne s'exprime notamment dans la pièce que les protagonistes sont en train de créer : *Spectacular! Spectacular!*. Les personnages dans la pièce, qui correspondent aux personnages dans le film, ont une apparence orientale : le Duc devient un maharadja, Satine devient une courtisane indienne et Christian est représenté comme un pauvre joueur de sitar. La première représentation de la pièce est un grand spectacle basé sur le style de Bollywood : dans un décor extravagant, on voit beaucoup de danseurs habillés dans des habits colorés décorés avec des diamants. Ils font la danse du ventre et chantent la chanson « Hindi Sad Diamonds », qui est basé sur une chanson existante : « Chamma Chamma Baje Re » de la chanteuse indienne Alka Yagnik.² Dans *Moulin Rouge!*, la chanson a été adaptée à l'histoire du film en ajoutant quelques mots de la chanson « Diamonds are a Girl's Best Friend », qui est utilisée plus tôt dans le film. Satine ne chante que les mots : « Kiss, Hand, Diamonds, Best Friend. Kiss, Grand, Diamonds, Best Friend. Men, Cold, Girls, Old, And we all lose our charms in the end. »³ Ainsi, la chanson est réduite à son essence.

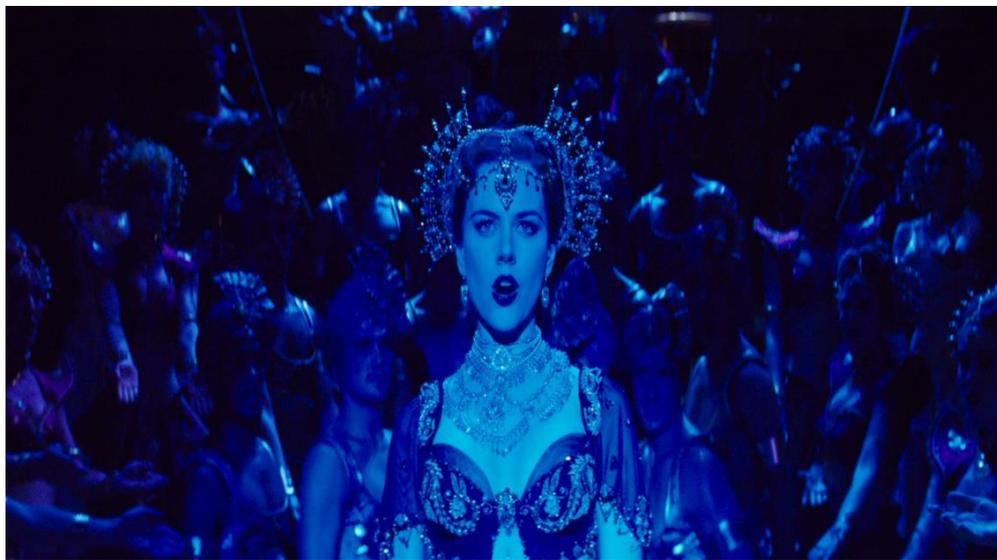
¹ LUHRMANN, Baz, « Behind the Story », https://web.archive.org/web/20050414192240/http://www.clubmoulinrouge.com/html/member/background_orph.htm, (consulté le 10 février 2017).

² « Chamma Chamma Baje Re – Alka Yagnik », <https://www.youtube.com/watch?v=tlNFRvmZhB8>, (consulté le 11 février 2017).

³ « Hindi Sad Diamonds Lyrics », http://www.lyricsmode.com/lyrics/m/moulin_rouge/hindi_sad_diamonds.html, (consulté le 11 février 2017).



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [01:39:03], Spectacular! Spectacular!



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [01:40:45], Satine en tant que courtisane indienne.



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [01:39:30], la danse du ventre.

Les anachronismes

Sauf l'éclectisme, il existe une autre forme de discontinuité dans le postmodernisme : l'anachronisme. L'anachronisme dans le cinéma veut dire qu'on représente le temps d'une façon illogique et non-chronologique. Par exemple, les films postmodernes souvent « zappent » à travers différents niveaux dans l'histoire au lieu de se lier à une certaine époque. Il est donc possible d'intégrer des éléments contemporains dans un contexte historique. De cette manière, en défaisant le temps de sa chronologie, le passé devient mieux perceptible pour le spectateur,¹ parce qu'il s'approche de lui.

