

## 1. Catherine Authier (doctorante, Saint-Quentin), Le « rossinisme » : une composante italienne de la vie parisienne.

Après le choc de la Révolution Française, relayé par les rudes années de l'Empire, la Restauration représente pour la haute société parisienne le retour progressif à une vie plus facile et légère, où le désir de fête s'affirme, dans un besoin général de changement, vers plus de frivolité et de fantaisie. Paris accueille alors de nombreux musiciens étrangers, attirés par l'envergure de cette ville rayonnante sur le plan culturel, politique et économique. La capitale connaît en effet un climat musical éblouissant, grâce à des musiciens, compositeurs, virtuoses, ou interprètes venus de l'Europe entière. Parmi les grands personnages de la musique à Paris durant le premier XIX<sup>e</sup> siècle, le nom de Gioachino Rossini brille d'un éclat particulièrement vif. Ayant vécu une relation privilégiée avec Paris, il y a rencontré la gloire, les honneurs et la richesse pendant deux grandes phases de son existence : de 1823 à 1836 puis de 1855 à sa mort, en 1868. Il fut non seulement le directeur du Théâtre-Italien, mais aussi le compositeur du Roi pour qui il composa un opéra-bouffe, *Le Voyage à Reims* à l'occasion du sacre de Charles X. Il vécut plus de vingt-six ans à Paris où il mourut après un second mariage avec Olympe Pélissier, qui le liait davantage à la France, et à laquelle il légua l'essentiel de son œuvre. Rossini est un personnage parisien à part entière qui occupe une place prépondérante dans la capitale et au sein de la vie parisienne. Il fréquente notamment des hommes de lettres que son génie fascine, ainsi que des cercles mondains, évoqués dans la littérature de l'époque (Stendhal, Balzac, etc.). D'emblée une grande connivence s'installe entre Rossini et son public, et c'est précisément le caractère italien de sa musique qui est pour une large part à l'origine de cette fureur rossinienne. Son art s'insère en effet à merveille dans ce climat de détente, dans cet appel aux plaisirs et à la légèreté que sous-tend la notion même de vie parisienne. Toutefois, malgré une longue tradition d'échanges franco-italiens, la susceptibilité nationale était toujours prête à se réveiller et l'établissement de Rossini à Paris ne se fit pas sans heurts.

La figure de Rossini a incontestablement contribué à faire de Paris et de la vie parisienne un mythe au XIX<sup>e</sup> siècle. A partir des lieux que représentent le Théâtre Italien et l'Opéra, le public des « dilettantes », la mode de l'Italie, de la langue italienne, et le style du bel canto, le « rossinisme » s'est construit, véritable produit parisien dont il s'agira d'évaluer le contexte, les ressorts et les enjeux, des années 1820 aux années 1860.

## 2. Noëlle Benabou (Docteur ès-lettres, Centre Zola, ITEM-CNRS), « La Promenade au Bois dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle »

S'il est un lieu emblématique de la vie parisienne, très présent dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est bien le Bois de Boulogne. Le Bois – expression utilisée au cours du siècle pour désigner l'espace parisien – se fait le reflet des bouleversements du paysage urbain. En particulier, la promenade au bois devient un véritable topos de Balzac à Zola. Scène destinée à constituer une sorte de transition dans le récit en amenant une description, elle devient un passage obligé du roman de mœurs et de la nouvelle réalistes-naturalistes, présentant parfois quelques aménagements originaux. Attachée à certains types sociaux et romanesques – aristocrate, coquette, cocotte, actrice, parvenu... –, elle permettait à l'écrivain de présenter les personnages en situation dans un « biotope » mondain. Lieu où l'on regarde et où l'on se montre, le Bois engendre des descriptions colorées aux multiples points de vue. Il permet des contrastes saisissants entre celui qui contemple et celui ou celle qui est admiré et est lié aux thématiques du vrai et du faux, du naturel et de l'artificiel, de la richesse et de la pauvreté, du Haut et du Bas...

Au fur et à mesure de son évolution due aux changements politiques, économiques et sociaux, le Bois, fréquenté par les demi-mondaines et les parvenus, devient l'espace d'une lutte sociale entre aristocrates, bourgeois et nouveaux riches. La scène de la promenade au Bois se transforme et acquiert une place à part entière dans la fiction. Il ne s'agit plus seulement d'une suspension de l'intrigue mais au contraire d'un chapitre à faire, maillon indispensable à la structure du roman : combien de confrontations entre la grande bourgeoise, femme légitime, et la courtisane, maîtresse en titre du mari ; de courses de landaus, preuve de la rivalité entre hétaires ; de duels provoqués entre deux gentlemen ; de rencontres amoureuses sincères ou tarifées, le fameux levage ; d'affaires traitées, de mariages arrangés, de destins scellés au Bois de Boulogne ?

La promenade au Bois apparaît comme un rituel social et un moment fort de l'action romanesque : tout s'y noue ou s'y termine, étape importante de la vie du personnage. Elle peut prendre l'aspect d'une séquence itérative permettant au lecteur de suivre l'évolution de la situation du héros, « monté » dans l'échelle sociale – Bel-Ami par exemple – ou au contraire être singulière et point d'orgue de l'œuvre. Les personnages se promènent à pied, à cheval ou en calèche dans cet endroit de verdure aux portes de Paris, *ersatz* de la campagne pour les Parisiens et symbole de Paris pour les provinciaux.

Il s'agira d'étudier la forme et la fonction narratives de la promenade au Bois, comme *topos* de la fiction réaliste, et son évolution. A la fois création littéraire – le langage poétique du Bois avec ses descriptions – et témoignage sur les mentalités d'une époque en pleine mutation – les journaux illustrés et satiriques consacrent régulièrement leurs pages à cette scène du Bois, liée aux demi-mondaines –, elle envahit les romans de Balzac et s'achève avec la promenade d'Odette chez Proust, dernier avatar de cette scène littéraire datée.

### 3. **Barbara Bohac (Docteur ès-lettres, Paris IV), La vie parisienne dans *La Dernière Mode* de Mallarmé**

*La Dernière Mode* de Mallarmé, que se soit à travers la rubrique « La Mode », celle intitulée « Chronique de Paris » ou la « Gazette et programme de la quinzaine », se veut une célébration de la vie parisienne, de ses plaisirs et de ses fêtes. On montrera comment la représentation de la vie parisienne, rythmée par les saisons de la mode et les saisons théâtrales, musicales ou festives, est sous-tendue par un imaginaire solaire, qui renvoie, chez Mallarmé, à l'archétype de tous les mythes. Une correspondance s'établit entre l'éclat des arts, dont Paris est la capitale, ou l'éclat de l'esprit parisien, et l'éclat solaire. Le premier est voué à prendre le relais du second : si la saison estivale, avec ses soleils dévorants, correspond à une éclipse spirituelle de la Ville par excellence, l'hiver consacre au contraire sa résurrection grâce à la reprise de la saison théâtrale, musicale et festive.

D'autres images donnent à la représentation de la vie parisienne un soubassement mythique. La référence à de grands centres de civilisations anciens, Ecbatane, Tyr, Memphis ou Rome, à des figures de l'Antiquité la plus reculée, comme le pâtre de Chaldée, voire les références à l'Eden, au Walhalla et à l'Eldorado, servent à inscrire la vie parisienne dans l'Histoire universelle. Dès lors l'image de l'éclipse de la Grande Ville, inspirée par le poème « À l'Arc de triomphe » de Victor Hugo, prend une signification plus large: elle marque la fin d'une ère politique et religieuse, dont l'incendie de l'Hôtel de Ville et le saccage des Tuileries sont les emblèmes, et annonce une ère nouvelle où l'Art sera la forme moderne de la religion et le ciment de la Cité refondée. Les correspondances que Mallarmé établit entre les valeurs sur lesquelles repose la société contemporaine, l'argent ou le titre de noblesse, et les valeurs spirituelles, entre les figures de l'artiste et celles du prince ou du financier, dessinent en creux l'idéal d'une société où serait réalisée la conjonction entre l'Art et le politique et l'économique. Une étude des sources de certains passages de *La Dernière Mode*, inspirés par les journaux de l'époque, fera voir que le poète joue avec les clichés ou les anecdotes du temps (« Paris n'est plus dans Paris » ou la présence du grand duc Constantin au spectacle de l'Homme-tatoué) et en détourne le sens pour les revêtir d'une portée symbolique. Au terme de l'enquête, il s'avèrera que sous ses dehors frivoles et parfois humoristiques, la représentation de la vie parisienne est l'occasion pour le poète d'exprimer ses vues les plus profondes sur l'Art et la société, celles même qu'il développera bien des années plus tard dans les grands textes des *Divagations*.

### 4. **Joëlle Bonin-Ponnier (docteur ès-lettres, Bordeaux), La vie parisienne dans le *Journal des Goncourt* (jusqu'en 1870).**

Cette vie parisienne s'organise en fonction de plusieurs lieux stratégiques (lieux de sociabilité de la Bohème, le Boulevard, les cercles mondains). Le discours des Goncourt oppose la vie parisienne contemporaine au fantasme du passé (le XVIII<sup>e</sup> siècle) et de l'ailleurs (la Province). Ces oppositions constituent la structure fondamentale du *Journal* qui, en élaborant une image critique de la modernité contribue à l'édification du mythe de l'écrivain citadin, vivant au rythme de la grande ville.

Comment les frères Goncourt souscrivent au mythe de la vie parisienne (la fête impériale, le monde des plaisirs, Paris le centre du monde) tout en faisant voir l'envers du décor, les misères et les petites gens de la bohème littéraire, ainsi que la solitude du créateur isolé dans la grande cité. Les Goncourt jouent aussi sur l'opposition Paris/province qu'ils interprètent de façon toute personnelle, en brouillant les stéréotypes en vigueur.

### 5. **Éric Bordas (Paris 3), *Draguer à la parisienne : brève histoire d'une catachrèse et introduction à l'étude des sextopes***

"Il y a du poisson dans la nasse", dit le beau de Marsay à son complice Ronquerolles pour expliquer sa présence aux Tuileries. De Mercier à Proust, toute la littérature parisienne a décrit ces déambulations, ces errances et ses échanges, ces rencontres plus ou moins inattendues qui érotisent les espaces en une corrélation des lieux et des désirs – que l'on appellera "sexotope". Mais le propos sera lexicologique : quel était le mot pour la chose au XIX<sup>e</sup> siècle? comment parlait-on de cette activité de séduction, entre libertinage et prostitution? La métaphore fluviale de la "drague" date de 1953: quelle était la dénomination d'usage pour un référent que le XIX<sup>e</sup> siècle urbain a fortement contribué à développer dans les imaginaires?

