

La Parisienne du Second Empire aux Années folles. Sous la direction d'ANNE-SIMONE ET PIERRE-JEAN DUFIEF. Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2020. Un vol. de 464 p.

Ce riche volume, servi par une excellente introduction et trente chapitres passionnants, éclaire le rôle des médias, de la littérature et des arts graphiques dans la création et la diffusion du mythe de la Parisienne. Cette belle enquête collective montre ainsi les évolutions de ce type mythifié et son adaptation aux mutations sociales et technologiques, des années 1840 à la fin des années 1920, avec une apogée comme type positif à l'orée de la Troisième République. On perçoit les invariants du type, ses grands traits définitoires, et ses incarnations foisonnantes dans les espaces-temps de la socialité urbaine et les temps forts de la vie parisienne : bals mondains ou publics, promenades parisiennes, soirées à l'Opéra, visites de musées et d'expositions, animation de salons littéraires et artistiques, événements mondains, vie de Cour sous l'Empire. Figure protéiforme et emblématique de la capitale du XIX^e siècle, la « Parisienne » est une femme mosaïque ; silhouette mobile, elle se saisit dans le mouvement de la vie parisienne selon une gestuelle qui favorise « l'émergence de l'inattendu, du caprice » (p. 21). Femme de goût et souvent d'esprit, virtuose de ce je-ne-sais-quoi qui la distingue et en signe la séduction, elle apparaît indépendante, mais reste tributaire des rythmes éphémères de la mode, du commerce du luxe et de la consommation, dont elle est la servante dans la nouvelle ère industrielle, démocratique et médiatique : « Chosifiée, elle transfigure la marchandise en la scénarisant » (p. 197). L'enquête déplie donc un large éventail de formes culturelles qui témoignent du rayonnement comme des mises en scène et en fiction de cet emblème et métonyme de Paris – non seulement le roman qui multiplie les facettes morales et psychologiques d'un personnage mythifié, mais aussi le journal intime, la chronique ou le reportage, la littérature panoramique, le périodique de mode, les journaux illustrés et satiriques, le théâtre de mœurs, ainsi que la photographie et la peinture.

L'enquête varie également les focales du genre et des appartenances de classe, que ce soit au niveau des actrices de l'Histoire ou des écritures du mythe. La vision d'artistes et d'écrivains masculins s'enrichit, en effet, d'autres points de vue et incarnations, telle Marguerite Charpentier, épouse du grand éditeur et modèle favori de Renoir. Celle-ci participe du mythe de la Parisienne, non pas comme simple « arbitre des élégances », mais plutôt comme « [f]emme d'affaires, femme d'action ambitieuse, mécène [...] » qui fait le choix, courageux pour son époque, d'acquérir des toiles impressionnistes (p. 43). La première partie, « Quelques figures emblématiques de Parisiennes », se penche sur d'autres femmes de la bonne société et ouvre l'investigation à d'autres classes sociales. Chez Julia Daudet, épouse du romancier méridional, se manifestent les topoï associés au mythe de la Parisienne ; ses écrits de presse et ses textes autobiographiques promeuvent « l'idée d'un affinement culturel et d'une modernité des Parisiennes » (p. 52), voire un féminisme bien français lié aux privilèges de classe. Inversant les rôles entre modèle et photographe, la comtesse de Castiglione impose des mises en scène photographiques, maîtrisées, de son image et ses « propres interprétations du genre féminin » (p. 62), montrant son auto-engendrement en « icône parisienne » (p. 65). Les romanciers réalistes et naturalistes mettent en spectacle de belles dames, mondaines et demi-mondaines, qui s'exposent en landau au Bois de Boulogne. Les personnages, typisés et sursexualisés, campent la Parisienne en femme « un peu artiste, actrice et manipulatrice » (p. 92), mais pointent leur frivolité, voire leur vénalité et leurs artifices. D'autres portraits de femmes ouvrent le type à une plus grande agentivité et à une modernité émancipatrice. Grande dame, bourgeoise ou cocotte impériale, la Parisienne peut aussi être jeune femme à bicyclette comme la Marie de Zola dans le *Paris des Trois Villes* ; celle-ci se libère des valeurs sociales contraignantes, pour figurer « la Parisienne libératrice, salvatrice et pacificatrice » (p. 100). Les Parisiennes, sous le siège de Paris et la Commune, recevaient déjà de « nouvelles vertus critiques » (p. 101) ; les diaristes femmes affichent ainsi une prise de conscience de l'être et

témoignent d'une formation de nouvelles liaisons transclassistes. À son retour d'exil, Jules Vallès s'emploie lui aussi à réunir deux types de Parisienne, mais sans pouvoir les concilier : « la bourgeoise élégante et légère d'une part, la femme du peuple combattante de l'autre » (p. 117).

