

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

215-216 | 2015

Connaît-on la chanson ?

Elle trotte, danse et chante, la midinette !

Univers sonore des couturières parisiennes dans les chansons (XIX^e-XX^e siècles)

She Can Trott, Dance and Sing The "Midinette" (19th-20th Centuries)

Anne Monjaret et Michela Niccolai



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23887>

DOI : 10.4000/lhomme.23887

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 13 novembre 2015

Pagination : 47-79

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Anne Monjaret et Michela Niccolai, « Elle trotte, danse et chante, la midinette ! », *L'Homme* [En ligne], 215-216 | 2015, mis en ligne le 12 novembre 2017, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23887> ; DOI : 10.4000/lhomme.23887

Elle trotte, danse et chante, la midinette !

Univers sonore des couturières parisiennes
dans les chansons (XIX^e-XX^e siècles)

Anne Monjaret & Michela Niccolai

DÈS LA FIN DU XIX^e SIÈCLE, l'archétype de la « midinette »¹ apparaît, lui-même associé à celui plus ancien de la grisette². Il appartient au Paris féminin (Retailaud-Bajac 2013), au Paris ouvrier féminin.

La midinette est ouvrière ou vendeuse dans le secteur de la mode : elle est considérée comme une citadine (elle parcourt la ville), comme indépendante, socialement (elle travaille) et moralement (elle habite seule, un petit logement sous les toits).

Le terme de « midinette » viendrait de la contraction de « midi » et de « dînette », en référence à ces ouvrières qui allaient « faire dînette » à midi, à l'heure du déjeuner. L'emploi du terme au singulier renvoie à une présentation du personnage et de son état d'âme, alors que son emploi au pluriel tend à caractériser la vie de groupe de ces femmes et leur condition sociale.

Nous nous proposons ici de camper la figure de la midinette, personnage à la frontière des mondes ouvrier et bourgeois, indissociable de Paris, sans pour autant rentrer dans le détail de ses caractéristiques sociologiques (ouvrière textile, modiste, cousette, vendeuse...), en étudiant ses représentations dans les chansons françaises, et en particulier à travers l'analyse des paroles, l'aspect musical étant moins fonctionnel à cet égard³. Grisette et midinette, figures de la Parisienne par excellence, trouvent leur place dans ce « Paris en chansons » (Marcadet 2012).

1. Nous avons peu d'informations sur la genèse de ce terme ; son emploi daterait de 1890. Historiquement, la « midinette » est associée à la Troisième République.

2. Ce travail poursuit une réflexion sur « Le Paris des "midinettes" », entamée individuellement mais aussi collectivement (Monjaret 2008b ; Monjaret ed. 2008), sur les cinq sens de la Parisienne (Monjaret & Niccolai 2013) et sur la midinette dans les chansons (Monjaret & Niccolai 2012).

3. Comparée à d'autres productions, littéraires ou figuratives, la chanson présente ses propres spécificités : elle est liée notamment à l'alternance couplets/refrain (pour la plupart) tant du point de vue textuel que musical. Il faut également signaler la pratique fréquente des paroles associées à la musique « sur l'air de... », suivant l'ancien exemple des *contrafacta*.

La chanson, produit artistique sonore et culturel autonome, a été pendant longtemps le résultat d'un système de production presque entièrement au masculin qui a fixé un modèle « au féminin » (Prévost-Thomas, Ravet & Rudent 2005), un idéal de femme – la « midinette » –, destiné à un public féminin amateur de ce genre musical. Si la midinette arbore un esprit coquet et un peu naïf, au fil du temps, le caractère social (il s'agit d'une ouvrière) s'estompe quelque peu. La société change et le regard que les hommes portent sur elle évolue, leur plume aussi, réutilisant et adaptant les références du passé. Comment les femmes ouvrières et citadines sont-elles croquées par les hommes, écrivains et auteurs de chansons ?

La chanson est un outil de description de cette figure féminine mais, dans le corpus qui nous intéresse, elle est aussi un attribut lié à la midinette qui se manifeste implicitement (par l'usage de symboles associés au registre musical) ou explicitement (la protagoniste chante ou elle est décrite en train de chanter). La musique, et plus largement les fonds sonores urbains de la rue, des machines, des bals, etc. font partie de la mise en représentations de ces femmes.

Comment cet univers sonore féminin est-il précisément perçu et restitué par ces écrivains et ces auteurs ? Quels « paysages sensoriels » (Candau & Le Gonidec 2013) de ces ouvrières de la mode nous sont proposés ? Ainsi, cette étude nous donnera accès aux « sonorités du monde », car, pour reprendre la formule de David Le Breton : « Chaque communauté humaine occupe un univers acoustique propre, jamais donné une fois pour toutes, variant au fil de l'histoire, et même des saisons » (2006 : 122). Elle nous fera découvrir les « bruits de la ville » (in Pecqueux, ed. 2012), plus exactement les musicalités urbaines, et spécifiquement parisiennes.

À partir du corpus de chansons que nous avons constitué et en le mettant en liaison avec d'autres domaines artistiques qui complètent la représentation du modèle (littéraire, pictural, etc.), c'est donc à la création de ce modèle qui participe d'une typologie féminine entre le XIX^e et le XX^e siècle, à son identification et à son assimilation que nous nous attacherons⁴.

4. Partant d'un premier exemple daté de 1830, nous cheminerons jusqu'à l'époque contemporaine et plus précisément le début des années 2000. Les quarante-trois chansons du répertoire français qui constituent notre corpus relèvent de deux logiques distinctes : un premier groupe réunit les textes qui emploient directement le mot « midinette » – mot figurant dans le titre comme dans le texte –, souvent utilisé au pluriel ; un second groupe réunit ceux qui se réfèrent au contexte plus général de cette figure sans en citer explicitement l'occurrence. Quand le mot « midinette » est explicitement utilisé, la figure étant déjà ancrée dans l'imaginaire collectif, il n'a pas besoin d'explications ou d'adjectifs qui la définissent, tandis qu'en son absence, la description de ses caractéristiques physiques et morales devient nécessaire.

Physionomie de la midinette ou la construction morale du féminin populaire



La Grisette de 1830, statue en pierre réalisée par Jean-Bernard Descomps en 1909, square Jules Ferry, Paris, XI^e arr. (Cl. A. Monjaret, 2008)

Comme nous l'avons signalé dans une précédente contribution (Monjaret & Niccolai 2012), la figure de la grisette, et de son héritière, la midinette, appartient à ces constructions masculines, littéraires et picturales de la féminité, une féminité à la fois exacerbée et contrôlée. En effet, dans cette prose, elle est toujours représentée avec les mêmes attributs : le chapeau ou bonnet (norme de convenance) ; la mansarde comme lieu d'habitat ; l'exercice d'un métier de l'aiguille ; l'oiseau en cage (évoquant sa condition et de son esprit gai qui s'exprime notamment dans la pratique du chant – elle chante et fredonne) ; et une figure masculine (l'« Arthur », l'étudiant...) proposée en écho à cette figure féminine. Si la séduction trouve sa place, il s'agit toujours plus de la coquetterie d'être femme que de l'envie de susciter des pensées qui vont au-delà de la moralité.

À l'origine de la figure, des histoires

Les origines littéraires de cette construction mythique peuvent être identifiées, notamment dans *Les Mystères de Paris*, roman d'abord paru en feuilletons, entre 1842-1843, dans le *Journal des débats*. Eugène Sue y dépeint une grisette parisienne, Rigolette :

« Rigolette ne quittait sa chambre que le dimanche et le matin de chaque jour, pour faire sa provision de mouton, de pain, de lait et de millet pour elle et ses deux oiseaux, comme disait Mme Pipelet ; mais elle vivait à Paris pour Paris. Elle eût été au désespoir d'habiter ailleurs que dans la capitale ».

C'est une jeune femme, gaie et soucieuse de son apparence :

« Rigolette avait dix-huit ans à peine, une taille moyenne, petite même, mais si gracieusement tournée, si finement cambrée, si voluptueusement arrondie... mais qui répondait si bien à sa démarche à la fois leste et furtive, qu'elle paraissait accomplie : un pouce de plus lui eût fait beaucoup perdre de son gracieux ensemble ; le mouvement de ses petits pieds, toujours irréprochablement chaussés de bottines de casimir à noir à semelle

un peu épaisse, rappelait l'allure alerte, coquette et discrète de la caille ou de la bergeronnette. Elle ne semblait pas marcher, elle effleurait le pavé ; elle glissait rapidement à sa surface »⁵.

Le peintre, Joseph-Désiré Court, peindra Rigolette en 1844⁶, posant ainsi les attributs de la grisette :

« [...] il l'assied près d'une fenêtre sur le bord de laquelle une plante fleurit, tandis que dans une cage s'ébattent deux oiseaux ; vêtue de sombre, un foulard noir sur les cheveux, elle lève un instant les yeux de son ouvrage rêvant à son fiancé » (Zylberberg-Hocquard 2002 : 174).

Mais ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le moment où ce personnage féminin apparaîtra aussi dans des chansons : « Oiseau de nuit et de paradis, la grisette, qu'elle chante ou qu'on la chante, est à la chanson autant qu'au chiffon attachée » (Preiss & Scamaroni 2011 : 133). Alfred de Musset fait suivre son conte *Mimi Pinson. Profil de Grisette* (1845) de *La Chanson de Mimi Pinson*, texte écrit sur une musique de Frédéric Bérat. Il apporte un élément essentiel à la figure féminine : elle est chantée et est chantante. D'emblée, elle est associée à la musique, son univers y fait référence. Dès son origine, une certaine atmosphère musicale se dégage de l'univers de la grisette.

Cette chanson brosse le portrait du personnage : « le bonnet qui penche sur l'oreille » et « la rose blanche au côté » fixent dans l'imaginaire collectif un nouveau profil de femme, une jeune fille « sage », « qu'on ne peut pas [...] mettre en cage », donc libre mais avec une saine moralité. Elle a son « aiguille » qui ne la quitte jamais, et espère trouver son « bouquet de fleurs d'oranger » pour couronner un amour « honnête ». Son esprit enjoué est illustré dans la chanson par la chanson.