### 6. **Sylvain Briens, Université Marc Bloch (Strasbourg), *Un baron suédois et autres barbares scandinaves à Paris. La vie parisienne comme expérience et mythe de la modernité dans la littérature scandinave du XIX<sup>e</sup> siècle.***

Les écrivains scandinaves se donnèrent, au XIX<sup>e</sup> siècle, rendez-vous à Paris, capitale emblématique de la culture européenne. Carl Johan Love

Almqvist, Bjørnstjerne Bjørnson, Georg Brandes, Jonas Lie, August Strindberg, Sophus Claussen et beaucoup d'autres s'y installèrent pour faire l'expérience de la vie parisienne, mode de vie moderne qu'ils opposaient à la « barbarie » du Nord. Ils y trouvèrent un environnement social et culturel que le tissu urbain de la métropole leur offrait comme un livre ouvert sur la modernité. Le propos de notre communication est d'analyser les physiologies et les topographies de Paris que les écrivains scandinaves proposèrent dans les œuvres inspirées par leurs séjours parisiens et d'en évaluer les relations avec le développement d'une écriture de la modernité.

Dans le discours de Paris développé par les écrivains scandinaves au XIX<sup>e</sup> siècle, la vie parisienne est déclinée sous différentes formes mythiques : Paris est mis en scène comme capitale du cosmopolitisme, capitale du divertissement, du plaisir et de la mode, capitale du progrès technique, scientifique et social, ou encore capitale de la bohème artistique. Les fantasmagories de l'écrivain devenu flâneur l'emmènent dans les plaisirs et dans l'enfer de la vie parisienne vécue comme paradigme de la vie moderne. Tour à tour promeneurs, géographes, arpenteurs et sociologues, les écrivains scandinaves développent une poétique de Paris sans cesse renouvelée qui marque les prémisses d'une écriture de la modernité comme récit de l'expérience moderne.

## **7. Peter Brooks (Yale), Les « procédés de l'amour » : Henry James, pudique et voyeur**

Les essais critiques de Henry James sur George Sand, Flaubert, Maupassant, et Zola mettent en évidence son malaise en ce qui concerne leurs représentations du rôle de la sexualité dans les rapports humains. Mais ce n'est pas un simple refus de ce qu'il nomme la « grande relation » entre hommes et femmes. Il est en effet fasciné par la passion mise en scène par les romanciers français, mais en même temps dérouté par la spécificité de certaines représentations. C'est notamment dans une lettre à son disciple Paul Bourget qu'il s'en explique, et qu'il laisse entrevoir comment il entend le cache-cache de la représentation.

## **8. Ting Chang, Carnegie Mellon University, Le Musée Guimet et le culte de Paris**

A l'ouverture de l'Exposition Universelle de 1878, selon un commentaire officiel, « le canon tonna, l'eau de la grande cascade jaillit en une large nappe... tout Paris était en fête... » Au Palais du Trocadéro figuraient les objets, peintures et icônes asiatiques fraîchement recueillis par Émile Guimet au Japon en 1876. Cette première exposition préfigurait le musée des religions et l'école de langues asiatiques que le collectionneur ambitionnait de fonder. Ainsi, une reproduction de la mandala bouddhiste du Temple Toji spécialement commandée à Kyoto occupa le centre de sa manifestation, tandis que les peintures de l'artiste Félix Régamey témoignant de l'enquête de Guimet au Japon illustrèrent les pratiques religieuses du pays. Outre qu'elle mettait en valeur la diversité des croyances humaines, l'exposition conçue par Guimet contribuait au rétablissement de l'image triomphante de Paris, participant ainsi pleinement au projet gouvernemental : « admirable synthèse des innombrables conceptions du génie humain, l'Exposition universelle de 1878 restera dans la mémoire des peuples comme le plus éclatant exemple de relèvement qu'une nation ait jamais donné au lendemain d'immenses désastres ». En 1883, lorsque Guimet proposa le transfert de sa collection de Lyon, sa ville natale, à la capitale, il évoqua à nouveau sa contribution à la richesse culturelle et intellectuelle de Paris. Il écrivait alors au ministre de l'Instruction que « [son] institution, qui rend quelques services à Lyon, au fond de la province, en rendrait de bien plus grands à Paris, au centre des savants de la capitale et à la portée des nombreux étrangers qui viennent en France et dont bien peu s'arrêtent à Lyon ». Je propose d'examiner la construction de nouveaux lieux et rituels sociaux à Paris à travers les manifestations de Guimet au Palais du Trocadéro en 1878 puis place d'Iéna. Les nombreuses expositions, les cérémonies exotiques et les conférences sur les religions du monde qu'il organisa firent de son musée un lieu original et privilégié pour l'échange et la participation des Parisiens. En informant le public sur les cultures et les religions diverses dans le monde, le Musée Guimet proposait un nouveau Paris relevé de ses ruines, cosmopolite, laïque et scientifique pour la III<sup>e</sup> République.

## **9. Michelle Cheyne, Assistant Professor of French, University of Massachusetts-Dartmouth, Des Parigots à Pariki : la vie parisienne mise en scène au XIX<sup>e</sup> siècle**

A l'aube du II<sup>e</sup> Empire, les théâtres de Paris font part d'un heureux événement, l'arrivée d'un nouveau-né qui se révèle être la ville elle-même. Paris qui s'éveille, Paris qui pleure et qui rit, et Paris qui dort, trois pièces à l'affiche en 1852, mettent en scène la vie citadine. Grâce à leurs efforts de personnifier la ville, ces œuvres théâtrales se démarquent des autres textes dramatiques qui divertissent les spectateurs en les reflétant leur propre image. Au XIX<sup>e</sup> siècle plus d'une vingtaine de pièces utilisent un titre qui commence par « Les Parisiens » ou « Paris », mais c'est en 1852 que la ville, en tant qu'être personnifié, devient le héros qui remplace celui de l'habitant stéréotypé. Paris qui s'éveille, Paris qui pleure et qui rit, et Paris qui dort : ces titres promettent au public des œuvres dévoilant les activités intimes de cet organisme. Ces « Paris qui... » soulignent l'image de la jeunesse et l'énergie de

cet être (Paris) en pleine croissance tout en suggérant l'ambiguïté de cette image.

Cette communication propose de situer ces trois pièces de 1852 dans le contexte général des oeuvres représentant les Parisiens et Paris sur scène aux XIX<sup>e</sup> dégageant ainsi les particularités des textes personnifiant la ville et l'évolution des textes qui cherchent à peindre Paris et ses habitants.

## 10. Daniel Compère (Paris III), La vie parisienne au futur

La conscience d'une spécificité de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle amène certains auteurs à en imaginer le devenir. Projetés au XX<sup>e</sup> siècle, en l'an 2000 voire en 4875 ou 5865, que reste-t-il de ces monuments, des moyens de transport, de la mode, des spectacles, de la presse ?

On s'intéressera donc à des textes plus ou moins connus d'Émile Souvestre (*Le Monde tel qu'il sera*, 1845), Jules Verne (*Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, 1863), Samuel Berthoud (*L'An 2865*, 1865), Hippolyte Mettais (*L'An 5865*, 1865), Tony Moilin (*Paris en l'an 2000*, 1869), Alfred Franklin (*Les Ruines de Paris en 4875*, 1875), Albert Robida (*Le Vingtième siècle*, 1882), Jean Rameau (*Fantasmagories*, 1887) : quelle est la part respective de la conservation du présent dans l'avenir, de la transposition du XIX<sup>e</sup> siècle dans une époque future et de l'intuition des évolutions à venir ? Surtout quelle est la part de critique qui se profile derrière l'anticipation ?

## 11. Christèle Couleau (Mantes-la-Jolie), La vie parisienne vue de la province

Avant d'être une réalité, la vie parisienne est pour les personnages qui *n'en sont pas* une fiction, un fantasme, une construction imaginaire redoutée ou complaisamment convoquée. Il serait intéressant de voir comment ce double recomposé de la capitale prend corps dans les romans et dans les esprits, sur quels indices il s'appuie, et quelles projections il permet.

La province constitue une vaste caisse de résonance. Les événements, les modes, les réputations y rencontrent un écho exagérément amplifié, ou assourdi. Les commentateurs s'en offusquent, les autorités locales se targuent d'en être les porte-voix. La vie parisienne s'y résout métonymiquement en détails, codes, mots censés signifier sa totalité, ou son esprit. On pratique avant la lettre le *name dropping* : le nom d'un couturier, d'un homme de lettres, d'un lieu à la mode, fonctionnent comme un sésame, un signe de reconnaissance, un tremplin pour l'imaginaire. Les « déballages de Paris », vêtements, ragots, écrits ou visiteurs replacent chacun face à ses propres choix, entre le rôle qu'il espère tenir et l'existence qui est la sienne.

La vie parisienne se conjugue alors au futur ou au conditionnel passé, elle cristallise les espoirs et donne sa mesure à l'amertume. La fascination de la capitale, objectif mobilisateur, vecteur d'ambition et de résistance à l'ennui provincial, signale aussi un défaut d'adaptation, une compensation trompeuse et devient point de fuite, mirage où se perdent les énergies. D'ailleurs la province se nourrit aussi du ressac des illusions. Les recalés de l'épreuve parisienne viennent y chercher une sanctification trompeuse, et y vivent parfois de cette rente symbolique, à coup d'anecdotes spirituelles et d'épopées truquées, quitte à attiser de leurs récits ces ambitions encore vivaces, en un cercle vicieux.

Ce Paris fictif apparaît ainsi comme un univers de seconde main, médiatisé par les témoins et les conteurs, livré à des imaginaires sous influence. Les écrivains réels ou inventés cités dans les romans, notamment, jouent ce rôle ambigu, *informant* les imaginaires, leur livrant pêle-mêle faits vrais, interprétations, idées reçues, analyse, mythe et réalité... D'une certaine façon, la rêverie parisienne devient au fil du siècle le lieu d'une interrogation sur le roman réaliste, sa capacité à rendre compte d'une réalité, à tenir un discours sérieux sur le monde, mais aussi sa propension à produire ses propres grilles de lecture, et sa dérive inévitable (heureusement !) vers l'imaginaire, à travers la subjectivité de sa représentation et surtout la part de projection qui accompagne toute lecture (il est intéressant de ce point de vue de voir les romans parisiens mis sur le même plan que les romans sentimentaux dans la rêverie d'Emma Bovary).