Comme nous l'avons vu dans l'introduction de ce mémoire, *Moulin Rouge!* se compose de trois couches temporelles. La première est celle de la bohème (1840), la deuxième occupe la Belle Époque (autour de 1900) et la troisième contient la postmodernité, ou bien l'époque de nos jours (à partir de ± 1900). La combinaison entre des éléments dérivés de ces différentes époques font que le film est marqué par les anachronismes. En plus, les anachronismes et les références intertextuelles (dans le film, ces deux vont souvent de pair) se manifestent d'une façon surabondante et écrasante dans *Moulin Rouge!*. En regardant *Moulin Rouge!* le spectateur est poussé à la limite de sa capacité visuelle. Comme le dit Elise Wortel dans son œuvre *Textures of Time* (2008) :

Moulin Rouge goes like a whirlwind through cultural history and adds to the intertextuality of different works of art and styles in an extatic frenzy, so that eventually the film looks like archives run wild. From a digitalized city view of Paris the camera dives into a reconstruction of photographs by Eugène Atget. Historical figures like Toulouse-Lautrec and Erik Satie that made Montmartre and the Moulin Rouge world-famous, shift to the margins of their own fictive world created by the frequent use of absinth.²

(...) The film clearly defies any linear representation of time. It refuses to depict the past as a chronological process, and in its campy anachronistic 'assemblage' of past and present styles, works of art and cultural figures, it undermines historical power by showing itself cured of "taking history overly seriously".³

L'influence des clips vidéos

Le cinéma postmoderne est marqué par des références à la culture populaire et commerciale. L'influence des clips vidéos et des spots publicitaires en est un exemple. Cela se manifeste par la surdose d'images, les mouvements de la caméra rapides et chaotiques, l'utilisation de la

¹ WORTEL, E.D.N., *Textures of Time: a study of cinematic sensations of anachronism*, Université Radboud de Nimègue, 2008, p. 2.

² *Ibid*, p. 51.

³ *Ibid*, p. 67.

musique, les couleurs, et cetera. Dans le cinéma postmoderne, la forme semble être plus importante que le fond : le plaisir physique des formes et des couleurs est plus important que le plaisir intellectuel et supérieur de la (re)connaissance. Aussi Jullier dit-il que la cohérence entre la forme et le fond dans le cinéma postmoderne n'est pas perceptible. Les metteurs en scène de ces films ne peuvent guère expliquer quelle est l'intention de leur travail, parce qu'ils ont « le simple désir de (se) faire plaisir en racontant une histoire ou en créant des images. »¹

Pour Luhrmann, le concept d'un clip vidéo était le moyen par excellence de donner forme à son film, parce qu'avec les nombreux dialogues qui sont chantés dans *Moulin Rouge!*, le film peut-être défini comme une comédie musicale. En outre, le Moulin Rouge est une boîte de nuit dans laquelle tout tourne autour du sexe. En utilisant le concept du clip vidéo, Luhrmann a pu renforcer cela. Parce que dans des clips vidéo de la musique pop, il s'agit souvent du sexe et de l'objectification du corps féminin.

L'influence du clip vidéo est notamment visible quand Christian et ses amis bohémiens vont au Moulin Rouge pour présenter leur pièce à Satine. Luhrmann introduit le spectateur à la boîte de nuit d'une manière spectaculaire. Tout d'abord, on voit des femmes avec des robes bariolées, beaucoup de maquillage et beaucoup de nudité. Les danseuses lèvent leurs jupes tout le temps et elles ont des regards affamés, presque angoissants. La sexualité joue un rôle central dans cette scène. En outre, la scène est marquée par le chaos. Tout comme dans les clips vidéo de la musique pop, le spectateur est submergé par un amalgame d'images. On voit les danseuses avec Zidler, Christian et les bohémiens, mais aussi toutes sortes d'autres types comme un boxeur, une sirène, une femme avec un serpent et des hommes tatoués qui dansent l'un avec l'autre, comme le montrent les images à la page suivante. La caméra prend beaucoup de points de vue différents : frontal, diagonal, d'en haut et d'en bas. En plus, la caméra tourne et fait des zooms et les images sont successivement ralenties et accélérées.