Un autre témoignage musical conforte les caractéristiques de cette proto-midinette. Il s'agit de la chanson *Jenny l'Ouvrière* d'Émile Barateau (1847), écrite sur une musique d'Étienne Arnaud. Ce texte décrit l'âme humble et les origines peu fortunées de notre héroïne :

« Voyez là-haut cette pauvre fenêtre ;
Où du printemps se montrent quelques fleurs !
C'est le jardin de Jenny l'Ouvrière ».

Son cœur joyeux est « content de peu » : Jenny se réjouit du chant d'un oiseau (comme celui que Mimi Pinson garde dans sa cage sur la fenêtre) et de la « fleur parfumée » qui pousse sur sa modeste pelouse.

Les attributs posés par ces textes accompagnés de musique se retrouveront tout au long du XIX^e et du XX^e siècle.

5. Cf. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, partie IV, chapitre II [https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Mystères_de_Paris/Partie_IV#II._Rigolette].

6. Musée des Beaux-Arts de Rouen.

La midinette attire parce qu'elle est jeune (« petite midinette », « dix-sept ans », 1911⁷) et son tendre âge devient le miroir temporel du « printemps » dont elle constitue la « jolie fleur ». Elle a des « gestes de gamine » (1936) et une « voix claire » qui séduit les passants.

Les hommes sont attentifs à sa morphologie : parmi les diverses parties du corps, les yeux, « des grands yeux étonnés » (1911), couleur « noisette » (2002) ou « bleus » (1830), ont une place de premier plan dans cette construction masculine. C'est avec son regard doux qu'elle séduit discrètement la gent masculine. Cette discrétion se manifeste aussi dans ses tenues. Elle s'habille convenablement mais avec humilité (« elle n'a qu'une robe au monde » [1845] et « Pas de frais pour la toilette » [1947]).

Son apparence est soignée et délicate : elle porte des vêtements propres, un bonnet et laisse apparaître un brin de coquetterie. Elle a des fleurs à la boutonnière, un « bouquet de violettes » attaché « au corsage un samedi / Le dimanche on le perd à la fête » (1948). Étonnamment, les auteurs des chansons du corpus n'évoquent pas les cheveux « blonds » « que l'on connaît » (1845), symbole de la sexualité, ni sa coiffe (bonnet ou chapeau) qui renvoie habituellement aux codes de convenance féminins. Le chapeau rituel de la Sainte-Catherine n'est lui pas absent. La séduction féminine passe par un jeu de jambes (notamment celui des mollets) dévoilées par le gentil mouvement de la « jupe retroussée », dans un registre qui se fait moins pudique.

Les mains semblent également échapper à la liste des parties anatomiques qui attirent l'attention masculine : peut-être est-ce parce qu'elles sont trop abîmées par le travail (le métier rentre par les piqûres de l'aiguille). Elles qualifient les ouvrières de la couture (« ouvrières, petit's mains », 1975) et renvoient à leur activité. Protégées par des gants, elles ne se montrent pas ouvertement dans les espaces publics. Le corps de la jeune femme est un corps couvert : est-ce une question de moralité ou est-ce parce qu'il est pensé fragile ?

Une jeune fille en fleur proche de la nature

Les fleurs appartiennent aux registres mobilisés de façon récurrente dans les chansons : bouquets offerts à une midinette ou fleurs « au corsage » pour égayer son modeste habit. Cette récurrence s'explique par le fait que la fleur est le symbole de la jeune fille, de son état. Ne parle-t-on pas de

7. Les citations littérales tirées des chansons seront désormais suivies par la date afin d'en faciliter l'identification ; les titres et les auteurs qui forment notre corpus sont réunis dans l'Annexe.

« jeunes filles en fleur » pour qualifier les filles à marier, entrées dans la puberté : « Mimi Pinson porte une rose / Une rose blanche au côté / Cette fleur dans son cœur éclore » (1845) ? Le langage des fleurs permet de décliner des états : ainsi retrouve-t-on les « violettes » ou les « fleurs d'oranger », symboles d'humilité et d'honnêteté, ou encore les « roses blanches », les « lilas », les « lavandes » ou les « pâquerettes » (que l'on effeuille : « je t'aime un peu, beaucoup, passionnément, à la folie, pas du tout... »). La fleur devient le symbole d'un amour « simple et honnête » (1929). « À chaque fleur j'arrête mes désirs » (1849).

Le langage des fleurs mérite une même attention, car il renvoie au monde musical. En effet, la référence à certaines fleurs dans les chansons se retrouve dans les opéras : derrière l'usage du terme « violette », difficile de ne pas entrevoir un clin d'œil à Violetta Valéry (dans la version française de *La Traviata*), ou encore à d'autres protagonistes célèbres (Mimi de *La Bohème*, Louise et Carmen dans les opéras éponymes).

Cette dimension musicale est par ailleurs évoquée grâce à la présence de l'oiseau qui l'accompagne, et qui, comme la fleur, incarne la fragilité et la grâce de cette jeune femme : libre, écho de la nature, ou en cage, petit être apprivoisé et fidèle. Le chant de l'oiseau fait aussi allusion à celui de sa maîtresse, qui, suspendue entre réalité et rêverie, a le cœur qui balance entre la gaîté et la mélancolie :

« Dans son jardin, sous la fleur parfumée
Entendez-vous un oiseau familier ?
Quand elle est triste, oh ! cette voix aimée
Par un doux chant suffit pour l'égayer...
[...] C'est le chanteur de Jenny, l'ouvrière » (1847).

Le personnage masculin, oiseau de mauvais augure

L'oiseau hors de sa cage est plutôt un oiseau de mauvais augure et signe les mauvaises rencontres. Mais l'honnêteté de la midinette n'est jamais mise en cause. Dans les chansons, l'accent est mis sur ses rêves de belles rencontres, l'envie de se marier avec un homme qui appartient à la même classe sociale qu'elle (et non pas, par exemple, le désir d'accéder à la bourgeoisie grâce au mariage). Ce sont surtout les bourgeois et des hommes d'autres milieux sociaux qui tentent de l'approcher ; elle se contente seulement, pour sa part, d'un jeu de courtoisie avisé.

Si la droiture morale de la midinette est ainsi toujours relevée, les conséquences d'un possible dérapage ne sont pas oubliées. La midinette n'est pas une prostituée (« ça n'se vend pas les p'tites gosses de Paris », 1929) et elle doit garder des ambitions saines, notamment penser à se marier et à fonder une famille.

La figure masculine est souvent présente dans les chansons, comme élément contrebalançant la liberté de la midinette ne durant que la période nécessaire pour trouver le bon mari, sans jamais devenir une condition permanente. Les jeunes ouvriers (« ouvrier plisseur », 1912), honnêtes, peuvent donc aspirer à épouser une jolie midinette, qui aura su se protéger de l'« épervier farouche » (XIX^e siècle). Si elle rencontre des hommes de sa condition, elle en rencontre parfois d'autres milieux. Dans l'un des textes de notre corpus, le personnage masculin n'hésite pas à mentir sur son identité sociale pour parvenir à ses fins (le mariage) : jeune bourgeois, il se présente comme un chauffeur pour tester la sincérité des sentiments de la jeune fille qu'il désire :

« Le beau garçon – Ah, mon Dieu – quel bluffeur !
 N'était qu'un simple chauffeur
 Casquette plate, costume gris
 [...] Le beau jeune homme dit tendrement
 "Je ne suis pas chauffeur, croyez-le bien"
 [...] C'est ainsi que dans la ville
 Les trottins, avec ardeur,
 Lorgnent les automobiles
 Et font de l'œil au chauffeur » (1919).

Sortant du sentier de la raison, la midinette devient la proie de ces séducteurs sans scrupule, les « Arthurs ». Déshonorée, elle se « transper[cera] le cœur » avec « un couteau sur la table », confirmant ses mœurs convenables. Cette figure masculine, la plus sordide, se réfère à une autre espèce d'oiseaux que celle côtoyée habituellement par la midinette, un oiseau de mauvais augure : l'épervier, à l'« allure louche » et au « regard sournois ». Dans les chansons, il est fait allusion à la protection de ces jeunes filles par leurs mères qui surveillent de près leurs progénitures, ne les abandonnant pas à elles-mêmes : « Mères, gardez vos petits ! / Car le rapace avide / a beaucoup d'appétit ». La ville, scène où évoluent les jeunes ouvrières, est décrite comme un territoire dangereux. Mais, pour reprendre la formule d'Eugène Sue, ces femmes vivaient « à Paris pour Paris ».

“Mademoiselle de Paris” : la midinette, une fille de la ville

Grisettes, midinettes caractérisent Paris autant que la capitale les caractérise : d'un côté, ces figures sont difficilement imaginables vivant ailleurs que dans la Ville lumière et, de l'autre, la Ville profite de leur mobilité sociale et géographique. Paris vit à leur rythme et réciproquement. Cette imbrication rend possible l'analyse du genre de la ville (Perrot 1998).

En effet, l'univers quotidien de ces femmes, brossé dans les chansons, est essentiellement un univers urbain, et surtout parisien. Celui de leurs escapades dominicales est en revanche plus campagnard : Nogent, Robinson les accueillent dans leurs guinguettes (Gasnault 1986). Parfois, on leur fait quitter le territoire français pour des villes du Sud comme Barcelone, ou encore d'autres, outre-Atlantique, comme Buenos Aires.

Un décor typiquement parisien

Paris reste toutefois le décor central et ancré dans le temps. Il suffit de reprendre les titres des chansons de notre corpus pour se convaincre de cette permanence : « Les Midinettes de Paris » (1903), « Gosse de Paris. Je suis née dans le Faubourg St-Denis » (1929), « Mademoiselle de Paris »



La Sainte-Catherine 1908. À l'Ouvrière Parisienne, sculpture en marbre de Julien Lorieux, square Monthonlon, Paris IX^e arr. (cl. J. Jamin, 2015)

(1948), « Ohé Paris ! » (1950a), « Le Cœur de Paris » (1952), « Le Métro de Paris » (1960), « La Parisienne » (1976). Paris se dévoile au fil des couplets. Certaines chansons en proposent une vision surplombante, en volant au-dessus de ses « toits » ; d'autres nous font pénétrer dans ses « faubourgs », nous promènent sur ses « boulevards » et dans ses rues, nous conduisent sur ses « places » et dans ses « passages ». Paris ne serait pas non plus Paris sans « La Seine » ou encore son « métro », « faubourg électrique », sans tous ses quartiers, populaires ou bourgeois : la « rue des Martyrs » (XIX^e siècle) ; la « chaussée d'Antin » (1919) ; « le Faubourg St-Denis » (1929) ; « le pont de La Villette » (1947) ; « la rue de Rivoli », « les Champs-Élysées » (1948) ;

les « Tuileries », la « Place Clichy » (1950a) ; « Montmartre » (1952) ; « Le boulevard de Sébastopol » (1955) ; la « Place Pigalle » (1960) ; la « place Wagram » (1967a) ; « Saint-Germain » (1976).

