

Troisième République, qu'elle s'approprie ce rituel et en fait un de ses signes distinctifs, au prix d'un réaménagement. Car il s'agit d'en réduire la dangerosité tout en en conservant l'éventualité de la mort, sans laquelle le combat d'honneur perdrait toute crédibilité. Le duel représente indubitablement un des signes par lesquels un groupe affirme sa communauté d'existence et s'intègre à un ensemble de rites qui caractérisent les classes supérieures, dans leur composante masculine : fréquentation d'un cercle, ceux-ci se multipliant sous la Troisième République, pratique de loisirs socialement distinctifs, comme la chasse, très répandue, l'escrime ou l'équitation, vie mondaine. À l'instar de ces rites, qui sont aussi des formes de sociabilité, le duel constitue un gaspillage ostentatoire, non seulement de son temps et de son argent, car il faut s'entraîner et posséder des armes, mais encore de sa vie ⁷⁰.

Cette appropriation et ce réaménagement ne sont pas cependant sans susciter des sarcasmes. Se moquer du bourgeois voulant manier l'épée est certes un lieu commun de la littérature depuis *Le Bourgeois gentilhomme*. Tout au long du XIX^e siècle, la littérature ne manque pas de mettre en scène le ridicule de ces combats bourgeois ⁷¹, mais, avec la mutation du duel qui se produit sous la Troisième République, ce sont les journaux, pourant friands de combats, qui alimentent les commentaires ironiques sur ces affrontements sans grand danger, qui mettent aux prises des hommes âgés et bedonnants, souvent ignorants des règles de l'escrime. L'honneur réclame pourtant d'affronter aussi le ridicule et de s'en affranchir. Dans la préface aux *Duels célèbres* du baron de Vaux, le journaliste et breteur impénitent Aurélien Scholl le souligne : « Préjugé tant qu'il vous plaira, le duel est la manifestation dernière de cet état d'esprit qui faisait jadis passer l'honneur avant toutes les richesses ; il représente, il faut bien le reconnaître, de nobles et généreux sentiments ; c'est une parodie, je vous l'accorde, mais la parodie respectable encore d'un magnifique idéal » ⁷².

François Guillet est chercheur associé au Centre d'histoire du XIX^e siècle (Universités Paris-1 et Paris-1V)

70. Christophe Charle analyse ces signes distinctifs à propos des élites de la République parmi les hommes d'affaires, les hauts fonctionnaires et les universitaires. L'escrime s'associe à l'équitation, qui est cependant beaucoup plus pratiquée (Christophe Charle, *Les élites de la République, 1880-1900*, Paris, Fayard, 1987, p. 395-400).

71. Comme par exemple le combat avorté entre Octave Mouret et Auguste Vahre, qui a surpris la liaison de sa femme avec son voisin de palier dans *Par-Bonville* d'Émile Zola (1882).