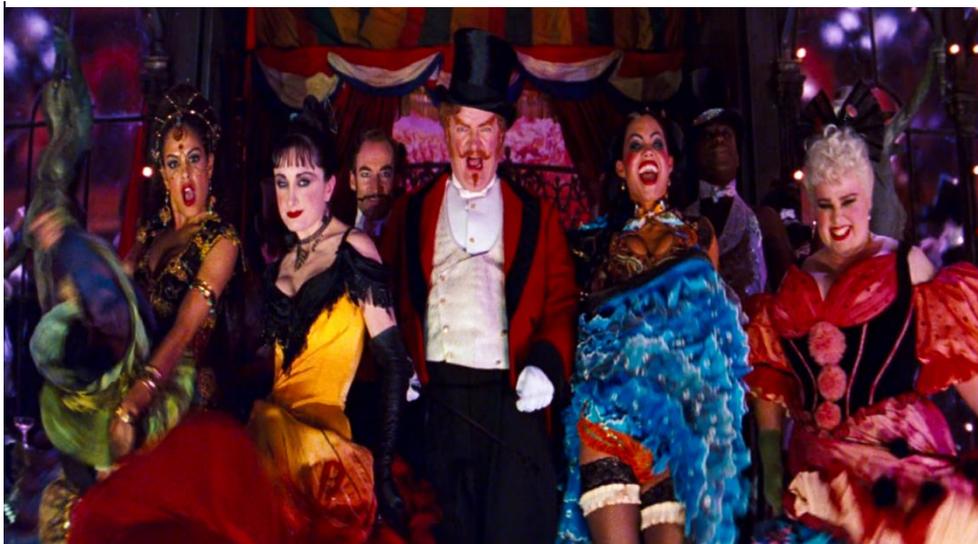
¹ JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne : Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 8.



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:11:13], les danseuses de Zidler.



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:11:24].



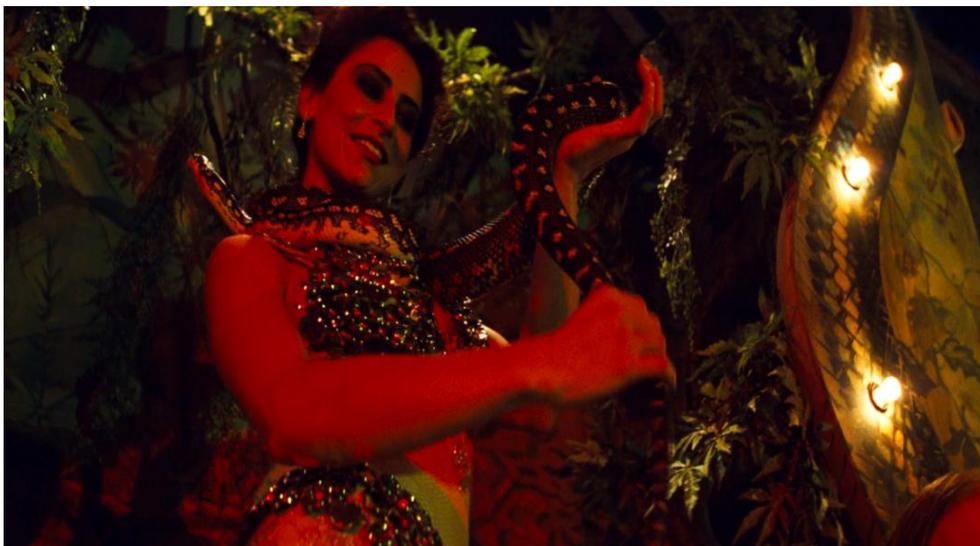
Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:12:21].



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:12:34], la folleté du Moulin Rouge.



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:12:52].



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:12:42].

L'utilisation de la musique pop

Dans la *Red Curtain Trilogy*, l'influence de la culture populaire et commerciale est également visible par l'utilisation de la musique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Luhrmann utilise des chansons populaires très connues pour renforcer la thématique dans *Moulin Rouge!*. Il fait cela non seulement pour le thème de l'amour, mais également pour le thème de la sexualité. Pendant la scène mentionnée ci-dessus par exemple, on entend la mélodie de la chanson *Lady Marmalade*. La version originale de cette chanson est chantée par le groupe Eleventh Hour (1974), mais Luhrmann a fait enregistrer une reprise pour son film chantée par les chanteuses pop Christina Aguilera, Mýa, Pink et la rappeuse Lil' Kim.¹ La chanson est célèbre pour le refrain français : « Voulez-vous coucher avec moi (ce soir) ? ».