Paris se déploie sous les pas des midinettes. Elles le parcourent en surface (« à pied », puis plus tard en « auto ») et en sous-sol (en « métro »). Le « train de banlieue » leur permet d'en sortir. C'est ainsi qu'une cartographie des quartiers de vie, de travail et de sortie des midinettes se dessine. Certains lieux plus que d'autres, nourris d'un fort imaginaire, résisteront au temps comme pour mieux aider cette figure urbaine à traverser l'histoire. Car ici il n'est pas question d'évoquer n'importe quel

Paris, mais bien celui que fréquentent ces femmes de l'entre-deux qui font le pont entre les classes sociales – ouvrières et bourgeoises et qui n'hésitent pas à faire de la ville leur territoire, circulant des faubourgs jusqu'au cœur de la capitale, passant d'un lieu à l'autre.

Sous les pas des midinettes, une musique

C'est ce qui explique qu'elles sont considérées comme des oiseaux « de passage et des passages » (Preiss & Scamaroni 2011 : 133). Dans les représentations, contrairement aux hommes – plutôt « suiveurs », « marcheurs » –, elles ne flânent pas ; flâner suppose un usage autre de la rue, celui de la prostitution. Elles passent, toujours pressées : « Quand d'un pied mutin / Avec votre bagage / Vous courez à l'ouvrage » (1902).

On doit à Baudelaire d'avoir immortalisé cette figure de la vie ordinaire parisienne, dans un sonnet « À une Passante », paru dans son recueil *Les Fleurs du Mal* en 1857. L'auteur décrit l'élégance gestuelle de cette « fugitive beauté » :

« Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet

Agile et noble, avec sa jambe de statue [...] ».

Il reprend ici un motif qui a largement inspiré les créateurs – peintres, sculpteurs⁸, écrivains, chansonniers, etc.

En effet, les jeunes ouvrières de la mode évoluant à l'extérieur sont souvent représentées en train de retrousser leur jupe longue (« Je m'en irai retroussant ma jupette », 1916), dégageant leur fine cheville (« On verrait ma foi / Mes jolis mollets sans voil's », 1916). Anne Simon, qui s'est intéressée aux chansons populaires du début du XX^e siècle, a remarqué cette même fascination masculine pour les « mollets excitants », les « petites bottines » (Simon 2010). En osant dévoiler ostensiblement une partie cachée de leur corps, les femmes le transforment en un corps érotique. Elles signifient leur disponibilité, confortant une réputation de légèreté. C'est sans doute pourquoi les déambulations sur la chaussée soulèvent quelques interrogations quant aux intentions féminines : travaillent-elles ou se prostituent-elles ? Parfois, les deux à la fois. Parfois aussi, des prostituées se parent des atours de la modiste, en particulier de sa boîte à chapeau ; ces « fausses modistes » utilisent ce subterfuge pour légitimer leur présence quotidienne sur les trottoirs (Coffignon 1888). Elles jouent avec les codes de la pudeur pour le plus grand plaisir du « marcheur » qui ne se lasse jamais de s'attarder sur cette élégante indécence. Les auteurs des

8. À propos de trois sculptures représentant des femmes issues des mondes ouvrier et populaire, cf. la contribution d'Anne Monjaret (2012).

chansons se plaisent à explorer l'ambiguïté de ces jeux qui mettent en scène les manières d'approcher le sexe opposé et, par là, les relations de séduction entre les femmes et les hommes. Georges Brassens dans *La File indienne* (1955) a immortalisé d'une façon cocasse ce type de scènes : sur le boulevard de Sébastopol, « cabot, trottin, loustic, / épouse, époux, et dur et flic » se suivent à la queue leu leu, marchant sur les pas de l'autre, au propre et au figuré : « Voilà que l'animal, soudain, / profane les pieds du trottin ».

Au cœur de ces représentations féminines, la figure du trottin est celle qui incarne le mieux la jeunesse ouvrière et sa manière de circuler. Ne nomme-t-on pas les arpètes, jeunes apprenties, les « lapins de couloir » alors que leurs aînées chargées des livraisons, les « porteuses de mode » (Preiss & Scamaroni 2011 : 87), ou encore les « trottins » ? Modiste ou couturière, elle se reconnaît à ses boîtes de livraisons et à sa façon d'investir l'espace urbain (« Sur le trottoir un petit trottin, trottait », 1946), et surtout de courir aux sens propre et figuré. Les ouvrières de la mode participent, dès le début du ^{xx}e siècle, à des courses : « Course des midinettes », « Course des cousettes » (Monjaret, ed. 2008). Lors de la Sainte-Catherine, dans les années 1920, une « marche des catherinettes », course relais dont une boîte à chapeau sert de témoin, est organisée entre Montparnasse et Montmartre (Monjaret 1997, 2008a). Le compositeur Gustave Charpentier (1860-1956), auteur du « roman musical » *Louise* et fondateur du Conservatoire populaire Mimi Pinson (Niccolai 2011), donnera le départ de l'une d'entre elles (Monjaret 2016).

Le pied (jusqu'à la cheville) apparaît comme l'un des attributs symboliques de la grisette, et plus tard de la midinette. « C'est par le pied que l'on attrape la grisette volatile et volage » (Preiss & Scamaroni 2011 : 74), elle se reconnaît à ses chaussures, elle est bien chaussée et sait en user :

« Pour chausser leur pied agile, les grisettes ont l'imagination fertile : elles portent, selon les circonstances, de fins souliers, des brodequins, des socques articulés, qui font fureur à l'époque, des cothurnes fantaisie, des bottines de casimir noir. Dès lors, en émules de Balzac, c'est à une véritable "théorie de la démarche" que se livrent chansonniers, caricaturistes, écrivains » (*Ibid.*).

Il en est ainsi d'Eugène Sue, qui affirme l'existence d'une « démarche propre aux grisettes » et comme cité précédemment : « elle ne semblait pas marcher, elle effleurait le pavé ; elle glissait rapidement à sa surface ». Selon notre auteur, on doit cette démarche à « la préoccupation qu'elles ont toujours de perdre le moins de temps possible dans leurs pérégrinations »⁹.

9. Cf. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, partie IV, chapitre II [https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Myst%C3%A8res_de_Paris/Partie_IV#II._Rigolette].

On comprend mieux dès lors toute l'intention donnée dans les chansons aux « pieds », « semelles », « gambettes », « mollets », etc., aux manières de décrire ces femmes « marchant », « trotinant », « volant à pas pressés », « filant », « courant », « se tortillant ». Chaque foulée semble devenir un pas de danse. Cette façon féminine et rythmée d'évoluer dans l'espace urbain est également très mélodieuse. Le flux de la marche crée une certaine musicalité (Charles 1979) ; le talon des bottines qui martèle le pavé marque le tempo. Cette connotation musicale apparaît dans certains titres de chanson : « La Polka des trottins » (1902) ou encore « La Musique des trottins » (1908).

L'opéra s'empare de ces caractéristiques. Emmanuelle Retailaud-Bajac rappelle que dans le célèbre refrain de l'opéra-bouffe, *La Vie parisienne* d'Offenbach, c'est par l'ouïe que s'annonce la Parisienne :

« La Parisienne armée en guerre !
 En la voyant on devient fou
 Et l'on ressent là comme un choc ;
 Sa robe fait frou, frou, frou, frou
 Ses petits pieds font toc, toc, toc » (2013 : 282).

Les auteurs s'inspirent des bruits de fond qui participent de la spécificité de l'espace public parisien de l'époque. Dans son sonnet *À une Passante*, Baudelaire n'oublie pas d'évoquer les bruits qui l'entourent : « La rue assourdissante autour de moi hurlait ». C'est ainsi, selon Agnès Rocamora, qu'« *À une Passante* n'en demeure pas moins le texte par lequel le mythe de l'inconnue croisée au passage d'une rue vint enrichir celui de la ville » (2007 : 112). Toutes ces perceptions sonores associées aux femmes nous ramènent à celles de la ville, et transforment un bruit en musique. Les titres des chansons comme la *Valse des faubourgs* (1911) contribuent à cette association. Les ouvrières de l'aiguille sont, dans les textes, souvent présentées de bonne humeur et gaies, les éclats de rire, les fredonnements les caractérisant. Ces images s'appuient sur une réalité sociale, s'inspirent bien des fonds sonores de la capitale. Ne voit-on pas alors au coin des rues de la capitale des chanteuses de rue et leur public, dont les midinettes, qui reprennent en chœur les paroles des chansons publiées sur des « petits formats » ?

Le travail en chantant

Le registre de la musicalité traverse d'autres espaces, comme ceux du travail. Alors même que les ouvrières ont passé le pas de leur porte pour se rendre au travail, elles sont souvent représentées sautillantes, chantonnant en marchant, effaçant en quelque sorte le poids de leur dur labeur. Les auteurs semblent généralement préférer conter fleurette plutôt que de



*La Chanson de la machine, "Je suis la petite ouvrière, / La travailleuse du faubourg",
carte postale, 1905 (coll. part.)*

s'appesantir sur des histoires sordides. Sans doute, est-ce pour mieux souligner que la vie de cousettes tourne d'abord autour de l'atelier, lieu de travail mais surtout lieu de socialisation, dans lequel elles apprennent l'art d'être une femme, comme l'a si bien montré Yvonne Verdier (1979).

Célibataires ou mariées, elles ne travaillent pas pourtant par choix, mais par nécessité. Il reste que cet emploi ouvre les portes de leur indépendance future. Quand leur époux est au chômage, la subsistance du foyer repose sur elle.

Ces « p'tites ouvrières », « grisettes » ou « midinettes », exercent majoritairement dans des maisons de renom, de couture et de mode (chez « Paquin », 1912) ou dans des maisons plus modestes « En haut de la rue des Martyrs ». Dans les chansons, elles sont diversement « cousettes », « petites mains », « couturières », « biaiseuses », « trottins », mais aussi « vendeuses », « demoiselles de magasin », « mannequins ». On peut dire que toutes appartiennent à la même sphère professionnelle de la mode.