Dans ce vaste champ, il serait possible de souligner la spécificité du point de vue des femmes, qui ne peuvent entrer pleinement dans le modèle du roman initiatique, mais s'inscrivent à sa marge ou en détournent les lois. Ce sont les femmes dévouées, qui vivent l'envers de la vie parisienne, entre craintes, conseils et sacrifices ; les femmes ambitieuses qui aspirent à sortir des coulisses et font carrière par procuration ; les femmes en rupture, en quête de reconnaissance, qui se projettent dans la vie parisienne comme vers un horizon de virilité et d'indépendance (parcours hantés par la référence à George Sand). Qu'elles passent ou non à l'acte, le contrepoint parisien participe à la construction de leur identité, à la jonction entre contraintes sociales et aspirations individuelles.

Corpus : l'idée serait d'interroger cette thématique dans un corpus large au sein duquel *Madame Bovary* pourrait peut-être constituer un point de bascule.

## 12. Julie Deramond (Toulouse) Jeanne d'Arc, tout contre la vie parisienne ?

Alors qu'en 1873, *La Vie parisienne* est recréée au Théâtre des Variétés dans une version en quatre actes, Jeanne d'Arc connaît elle aussi un succès certain, ce qui lui donne peu à peu la stature d'un mythe. Malgré les succès

satiriques d'un Offenbach, l'époque est caractérisée par un moralisme ambiant que nourrit l'idée de Revanche qui commence à imprégner les esprits après les désastres de 1870. C'est précisément durant cette période que Jeanne d'Arc revient sous les feux de la rampe. Certes jamais totalement oubliée, elle connaît après 1870 un regain de popularité, grâce à un contexte politique favorable, mais grâce aussi à la multiplication des études historiques qui la prennent pour sujet depuis quelques années (Michelet, Wallon...). En 1872, Chapu cisèle dans le marbre une *Jeanne d'Arc à Domrémy*, qui restera dans les mémoires, hommage à la pacifique bergère qui écoutait ses voix, et connaît un succès certain au Salon de la même année. L'année suivante, Jules Barbier peut, après quelques années d'attente, faire représenter son drame *Jeanne d'Arc*, au Théâtre de la Gaîté (alors dirigé par Offenbach), accompagné d'une musique de scène de Charles Gounod. Sa grande rivale, la *Jeanne d'Arc* d'Auguste Mermet, qui devait être représentée la même année à l'Opéra, doit patienter trois ans à cause de l'incendie de la salle de la rue Le Peletier, et devient du même coup la première création présentée au Palais Garnier, en 1876. Un autre opéra de Louis Metge, *Jeanne d'Arc*, pourtant apprécié lors de sa présentation devant Léon Carvalho, n'est finalement jamais monté et demeurera inédit. Quant au sculpteur Emmanuel Frémiet et à sa *Jeanne d'Arc* « grand homme », que tout un chacun connaît place des Pyramides, elle est déjà, lors de son élévation en 1874, symbole de la reconquête nationale.

Gravité, sérieux, grandeur – si ce n'est grandiloquence – et rigueur dans l'exécution sont l'apanage de ces Jeanne d'Arc, loin des opérettes, caricatures et autres parodies qui règnent sur la scène à la même époque. Ce succès n'est il qu'une heureuse coïncidence, ou reflète-t-il une autre vie parisienne, loin des fastes et du clinquant, en marge des nouveautés et de la légèreté ? Jeanne d'Arc au miroir du temps, accaparée par les partis politiques aux horizons les plus divers, récupérée par les catholiques qui demandent sa canonisation quand les laïques se réclament de la jeune paysanne brûlée par les clercs, connaît une réussite qui n'a rien d'anodin. Derrière l'héroïne lorraine aux multiples facettes se révèle tout un pan, et comme l'envers du décor, d'une vie parisienne aux mille éclats, ébruitant angoisse, humiliation, blessures nationales et querelles religieuses dans une société qui tente de garder tout à la fois la tête haute, l'espoir et l'inspiration.

### **13. Frédérique Desbuissons et Michèle Haddad, « Vous ferez four aux Italiens ! » : le style parisien de Gustave Courbet**

En octobre 1870, dans Paris assiégé, Gustave Courbet se livre à une attaque en règle des Allemands qu'il accuse d'être des rustres à l'intellect lourd et aux mœurs grossières auxquels le chic, l'élégance, l'esprit et la modernité demeureraient étrangers : « Je ne suis pas contrariant ; mais, vrai, je crois que vous ferez four au boulevard Italien. » Courbet rompt avec l'image du paysan comtois qu'il avait jusqu'alors amplement cultivée pour la renvoyer à la face de l'Autre et s'identifier au Parisien qu'il s'était efforcé de devenir depuis la fin de la monarchie de Juillet. S'il semble clair que la rusticité de Courbet était un article plus monnayable à Paris qu'à Ornans, il reste à montrer ce qu'être parisien a signifié pour l'artiste qui avait fait de la capitale la scène principale de son exposition permanente. S'il n'a que rarement pris Paris comme sujet d'étude et bien que les voyages en province et à l'étranger aient occupé une large part de sa vie, seules les formes modernes de la vie parisienne étaient en mesure de donner à son œuvre comme à sa personne l'audience et la clientèle fondant son indépendance. Les expositions, officielles ou non, centrales dans ce processus, ne constituaient toutefois qu'un aspect d'un système plus large dans lequel la presse jouait un rôle déterminant. La récurrence d'un Courbet-personnage de fiction dans certains romans ou nouvelles de ses contemporains, soit comme modèle à peine masqué, soit sous son propre nom, montre qu'il avait fini par constituer un type parisien à part entière. La « modernité » de l'artiste s'y révèle dans les figures du « flâneur » et de l'inventeur d'une nouvelle mode chez Champfleury, de l'habitué de brasserie chez Catulle Mendès, de peintre de Barbizon chez Billy, du décorateur révolutionnaire chez Étienne Baudry, chez Duranty, chez Vallès, chez Banville, etc.

### **14. Marie Bénédicte Diethelm, Le roman aristocratique en 1820 : « Scènes de la vie du monde »**

Sous la Restauration, plusieurs ouvrages écrits par des personnes du grand monde offrent une peinture fidèle de la haute société, de ses usages et de ses manières, sinon de ses erreurs. L'Ancien Régime a disparu. Ses rescapés témoignent de ce qui en a survécu au sein d'un monde transformé en profondeur par la Révolution et l'Empire. La sociabilité du XIX<sup>e</sup> siècle est une reconstitution. En dépit d'une nostalgie agissante, les auteurs de ces ouvrages (essentiellement des femmes) ont entériné, bon gré mal gré, la destruction de ce qu'ils connurent. À l'orgueilleuse satisfaction de révéler un monde d'autant plus inaccessible qu'il n'est plus, se mêle une critique de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle d'autant plus active qu'elle est discrète et le plus souvent inconsciente.

Très influents au sein de la Société des bonnes lettres qui, dès janvier 1821, désire faire revivre « le goût des bonnes doctrines et des bonnes lettres », les membres de la haute aristocratie écrivent ce que Stendhal appelle précisément des romans « de salon ». Dans ces brefs récits, l'analyse des sentiments et la vérité du cœur priment les aventures échevelées à la Pigault-Lebrun. Pour « savoir bien analyser le cœur humain », ne faut-il pas, écrivait déjà Rousseau en 1769, « une délicatesse de tact qui ne s'acquiert que dans

l'éducation du grand monde » (*Confessions*, Livre XI) ? De telles scènes de salon, auxquelles nous trouvons diverses allusions dans les correspondances et les mémoires du temps, sont lues, encensées ou critiquées au sein d'un cercle qui ne dépasse pas deux cents personnes, et parviennent rarement à l'étape ultime de la publication. Un roman de Mme de Damas reste manuscrit, Mme de Coigny, la « jeune captive » d'André Chénier, fait imprimer à titre privé vingt-cinq exemplaires de son roman *Alvare* en 1818. Mme de Duras, de la fin de l'année 1821 à la fin de 1822, écrit *Ourika*, *Édouard*, *Olivier ou le Secret* et *Le Moine*. Mais il faut attendre 1824 pour qu'elle consente à une impression destinée au public d'*Ourika*. Il en va de même pour *Édouard* qui paraîtra en 1825. Les autres manuscrits de la duchesse restent dans ses archives<sup>1</sup>. Les profits de ces ouvrages qui paraissent sans nom d'auteur (ceux de Mme de Duras ou de Gaspard de Pons notamment) sont destinés à des établissements de charité.

Ce « roman aristocratique », tel qu'il apparaît au cours des années 1820, est éphémère : en 1829, *Aloÿs d'Astolphe* de Custine signe la disparition d'une forme prématurément démodée. La Restauration aurait-elle une fois encore enterré ce qu'elle prétendait ressusciter, pour reprendre une idée exprimée par Chateaubriand en 1826 : « Ce qui devait ramener la chevalerie [entendez le passé] parmi nous, la Restauration, est précisément ce qui l'a détruite »<sup>2</sup> ? Mais nous penserions plutôt que ces romans constituent un des maillons de l'éternel roman d'analyse qui va de *La Princesse de Clèves* à *Adolphe* et bien au-delà. Stendhal le pensait déjà. Et Balzac, en 1832, semble s'être posé en termes originaux la question du récit aristocratique en se demandant s'il existe un espace romanesque entre ce qui constituera les deux séries essentielles de ses *Études de mœurs* – les *Scènes de la vie privée* et les *Scènes de la vie parisienne* –, espace qui serait précisément celui des *Scènes de la vie du monde* auxquelles il avait songé un moment.

## 15. Clara Edouard (Université Libre de Bruxelles), Le roman de la vie parisienne

En cours de rédaction d'une thèse portant sur le *Roman de la Vie parisienne* c'est à dire sur les formes romanesques qui se développent autour de la revue du même nom, l'auteur de cette communication cherche à montrer comment, selon la formule de Marc Angenot, « romans et journaux construisent des fictions où la communauté peut s'imaginer et se représenter », comment autour du mythe de la vie parisienne et de la revue qui l'illustre et en porte le nom s'invente un nouveau type de roman, et comment revue et romans se nourrissent mutuellement et alimentent constamment le mythe.

Elle propose une réflexion sur un corpus de romans parisiens et de parutions de la revue, réduit à une période limitée (autour de 1880), où il s'agira de montrer que ce roman de la *Vie parisienne*, au delà des catégories naturalistes, mondaines, psychologiques..., constitue un miroir et un relais du mythe et emprunte à la revue ses nomenclatures héritées des physiologies, son personnel (dans les deux sens du terme, personnages et rédacteurs), son goût de la formule, de la forme dialoguée ainsi que son esthétique de l'imposture dévoilée et l'ambiguïté de ses positions morales.