La deuxième partie recentre l'enquête sur ces sésames de la distinction que sont la grâce, la mode et le chic des élégantes. Ces dernières s'appuient sur le savoir-faire des couturières, qui s'inspirent des patrons publiés dans les revues spécialisées et profitent de l'essor de la Haute Couture, soutenu par Napoléon III dont le régime s'emploie à développer les industries du luxe. Derrière chaque Parisienne, femme connue ou flâneuse anonyme, se trouve donc une couturière « aussi artiste que technicienne, détenteur de compétences recherchées [...] » (p. 172). Les périodiques de mode du Second Empire et les chroniques de mode, en fin de siècle, révèlent la mode comme « moyen de survie », masque et armature, pour les femmes sous domination masculine, justifiant l'attraction d'un tel modèle pour les femmes occidentales (p. 157). Vers la fin de l'Empire, des peintres français et étrangers, de facture impressionniste ou de style mondain, incarnent la mode dans la femme vivant à Paris et habillée par des couturiers et couturières parisiens. Ils cherchent à saisir la beauté dans les nuances fugitives de la toilette féminine et juxtaposent, dans leurs toiles, scènes d'intérieur et élégantes modernes. Plus tard, comme chez Béraud, la surreprésentation de la Parisienne fait d'elle un simple accessoire meublant le paysage urbain. Et l'esthétique Art Nouveau la transforme en « silhouette de plus en plus stylisée » (p. 190), comme si la reine du geste et du savoir-être disparaissait dans le mouvement des lignes et des courbes, réduite à sa surface décorative ou se fondant dans les volutes de fumée des affiches du tournant du siècle.

La troisième partie, « Du type au mythe », suit les identités sociales et les imaginaires masculins de la Parisienne, depuis les microfictions documentaires et satiriques de la vague physiologique, sous la Monarchie de Juillet, aux fantasmes des romanciers, chroniqueurs et dramaturges du second XIX^e siècle, pour finir sur les géographies de la Parisienne chez Marcel Proust, dont l'œuvre place les rites de la vie parisienne et leurs officiantes sous « le signe du temps perdu » (p. 18). Avec sa *Physiologie de la Parisienne*, en 1841, Taxile Delord installe durablement ce type de la Grande Ville dans les représentations médiatiques du Paris féminin à l'ère industrielle de la copie mécanisée. Non plus aristocrate mondaine, la Parisienne se mue en héroïne d'une modernité bourgeoise à travers l'imprimé et ses images, qui démocratisent de nouvelles scénographies de femme-objet, de femme-marchandise, ou de mystérieuse passante, symbole de la difficile conciliation d'un désir d'unicité avec les lois du mimétisme social. Le roman naturaliste fait de ses Parisiennes un fléau irrésistible provoquant quasiment un second « Déluge » (p. 266) et séduisant par tout ce qui peut se falsifier – ornements, allures, poses, langage – tout comme la fiction (p. 261). Cependant, certaines héroïnes peuvent allier une grâce et un singulier élitistes, voire incarner un indéterminable, et même une « distinction paradoxale qui reste en exil au cœur même du remous parisien » (p. 291). Les Goncourt, avec *Chérie*, brouillent les frontières entre arts mineurs et arts de haute légitimité, et cernent, par leur passante, « l'éclat d'un apparaître urbain » (p. 308). Il faut saluer les analyses fouillées des romans des Goncourt, Daudet, Zola, Maupassant, Hector Malot et des chroniques de Jean de Tinan, ainsi que celles du théâtre de mœurs qui met en scène la porosité du monde et du demi-monde, et crée la figure scandaleuse d'une demi-mondaine vengeant les exclues ou celle bien plus inquiétante d'une Clotilde immorale (dans *La Parisienne* de Becque), symbole de la « vanité tragique d'exister » (p. 319). Le dernier volet de l'enquête se déplace vers la province et vers l'étranger, notamment la littérature allemande et le binôme apogée-décadence qu'illustre l'héroïne *made in Paris* : « Si la Parisienne n'a de réalité que dans son évanescence, et d'identité que dans son statut éphémère, la mélancolie est un des masques dont elle revêt son être en mouvement. L'Allemagne fin-de-siècle, tout autant que la France, a été sensible à cette dimension. » (p. 443).