Les conditions de travail sont souvent pénibles. Elles sont actives « soir et matin » afin de gagner leur pain quotidien (1967b), ne chôment pas la nuit :

« Je biaise du soir au matin
Les veillées c'était mon bonheur
J'suis pas pour la journée d'huit heures
Et le travail de nuit ne m'fait pas peur » (1912).

« Humble grisette, au bonnet populaire, / Aux doigts meurtris au nocturne travail » (1849). À ce rythme-là, il ne leur reste que peu de temps pour la rêverie et les rêves, bien qu'il existe une iconographie montrant l'ouvrière



*La Chanson de la machine, "Ah ! pique, pique, ma machine, / Ne t'arrête pas en chemin",
carte postale, 1905 (coll. part.)*

(à domicile) rêveuse (Latry 2002 ; Scarpa 2009). Le déjeuner, pris en groupe, est l'un des courts moments de répit avant de se remettre au travail à l'atelier, une petite récréation pour récupérer.

Les patrons veillent, surveillent, parfois se montrent entreprenants :

« N'écoutez pas restez honnêtes
Si votre patron vous désire
Il faut lui dire : j'rentre au bercail
J'veux bien qu'tu prennes c'est un détail
Toutes mes peines c'est mon travail » (1936).

La morale est sauve. Cette chanson dicte la conduite à suivre tout en rappelant que le harcèlement sexuel est l'une des réalités du travail féminin.

Du silence de l'aiguille au bruit de la machine à coudre

Les ouvrières de l'aiguille ont le cœur à l'ouvrage, faisant preuve de dextérité : « C'est de leurs doigts de fée / que toute la journée / vont sortir des chapeaux, / des robes et des manteaux » (1909) ; elles « font des corsages », « des surjets », « les robes en biais » (1912). Les demoiselles de magasin s'ingénieront, quant à elles, à vendre leurs productions en mettant en œuvre leur compétence de commerçante : « Détaillant des rubans ou du satin / comme elles savent les coquettes / faire valoir une toilette / ou d'un geste élégant / essayer des gants » (1909).

Dans les ateliers, l'usage de l'aiguille, instrument « silencieux », et la concentration à la tâche imposent le silence (Cosnier 2001 ; Monjaret 2005). Seuls les bavardages et les éclats de rire viennent le rompre.

Elle trotte, danse et chante, la midinette !

Les histoires d'amourettes des unes et des autres animent la journée. Les couturières ont par ailleurs la réputation de pousser la chansonnette. Dans un tout autre contexte ouvrier – celui des usines de textile du nord de la France –, Laurent Marty a remarqué également que « c'est l'atelier de couture qui résonne des chants des ouvrières » (1982 : 83). Elles chantonnent, fredonnent discrètement, sans aucun doute pour se donner de l'ardeur, sortir de la dureté du quotidien, s'aérer la tête en attendant la fin de la journée.

La machine à coudre introduit une nouvelle ambiance sonore : le bruit de fond continu se fait plus mécanique et plus assourdissant. Le pied martèle la pédale et cadence la piquûre (Monjaret 2013). La régularité du mouvement qui accompagne la couture crée en quelque sorte un rythme musical qui inspire certains compositeurs comme Gustave Charpentier. Comme nous l'avons noté dans un précédent article :

« Cet univers sonore se retrouve, par exemple dans le deuxième tableau du second acte du "roman musical" de Charpentier, *Louise*, qui peint de façon sonore un anonyme "atelier de couture", avec la présence, en orchestre, d'une "machine à coudre"¹⁰. Le son constant de cet outil de travail devient l'occasion, pour le compositeur, de reconstituer une polyphonie de voix qui est tirée de la réalité : le bruit de fond de la machine à coudre est couvert par les commérages ponctués par les éclats de rire des cousettes. Ces références sonores renvoient à la fois à l'activité de travail et aux échanges sociaux qui existent dans les ateliers » (Monjaret & Niccolai 2013 : 187).

Plus prosaïquement, certains hygiénistes du XIX^e siècle vont incriminer ce nouvel outil de travail. Les vibrations dues aux mouvements répétitifs du pied seraient source d'excitation génitale et représenteraient là un danger pour la santé des femmes, leur fertilité et, surtout, leur moralité (Zylberberg-Hocquard 2002 : 183 ; Peyrière 2007 : 75 ; Perrot 1983 : 15). Il y a dans le pied de la midinette un brin de légèreté qui fait la réputation des ouvrières, au point de confondre travail et plaisir.

Quand les voix s'élèvent : de la fête à la lutte

Le plaisir se retrouve dans les moments de fête. Événements d'exception, ils font oublier la dureté du quotidien, offrent un temps de ressourcement où les excès sont permis, où les corps et le langage se libèrent (Monjaret 2015). Les chansons qui abordent le thème des fêtes (anniversaire d'une couturière ou célébrations corporatives, comme la Sainte-Catherine) sont l'occasion de revenir en écho et par contraste aux conditions du travail, de pointer les fréquentes réprimandes du patron : « Si le patron nous fait les gros yeux, / on dira : "Faut bien rire un peu !" » (1927).

10. Cf. la partition de ce roman musical : Gustave Charpentier, *Louise*, Paris, Heugel & C^e, 1900 : 364.

Ces fêtes à l'atelier sont parfois décrites avec minutie :

« L'atelier de couture est en fête
On oublie l'ouvrage un instant
Car c'est aujourd'hui qu'Marinette
Vient juste d'avoir ses vingt ans
Trottins, petites mains et premières,
Ont tous apporté des gâteaux
Et Marinette, offrant le porto,
Dit, joyeuse, en levant son verre » (1934).

La fête de Sainte-Catherine – fête corporative des ouvrières de la mode (Monjaret 1997, 2008a) – a inspiré plus d'un parolier ou compositeur, tel Gustave Charpentier (Monjaret 2016 ; Niccolai 2011). Plus contemporain, Lucas Gouëgon a écrit *La Bise aux Catherinettes* (1988) dont voici quelques extraits :

« Dans les bureaux, les boutiques,
Les ateliers sympathiques
On décore tout l'endroit en jaune et vert
On accroche les guirlandes
[...] Chacun pour le cadeau a mis son obole
[...] Laissez-nous faire la bise aux Catherinettes
Chapeau Sidonie, chapeau Ginette
À vingt-cinq ans il faut pour faire la fête
[...] Dans le bruit joyeux des coupes de champagne ».

La fête vient briser la monotonie journalière. À ce moment précis de l'année (la Sainte-Catherine est célébrée le 25 novembre), l'automne annonce aux ouvrières une pause : « Quand vient novembre c'est ta fête », « Mais ce soir tu fais la pause » (1950b). Nous retrouvons là le procédé d'inversion connu de la rhétorique festive : c'est l'automne et non le printemps qui égaye la vie des ouvrières, ensoleille symboliquement le cœur des femmes, prépare au printemps et au réveil des fleurs. « En juillet, c'est mal fait / Le soleil te fait la tête / Il se repose » (1950b).

La saison automnale n'empêche pas les midinettes de poursuivre à grand bruit les festivités dans les rues de la capitale.

Le Petit Journal, 30 novembre 1913



Elle trotte, danse et chante, la midinette !

« Elles étaient [...] munies d'un nouveau jouet populaire : tête de chien en métal, montée sur une petite poire en caoutchouc et qu'une simple pression faisait "japper" », apprend-on dans *L'Écho de Paris* du 26 novembre 1921. Elles chantent également à tue-tête. Dans son édition du 23 novembre 1936, *L'Œuvre* publie l'une de ces chansons dans la rubrique « Semaine des chansonniers » :

« Midinettes de Paris
 Adorant les amourettes
 Nous sommes les midinettes
 Aimant les jeux et les ris
 Nous arborons sur nos têtes
 Bonnets campés fièrement
 Car nous avons vingt-cinq ans
 Vivent les catherinettes ! ».

Cette fête patronale est l'occasion de se faire entendre et l'on comprend l'enjeu dès lors que l'on sait la place réservée aux femmes dans cette société de l'avant-guerre. Plus tard, en 1975, la Sainte-Catherine prendra même les formes de la lutte, avec une chanson dont voici un couplet :

« Ouvrières, petit's mains
 Groupons nous car demain
 La Haut' Couture
 Va nous laisser tomber
 Et l'on va s'retrouver
 dans la nature ».

Car, en effet, selon Michelle Perrot,

« les manifestations féminines ont des allures de fête, elles s'inscrivent dans les plis des rites villageois, tels le Carnaval ou le charivari, et cela choque parfois les camarades masculins soucieux d'une respectabilité quelque peu raidie. Il ne faut pas juger l'action des femmes à l'aune de celle des hommes et conclure, par exemple, d'un faible taux de syndicalisation, ou de grève, à leur passivité. Spécifique, leur action se greffe sur leur forme d'expression particulière, dissonante, voire dissidente par rapport à l'ordre dominant » (1998 : 199).

La grisette et les midinettes font partie de ces femmes qui prennent position. La grisette est représentée avec les assiégés sur une gravure datée de 1830 du portraitiste et peintre d'histoire André-Joseph Bodem. Alfred de Musset évoque son cœur républicain dans la chanson dédiée à Mademoiselle Mimi Pinson (1845). Mimi Pinson est « libre comme l'air de la liberté qu'elle chante lors de la révolution de Juillet » (Preiss & Scamaroni 2011 : 133).

Alors qu'avant 1914, les organisations syndicales sont pratiquement inexistantes, les midinettes savent littéralement se faire entendre, prendre

la parole. Le journal *Le Socialiste*, daté de février 1901, relate une séance à la Bourse du travail qui réunit des couturières en grève :

« C'est un spectacle curieux que ces réunions qui ont frappé de stupeur les représentants des journaux bourgeois. Ceux-ci s'étonnaient de la tenue élégante des ouvriers tailleurs et surtout des ouvrières des grandes maisons de couture de Paris. Ils ne comprenaient pas que si ces travailleurs ont, à cause de leur condition sociale un costume différent de celui des mineurs ou des maçons, ils n'en sont pas moins comme les autres, des exploités. Ce sont d'élégantes et jolies citoyennes qui prennent la parole à la Bourse du travail, mais à la fermeté de leurs accents on reconnaît les revendications de classe. Ce sont des mains fines et gantées qui applaudissent et qui se lèvent pour la grève, et leur unanimité révèle qu'elles sont mues par le grand instinct de classe éveillé par toutes les catégories du prolétariat » (cité in Charles-Roux 1975 : 161).