Il s'agira de mettre en évidence des thèmes, des procédés communs et plus largement une communauté de mythe signalée et soulignée dès le titre, celui de la revue et bien souvent celui des romans, parisiens ou de mœurs parisiennes. Cet effet d'annonce du titre n'a pas échappé à Pierre Larousse qui justifie le « succès de vogue » de la *Vie parisienne* « plutôt par son titre que pour son mérite réel ». Il s'agira cependant de montrer que ce phénomène dépasse le simple effet de rappel du titre. Il définit une catégorie littéraire, quasiment une école, comme l'indique le contemporain Charles Le Goffic qui consacre une page à l'école créée autour de la *Vie parisienne* dans les *Romanciers d'aujourd'hui* ou Paul Ginisty qui crée une bien commode catégorie « parisienne » pour rendre compte des romans ou encore Ferdinand Brunetières qui analyse les poncifs et procédés des romans parisiens.

1. Marc Angenot, *Le cru et le faïencé: sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, 1986

2. Pierre Larousse, *Premier Supplément au Dictionnaire*, Paris, 1877, p1301

3. Charles Le Goffic, *Les Romanciers d'aujourd'hui*, Paris, Vanier, 1890

4. Paul Ginisty, *L'Année littéraire*, Paris : E. Giraud (G. Charpentier et E. Fasquelle), 1886-1894

5. Ferdinand Brunetières, *Essais sur la Littérature contemporaine*, Calmann Levy, Paris, 1892

## 16. Françoise Gaillard (Paris 7) La ville épileptique

## 17. Jean-Charles Geslot (Versailles – Saint-Quentin), La vie parisienne, entre culture et politique : l'Exposition universelle de 1867

L'Exposition universelle de 1867 représente un moment fort de la vie parisienne, dont elle témoigne des nombreuses implications politiques. D'une part, les pouvoirs publics, à tous les échelons, se retrouvent acteurs de la vie parisienne, par l'impulsion qu'ils aux lustres de la capitale, avec notamment les

<sup>1</sup> Notre édition d'*Ourika*, *Édouard*, *Olivier ou le Secret* de Claire de Duras (Gallimard, coll. « Folio classique », parution mai 2007) contient pour la première fois le texte d'*Olivier* transcrit par nos soins à partir du manuscrit complet de la duchesse, ainsi que des mentions et citations des nombreux fragments romanesques conservés dans ses archives.

<sup>2</sup> À Mme de Duras, Genève, 29 juin 1826 (correspondance croisée inédite à laquelle nous collaborons ; à paraître chez Gallimard).

nombreuses et luxueuses fêtes organisées pour les souverains étrangers. D'autre part, derrière ces encouragements se cachent d'évidents objectifs de propagande : Paris est plus que jamais, en 1867, la vitrine du régime, de sa prospérité – dont témoigne l'éclat des fêtes –, comme de sa modernité affichée par le nouvel urbanisme que découvrent les visiteurs de tous rangs : ainsi la fête est-elle l'occasion de séduire la population comme d'assurer le rayonnement de l'Empire. Enfin, ces objectifs ont été largement saisis et critiqués par les commentateurs, notamment républicains, qui n'ont pas manqué de dénoncer la frivolité, le gaspillage et l'inconscience de la Fête impériale, angle privilégié d'attaque des opposants au régime, avant et après 1870. Par tous ces aspects, l'Exposition universelle montre donc que la vie parisienne a pu également être un important enjeu politique.

### **18. Jean-Dominique Goffette (Université de Paris 8), *Le Boulevard : lieu symbolique et espace référentiel de la vie parisienne dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle***

Sous la monarchie de Juillet, le Boulevard, la portion du boulevard des Italiens comprise entre la rue du Helder et la rue Le Peletier, connaît ses premières heures de gloire. Là sont les cafés, les théâtres, les lieux du plaisir, les nouveaux commerces du superflu. Là se fixe cette nouvelle entité mondaine que l'on appelle le « Tout-Paris ». Entre 1830 et 1840, le Boulevard devient le centre des activités et des plaisirs de ce que les publicistes et les écrivains de l'époque appellent *la vie de Paris*. Et de fait ce n'est qu'après la révolution de 1848 ou plus exactement le temps du Second Empire, de la fête impériale du Paris haussmannien, des Expositions universelles et « l'invasion des barbares », provinciaux amenés par chemins de fer et étrangers, « rastaquouères », transportés par les vapeurs que l'appellation, *la vie parisienne* va littéralement fusionner avec le Boulevard et contribuer à en faire son lieu symbolique et son espace référentiel. Ainsi, l'exposé s'attachera, d'une part, à montrer comment, une presse dépolitisée, financée par la réclame et spécialisée dans la mode, les spectacles, les arts, la littérature, les faits divers, les reportages mondains et demi-mondains a favorisé un tel phénomène, catalysé la fabrication et la diffusion du mythe de *la vie parisienne* et de son haut lieu. De l'autre, il envisagera la manière dont le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle a exploré, selon des modalités particulières et originales, utilisant entre autres comme matière le monde de la presse (prise comme porte-parole d'une culture hédoniste et d'un art commercial), ce mythe et sa géographie différenciée pour en produire une sorte de *déconstruction*. Les romanciers qui serviront de fil conducteur à l'exposé seront Flaubert, Maupassant, Zola, Daudet, etc.

### **19. Charles Grivel (Université de Manheim), *Femmes de papier du Paris 1900***

Ce qu'on appelle « vie parisienne », habitus très particulier où les jeux de la séduction et du voyeurisme – et donc « la » femme telle qu'on la figure – occupent une place centrale, repose sur le commerce des images, singulièrement sur le portrait photographique, et plus particulièrement sur le nu : mille représentations de la « parisienne » tant vantée et tant prisee circulent en cette fin de siècle ; on la montre dans toutes ses poses, sous tous ses jours et atours, et bien sûr au « naturel ». Le nu photographique 1900 balaie, en effet, toutes les pudeurs : désormais, le « nu », catégorie académique, est devenu « boulevardier ». Il triomphe au Salon, mais plus encore dans les publications illustrées spécialisées qui accompagnent cette manifestation, il pénètre tous les milieux sous la forme de la carte postale, il s'échange au grand jour – et non plus sous le manteau – laissant de marbre une censure autrefois plus sourcilleuse, il devient « galant », il se fait « égrillard ». Il est surtout légion : il occupe la scène, la place et le trottoir, Maxime Lisbonne, à Montmartre, lance la mode du *strip-tease*, les « Musées » rassemblant les productions les plus parlantes de cet art très particulier et les séries de photos polissonnes à collectionner ne se comptent plus, enfin le roman coquin « illustré de photographies d'après nature » voit le jour : la femme galante comme elle se donne à voir – par l'appareil et dans le plus simple appareil aussi – est reine sous la meilleure des républiques – la troisième. On présentera un florilège des ressources qu'offrent à cet égard les supports évoqués. On montrera comment Zola – photographe pourtant et parce que photographe peut-être – avait raison de dire que « la photographie mène au nu » et avec quelles conséquences.

### **20. Catherine Heymann (Université de Toulouse 2-Le Mirail Département d'Espagnol), *Un Péruvien à Paris, Frivolamente... (1908) de Ventura García Calderón***

Ventura García Calderón (1886-1959) fait partie de la première « colonie » littéraire d'écrivains hispano-américains qui vinrent s'installer d'une manière quasi définitive à Paris à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>. Arrivé en 1906, il y demeura jusqu'à sa mort, n'effectuant que quelques brefs séjours au Brésil et au Pérou. Les activités diplomatiques de ce représentant de l'oligarchie péruvienne se conjugueront toujours à la carrière des lettres. Il publia son premier livre en 1908, en espagnol, dans la maison d'édition Garnier. Il s'agit d'un ensemble de 31 chroniques dont le titre (*Frivolamente...*) aussi bien que le sous-titre « Sensaciones parisienses » indiquent clairement la tonalité festive et légère. Les chroniques traitent des habitudes des Parisiennes, des lieux d'une

nouvelle sociabilité, des potins mondains et de l'actualité littéraire et artistique de l'époque. A partir de cette publication, V. García Calderón fut invité à collaborer dans plusieurs journaux latino-américains sous la rubrique « Frivolidades parisienses ». Il s'agit à travers l'étude de ce premier ouvrage de voir comment V. García Calderón contribua à la diffusion du « mythe de Paris » - « ciudad de la alegría » - en Amérique latine et comment ce mythe influença en retour sa représentation littéraire du Pérou.

## 21. Christina Horvath (assistante à Toronto), Paris, capitale de la mode et l'esthétique de l'éphémère

S'il est vrai que le XIX<sup>e</sup> siècle a donné naissance au mythe moderne de la vie parisienne, associée à la mode, au « brillant » et à la « légèreté », celui-ci avait, dès son émergence, parti lié avec un genre fondé sur l'esthétique de l'éphémère, le roman urbain. Apparu aux alentours de 1830, ce sous-genre romanesque était (et est toujours) entièrement tourné vers la nouveauté, la vitesse et l'actualité de l'époque contemporaine. Ce n'est pas un hasard si les pratiques liées à la mode tel le commerce des objets de luxe, des vêtements, accessoires et gadgets incarnant le pouvoir d'exaltation de la nouveauté, figurent parmi les sujets de prédilection du genre. L'intérêt des romanciers pour les temples modernes de la consommation n'a rien perdu de sa vivacité jusqu'à nos jours, seuls les formes caractéristiques du commerce ont changé : chez Balzac, c'était la boutique, chez Zola le grand magasin, chez les surréalistes les passages, enfin chez les auteurs d'aujourd'hui c'est le centre commercial. Dans le cadre de cette intervention, je propose d'étudier comment une forme plus traditionnelle de la vente des objets de luxe est supplantée par une machine commerciale moderne qui devient, sous la plume d'Émile Zola, quintessence de la modernité et emblème d'une mutation sociale. Théâtre de la vanité bourgeoise, du désir de paraître et de l'illusion du luxe, le grand magasin (situé dans un quartier riche et soutenu par une architecture fastueuse) est non seulement un décor inaliénable de la vie parisienne mais également un lieu d'inscription de nouvelles valeurs esthétiques. Ma lecture du roman *Au Bonheur des Dames* débouchera sur une étude des rapports qu'entretient le genre du roman urbain avec l'esthétique de l'éphémère d'une part et le sujet de la consommation d'articles de mode de l'autre.