Outre la sexualité, Luhrmann relève l'aspect commercial de la culture populaire. Le Moulin Rouge est un endroit de divertissement et d'amusement de la masse. Cela est souligné par la chanson du groupe rock Nirvana, *Smells Like Teen Spirit*, dans laquelle on chante : « Here we are now, entertain us! We feel stupid, and contagious. »² Donc en utilisant la musique de notre culture populaire et commerciale, Luhrmann peut refléter et critiquer la société contemporaine à travers une autre époque. C'est-à-dire qu'il montre que nous vivons dans une « société de spectacle » qui est orientée vers la masse et qui est déterminée par notre culture visuelle. La référence à notre époque à travers une époque plus ancienne est simultanément une manifestation de la notion de l'anachronisme, dont nous avons discuté ci-dessus.

La façon dans laquelle la musique a été intégrée dans le film est remarquable. Les chansons populaires forment non seulement le fond sonore, mais font également partie des dialogues. Par exemple au moment où Satine a un rendez-vous avec le Duc mais elle ne vient pas, Zidler veut sauver la situation en disant qu'elle est en train de confesser. En effet, Zidler dit que Satine souhaite être purifiée de son ancienne vie, et qu'elle se sent « comme une vierge », d'après la chanson *Like a Virgin* (1984) de Madonna :

Z: She says you make her feel like a... virgin.

D: Virgin?

Z: You know. Touched... for the very first time. She says it feels so good inside... when you hold her... and you touch her.

D: Like a virgin.

Z: She's made it through the wilderness somehow. She's made it through. She didn't know how lost she was. Until she found you. She was beat incomplete. She's been had. She was sad and blue. But you made her feel, yes, you made her feel, shiny and new.

¹ « Lady Marmalade », https://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Marmalade, (consulté le 16 janvier 2017).

² LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

Ici, Luhrmann a adapté le texte existant à la forme d'un dialogue. Il a également changé la focalisation dans le texte : la chanson originale est écrite à partir d'une focalisation interne, tandis que dans le film, Zidler parle de Satine à travers la chanson. Le point de vue a donc changé à externe. Voici le texte de la chanson originale de Madonna :

I made it through the wilderness
Somehow I made it through
Didn't know how lost I was
Until I found you

I was beat incomplete
I'd been had, I was sad and blue
But you made me feel
Yeah, you made me feel
Shiny and new

Like a virgin
Touched for the very first time
Like a virgin
When your heart beats
Next to mine

Ceci est un exemple de la façon ludique dont les metteurs en scènes postmodernes réfèrent aux textes préexistants. C'est, comme le dit Jullier, un clin d'œil au spectateur.

Un cinéma basé sur les clichés

Selon Jullier, le cinéma postmoderne est un « cinéma de la sensation brute. »¹ C'est-à-dire qu'il s'agit de pures sensations que l'on peut goûter sans trop réfléchir. Les films postmodernes jouent sur les sentiments du spectateur en utilisant des clichés, ou bien des éléments auxquels on s'attend dans un certain contexte. Un metteur en scène postmoderne prend souvent un certain genre qu'il développe dans tous les détails du film : il adapte la musique, le décor, l'intrigue, et cetera au genre qu'il a choisi. Les genres persistent dans certains « frameworks », ou cadres, qui suscitent des présuppositions. Les clichés font en sorte que le spectateur reconnaisse bien vite ce cadre. Les cadres suscitent des interprétations chez le spectateur. Comme le dit le théoricien de cinéma Rick Altman :

(...) Generic conventions provide certain frameworks and presuppositions that prod a viewer towards a given interpretation of text, so that mixing genres results in the

¹ JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne : Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 8.

displacement of one readily recognizable set of possible meanings for a more complex dialogue of divergent meanings.¹

Le metteur en scène postmoderne fait souvent quelque chose d'inattendu. Il peut, comme le dit Altman, combiner plusieurs genres, ou il peut ajouter un élément qui ne correspond pas avec le *framework* qu'il utilise.