L'intonation de la voix – les accents – dévoile la classe sociale dont elles sont issues ; sa « fermeté », le contexte de revendication.

Ainsi, en dépit de l'image glamour qui leur colle à la peau, de la voix fluette qui les caractérise, les couturières montrent leurs capacités de lutte. Elles crient et chantent fort les injustices et leurs conditions de travail. Leur voix devient un outil au service de causes sociales et politiques. Au tournant du XX^e siècle, elles se battent pour leur salaire, enchaînant les grèves en 1900, 1910, 1917, 1923, et d'autres encore qui suivront dans les années 1930 et 1940 (Zylberberg-Hocquard 2002 ; Monjaret ed. 2008 ; Monjaret 2013). En 1917, elles parcourent les rues de la capitale en chantant : « On s'en fout, / On aura la semaine anglaise/ On s'en fout, / On aura les vingt sous... », « OUI, MONSIEUR, C'EST UNE GRÈVE ! »¹¹. Ces ouvrières ont bien conscience de leur rôle social. Selon Claude Didry, elles sont « l'avant-garde oubliée du prolétariat », celles qui ouvriront « la voie à ce que l'on va nommer l'« extension des conventions collectives » » (2013 : 81). En 1950, la presse, notamment *Regards* (journal mensuel du Parti communiste français, août 1950), souligne encore les quatre grandes grèves qui furent marquées d'une étonnante combativité.

La prise de parole et le chant deviennent symbole de liberté pour la couturière emprisonnée dans sa condition sociale, on comprend mieux alors la métaphore de l'oiseau en cage, celui-là même qui les accompagne dans les représentations les mettant en scène. « On pourrait même se demander si la fréquentation des universités populaires ou des conservatoires populaires n'aurait pas eu un réel impact dans l'acquisition de cette aisance vocale et orale » (Monjaret 2013 : 147).

11. Il s'agit de la grève de mai 1917, mentionnée dans la *Nouvelle Vie Ouvrière*, édition du 11 juillet 2003.

Le temps d'une valse

64

Le soir ouvre souvent à une nuit de travail, à l'atelier ou à domicile, pour les unes ou à des festivités nocturnes pour les plus audacieuses (Robert 1997). Le dimanche est également un jour de sortie attendu. Les grisettes (et les midinettes) ont leurs « récréations » (Simon, ed. 2011).

Fuir l'étroitesse du logis

Le logis n'apparaît pas comme un espace serein, un lieu de récupération. La midinette se retrouve prisonnière entre les quatre murs de sa chambre mansardée, froide et humide. Elle est comme son oiseau, en cage. Les fleurs à la fenêtre ne suffisent pas à égayer son quotidien. Seuls le mariage ou un patron trop entreprenant la ramène au « logis », au « bercail » pour mieux l'y enfermer.

Les jeunes femmes des chansons préfèrent leur vie à l'extérieur, plus motivante, plus joyeuse. Est-ce l'exiguïté de leur logement qui les y incite : « Ma chambre a la forme d'une cage / Le soleil passe son bras par la fenêtre » (1996). Dans les chansons du corpus, c'est principalement le soleil printanier qui réchauffe, au quotidien, les esprits et les cœurs des ouvrières. Le soleil devient une invitation à sortir de sa chambrette ou de l'atelier pour vaquer à des occupations plus ludiques. Avec le beau temps, les jeunes femmes rêvent de s'enfuir des espaces fermés qui les emprisonnent (« Il fait trop beau pour travailler », 1962b). Le soleil attise l'envie de sortir, appelle à la flânerie « dans les squares », aux « terrasses des grands boulevards » (1962b) et les sorties « à la campagne » (1934). Si les narrateurs soulignent que le travail se respecte et est respecté, le besoin de détente et de repos n'en est pas moins attendu :

« D'avoir choisi un métier qui nous plaît
Faudrait pas croire que toute la journée
On ait qu'une idée : aller s'promener
Mais quel dommage que d'être en cage
Lorsqu'on aperçoit le soleil dehors
Et qu'il faut finir le travail d'abord
On doit vraiment faire un effort » (1967b).

Elles rêvent d'évasion, de promenade. Elles aiment être dehors, retarder leur retour à domicile. Parcourant au quotidien la ville, trotinant, elles ont l'occasion de se distraire, en regardant « La vitrine d'une grande bijouterie » (1911), en allant dans un jardin, aux « Tuileries » (1950a), « rêver sur un banc » (1948). Elles font des rencontres dans la rue. Les hommes tiennent cependant un rôle secondaire dans notre répertoire. La figure centrale reste bien celle de la jeune travailleuse, qui parcourt

Paris à pied pour relier les différents lieux qu'elle fréquente durant sa journée. Elle est accostée par les hommes qui cherchent à la séduire. Avec l'« auto », leur arme de séduction, ils abordent les jeunes ouvrières rêvant d'une destinée meilleure :

« Virent une auto conduite élégamment
 Par un jeune homme charmant
 “Vite, emmenez-moi” fit l'une d'elles plaisantant
 “Chic” dit le monsieur en s'arrêtant
 Et pour faire parler d'elle tout l'atelier
 Elle monta sans se faire prier
 S'installa gentiment sur les coussins de l'auto
 Qui démarra presto » (1919).

Ce sont eux également qui les mènent au bal.

Sur des pas de danse

Les salles de spectacle qui participent à la réputation festive des Parisiens ne sont pas oubliées dans les chansons : « Bobino » (1830), « La Coupole » (1985a) sont notamment évoquées. C'est là qu'elles vont s'amuser mais aussi en plein air, en quête de nature en ville et à la campagne : « À la campagne elles vont tout de suite / Chercher un beau petit coin fleuri » (1934). À Robinson (1937), elles retrouvent leurs amourettes : « De voir fleurir l'espérance / Les plaisirs et les amours [...] / Sous la voûte parfumée / Des bosquets de lilas blancs », tandis que, dans les guinguettes, elles peuvent entendre un air de valse. Cette connotation musicale apparaît dans les titres : *Valse des faubourgs* (1911), et dans les textes : ainsi la « musique endiablée » accompagnant le bal dans *Si j'étais midinette* (1916) ou ces moments où les midinettes « valsent au son d'un phono / En chantant pour marquer quelques mesures » (1934). Elles dansent également au rythme de la polka (« Polka des trottrins », 1902).

Dans ces bals populaires, les corps sont en mouvement, les robes bougent, et on décèle leur bruissement, les claquements des talons sur les pistes de danse (Retaillaud-Bajac 2013 : 281). Les « cœurs palpitants » (1950a) promettent de nouveaux amours. Paris est le décor idéal des amourettes : « Le cœur de Paris, c'est une fleur / Une fleur d'amour si jolie » (1952). C'est en utilisant le thème des fleurs que la simplicité du discours des amoureux s'exprime, parlant « d'amour et de violettes » (1967a) tandis qu'« un bouquet de soupirants les accompagne » (1988). « Le plus beau des diamants » (1911) ne vaut pas le cœur d'une « jolie » midinette, qui a les « grands yeux pleins d'amour » (1950a).

L'honnêteté de l'amourette n'est jamais remise en cause : « Pour entreprendre sa conquête / Ce n'est pas loin de sa tête / Le bonnet de Mimi Pinson » (1845). Ainsi, le fait que Mimi Pinson, parmi tant d'autres midinettes, garde le bonnet sur sa tête semble insister sur sa moralité. *A contrario* l'expression populaire « jeter son bonnet par-dessus les moulins » renvoie quant à elle aux mœurs légères des filles.

Les paroles traduisent la joie de la midinette pour un amour qui ne lui fera rien craindre : « Je vais m'installer bien vite / Me marier quel bonheur ! » (1912), enfin, même « l'amour chante sa chanson » (1937). Cette allégresse la rapproche du gai pinson.

“Comme un oiseau...”

La grisette (autant que la midinette) est donc toujours représentée accompagnée d'un oiseau ou d'une « nuée » d'oiseaux :

« Pendant ce temps l'eau du ruisseau coulait
Sur chaque branche un oiseau roucoulait
Et quand les fleurs fermèrent leurs volets
[...] Et puis au rendez-vous suivant
Elle mit sa robe de taffetas
Les oiseaux étaient tous présents » (1946).

Dans *Les Mystères de Paris*, Eugène Sue fait l'analogie entre l'oiseau et la grisette : « Et, légère comme un oiseau, Rigolette descendit l'escalier ». Georges Montorgueil, dans *La Vie à Montmartre*, utilise également ce registre pour décrire les ouvrières descendant la butte pour se rendre au travail, donnant à son écriture un rythme quasi musical :

« Cette toilette matinale, se parachevant dans la foule, au vol, emprunte au charme de l'oiseau qui, de branche en branche, lisse ses plumes, sautillant » (1899 : 47).

Sans doute est-ce une manière rhétorique d'exprimer sa forte relation à la musique, incarnée par l'oiseau, car l'on sait qu'il chante. Le surnom de « Mimi Pinson » qu'Alfred de Musset donne à sa protagoniste conforte cette idée. « Mimi », jolie grisette, amie ou maîtresse, rencontre « pinson » et devient « Mimi Pinson ». L'oiseau (pinson) est précédé par la répétition de la note mi (mi-mi), évocation musicale du chant des oiseaux : la grisette chante comme un pinson.

La récurrence de cette présence animale, littérale ou métaphorique, dans les paroles des chansons, n'est donc pas étonnante. Nombre d'auteurs vont jusqu'à en préciser l'espèce, rarement noble : moineau, pinson, grisette, serin, colibri, caille, bergeronnette, fauvette, oiseau de Paradis, hirondelle, grue, etc., quand ils ne s'en servent pas pour nommer une jeune femme elle-même (« Mimi Pinson »), ou pour qualifier un profil de femmes, voire

leur activité (« grisette », « fauvette », « hirondelle » « grue », etc.). Surtout, ils utilisent cette association pour dépeindre des physionomies et adapter des caractères : certes le chant mais aussi la gâité (elle « pétille », elle « sautille »), la fragilité, l'enfermement (cage) ou encore le libertinage (elle est « volage »).