## 22. Warren Johnson (Arkansas State Univ.), Paris et le comique fin-de-siècle

Centre et marge, Montmartre, devenu principal foyer du comique après l'ouverture du premier Chat noir et la dissolution des Hydropathes, fut un carrefour où se rassemblaient gouailleurs, fumistes et rabelaisiens. Les figures de proue du renouvellement du rire dans les années 1880 et 1890, qui venaient souvent de province, étaient malgré la diversité de leurs perspectives unis par un sentiment de marginalité par rapport à la modernité qui avait bouleversé le vieux Paris qui hélas n'était plus. On peut rapprocher par conséquent même la loufoquerie « moderne » d'Alphonse Allais, les vignettes de la vie petite bourgeoise de son ami George Aurioi ou d'Eugène Chavette, les chroniques des tribunaux peut-être peu exagérées de Jules Moineaux et le rire franchement arriéré d'Armand Silvestre en reconnaissant leur critique d'une modernité dont l'objectif était la construction, la fabrication, la vente et la consommation. Rarement évoqué explicitement dans les récits comiques de fin de siècle, Paris, symbole et symptôme de la modernité, forme la toile de fond, comme celle des ombres chinoises au Chat noir, qui fait ressortir le caractère dérisoire de la nature humaine, inchangée par le progrès matériel. Au lieu de voir la capitale comme une vaste machine dont les mécanismes fascinait Zola, les écrivains comiques en réduisait les dimensions à un seul bâtiment (*Aimé de son concierge* de Chavette), à un bureau (*Messieurs les ronds-de-cuir* de Georges Courteline) ou à des disputes mesquines (*Les Tribunaux comiques* de Moineaux), quand ils ne cherchaient pas volontairement à le fuir (comme c'est le cas le plus souvent chez le prolifique Armand Silvestre ou même chez Rodolphe Salis dans les *Contes du Chat noir*). Paris, indispensable comme lieu qui permettait l'éclosion de l'esprit fin-de-siècle, était impensable à cause de son dénigrement de la volonté de ne pas faire sens et de la dépense en pure perte dans un éclat de rire.

## 23. Hugues Laroche (Docteur ès-Lettres, Chargé de cours à Université de Toulon), Paris maudit les poètes : la représentation de Paris dans la poésie post-baudelairienne

Depuis Baudelaire, le poète a perdu son auréole (*Le Spleen de Paris*, « Perte d'auréole »). C'est à Paris qu'il l'a perdue, sur un boulevard, dans la « fange du macadam », et il s'est bien gardé de la ramasser. « Je suis bien là », dit-il : là c'est-à-dire en un lieu trivial et prosaïque (il s'agit précisément d'un poème en prose) qui inverse tous les marqueurs conventionnels de la consécration ou de la réussite. Paris devient donc pour le poète le lieu où il faut être en sachant qu'on y sera mal, parce que cette malédiction est une consécration : la banlieue ou le faubourg, la pauvreté d'un paysage misérable, la misère sociale et sentimentale, la maladie deviennent alors des *topoi* à rebours révélateurs d'une marginalisation du poète et les emblèmes de son authenticité. Cette dialectique paradoxale que Baudelaire institue en poétique s'accroît avec l'autonomisation du champ littéraire : la grande ville devient terre

d'élection à condition qu'on soit relégué dans les marges alors qu'à l'inverse la conquête de Paris, l'installation dans les lieux de pouvoir et de représentation (cafés chics, théâtres, opéras) est stigmatisée comme un reniement, une prostitution (cf. la section « Paris » de Tristan Corbière).

Tel sera l'argument de cette communication qui s'appuiera sur un corpus de poètes post-baudelairiens, essentiellement, outre Baudelaire lui-même, Corbière, E. Mikhaël, Laforgue, Verlaine qui tous écrivent dans la dépendance du spleen de Paris. On proposera donc une revue de Paris tel qu'il apparaît dans la perspective évoquée tout en cherchant à élucider ce qui relie cette poétique de l'inversion au cadre de la grande ville. Une place particulière sera faite au cas énigmatique de Coppée qui doit son auréole à la fange de la capitale (dans laquelle Baudelaire l'avait laissée) et réussit le tour de force d'illustrer les mêmes *topoi* marginaux tout en évitant la malédiction qui s'y attache.

## 24. Alex Lascar, La Grisette

La grisette semble dans notre souvenir une figure parisienne du XIX<sup>e</sup> siècle. En se fondant sur un corpus assez large (romans secondaires, populaires, oeuvres majeures, physiologies, recueils poétiques, – correspondances et journaux personnels si possible) on examinera ce qui différencie peut-être la grisette de la première moitié du siècle de celle du XVIII<sup>e</sup>, ce qui sépare et rapproche la provinciale de la parisienne. La grisette semble un type humain et social. On essaiera de cerner les multiples nuances de son rapport au métier, à la culture (écrite, orale?), à la religion (institutionnelle, naturelle?), à l'« indifférence », à la famille, à la morale, à l'amour, à la ville. Se sent-elle d'un quartier? est-elle attachée à la capitale et par quoi? Elle est associée dans l'imaginaire à des lieux de divertissement (bals, cabarets, etc.) devenus un peu mythiques. A-t-elle, a-t-on conscience qu'elle incarne un des visages marquants de la Parisienne et concourt, par sa modestie même, à définir aux yeux des contemporains, français et étrangers, l'image de la ville?

## 25. Martine Lavaud (Université de Nîmes/Montpellier III et CERD, Envers du décor et contre-mythes : la « vie parisienne » pendant la Commune

Sous la vie mondaine et festive du Second Empire couvent déjà les forces sourdes et le « magma » de la Révolution que la Commune de Paris, fragilisée déjà par le conflit franco-prussien, fait exploser au grand jour. Paris offre alors aux témoins, voire aux touristes médusés de la guerre civile, le spectacle de l'envers d'un décor dont on se propose de réexaminer quelques facettes :

1. À travers le spectacle de Babel ruinée, l'esthétique de la béance, du décroissement et de l'obscur : Paris incendié devient décor de théâtre, diorama immense et infernal, suscitant la ruée, dans le « grand cadavre parisien », des photographes « nécrophores » (Th. Gautier). Il en résulte, chez les Goncourt, Gautier, entre autres, une esthétique de la surimpression : comme en un phénomène de rémanence rétinienne, l'âge d'or de la vie parisienne se superpose au spectacle présent.

2. Parallèlement, au sein de « Paris-spectacle », l'organisation insolite d'un tourisme de l'horrible, notamment britannique, les ruines de la semaine sanglante à peine refroidies (voir, entre autres, Jules Claretie, les Goncourt, Théophile Gautier, Malvina Blanchecotte...). On voit ainsi apparaître la représentation de « Paris-Pompéi ».

3. La réorganisation des lieux de la sociabilité politique ou culturelle, le réinvestissement des lieux de la vie mondaine totalement ou partiellement détournés de leur fonction première (ainsi du Théâtre-Français, partiellement transformé en hôpital visité par les artistes (comme Delphine Marquet))

4. Inversement, la transformation de la rue en lieu de spectacle organisé, l'un des plus célèbres étant la destruction de la colonne Vendôme, le 16 mai 1871

- les scènes de « sabbat », la « barbarie » parisienne et ses figures (l'insurgé, la pétroleuse...)

- les scènes de la vie quotidienne pendant la Commune, les scènes de rue et leurs types

Il s'agirait ainsi d'examiner les modes de déconstruction des repères habituels de la vie parisienne (lieux de sociabilité, nouvelles modalités du spectacle désormais extérieur et désertant les lieux habituels de la vie festive) dans une capitale exsangue, métamorphosée en elle-même et dans ses rapports avec ses marges où s'exile l'élite bourgeoise et culturelle (Versailles, proche banlieue voire province...). Il en résulterait une caractérisation esthétique, morale et typologique de ces nouvelles scènes de la vie parisienne envisagées à travers la synthèse d'un triple corpus : iconographique (gravures, caricatures, photographies), littéraire (E. de Goncourt, Gautier, Claretie, Daudet, Bourges, Du Camp...), et journalistique (en particulier, outre-Manche, avec le regard de *l'Illustrated London News*). Cette proposition s'inscrit donc dans la quatrième entrée du texte programmatique publié dans *Dix-Neuvième siècle* (« Autres points de vue, réactions et envers du décor »).

## 26. Cyril Lécosse (Institut national d'histoire de l'art), Un aspect méconnu du Paris artistique sous la Restauration : les ateliers de François Gérard (1770-1837) et de Jean-Baptiste Isabey (1767-1855).

Nous nous proposons d'étudier, à travers le parcours de plusieurs artistes déstabilisés par la chute du régime impérial, les nouvelles stratégies de

carrière – reconversion – qui se mettent en place à Paris sous la Restauration. L'analyse des nouvelles dynamiques marchandes, à ce jour méconnues, de deux portraitistes mondains de l'époque impériale — Gérard et Isabey — constituera le socle de cette étude. Le choix de ces deux figures répond à une lacune historiographique. L'histoire de l'art a singulièrement ignoré leur parcours après 1815 – comme bon nombre d'artistes de la génération précédente – pour se concentrer sur les seules figures phares du Romantisme naissant – Géricault et Delacroix etc. Un regard porté sur l'élite artistique parisienne du temps ne saurait faire l'économie de ces grandes figures qui vivent et réagissent aux bouleversements politiques et sociaux de manière contrastée. Tous deux se montrent particulièrement avides d'alimenter les nouveaux commanditaires parisiens, mais recourent à des moyens opposés et dont les effets furent tout aussi différents. D'un côté Isabey, écarté un temps du régime artistique nouveau, évolue dans les cercles « libéraux », où se croisent les anciennes gloires de l'Empire. Gérard, plus habile, parvient rapidement à tisser des liens forts avec le nouveau gouvernement. Leurs ateliers-salons, parmi les plus courus du premier XIX<sup>e</sup> siècle, seront étudiés ici comme révélateurs d'une part des tensions politiques et idéologiques qui caractérisent la sphère artistique parisienne sous le règne de Louis XVIII – notamment à travers la représentation visuelle de l'atelier et les témoignages littéraires. Qu'on le considère comme *lieu de travail*, comme espace de représentation– *salon mondain* – ou encore comme vitrine du talent, l'atelier renvoie plus largement à la dynamique sociale qui l'organise. Il permet en retour de préciser le rôle qu'Isabey et Gérard ont eu à tenir dans le cadre des sociabilités intellectuelles et artistiques du « nouveau Paris ». La fonction du portrait dans la désignation des clients – et plus largement du réseau social – nous aidera à préciser cette nouvelle cartographie artistique qui redessine le monde des arts au seuil du Romantisme.