Luhrmann aussi utilise des cadres existants avec des clichés complémentaires. Le cinéma « théâtralisé » qu'il fait consiste entre autres dans son inspiration par l'opéra. Par conséquent, l'histoire contient une sorte de mécanisme typique pour l'opéra. Susan McClary l'appelle le « *desire-dread-purge mechanism*. »² C'est-à-dire que la belle héroïne, Satine, est destinée à mourir à la fin. Puisque ce mécanisme est tellement évident dans le genre de l'opéra, Luhrmann ne garde pas le secret sur la fin tragique : déjà au début du film, Christian dit en écrivant sur sa machine à écrire : « The woman I love... is... dead. »³ Nous pourrions donc dire que l'intrigue en soi contient une structure cliché faisant partie d'un certain cadre. Mais aussi quand on regarde les détails dans le film, on voit que *Moulin Rouge!* est en fait un mélange de clichés dérivés de différents cadres. Nous avons créé une figure pour illustrer ce mélange de clichés :



¹ ALTMAN, Rick, cité dans : YANG, Mina, « *Moulin Rouge!* and the Undoing of Opera », *Cambridge Opera Journal*, 2008, p. 270.

² S. McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, cité dans : YANG, Mina, « *Moulin Rouge!* and the Undoing of Opera », *Cambridge Opera Journal*, 2008, p. 273.

³ LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

À gauche, nous voyons les différents cadres que Luhrmann a choisis. À droite, nous voyons les aspects dans lesquels ces cadres se manifestent. En combinant des cadres différents d'une manière ludique, Luhrmann a rendu le film plus complexe qu'une simple comédie musicale. Les clichés dans le film fonctionnent encore comme des éléments reconnaissables pour le spectateur, tout comme les références intertextuelles. L'idée postmoderne de *recognize & enjoy* est donc omniprésent dans le film.

Le chaos et le bouleversement de la logique

Le postmodernisme est un courant plutôt rebelle, parce qu'il ne maintient pas les conventions dans l'art. Aussi Jullier dit-il que le cinéma postmoderne est le produit de « la crise des figures classiques du récit et de la représentation. »¹ Le caractère chaotique des films postmodernes est une trace de cette « crise ». Les héros postmodernes peuvent être caractérisés comme chaotiques, violents, confus, désorientés et aliénés du monde. Mais le chaos peut également se présenter dans la forme du film, c'est-à-dire qu'il peut être créé par l'instabilité de la caméra ou par la manque d'un rapport logique entre les scènes. Le chaos dans les films postmodernes vont souvent de pair avec une autre caractéristique : le bouleversement de la logique. Le metteur en scène postmoderne veut dissiper l'illusion de la réalité. Les films postmodernes se déroulent souvent dans un monde incompréhensible, un univers irréaliste et fantastique. Ainsi, ils peuvent tromper le spectateur. Par exemple dans des films comme *Fight Club* (1999) et *Inception* (2010), il s'avère que l'univers dans lequel vivent les personnages n'est pas si logique que l'on pense. Le metteur en scène postmoderne veut accentuer que le cinéma ne montre pas la réalité, mais une hyperréalité.²

La notion de « hyperréalité » est important dans le courant du postmodernisme. Le philosophe postmoderne Jean Baudrillard (1929-2007) a développé une théorie dans laquelle il s'agit de la vérité de la réalité. Baudrillard dit que la simulation (dans des films par exemple) ne réfère pas à la réalité mais à une hyperréalité : c'est « un réel sans origine ni réalité ».³ Selon la théorie de Baudrillard, notre idée du monde n'est pas réaliste mais basée sur ce qu'on voit dans les médias. La culture visuelle contemporaine crée donc une illusion de la réalité. Ainsi, l'homme aurait perdu le contact avec le monde réel, parce que la réalité dans

¹ JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne : Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 7.

² DEO, Kanishka, « 20 Great Postmodernist Films That Are Worth Your Time », <http://www.tasteofcinema.com/2014/20-great-postmodernist-films-that-are-worth-your-time/>, (consulté le 20 décembre 2016).

³ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10.

laquelle on vit est basée sur quelque chose que l'homme a inventé lui-même, à partir des films et des médias.