Ce champ sémantique appartient au vocabulaire de la couture, activité pratiquée par les midinettes : l'« oiseau » est un ciseau en forme de V, de bec d'oiseau (Perret 2002 : 703-710), que l'on l'appelle également « hirondelle » (Zylberberg-Hocquard 2002 : 177). Par ailleurs, la « grisette » est le nom éponyme du tablier gris – référence à la couleur de l'oiseau – porté par les ouvrières de l'aiguille.

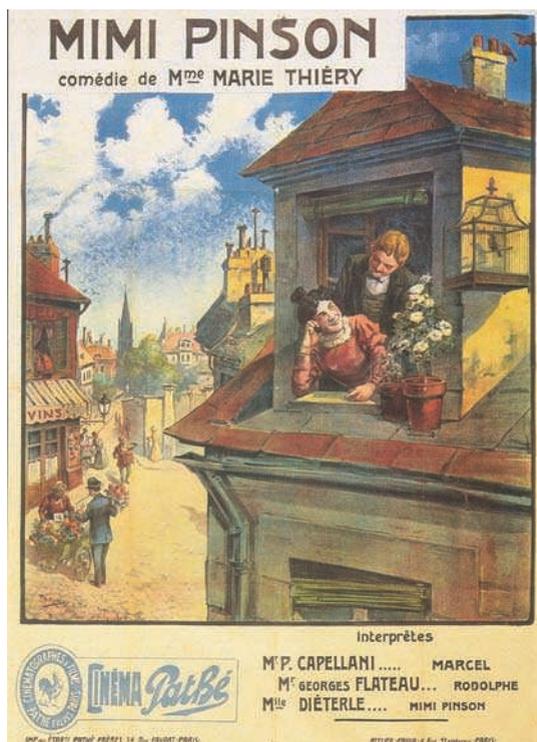
L'univers et le caractère de ces femmes se rapportent fortement à ceux des oiseaux ; deux facettes du portrait féminin se dégagent toutefois, selon l'emploi du singulier (une midinette, un oiseau) ou du pluriel (des midinettes, une « nuée » d'oiseaux) : la fragilité d'une esseulée et l'entrain d'un groupe.

Un petit oiseau en cage, fragile et solitaire

La fragilité est l'une des caractéristiques que retiennent les auteurs de ce tournant du XX^e siècle : la grisette (comme la midinette) a la fragilité de l'oiseau et la délicatesse de la fleur. Elle « mange comme un moineau ». Cette vulnérabilité renvoie surtout à sa précarité sociale et, dans ce cas, comme pour mieux accentuer sa solitude, elle n'est représentée qu'avec un seul et unique oiseau.

Bien des chansons reprennent cette image, qui a également été fixée par des caricaturistes. On pense ainsi à Adolphe Willette (1857-1926) qui, en son époque, a côtoyé à Montmartre ces femmes fragiles et les a immortalisées :

« Et puis, c'est Colibri qui s'en va. L'adorable Colibri qui saute de branche en branche mais qui revient toujours à son pierrot. Un soir, elle mourra, comme seule elle pouvait le faire, en dansant le quadrille au Moulin de la Galette. Et Willette lui consacra un



Affichette en couleur, "Mimi Pinson comédie de Mme Marie Thiéry", signée Faria, (environ 1950, coll. part.)

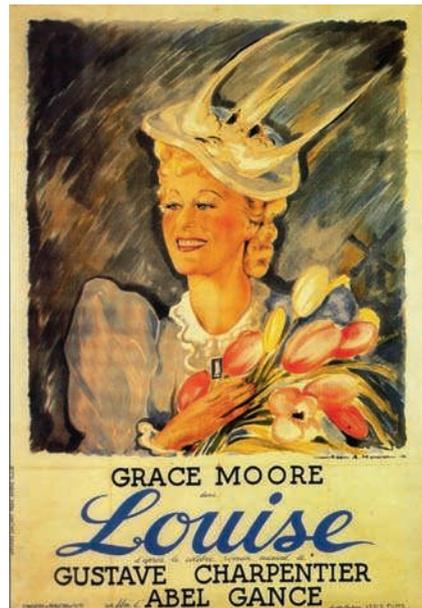
merveilleux dessin : “Comme les petits oiseaux, elle est morte les pattes en l’air. À l’ombre du moulin qui tourne, tourne, tourne, la petite Montmartroise gît sur la neige dans la posture d’un moineau foudroyé, guetté par un gros chat. Tendresse et tristesse” » (Bihl 1991 : 67).

Dans le numéro hommage de la revue des *Humoristes* à Willette, après son décès en février 1926, on retrouve encore cette représentation de la midinette :

« C’est elle qui meurt, comme les oiseaux, les pattes en l’air ; c’est la femme frêle, jolie et touchante, rossée par un souteneur. C’est elle, toute jeune et toute délicieuse qui embrasse la brave tête d’un cheval d’omnibus” (Gustave Geffroy). Elle vit d’amour et d’eau claire ; elle est laborieuse et simple. C’est Mimi-Pinson, la petite ouvrière dont le pâle visage porte les marques de ses veillées sous la lampe ou qui, après avoir donné un dernier baiser à son serin mort “son gai réveille-matin”, lance le petit cadavre à travers le soupirail du Panthéon avec cet adieu : “Va, mon chéri, va reposer avec les Grands Hommes ! ” » (in *Les Humoristes*, 1926, 7 : 16).

Est-ce pour le protéger de sa fragilité que l’oiseau est mis en cage ? Plus sûrement, cette cage symbolise l’enfermement social des midinettes, dont elles cherchent à se libérer, aspirant à une ascension sociale : « elle s’envole » (1952). Dès qu’elles sortent de leur chambre mansardée, leur cœur se fait plus gai.

Dans le film *Louise* d’Abel Gance (1938), tiré de l’opéra éponyme de Gustave Charpentier, la protagoniste est cloîtrée dans l’appartement de ses parents avec aucune possibilité de fuite : elle écoute dans sa chambre un pinson chanter dans la cage et ouvre la petite porte pour laisser l’oiseau libre, préambule à sa liberté à la fin du film (et de l’opéra). D’une façon rétrospective, et sans doute avec la valeur de la citation du film de Gance, dans *Mimi Pinson* (1958), le réalisateur Robert Darène emprisonne la protagoniste dans une sorte de grille qui rappelle la cage des oiseaux, Mimi Pinson encore une fois prisonnière ! L’affiche représente d’ailleurs une jeune femme blonde à la fenêtre non pas d’une maison mais



Affiche pour le film *Louise* d’Abel Gance (1938), reproduite sur la couverture de la cassette vidéo diffusée par René Château Vidéo

d'une cage, tenant un oiseau d'une main et un arrosoir de l'autre en train de s'occuper de ses pots de fleurs, et en premier plan, un homme.

Une nuée de moineaux

Dans les chansons, les portraits s'écrivent le plus souvent au singulier, même si l'ambiance des ateliers est évoquée. Mais ces portraits ne seraient pas complets sans l'évocation de la vie de groupe des midinettes. Généralement, les « p'tites ouvrières » sont dépeintes, se déplaçant en « nuée » – par comparaison avec les moineaux – dans les rues de la capitale, bras dessus bras dessous. Autant dire que les passants ne peuvent que les remarquer. L'éclat de leur voix et de leur rire participe de l'atmosphère sonore urbaine.

À l'heure du déjeuner (à midi pour faire dînette) elles sortent gaiement de leur atelier pour prendre leur pause dans le jardin des Tuileries ou dans quelques squares parisiens. « Cela faisait partie du spectacle de Paris. C'était une curiosité », peut-on lire dans *L'Illustration* du 24 novembre 1951. Et l'auteur de l'article d'ajouter :

« Reconnaissons pourtant – ce n'est pas à notre gloire – que si à l'heure de midi (qui leur a donné leur nom) les midinettes se précipitaient hors des ateliers, vers les marchands de frites, en poussant les cris joyeux d'oiseaux redevenus libres, c'est qu'elles n'avaient pas toujours l'argent nécessaire pour un festin plus magnifique. »

Là encore l'idée de liberté est exprimée, mais cette liberté semble s'acquérir hors du logement et de l'atelier.

Seules ou en groupe, on les retrouve donc entourées de moineaux qui cherchent à grappiller quelques miettes :

« Elle court vers les Champs-Élysées,
Et donne un peu de son déjeuner
Aux moineaux des Tuileries
Elle fredonne
Et voilà Mademoiselle de Paris » (1948).

L'Écho de la Mode daté du 22 novembre 1959 souligne que « des chansonnettes ont perpétué la légende de ces “moineaux de Paris” joyeux et insoucians qui mangent un sandwich sur un banc à “midi net” ou qui font la “dînette à midi” ».

Le jeu de la dérision ou les expressions de la critique sociale

Et si ces femmes appartiennent à la légende parisienne, c'est aussi grâce à leur apparence (Monjaret 2012). Elles s'emparent de la mode comme d'un espace de liberté. Malgré leurs conditions modestes, leur métier leur permet d'acquérir le goût des belles choses, travaillant les matières somptueuses, croisant voire fréquentant une clientèle bourgeoise

(Monjaret & Niccolai 2013). Elles suivent les tendances de la mode. Et à la Belle Époque, les oiseaux et leurs plumes viennent orner leurs chapeaux et autres toilettes. Chaque saison a son espèce et ses couleurs, et le succès de cet ornement s'explique parce qu'il incarne au mieux, par sa beauté et sa fragilité, la midinette. Ces femmes d'entre deux mondes dérangent (Monjaret 2013) et la critique à leur égard est double : elles bouleversent l'ordre moral bourgeois autant que la conscience ouvrière. Laurent Marty montre que les travailleuses et travailleurs qui se prêtent à de telles initiatives rompent « avec la norme culturelle traditionnelle du monde ouvrier : femmes (et hommes) qui se mettent à la mode quittent un peu la condition ouvrière et en s'individualisant remettent en cause l'unité de la communauté ouvrière » (1982 : 96), les chansons sont là pour les rappeler au devoir de classe.