Cet aspect du Paris artistique des années 1820 est d'autant plus passionnant à explorer que cette période de l'histoire française – et plus encore de l'histoire de l'art – demeure mal-aimée et, surtout, complètement négligée à bien des égards. Cette négligence de l'historiographie est sans doute à l'origine de la méconnaissance des enjeux artistiques, sociaux et politiques dont on retrouve notamment la trace dans la production de Carle Vernet, Jean-Baptiste Isabey et François Gérard.

## 27. Gabrielle Melison (ATILF, Nancy Université, CNRS), **Le high lifeur à son club**

Dans son *Vocabulaire des mœurs de la vie parisienne sous le Second Empire*, Jean-René Klein retrace l'évolution des distinctions sociales qui se traduisent notamment par le passage du mondain au *high lifeur* et de l'aristocrate au *snob*. Pour cerner cette élite « parisianisée » de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le romancier recourt paradoxalement aux anglicismes. Si la langue anglaise n'est plus aussi *fashionable* que sous la Restauration, il sera intéressant de dresser d'abord une typologie de ce lexique étranger à la fois dans ses fréquences d'emplois et dans les valeurs qu'il véhicule. Nouveaux espaces de sociabilité, le *hall* et le *club* transforment par exemple les relations sociales. À la fois traditionnel et moderne, le recours à la langue anglaise se trouve constamment retravaillé pour dépendre les mœurs parisiennes comme s'il s'agissait finalement d'un éternel retour aux sources.

Le corpus sera composé de romans de Daudet (*Sapho*, *Le Nabab*, *L'Immortel*, et *L'Évangéliste*) et de Zola (*La Curée*, *Nana*, *Au Bonheur des dames*, *Son Excellence Eugène Rougon* et *L'Argent*). Il semble en effet que leur manière d'appréhender le lexique anglais diffère radicalement : du point de vue seulement des groupements d'occurrences constatées, l'auteur du *Petit Chose* l'utilise de manière ponctuelle pour exprimer un trait moderne souvent en le francisant ; le second préfère répéter certains termes anglais ou les employer dans un morceau choisi, dans une scène de genre qu'il a longuement préparée. Nous nous efforcerons de comparer plus avant leurs deux approches en nous interrogeant sur les significations possibles de tels emprunts.

## 28. Cécile Meynard (Université Grenoble III-Stendhal), **Mansardes, pensions et gargotes parisiennes dans l'imaginaire romanesque de Balzac et de Stendhal.**

« Monter à Paris » : les rêves et les désillusions du jeune provincial arrivant dans la capitale sont un des centres d'intérêt majeurs des romanciers romantiques. Par le biais d'une confrontation entre l'œuvre romanesque de Stendhal et de Balzac, nous nous intéresserons à un aspect bien particulier de la vie quotidienne du jeune homme pauvre à Paris : les lieux qu'il fréquente, qu'il habite, où il se nourrit et se distrait.

Entre misérabilisme et mythification, la petite chambre sous les toits accueillant le jeune provincial encore naïf qui se croit poète, l'estaminet sordide où il prend sa soupe quotidienne, la guinguette, le bal populaire dans les faubourgs le dimanche, les Galeries du Palais royal, le café où l'on discute littérature, philosophie et politique, etc., deviennent avec les romantiques des motifs récurrents dans le roman. Nous examinerons chez Balzac et Stendhal les symboles et les fonctions de ces lieux en général sordides, symbolisant une forme de modernité paradoxale et plutôt négative, entre solitude et sociabilité.

Héritiers de Mercier (qui désigne au début de son *Tableau de Paris* les greniers comme « la partie la plus curieuse de Paris ») et plus largement de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, Balzac et Stendhal font du galetas le lieu de l'innocence et de la vertu, des plaisirs simples, du travail et de la misère, de l'amour aussi, comme le souligne la célèbre formule de Stendhal « À Paris, le

véritable amour ne descend guère plus bas que le cinquième étage, d'où quelquefois il se jette par la fenêtre. ». Ce sont en quelque sorte les lieux originels du grand homme – où il s'est forgé le caractère et a développé en secret son génie – mais aussi, en particulier chez Stendhal, des lieux correspondant à un idéal jamais atteint et par là même mythifié : vivre dans une mansarde à Paris avec une actrice en écrivant des comédies. A l'instar de la Pension Vauquer, et sa galerie de pensionnaires, ils font l'objet d'une curiosité accrue de la part et des romanciers, qui transposent ainsi dans le roman les « physiologies » et « tableaux » à la mode. Nous souhaitons donc analyser l'imaginaire et l'écriture romanesque de ces lieux devenus mythiques.

## 29. Isabelle Mons (Université de Franche-Comté), Visages de la Parisienne dans l'impressionnisme américain et français

L'*American Art Association of Paris*, fondée en 1890, suivie de la création de l'*American Women's Art Association* l'année suivante, s'inscrit dans la sphère culturelle du Paris *Fin de siècle*. Centre international de la pratique et de la production artistiques, la capitale accueille les artistes désireux de parfaire leur formation. Influencés par l'École de Barbizon, par l'impressionnisme, les peintres d'Outre-Atlantique composent sur la toile l'imaginaire de la ville providentielle. Parmi les motifs et figures de la Vieille Europe, la Parisienne demeure depuis *Madame X (Madame Pierre Gautreau)* (1883-1884) de John Singer Sargent jusqu'à *Woman in an interior* (1895) de Julius LeBlanc Stewart, portraitiste de Sarah Bernhardt, l'incarnation de la *New Woman*. Portraits et scènes de genres mais aussi scènes d'intérieur reflètent l'atmosphère parisienne pour laquelle Renoir et Manet restent les maîtres. Sargent la représente dans les jardins du Luxembourg (*In the Luxembourg gardens, 1879*). Élégante, indépendante, elle sort de la sphère privée et apparaît au théâtre, espace où elle revendique son aspiration à la modernité. *La Loge (1874)* de Renoir annonce par exemple les deux allégories du théâtre que Mary Cassatt, l'amie d'Edgar Degas et égérie des impressionnistes, propose en 1878 avec *In the Loge* et en 1879 avec *Woman with an Pearl Necklace in a Loge*. Au-delà de la représentation d'une nouvelle féminité, il est question de scènes de la vie quotidienne dans une ville alors en pleine mutation industrielle où la femme joue un rôle probant. Dans l'œuvre de Mary Cassatt, de Berthe Morisot, elle incarne une liberté d'être et de créer au féminin, illustrant la quête du bonheur que l'avènement de la maternité accomplit enfin. Selon une démarche comparatiste, nous observerons le sujet de *La Parisienne* dans une perspective esthétique ouvrant sur le large champ de l'affirmation identitaire de la femme *Fin de Siècle*, comme en témoignent les textes biographiques (Mary Cassatt, *Cassatt and her circle : selected letters*) et la critique d'art dans les organes de presse américains (*The Quartier latin. A little book devoted to the arts, 1896-1899*). La médiation de « La Parisienne » dans la rencontre des artistes américains avec les maîtres de l'impressionnisme français illustre aussi combien la capitale était devenue un espace de consécration pour l'artiste étranger.

## 30. Catherine Nesci (University of California, Santa Barbara), Les Modernes et les Anciens. Mythologies de la vie héroïque. (Daumier, Gavarni)

Cette communication s'interrogera sur la manière dont la gravure utilise la mythologie antique pour représenter la vie parisienne, ses envers et ses dessous. Deux séries de gravures dessinées par Daumier et Gavarni seront au centre de la réflexion. Le premier publie une cinquantaine de gravures sous le titre « L'Histoire ancienne » pour *Le Charivari* en 1842. Les héros de l'Antiquité y sont peints dans des situations bourgeoises comiques. Le second prépare une série de gravures pour *Le Diable à Paris* : « Ce qui reste d'un ballet d'enfants – Flore et l'amour – représenté en 1804. » Plusieurs illustrations composent la série burlesque de ce mystérieux ballet d'enfants, qui reprend des figures mythologiques telles que Mercure, Écho, Diane et tout un cortège de nymphes. Les héros de la mythologie sont « privatisés » et peints dans une appartenance sociale précise, parfois bourgeoise, mais le plus souvent populaire. Héros burlesques, ils sont tous liés à une sexualité grotesque ou dégradée : Diane, représentée en vieille matrone mendiant aux traits déformés par la vieillesse et l'alcool, a eu quatorze enfants ; les nymphes de la mythologie se sont métamorphosées en prostituées alcooliques et sans domicile fixe ; d'autres se sont embourgeoisées pour devenir sage-femme ou femme entretenue. Quant à Mercure, il arbore un costume bourgeois, mais ne peut toutefois dissimuler sa véritable nature de filou. S'il a des fils, le type en est le gamin de Paris, dont l'errance et le vagabondage symbolisent à l'époque la dissolution des liens familiaux et le désordre social.

Les deux caricaturistes s'interrogent par le dessin sur l'héroïsme de la vie parisienne : vie moderne et triviale, ancrée dans des valeurs bourgeoises et mercantiles. Est-il toutefois possible de reconnaître une grandeur ou une beauté aux personnages de la mythologie que Daumier et Gavarni représentent de manière grotesque ? Comparant les gravures de ces historiens des mœurs par le crayon, j'analyserai la manière dont les deux artistes s'identifient au flâneur populaire par leur observation de la ville et de ses types comme par leur participation à la littérature commerciale et journalistique de leur époque. Leur sensibilité artistique est aussi proche du chiffonnier lorsqu'ils récupèrent les personnages d'un Paris souterrain, obscur, déchu aux côtés de types bourgeois affublés de l'habit mythologique ancien.

### 31. Chantal Pierre-Gnassounou (Paris 3), « Du reste, les étudiants sont fort bien vus à Paris » : le Quartier Latin, mythes et avatars.