Dans l'univers de *Moulin Rouge!*, nous reconnaissons ce que Baudrillard dit sur l'hyperréalité : le monde dans lequel se déroule le film n'est pas réaliste mais créé par le metteur en scène. C'est donc un univers « mis en scène », créé par l'homme. Le monde que le spectateur voit est en fait une illusion, parce que le film est tourné dans un studio et pas dans le monde réel. Parfois ce caractère faux est clairement sensible, par exemple au début du film. On voit Paris de haut, en tant que maquette. Grâce à la maquette, la ville est représentée d'une manière irréaliste. Ensuite, le caractère flou de l'univers dans le film est causé par la façon de filmer. Cela est visible quand on entre dans le Moulin Rouge pour la première fois. La caméra se dirige à travers les portes de la boîte de nuit, mais les images sont tellement accélérées que le spectateur ne peut guère percevoir l'espace. En plus, la focalisation des plans qui se succèdent n'est pas du tout logique. Quand on entre du Moulin Rouge, l'angle de prise de vue est frontal. Tandis que le plan suivant, à l'intérieur du bâtiment, est filmé en plongée (donc d'en haut). Dans la même scène, on voit Zidler chanter dans la pluie devant le Moulin Rouge. Puis il fait un tour avec son parapluie et dans le plan suivant, il se trouve tout d'un coup plus éloigné du bâtiment. Ainsi, les points de vue changent tout le temps d'une manière rapide et illogique.

En outre, le terrain sur lequel le Moulin Rouge se trouve est très vague. Étant entré dans la boîte de nuit, on pense être à l'intérieur d'un bâtiment parce qu'on voit une salle de théâtre. Mais après, dans un plan extrêmement court, on voit que le public danse en plein air (voir l'image à la page suivante). À l'arrière-plan on voit le moulin du Moulin Rouge et encore deux autres bâtiments qui reviendront plus tard dans le film : l'immeuble en forme d'un éléphant et le château du Duc. L'univers du film est donc très flou et difficile à concevoir. Grâce à la maquette, au filmage et aux bâtiments étranges comme l'éléphant, le film semble se dérouler dans un univers onirique.



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:05:05], la maquette de Paris.



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:12:13], l'univers de *Moulin Rouge!*.

La position du spectateur

Finally, the postmodern stage maker makes it so that the spectator is always aware of the fact that he is watching a film. He « wakes up » in some way the public. As the director says in his own trilogy: « Each of the 'Red Curtain' trilogy has a device which awakens the audience to the experience and the storyteller's presence, encouraging them to be constantly aware that they are in fact watching a film. »¹ Dès le début du film, une voix off de Christian (le narrateur de l'histoire) accompagne de temps en temps les images, rappelant en continu au spectateur que l'histoire est une fiction. En outre, aussi bien au début qu'à la fin du film, Luhrmann utilise un montage alterné en montrant les images des souvenirs que Christian décrit sur sa machine à écrire. Ainsi, il devient encore plus clair de ce qu'on voit est une histoire racontée par Christian.

In addition, this is reinforced by the way the story is presented. The introduction of the film is remarkable: it resembles an introduction of a play. The logo of *20th Century Fox* is usually presented before the film proper, while here, the presentation is part of the film. One sees a theater with red curtains closed. When a conductor begins to direct, one hears the famous music of *20th Century Fox*, the curtains open and one sees the logo. Thus, Luhrmann shows from the beginning to the spectator that he is watching a story on stage. The presence of the narrator and the awareness of the spectator are important elements in the current of postmodernism. The appeal to the spectator breaks the illusion of the film, which corresponds to the philosophy of Baudrillard.

4.3 Conclusion

To conclude, thanks to postmodern artistic procedures in *Moulin Rouge!*, Luhrmann has managed to transpose the myth of bohemianism to our era. Among the artistic procedures, he has used a lot of intertextual strategies to connect the era of bohemianism, the Belle Époque and the contemporary era. The combination of different eras, or rather the anachronisms, create a chaotic and illogical effect.

The film contains citations that are integrated as well in the music as in the dialogues. The intertextual references are expressed not only through the text, but

¹ LUHRMANN, Baz, « Behind the Story », https://web.archive.org/web/20050414192240/http://www.clubmoulinrouge.com/html/member/background_orph.htm, (consulté le 10 février 2017).

aussi à travers les mélodies (par exemple la musique du cancan d'Offenbach) où à travers les images/les personnages (comme la Fée Clochette). Sauf les citations des textes explicites, Luhrmann intègre des genres (ou bien des cadres établis) dans son film d'une manière moins explicite.

Enfin, l'influence de la culture populaire et commerciale de notre époque rend les thèmes historiques dans le film plus perceptibles et compréhensibles pour le spectateur contemporain. Ainsi, Luhrmann fait diminuer la distance entre le public contemporain et le passé.