Les critiques portent aussi sur la mode plumassière et l'adhésion des femmes à cette dernière. Les chroniqueurs, les caricaturistes de l'époque s'emparent de la polémique, manient l'analogie, la métaphore, l'ironie, la satire d'événements, etc., rapprochant les femmes et les oiseaux dont elles se parent (Monjaret 2008b ; 2011). En 1851, dans son roman *Scènes de la vie de Bohème*, Henry Murger écrit, à propos des Lorettes :

« La plupart de ces filles, qui déshonorent le plaisir et sont la honte de la galanterie moderne, n'ont point toujours l'intelligence des bêtes dont elles portent les plumes sur leurs chapeaux » (1880 [1851] : 246).

La femme n'est pas la bête (Monjaret 2011 : 23). Là aussi, sous le verbe s'affirment des injonctions sociales et sexuelles adressées aux femmes.

Notons d'ailleurs que les références à la sexualité empruntent souvent à ce registre métaphorique de l'oiseau. Le « petit oiseau » est utilisé



Le Chapeau Grue (coll. part.)

dans les chansons comme la métaphore du sexe féminin (Simon 2010 : 159). L'impatience de l'esseulée sentimentale la conduit parfois à se transformer en « oiseau volage » :

« Oiseau volage,
Sur mon passage,
À chaque fleur j'arrête mes désirs,
Et puis frivole,
Mon cœur s'envole
Sous d'autres cieus chercher d'autres plaisirs » (1849).

La midinette peut glisser de la frivolité à la prostitution. Celle qui fraie dans le beau monde est qualifiée de « poule de luxe », « cocotte », quand elle ne finit pas « hirondelle » ou « grue ». « Mimi » est un surnom associé à la prostitution. Le langage des oiseaux sert donc aux auteurs à conter le destin de la grisette puis de la midinette, renforçant la musicalité qui les caractérise.

La voix des midinettes, une scène féminine, musicale et urbaine

La ville dépeinte dans les chansons étudiées est celle des jeunes travailleuses, grisettes comme midinettes. Elle se cale sur leur emploi du temps, suit leur rythme : après la semaine de labeur, le samedi soir annonce une sortie au bal ; le dimanche sonne le repos et la détente, les balades « aux Puces », les pique-niques dans les guinguettes. Ces chansons donnent à voir le Paris des rencontres, des amours, de l'élégance autant que le Paris de labeur ou des divertissements... Elles donnent aussi à entendre les sonorités urbaines et plus encore des sonorités féminines dans la ville. C'est donc un Paris féminin, d'une certaine féminité qui est mis en musique.

Si la grisette (et la midinette) appartient aux répertoires des chansons françaises, elle est également présentée en train de chanter. La grisette est chantée et la grisette chante. Plus tard, ce sera la midinette qui sera chantée et chantera.

Le chant est donc l'un des thèmes qui caractérisent au mieux cette figure de l'ouvrière parisienne. Il s'inscrit dans une réalité sociale : il existe en effet une tradition ouvrière de la pratique du chant, autrement dit, les ouvrières et les ouvriers chantent pour survivre (Marty 1982). Il participe aussi d'une représentation : la chanson et le chant appartiennent à l'univers de la midinette qui chante pour accompagner ses longues heures de travail, qui fredonne en trotinant... Plus largement, les sonorités deviennent un fond sonore, une sorte de « musique de scène ».

La réalité et la fiction se rencontrent et s'influencent mutuellement. Cela implique de considérer l'objet-chanson dans sa double dimension : celle d'un produit artistique (un genre autonome à l'intérieur des diverses formes musicales avec ses propres codes) et celle d'un attribut associé à la midinette. Dans les textes du corpus, la midinette est l'une des protagonistes de la chanson, elle est mise en scène en chantant quand l'idée ou l'image du chant (comme l'oiseau) ne sont pas symboliquement convoquées (Preiss & Scamaroni 2011 : 42 et 133).

Loin de choisir des sujets nobles, ce répertoire privilégie des histoires humbles, joyeuses mais toujours teintées de tristesse où le labeur est ponctué de rares moments de détente (Dutheil-Pessin 2004 : 17-46). Suivant une thématique déjà employée dans la chanson réaliste par Aristide Bruant et Yvette Guilbert (Niccolai 2016), avec cependant un langage moins sombre et plus lumineux, il vise à montrer les « petites choses » (*La Bohème*, Puccini, 1896) qui caractérisent l'univers d'une midinette, des midinettes : chapeaux, oiseaux, fleurs, jardins, ateliers, amourettes, etc., tous ces éléments y trouvent leur juste collocation.



Les couturières étaient en noir, début des années 1920
(coll. part.)

La chanson représente l'une des diverses formes de réception du stéréotype de la midinette et renvoie de l'archétype à la réalité. Par le biais du chant, on assiste à une sorte de jeu de miroir qui facilite l'assimilation d'un modèle imposé et en permet son identification.

De ce point de vue, le rôle joué par les auteurs masculins des textes des chansons est de grande importance, car ils véhiculent un message qui est parfaitement intégré par le public visé (les mêmes femmes dont on raconte une histoire en chantant...). De plus, la présence presque exclusive de voix féminines dans le répertoire choisi rend plus simple – peut-on supposer – la transmission de ce message. Les hommes produisent tandis que les femmes interprètent les chansons. Le décalage entre une vision masculine et son propre public (les midinettes elles-mêmes) s'en trouve amoindri. Une appropriation féminine du texte est ainsi rendue possible tant par l'interprète que par ses auditrices, ouvrières parisiennes appartenant à une réalité sociale tangible.

*Centre national de la recherche scientifique, École des hautes études en sciences sociales,
Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture, Paris
anne.monjaret@ehess.fr*

*Bibliothèque historique de la Ville de Paris – Association de la régie théâtrale, Paris
michela.niccolai@tiscali.it*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : chanson populaire/*popular song* – midinette – couturière/*seamstress* – représentation ouvrière/*working class representation* – oiseau/*bird* – Paris.

I. Liste des chansons avec le mot “Madinette(s)”

Les Madinettes de Paris, 1903

Paroles E. Rimbault & Desmarests, musique J. Mérot

Valse des faubourgs, 1911

Paroles L. Benech, musique D. Berniaux

Si j'étais madinette “Ah ! Tais-toi...”, 1916

Paroles Georgius, musique R. Mercier & H. Piccolini

La Jolie Aventure, 1919

[Interprétée par H. Pellerin]

Gosse de Paris. Je suis née dans le Faubourg St-Denis, 1929

Paroles L. Lelievre Fils, H. Varna, De Lima, musique R. Sylviano

Mandarines, 1936

Paroles L. Boyer, musique R. Sylviano

Comme de bien entendu ! 1939

Paroles J. Boyer, musique G. Van Parys

Le P'tit Bal du samedi soir, 1947

Paroles J. Dréjac, J. Delettre, musique J. Delettre, Borel-Clerc

Ohé Paris ! 1950a

Paroles & musique C. Trenet

Le Cœur de Paris, 1952

Paroles & musique C. Trenet

La File indienne, 1955

Paroles & musique G. Brassens

Midi Madinette, 1960

[Interprétée par Conny Fröbes en allemand]

Le Métro de Paris, 1960

Paroles M. Rivgauche, musique C. Léveillée

Paulette la reine des paupiettes, 1967a

Paroles S. Renaldi, musique Rego

Qu’j’avais marié un Grec, 1970a

Paroles & musique F. Botton

La Coupole, 1985a

Paroles & musique R. Séchan

Porcelaine, 2001

Paroles & musique Bénabar

II. Liste des chansons qui se réfèrent à un contexte proche de celui des “Madinette(s)”

L'Épervier farouche, XIX^e siècle

Anonyme, chanson populaire

La Grisette à Bobino, vers 1830

Anonyme

La Chanson de Mimi Pinson (ou Mimi Pinson)

Paroles Alfred de Musset, 1845, musique F. Bérat, 1846

* Chacun des deux groupes de chansons est listé par ordre chronologique. La présence de lettres (a, b) à côté d'une date indique que nous avons consulté deux chansons pour la même année.

Jenny l'ouvrière, 1847

Paroles É. Barateau, musique É. Arnaud

La Lorette, 1849

Paroles G. Nadaud, musique sur l'air de "Jacquemin" de Doche

Polka des trottins, 1902

Paroles A. Trébitsch, musique H. Christiné

La Musique des trottins, 1908

Paroles A. Schmit & Géraum, musiques J. Vercolier & Ch. Jardin

Mes P'tites Ouvrières, 1909

Paroles F.-L. Bénech, musique D. Berniaux

La Biaiseuse, 1912

Paroles L. Lelièvre & P. Marinier, musique P. Marinier

"Oh ! Oh ! Oh ! Ah ! Ah ! Ah !" (Chanson des Catherinettes), 1927

Paroles A. Willemetz, Saint-Granier & J. Le Seyeux, musique J. Padilla

On n'a pas tous les jours 20 ans, 1934

Paroles C.-F. Pothier, musique L. Raiter

C'est à Robinson, 1937

Paroles J. de Letrazl, musique J. Delettre & A. Siniavine

Le Petit Trottin ou une simple histoire, Tohama, 1946

Paroles A. Hornez, musique H. Bourtayre

Mademoiselle de Paris, 1948

Paroles H. Contet, musique P. Durand

Catherinette, 1950b

Paroles et musique E. Marnay & L. Varona

Les Amours d'antan, 1962a

Paroles et musique G. Brassens

Il fait trop beau pour travailler, 1962b

Paroles F. Gérald, musique C. Bolling

Supplique pour être enterré sur une plage de Sète, 1966

Paroles et musique G. Brassens

L'Heure de la sortie, 1967b

Paroles et musique C. Carrère & J. Plante

Les Demoiselles de magasin, 1970b

Paroles et musique J. Ferrat

Catherinette, 1975

Paroles J. Dréjac, musique M. Philippe-Gérard

La Parisienne, 1976

Paroles et musique M.-P. Belle

Honte à qui peut chanter, 1985b

Paroles et musique G. Brassens

La Bise aux Catherinettes, 1988

Paroles et musique L. Gouégon

Je ne veux pas travailler, 1996

Paroles et musique Forbes & Lauderdale

Grisette, 2002

Paroles et musique M. Farinet

RÉFÉRENCES CITÉES

Bihl, Luc

1991 *Adolphe Willette, Pierrot de Montmartre*. Precy-sous-Thil, Éd. de l'Armançon.

Candau, Joël & Marie-Barbara
Le Gonidec, eds

2013 *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*. Paris, CTHS (« Orientations et méthodes » 26).