« Sans le Quartier Latin et la tension qui existe entre ce quartier et la ville de Paris, nous n'aurions pas le miracle du roman de formation français, ni cette idée de la jeunesse -affamée, rêveuse, ambitieuse- qu'il a inventée pour la culture moderne », écrit Franco Moretti dans son *Atlas du roman européen*. Un lieu, un genre, un âge de la vie sont ainsi à jamais associés. Le Quartier latin romantique, où « la Jeunesse des Écoles » se forge un avenir. Mais ce Quartier Latin, des Rubempré et Rastignac, où l'on fait son droit et sa médecine, tout en rêvant d'autre chose, n'est qu'un âge d'or, vite perdu, dont la critique perpétue pourtant l'imaginaire, comme M. Homais prévoyant à Léon, parti à Paris pour étudier, un avenir tout balzacien. Si l'étudiant et son monde furent indiscutablement des figures de la vie parisienne, dont le folklore a été diffusé par les Physiologies (*Les Français peints par eux-mêmes*), les chansons (Béranger), ou encore l'iconographie (Daumier, Gavarni...), le siècle semble le faire évoluer vers un certain affadissement, qui va de pair avec l'embourgeoisement du type (Voir à ce propos les analyses très éclairantes de Jean-Claude Caron dans *Généralisations romantiques. Les étudiants de Paris et le Quartier latin -1814-1851*, A. Colin, 1991). On se demandera, dans cette perspective, si on peut parler d'un évanouissement littéraire de l'étudiant et d'un oubli du Quartier Latin, durant le second demi-siècle. La figure perd en pittoresque (parlures, usages...), en relief, à tel point, par exemple, que chez Zola, il ne reste de cette vie et de ce lieu que de vagues "odeurs", rapportées par Lazare Chanteau (*La Joie de vivre*) de son passage au Quartier Latin. Façon de quintessencier le mythe et de le liquider.

### 32. Pierre Pinon (École d'Architecture Paris-Belleville), Le double mythe Haussmann

L'œuvre de transformation de Paris, par les Grands Travaux, sous le Second Empire, est généralement attribuée au seul préfet Haussmann. Même si la réalité révèle le rôle initial et fondamental des notables parisiens et de Napoléon III, même si d'autres acteurs sont intervenus, la gloire de l'entreprise a rejailli sur lui, comme d'ailleurs les critiques qui ont entraîné sa chute avant la fin du Second Empire. Haussmann a en effet totalement assumé son rôle, pour le meilleur et pour le pire. Le qualificatif d'« haussmannisé » est de fait apparu de son vivant, dès 1868. Depuis l'on parle d'« haussmannisme » et d'« haussmannisation ». C'est à travers son nom que le système des « percées » urbaines s'est apparemment répandu en Europe et dans le monde. Pourtant les Grands Travaux de Paris sont spécifiquement parisiens, ne sont pas reproductibles ailleurs, et n'ont pas été reproduits. Mais le nom de Haussmann et l'image de Paris ont servi d'argument à bien des « urbanistes » pour élaborer et faire admettre des projets qui sont de nature bien différente de ce qui s'est passé à Paris. On a même attribué à Haussmann des interventions urbaines sans rapport ni avec son œuvre ni avec sa personne.

### 33. Jean-Pierre Ricard (Docteur ès-Lettres), Le « Paris-Rasta » : le rejet du cosmopolitisme de la vie parisienne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

*La Vie parisienne*, l'opéra-bouffe d'Offenbach, donne en 1866 une vision fondamentalement gaie, insouciant, d'une ville fière de son statut de capitale des plaisirs de l'Europe.

C'est une tout autre vision de la vie parisienne, noire, désespérée, que propose une bonne partie de la production littéraire des années 1880-1900. Inlassablement, c'est la même lamentation qui est reprise, à quelques variantes près : Paris n'est plus Paris, il n'y a plus de Parisiens, les vrais Parisiens sont aujourd'hui des étrangers... Quelques formules expriment bien cette nouvelle perception : Paris est un « caravansérail », la « grande prostituée cosmopolite » (Drumont), une nouvelle tour de Babel, « la grande Babylone » (c'est le titre, et le thème, d'un roman d'Edgar Monteil publié en 1887).

Le rejet du cosmopolitisme prend la forme de la dénonciation des mœurs corrompues de la « colonie étrangère ». Il prend aussi celle de la condamnation d'une esthétique caractérisée par le mélange : ce qui est rejeté n'est qu'un bric-à-brac éclectique, bariolé, bigarré.

Cette évolution se manifeste en particulier par la place accordée à un personnage dont le nom apparaît en 1880, le *rastaquouère*. Comme l'écrit le journaliste signant Bachaumont dans un article repris comme préface au roman *Les Rastaquouères* de Jules Guérin et Paul Ginisty (1883) : « Le Rastaquouère a sa capitale par excellence, Paris. » À partir de 1880, le rastaquouère devient un personnage non négligeable de la vie parisienne telle que la représentent Maupassant, Jean Lorrain, Barrès, Huysmans et Léon Bloy. Il devient même un personnage essentiel dans la production littéraire relevant de la littérature populaire, par exemple dans certains épisodes des *Derniers scandales de Paris* de Dubut de Laforest (*Les Petites Rastas*). Enfin, il est également associé à la vie parisienne par l'iconographie : le « Paris » écrit par Coppée pour *Les Capitales du monde* en 1892 est illustré par un dessin de Forain représentant un rastaquouère.

Comment expliquer la place de plus en plus inquiétante accordée à un personnage qui n'était à l'origine qu'un fantôme inoffensif, voire réjouissant (pensons au Brésilien d'Offenbach) ? Quelle place accorder à la défaite et à

l'humiliation de 1870 dans ce renversement de l'image de la vie parisienne ? Quel rôle accorder à la catastrophe finale du « chahut impérial » dans ce passage d'une relative ouverture à une volonté de fermeture et de repli face à l'influence étrangère ? S'agit-il là d'une réaction strictement nationale, liée aux spécificités de l'histoire politique de la France au XIX<sup>e</sup> siècle, ou d'une angoisse plus générale et plus diffuse face à des transformations jugées inéluctables (développement du tourisme et des voyages, accélération des échanges, multiplication des images créant un sentiment d'instabilité et de chaos) ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles je voudrais tenter de répondre dans cette communication.

### **Catherine Sablonnière (Rennes-II), *Titirimundi* de Paris : visages et mirages de la vie parisienne dans la presse espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle.**

Qu'il s'agisse d'y trouver un refuge à la répression politique qui sévit en Espagne ou d'y éprouver les plaisirs d'une nouvelle sociabilité et d'une vie culturelle intense, Paris ne cesse d'attirer en son sein de nombreux Espagnols au XIX<sup>e</sup> siècle. Ceux-ci, admirateurs enthousiastes de la vie parisienne ou censeurs de ses péchés, vont rendre compte dans la presse de leur expérience toujours singulière de ce voyage dans le temps et dans l'espace que constitue la villégiature parisienne. Comme dans ces *titirimundi* ou cosmoramas en vogue à l'époque, les revues dépeignent les multiples facettes de la vie parisienne (les lieux qu'il faut connaître : grands boulevards, bois de Boulogne, foyers des théâtres ; les personnages : grisettes, mondains, peuple de Paris ; le langage des Parisiens, sa difficile traduction ; les bonnes ou mauvaises surprises de l'Espagnol novice, souvent floué...). Ces évocations permettent aussi de brosser le portrait d'une vie madrilène qui en serait le pendant négatif : Madrid, terne, monotone, sans surprise, semble cependant plus authentique peut-être, plus « nationale » que la capitale française.

Notre approche est à la fois sociologique et littéraire. Au-delà des tableaux descriptifs, des scènes de genre, des anecdotes plaisantes, la presse espagnole propose aussi une interrogation sur cette vie parisienne si pittoresque : que cherche-t-on à vivre, à connaître en se rendant à Paris ? Qu'y trouve-t-on ? Qu'en rapporte-t-on ? La rencontre avec la ville qui, sans conteste pour des Espagnols unanimes sur ce point, symbolise le XIX<sup>e</sup> siècle s'exprime aussi sur le ton du désenchantement, suscite une écriture qui peine à rendre compte du tourbillon de la vie parisienne.

### **34. Özge Samanci (Istanbul), *Vivre au style européen aux quartiers « parisiens » d'Istanbul dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle***

Cette étude entend mettre en évidence l'influence du savoir-vivre parisien sur la vie quotidienne des élites ottomanes à Istanbul dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans quelle mesure la vie parisienne a-t-elle constitué un modèle susceptible d'être adopté par les élites ottomanes ? Quel était le rôle de ce modèle dans l'occidentalisation des élites au dernier siècle de l'Empire ottoman à Istanbul ? Pour répondre à ces questions, nous nous attacherons au style de vie parisien dans deux quartiers mondains et européens d'Istanbul au XIX<sup>e</sup> siècle, Péra et Galata. Nous étudierons les lieux de sociabilité (cafés, restaurants, bals) ainsi que les lieux commerciaux (magasins) qui se trouvaient dans ces quartiers. La vie quotidienne moderne, décrite dans certains romans de l'époque, nous aidera à répondre à ces questions ; récits de voyageurs, romans turcs publiés à partir des années 1850, ainsi que certains journaux et magazines publiés en turc et en français, constitueront nos sources essentielles sur ce sujet.

### **35. Stéphanie Saugé (doctorante Paris I), *Dans les coulisses des gares : une entrée dans la vie parisienne ?***

En 1866, quand Jacques Offenbach accepte de composer une sorte de vaudeville à couplets pour Plunkett, le directeur du Palais-Royal, il ouvre *La Vie parisienne* sur le décor de la gare Saint-Lazare, qui sert d'avant-scène à sa célèbre caricature de la société parisienne. Quelques années plus tôt, Napoléon III avait décidé de faire des gares de chemins de fer les nouvelles portes d'un Paris modernisé, dignes d'accueillir les plus grands souverains d'Europe. Les gares deviennent alors peu à peu des « vitrines » d'un nouveau Paris où sont mis en scène la supériorité de la capitale, ainsi que son avance technique et culturelle. Les potins y vont bon train, ainsi que s'en souvient Paul Vibert : « [...] et voilà comment tous les mondes, le grand et le demi, passaient et repassaient à la gare Saint-Lazare. Mais c'est l'histoire de la ligne de l'Ouest de Paris à Mantes qu'il me faudrait écrire alors. Je le ferai peut-être un jour, montrant ainsi tous les dessous anecdotiques et secrets de la politique sous le Second Empire. »

Nous nous proposons d'examiner la mise en place du mythe de "la vie parisienne" et son élaboration à partir de l'observatoire des gares parisiennes et des différentes représentations qu'elles ont suscité, essentiellement à partir du Second Empire et jusqu'en 1914.