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:04:32], Christian derrière sa machine à écrire.



Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), capture d'écran, [00:00:31], la présentation du logo de 20th Century Fox.

Conclusion

Après avoir étudié le phénomène de la bohème dans une œuvre littéraire et dans une œuvre cinématographique, nous allons maintenant donner une réponse à la question de recherche que nous avons formulée dans l'introduction de ce mémoire :

De quelle manière la bohème est-elle représentée dans « Moulin Rouge! » ?

Nous allons répondre à la question de recherche en reliant l'image de la bohème qu'a créée Murger (chapitre II) à la représentation de la bohème par Luhrmann (chapitre III). Ensuite, nous regarderons comment les procédés artistiques postmodernes qu'a utilisés Luhrmann ont déterminé sa façon de représenter la bohème.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons vu qu'il existe une image stéréotypée de la bohème. En général, un bohémien est considéré comme quelqu'un qui a des valeurs « antibourgeoises », qui mène une vie vagabonde, qui vit souvent en marge de la société dans des conditions misérables, mais qui, en même temps, célèbre la vie. Initialement, le bohémien était considéré comme une figure problématique à cause de ces caractéristiques. Pourtant, à partir de la fin des années 1840, la réputation négative de la bohème est remplacée par une certaine fascination et appréciation de la figure.

Henri Murger est celui qui a produit le changement de l'image de la bohème. Avec son œuvre *Scènes de la vie de bohème*, il a rendu le bohémien sympathique et humoristique. En outre, il a fait en sorte que les bourgeois aient appris à mieux connaître la figure et pour cette raison, ils ont pu mieux comprendre son mode de vie. L'un des moyens qu'a utilisés Murger pour créer une image plus positive de la bohème, est l'humour. Les récits dans le livre sont écrits d'une façon comique : les bohémiens trouvent chaque fois une solution créative et amusante pour leurs problèmes. Ils sont représentés comme des caricatures : ils sont éhontés, malins, et à la fois comiques. En plus, Murger a souligné leur positivité. Les bohémiens célèbrent la vie, malgré leur misère. Cela les rend également sympathique.

Exactement cent cinquante années après la publication en volume des *Scènes de la vie de bohème*, on voit apparaître un film traitant la même thématique : la vie de bohème. La thématique bohémienne dans *Moulin Rouge!*, réalisé par Baz Luhrmann, se manifeste entre autres dans la façon dont le décor, les personnages et l'intrigue sont réalisés. Traitant la thématique de la vie de bohème, le film présente également des analogies avec l'œuvre de

Murger. Luhrmann a donné ses personnages la même positivité et le même mode de vie que Murger. Tout comme les bohémiens des *Scènes*, les bohémiens de *Moulin Rouge!* célèbrent la vie en poursuivant leurs idéals : « Freedom, Beauty, Truth and Love. » Notamment l'amour et l'art jouent des rôles importants aussi bien dans le film que dans le livre. La liberté des bohémiens est encore plus accentuée dans le film en introduisant la thématique du Moulin Rouge, où l'on peut faire n'importe quoi et où l'on voit aussi une liberté sexuelle. Dans les deux œuvres, les personnages gardent donc les mêmes valeurs « antibourgeoises ». En ce qui concerne l'intrigue, Luhrmann semble avoir adopté quelques éléments cruciaux des *Scènes de la vie de bohème*. Le héros du film et celui du livre sont tous les deux amoureux d'une femme hors d'atteinte, mais ils font tout pour conquérir son cœur. Malgré leurs efforts, la liaison entre les héros et leur maîtresses ne dure pas très longtemps : à la fin des deux œuvres, l'héroïne meurt.

Grâce à ces ressemblances évidentes, nous voyons un rapport intertextuel entre *Scènes de la vie de bohème* et *Moulin Rouge!*. Pour mieux comprendre qu'est-ce que cela veut dire, nous reprenons encore une fois la notion de l'intertextualité, que nous avons mentionnée dans le dernier chapitre de ce mémoire. Selon Gérard Genette, l'intertextualité est « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».¹ C'est-à-dire que les références intertextuelles peuvent non seulement être intégrées dans le texte, mais également dans la musique, la danse, le décor, et cetera. Ensuite, nous avons mentionné que l'intertextualité est l'interprétation du lecteur ou du spectateur. Par conséquent, l'intertextualité est quelque chose de subjective et ce n'est pas forcément une chose acquise.