Charles, Daniel

1979 « Flux de marche avec piétinement », *Traverses* 14-15 : *Panoplies du corps* : 81-92.

Charles-Roux, Edmonde, et al.

1975 *Les Femmes et le travail du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Éd. de la Courtille.

Coffignon, Ali

1888 *La Corruption à Paris*. Paris, Librairie illustrée.

Cosnier, Colette

2001 *Le Silence des filles. De l'aiguille à la plume*. Paris, Fayard.

Didry, Claude

2013 « Les midinettes, avant-garde oubliée du prolétariat », *L'Homme et la société* 189-190 (3) : 63-86.

Dutheil-Pessin, Catherine

2004 *La Chanson réaliste. Sociologie d'un genre: le visage et la voix*. Paris, L'Harmattan (« Logiques sociales »).

Gasnault, François

1986 *Guinguettes et lorettes. Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*. Paris, Aubier (« Collection historique »).

Latry, Marie-Claire

2002 *Le Fil du rêve. Des couturières entre les vivants et les morts*. Paris, L'Harmattan (« Anthropologie du monde occidental »).

Le Breton, David

2006 *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*. Paris, Métailié (« Traversées »).

Marcadet, Christian

2012 *Paris en chansons*. Paris, Paris Bibliothèques.

Marty, Laurent

1982 *Chanter pour survivre. Culture ouvrière, travail et techniques dans le textile, Roubaix 1850-1914*. Préface de Madeleine Rebérioux. Lille, Ateliers ethno-histoire et culture ouvrière, fédération Léo Lagrange.

Monjaret, Anne

1997 *La Sainte-Catherine. Culture festive dans l'entreprise*. Paris, Éd. du CTHS (« Le regard de l'ethnologue »).

2005 « De l'épingle à l'aiguille : l'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme* 173 : 119-148.

2008a *Les Catherinettes en fête*. Paris, Archives et culture (« Images d'autrefois »).

2008b « Plume et mode à la Belle Époque : les plumassiers parisiens face à la question animale », *Techniques & culture* 50 : 228-255 [http://tc.revues.org/3952].

2011 « L'art de la plume : quand la nature devient parure de mode (XIX^e-XX^e siècles) », in Marie Bouzard et al., eds, *Plumes. Motifs, mode & spectacle, Musée de Bourgoin-Jallieu*. Lyon, Livres-Éd. média conseil communication : 7-25.

2012 « À l'ombre des jeunes filles en pierre : des ouvrières dans les jardins parisiens », *Ethnologie française* 3 : *Le Paris des ethnologues, des lieux, des hommes* : 503-515.

2013 « Travaille, sois belle et tais-toi : les ouvrières de l'aiguille à Paris, un "corps" de métier en représentation », in Nathalie Preiss, Jean-Marie Privat & Jean-Claude Yon, eds, *Le Peuple parisien au XIX^e siècle ? Entre sciences et fictions*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg (« Formes et savoirs ») : 139-153.

2015 « Jour de fête pour les midinettes. L'envers de la Sainte-Catherine : les normes derrière la dérision festive », *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode 1 : Normes et transgressions*. [À paraître].

2016 « Gustave Charpentier et les Catherinettes, la rencontre du savant et du populaire », in Giuseppe Montemagno & Michela Niccolai, eds, *Beyond the Stage. Musical Theatre and Performing Arts between Fin de Siècle and the Années folles*. Bologna, Ut Orpheus (« Ad Parnassum Studies » 8). [À paraître].

Monjaret, Anne, ed.

2008 *Le Paris des « midinettes ». Mise en culture de figures féminines XIX^e-XX^e siècles. Ethnologie des traces et mémoires des ouvrières parisiennes*. Rapport. Paris, Mairie de la Ville de Paris – Université Paris Descartes, CERLIS.

Monjaret, Anne & Michela Niccolai

2012 « La midinette en chansons : représentations masculines d'un idéal féminin populaire (1830-1939) », in Melody Jan-Ré (pseudo. de Marie Buscatto, Mary Leontsini, Margaret Maruani, Bruno Péquignot & Hyacinthe Ravet), eds, *Le Genre à l'œuvre, 3. Représentations*. Paris, L'Harmattan (« Logiques sociales ») : 101-116.

2013 « “Le bon sens de la Parisienne” : apprendre à être femme quand on est ouvrière (de la fin-de-siècle à la Belle Époque) », in Robert Beck, Ulrike Krampfl & Emmanuelle Retaillaud-Bajac, eds, *Les Cinq Sens de la ville, du Moyen Âge à nos jours*. Tours, Presses universitaires François-Rabelais (« Villes et Territoires ») : 183-197.

Montorgueil, Georges

1899 *La Vie à Montmartre*. Paris, G. Boudet.

Murger, Henry

1880 [1851] *Scènes de la vie de bohème*. Paris, Calmann Lévy (« Œuvres complètes de Henry Murger »).

Niccolai, Michela

2011 *La Dramaturgie de Gustave Charpentier*. Turnhout, Brepols (« Speculum musicae » 17).

2016 « La Corporéité/gestualité dans l'art de chanter (interpréter et danser) d'Yvette Guilbert », in Giuseppe Montemagno & Michela Niccolai, eds, *Beyond the Stage. Musical Theatre and Performing Arts between Fin de Siècle and the Années folles*. Bologna, Ut Orpheus (« Ad Parnassum Studies » 8) [À paraître].

Pecqueux, Anthony, ed.

2012 *Communications 90 : Les bruits de la ville*. Paris, Le Seuil.

Perret, Pierre

2002 *Le Parler des métiers. Dictionnaire thématique alphabétique*. Paris, Robert Laffont.

Perrot, Michelle

1983 « Femmes et machines au XIX^e siècle », *Romantisme* 41 : 5-18.

1998 *Les Femmes ou Les silences de l'Histoire*. Paris, Flammarion (« Champs Flammarion » 490).

Peyrière, Monique

2007 « Femmes au travail, machines en chaleur : l'emprise de la machine à coudre », *Communications* 81 : 71-84.

Preiss, Nathalie & Claire Scamaroni, eds

2011 *Elle coud, elle court, la grisette !* Catalogue exposition Maison de Balzac, 14 octobre 2011-15 janvier 2012. Paris, Paris Musées.

Prévost-Thomas, Cécile, Hyacinthe Ravet & Catherine Rudent, eds

2005 *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*. Paris, Université de Paris-Sorbonne, (« Observatoire musical français. Série jazz, chanson, musiques populaires actuelles » 1).

Retaillaud-Bajac, Emmanuelle

2013 « Paris, ville femme, capitale des sens : l'élaboration d'un mythe de la sensualité parisienne au XIX^e siècle », in Robert Beck, Ulrike Krampfl & Emmanuelle Retaillaud-Bajac, eds, *Les Cinq Sens de la ville, du Moyen Âge à nos jours*. Tours, Presses universitaires François-Rabelais (« Villes et Territoires ») : 275-288.

Robert, Jean-Louis

1997 « Chansons de Paris la nuit », *Sociétés & Représentations* 4 : *La nuit* : 187-198.

Rocamora, Agnès

2007 « La femme des foules : la passante, la mode et la ville », *Sociétés* 95 : 109-119.

Scarpa, Marie

2009 *L'Éternelle Jeune Fille. Une ethno-critique du « Rêve » de Zola*. Paris, Honoré Champion (« Romantisme et modernités »).

Simon, Anne

2010 « "Tu m'as donné le grand frisson" : les mots pour le dire dans la chanson

populaire française du début du XX^e siècle », *Clio. Femmes, Genre et Histoire* 31 : 153-168 [<https://clio.revues.org/9635>].

Simon, Miriam, ed.

2011 *Le Peuple de Paris au XIX^e siècle*. Catalogue. Paris, Musée Carnavalet – Histoire de Paris, PARIS musées.

Verdier, Yvonne

1979 *Façons de dire, façons de faire: la laveuse, la couturière et la cuisinière*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »).

Zylberberg-Hocquard, Marie-Hélène

2002 « L'aiguille, outil du féminin », in Danièle Chabaud-Rychter & Delphine Gardey, eds, *L'Engendrement des choses. Des hommes, des femmes et des techniques*. Paris, Éd. des Archives contemporaines (« Histoire des sciences, des techniques et de la médecine ») : 173-190.

Anne Monjaret & Michela Niccolai, *Elle trotte, danse et chante, la midinette ! Univers sonore des couturières parisiennes dans les chansons (XIX^e-XX^e siècles)*. — La « midinette » s'affirme comme figure au courant du XIX^e siècle. Ce terme vient de la contraction de « midi » et de « dinette », en référence aux ouvrières parisiennes, notamment celles travaillant dans la mode, qui allaient « faire dinette » à midi. Anne Monjaret et Michela Niccolai s'attachent ici à ses représentations dans la chanson française du XIX^e et du XX^e siècle. Cette figure féminine urbaine et populaire a inspiré nombre de paroliers. Ainsi, la chanson apparaît comme un bon analyseur d'une construction sociale de la féminité. Dans les chansons, cette jeune fille en fleur est montrée seule ou en groupe, accompagnée d'oiseaux, parfois en cage. Elle est décrite chantant dans l'atelier, fredonnant dans la rue, même le retentir de ses pas sur les pavés se transforme en bande-son de son aller-retour entre la mansarde et le lieu de travail. Les références au registre musical sont constantes. La midinette est une figure qui est chantée et qui chante.

Anne Monjaret & Michela Niccolai, *She Can Trott, Dance and Sing The "Midinette" (19th-20th Centuries)*. — The « midinette » exemplifies herself as a popular figure during the nineteenth century. This term comes from the blend of « noon » and « dinette » referring to Parisian female workers, specifically those employed in the fashion industry, which could have a « quick suppe » at noon. Anne Monjaret and Michela Niccolai convey this in nineteenth and twentieth Century French popular song. This urban and popular frivolous female figure inspired many lyricists. Therefore, this musical genre appears to be indicative of the social standard of femininity. In the songs, the young girl is shown alone or as part of a group. She may be accompanied by birds, which sometimes appear in a cage. She may be described as singing in an artist's studio, or humming in the street. Even the sound of her footsteps on the pavement is incorporated in the music to represent her experience of moving between the attic and her workplace. The reference to music is constantly occurring. In song, the « midinette » is both a figure who sings as well as one who is sung about.