### **36. Thomas Schlessler (docteur en Histoire de l'Art de l'EHESS, Paris X), *1855, la campagne à Paris***

L'exposition universelle de 1855 est pour Napoléon III l'occasion d'exhiber la puissance artistique de la France. Elle constitue pour la vie mondaine un terrain d'expression privilégiée. Nous voudrions étudier comment celle-ci reçoit, perçoit la prolifération d'œuvres exaltant la ruralité nationale, que ce soit à travers la vogue du paysagisme, la multiplication des scènes de genre représentant la paysannerie ou le scandale réaliste.

Plus encore, il est intéressant de noter que le public parisien est simultanément confronté à l'exotisme radical de l'Orient (Descamps, Delacroix...) et à ce relatif *dépaysement* colporté par les Barbizonniens. Corot n'est-il pas le grand et inattendu vainqueur de cette exposition ?

Enfin, il y a peut-être dans cet événement une espèce de marche-pied vers une nouvelle forme de représentation de la vie parisienne – plus suburbaine – que développera Manet une décennie plus tard à peine.

### 37. **Sophie Spandonis (Paris 3), « Un monde entier à remuer » : styles de vie et styles d'esprit parisiens dans la *Gazette de Paris* de Dollingen (1856-1859)**

Après avoir créé un nouveau *Figaro* (avril 1854) avec Villemessant, Dollingen le lui abandonne et lance, en avril 1856, une *Gazette de Paris*, destinée à concurrencer le journal qui commence alors de s'imposer comme le titre-phare du boulevard. Un spécimen de la *Gazette* avait été conçu en septembre 1853, mais le projet ne vit pas le jour et se transforma... en *Figaro*. Les deux titres ont donc les mêmes racines et la même ambition : être l'« organe spécial » de la capitale, montrer « le monde parisien sous toutes ses faces réunies, dans son prodigieux aspect » ; ne rien taire de « ce qui sera de nature à intéresser l'immense capitale » (Dollingen). Il ne s'agira pas pour nous de proposer une étude comparée des deux titres, mais de tenir compte du duel qu'ils se livrent « au coin du boulevard », afin d'éclairer au mieux notre examen de la manière dont le journal de Dollingen donne à voir les styles de vie et à lire les styles d'esprit parisiens. Dollingen perdra le duel, et verra sa *Gazette de Paris* absorbée par le *Figaro* en mars 1859.

### 38. **Karlheinz Stierle (Constance), Balzac, Simmel et la vie des grandes villes**

Il s'agira de tracer l'histoire du concept de « vie » et de montrer les relations étroites entre le concept de vie chez Balzac et celui du philosophe allemand Simmel qui, sur la base de Balzac, a développé dans sa « Philosophie de l'argent » et dans un essai célèbre en Allemagne (« La grande ville et la vie de l'esprit ») une philosophie de la vie qui a largement influencé Walter Benjamin et Siegfried Kracauer.

### 39. **Bertrand Tillier (Paris I), André Gill, la caricature et l'esprit de Paris**

Durant les décennies 1860 à 1880, la caricature connut un essor considérable dans la presse parisienne qu'elle investit, indifféremment sous l'Empire et la République, et à laquelle elle apporta son regard piquant et désinvolte, amusant et léger, pointé sur l'actualité, au risque d'être assimilée, par ses contempteurs et ses défenseurs, à la vie parisienne, ses figures, ses moeurs et ses valeurs. A travers les activités d'André Gill (ses caricatures, ses chroniques dessinées, ses illustrations, ses journaux, ses projets éditoriaux avec Jules Vallès, son panorama du Tout-Paris...) et leur réception (en particulier au moment de l'internement de Gill à Charenton en 1881), on essaiera de mettre au jour les parentés entre les imaginaires ambivalents de la caricature et de la vie parisienne.

### 40. **Stéphanie Tribouillard (ATER Caen), Le salon dans le *Livre des Cent-et-un* : panorama d'une institution de la vie parisienne**

A partir des différentes contributions consacrées au salon dans *Paris ou Le Livre des Cent-et-un*, nous nous proposons d'interroger le statut de cette institution de la vie parisienne au début de la décennie 1830 ainsi que les raisons et modalités de sa mise en écriture dans l'une des premières entreprises majeures de la littérature panoramique du XIX<sup>e</sup> siècle qui cherche à recueillir les vestiges de l'identité parisienne tout en cernant son identité actuelle : quels critères fondent le salon prestigieux, présent ou passé ? Quelle place occupe-t-il dans la géographie, la sociabilité et la vie littéraire de la capitale ? Nous nous demanderons si cette institution — objet, à travers ses figures mythiques, d'un culte nostalgique — est encore d'actualité : les *Cent-et-un* travaillent-ils à mettre en mémoire une institution brillant de ses derniers feux ou prennent-ils acte de la métamorphose du salon, du renouvellement de son personnel et de ses enjeux, dans un panorama français bouleversé par les révolutions et les changements qu'elles induisent dans la société, la politique et la littérature ?

### 41. **Roselyne de Villeneuve (Marne-la-Vallée), La littérature interstitielle ou la poétique de la fugacité : chroniques et croquis parisiens au milieu du siècle**

À partir d'une étude des écrits de Nestor Roqueplan principalement, il s'agit de se demander si l'on peut déceler, dans les chroniques et croquis parisiens, des traits stylistiques caractéristiques d'un genre littéraire à part entière. La formule générique « littérature interstitielle » s'inspire de la préface de *La Vie parisienne* (1853), dans laquelle Roqueplan réclame le droit de cité pour les chroniques, les contes et les croquis, « ces œuvres qui se glissent obscurément et au hasard dans les interstices de la littérature d'une époque, pour en relier les grandes œuvres, comme le silex broyé cimente les pierres sculptées d'un édifice ». Il ne s'agit donc pas d'une littérature « simplement » marginale ; la métaphore présuppose certes la plasticité et la ténuité d'une écriture qui s'accommode du presque rien, mais elle souligne surtout sa fonction capitale de « liant » au sein du champ littéraire. Car la poétique de la fugacité est en définitive paradoxale ; si elle revendique sa propre précarité, elle n'en cherche pas moins à ressaisir, au cœur de l'éphémère, une vérité propre à la modernité qui n'est autre que la « parisine », essence volatile que Roqueplan, sans la définir, fait surgir analogiquement au terme d'un déploiement paradigmatique : « On dit [...] Quinine, Nicotine, [...] Je dis : Parisine. » Les moyens stylistiques mis en œuvre dans ces textes permettent alors d'élaborer une représentation de Paris instable et protéiforme, mais aussi plus complexe qu'il n'y paraît.

Mimétique de son objet, la « littérature interstitielle » est traversée de tensions et de contradictions. L'une des plus évidentes est le statut incertain de ces textes transfuges qui ont déserté les feuilles éphémères du périodique pour se pérenniser dans l'objet-livre, selon un processus de « regain » (N. Roqueplan) qui problématise alors la notion de fugacité. Ces pages itinérantes, entre journalisme et littérature, se situent parfois également dans un entre-deux générique : l'œuvre de Nestor Roqueplan apparaît ainsi comme un laboratoire où s'effectue la transmutation de la chronique en croquis, puisque *La Vie parisienne*, présentée comme une galerie de croquis, est un montage d'extraits de chroniques plus anciennes, les *Nouvelles à la main*. La circulation des textes d'une catégorie à l'autre, si elle atteste la porosité de ces catégories, met aussi en évidence leurs spécificités stylistiques en donnant à voir le travail de réécriture.

#### **42. Marie-Ange Voisin-Fougère (Université de Bourgogne), L'esprit de Paris : mythe stylistique ? »**

L'esprit de Paris constitue un très curieux objet stylistique du XIX<sup>e</sup> siècle. Curieux d'abord par la fascination qu'il exerce sur les écrivains et les critiques : on le célèbre à l'envi, on en fait un signe d'excellence indiscutable et de supériorité d'une part vis-à-vis du reste de la nation, d'autre part vis-à-vis des autres nations. Toutefois cette fascination ne va pas sans répulsion : on trouve ici et là de virulentes protestations à l'encontre d'une légèreté et d'un scepticisme jugés inadmissibles ; protestations rapidement imputées à des esprits chagrins ou jaloux et donc balayées... Curieux ensuite par le flou dont fait l'objet la définition de cette notion : qu'est-ce que l'esprit de Paris ? S'apparente-t-il à l'ironie, trait français par excellence ? Peut-on l'assimiler à la blague, omniprésente au XIX<sup>e</sup> siècle ? Est-il le même au Quartier Latin, à Montmartre ou dans les bureaux de rédaction de la rive droite ? Peut-on apparenter sous une même étiquette l'esprit du voyou ou du titi et celui du chroniqueur ou encore de l'habitué du faubourg Saint-Germain ? Du coup, et c'est là une troisième source d'étonnement, on est en droit de se demander quelle réalité accorder à cet objet : son existence même finit par poser problème, tant la part d'autoproclamation et d'auto-encensement la rend douteuse.

#### **43. Jean-Didier Wagner (BNF), La bohème : mythe parisien**

La bohème est une dimension essentielle de la vie parisienne. À partir d'une longue sédimentation de textes et d'images qui se sont accumulés entre 1840 et la fin du siècle, provenant tant de la presse que du roman ou de la poésie, nous chercherons à dégager les composantes d'une mythologie de la bohème pour en comprendre l'éternel retour dans le légendaire de la vie littéraire.

#### **44. Jean-Claude Yon, La Vie parisienne d'Offenbach (1866) et ses adaptations étrangères**

Dans la constitution du mythe de la vie parisienne, l'opéra-bouffe d'Offenbach, Meilhac et Halévy joue à n'en pas douter un rôle central. Représentée sans discontinuer depuis 1866 sur les scènes du monde entier, l'œuvre a puissamment participé au rayonnement du mythe, lui conférant une identité musicale immédiatement reconnaissable. Avec *La Vie parisienne*, Offenbach, le « plus parisien des compositeurs » selon ses contemporains, a su condenser et sublimer tous les caractères d'un style de vie dont il avait – lui, l'immigré juif allemand arrivé de Cologne à l'âge de quatorze ans – assimilé les nuances les plus subtiles. En montrant les tribulations de deux touristes suédois dans la « moderne Babylone », le compositeur et ses librettistes ont habilement placé un miroir devant tous ceux qui rêvaient de goûter aux joies de la vie parisienne. La mise en abyme du mythe à laquelle ils procèdent invite à décaler le regard et à s'interroger sur les adaptations de l'opéra-bouffe qui furent montées à l'étranger. dès les années 1860 Comment faire parler ces personnages en allemand ou en anglais ? Vue de Vienne ou de Londres, *La Vie*

*parisienne* a sans doute beaucoup à nous apprendre sur le mythe qu'elle illustre.