À partir de ce point de vue, nous pouvons dire que par notre perception, il existe un rapport intertextuel entre les deux œuvres. En outre, l'influence de Murger est incontestable : bien que Murger soit peu reconnu et assez inconnu aujourd'hui, il a déterminé l'image contemporaine de la bohème avec son œuvre. On doit la façon dont la bohème est gravée dans notre mémoire collective à l'écrivain qui l'a rendue célèbre. Luhrmann aussi a donc été influencé par Murger, malgré sa connaissance des *Scènes de la vie de bohème*.

Il faut remarquer que *Moulin Rouge!* n'est absolument pas une simple adaptation cinématographique des *Scènes de la vie de bohème*. C'est une pièce d'art à part, qui présente la thématique bohémienne d'une nouvelle manière. Les procédés artistiques qu'a utilisés Luhrmann sont postmodernes et de cette façon, le film transpose la vie de bohème à notre époque contemporaine. En intégrant des éléments contemporains dans une thématique

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 7.

historique, le passé devient plus perceptible, compréhensible et comparable à notre époque. Par exemple, au moment où l'on voit une boîte de nuit pleine de figures extravagantes qui font la fête, accompagnée par la musique contemporaine de Nirvana, on se rend compte que la folleté de la Belle Époque est dans un certain sens comparable à la « société de spectacle » de notre époque. De cette manière, Luhrmann reflète notre culture contemporaine à travers l'histoire.

Ainsi, il montre par exemple que les valeurs du bohémien ne vieillissent pas. À l'aide des chansons amoureuses, le film prouve que l'amour joue encore un rôle important dans l'art et la musique d'aujourd'hui. Mais aussi dans les films hollywoodiens contemporains, qui tourne la plupart du temps autour le thème de l'amour.

Ensuite, Luhrmann montre qu'à cause des nombreuses adaptations, les œuvres d'art peuvent perdre le rapport avec leur auteur ou réalisateur originel et elles peuvent devenir un tout indépendant du contexte. Par exemple, *La Bohème* de Puccini est connue dans le monde entier, tandis que les *Scènes de la vie de bohème* de Murger, sur lesquelles l'opéra de Puccini est basée, restent relativement inconnues.

Finalement, les œuvres de Murger et Luhrmann montrent que les œuvres d'art sont une réflexion de leur époque. En effet, les deux œuvres traitent la même thématique d'une façon très différente. Ils utilisent des procédés artistiques orientés vers le public de leur époque. Luhrmann réfère quand même à l'histoire qui précède son œuvre en utilisant des procédés artistiques postmodernes comme l'intertextualité et les anachronismes.

En bref : la représentation de la bohème dans *Moulin Rouge!* est en grande partie influencé par l'œuvre de Murger, même si Luhrmann ne l'a pas lue. En même temps, la représentation de la bohème dans le film est novatrice, parce que Luhrmann utilise des moyens pour transposer la vie de bohème à notre époque.

Bibliographie

Sources primaires

LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Flammarion, 2012.

Sources secondaires

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

« Baz knows the score », <https://www.theguardian.com/film/2001/aug/19/features>.

BERTHELOT, Sandrine, dans MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Flammarion, 2012.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

KUIPER, Kathleen, « Baz Luhrmann », <https://www.britannica.com/biography/Baz-Luhrmann>.

« La bohème littéraire à Paris », <http://www.terresdecrivains.com/La-boheme-litteraire-a-Paris#nh7>.

LARSON, Katherine R., « Silly love songs : the impact of Puccini's *La Bohème* on the intertextual strategies of *Moulin Rouge!* », *Journal of popular culture*, vol. 1, summer 1967.

« Paris au XIXe siècle : les physiologies », <http://peccadille.net/2013/01/22/paris-au-xixe-siecle-les-physiologies/>.

SEIGEL, Jerrold, *Bohemian Paris : Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Londres, JHU Press, 1999.

WAGNEUR, Jean-Didier, « Bohèmes, de Léonard de Vinci à Picasso », Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2012.

WORTEL, E.D.N., *Textures of Time: a study of cinematic sensations of anachronism*, Université Radboud de Nimègue, 2008.

YANG, Mina, « *Moulin Rouge!* and the Undoing of Opera », *Cambridge Opera Journal*, 2008.