72. Baron de Vaux, *Les duels célèbres*, Paris, Rouveyre et G. Blond, 1884, préface d'Aurélien Scholl.

CHRISTOPHE CHARLE

Des artistes en bourgeoisie. Acteurs et actrices en Europe occidentale au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle a vu s'affirmer toute une série de nouvelles professions ou l'élévation de statut de professions traditionnelles. Longtemps stigmatisé depuis les interdits de l'Église sous l'Ancien Régime, le métier de comédien a connu une transformation plus spectaculaire encore. Identifiés dans l'imaginaire social à la vie d'artiste, à la bohème, à l'incertitude, au travail improductif, bref à l'opposé de l'image tout aussi stéréotypée du « bourgeois » et de la vie bourgeoise, acteurs et actrices ont peu à peu obtenu tous les indices de reconnaissance qui leur manquaient. Cette mutation n'a été possible qu'au prix d'un accroissement des écarts internes, à la différence des professions bourgeoises qui se sont recentrées autour d'une position moyenne et de réglementations acceptées et garanties par l'État ¹. L'histoire sociale n'a jusqu'ici que très peu exploré cette transformation et ses conséquences, variables selon les pays et les traditions théâtrales, sur le métier d'artiste et son image sociale. En se concentrant sur une approche biographique limitée aux rares élus flamboyants d'un groupe qui, dans chaque espace national, comptait plusieurs centaines (si l'on se limite aux capitales), voire plusieurs milliers d'individus (si l'on embrasse l'ensemble du personnel des théâtres dont ces villes forment l'épicentre), on s'interdit de comprendre à la fois les raisons du changement et les processus de sélection à l'œuvre dans un marché théâtral peu à peu libéralisé dans la seconde moitié du XIX^e siècle ². Pour comprendre le fonctionnement du monde dramatique, il faut donc revenir à une vision sociale globale et sortir de ces conventions historiographiques. Non seulement, par définition, on ne naît pas « étoile » ³, mais on le devient au terme d'une série de luttes et d'étapes plus ou moins nombreuses et critiques. Pour passer de la traditionnelle histoire institutionnelle, conventionnelle ou anecdotique et picaresque du monde théâtral à une histoire sociale compréhensive, on ten-

1. Voir, en dernier lieu, Maria Malaceca, *Professionisti e gentiluomini, storia delle professioni nell'Europa contemporanea*, Turin, Einaudi, 2006 : la première tentative d'histoire comparative européenne sur les diverses professions libérales.

2. Voir Anne Martin-Fugier, *Comédiens, de M^{lle} Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Le Seuil, 2001.

3. On reprendra ici ce terme d'époque de préférence à son équivalent anglais (star) plus usuel aujourd'hui mais qui se réfère surtout à l'univers cinématographique dont les différences avec le théâtre sont par trop évidentes.

tera de construire l'espace global où prendront place aussi bien les premiers rôles que les débutant(e)s et les comédien(ne)s du milieu du tableau, et de marier approche morphologique, biographique collective et comparaison européenne.

UN MARCHÉ D'EMPLOI DE PLUS EN PLUS CONCURRENTIEL

Période de référence	Allemagne	Angleterre ¹	France
1846-1851	3 438 + 6 000 ³	2 041 (1 851)	4 000 ^{2,4}
1878	5 000 ^{7,5}	4 565 (1 881)	6 955 ⁶ + 1 204 ⁷ = 8 159
1909-1911	19 742-14 000 ⁸	18 247	2 950 ⁹ + 7 190 ¹⁰ = 10 140 (1 906)
1880-1911	+ 294 %	+ 299 %	+ 24,2 %
Taux de croissance 1851-1911	+ 474 %	+ 794 %	+ 153 %

Tableau n° 1 :
Évolution et taux de croissance des effectifs des acteurs en Allemagne, en Angleterre et en France.

Pour comprendre la situation sociale des artistes dramatiques à l'époque considérée, il faut recouper des sources malheureusement hétérogènes, incomplètes et inégalement fiables. On se heurte en effet ici à un double problème. D'une part, comme il s'agit d'une activité instable et aux limites floues, les recensements professionnels confondent souvent les acteurs avec d'autres groupes voisins (chanteurs, musiciens, troupes de spectacles forains, danseurs et danseuses, personnel technique des théâtres). D'autre part, l'inégal avancement des procédures de recensement et leurs conventions divergentes d'un pays à l'autre quant aux regroupements ou dissociations

NOTES DU TABLEAU 1 :

- 1 Données du recensement citées par Tracy C. Davis, *Actresses at Work: Women, Their Social Identity in Victorian Culture*, Londres, Routledge, 1991, p. 10.
- 2 Peter Schmitz, *Schauspieler und Theaterbetrieb Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1990, p. 37.
- 3 Peter Schmitz, *ouv. cité*, p. 43, d'après une estimation de 1854.
- 4 Effectifs de l'Association des artistes dramatiques fondée par le baron Taylor.
- 5 Estimation citée par Ute Daniel, *Hofftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höhe im 18. Und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1995, p. 395, d'après Adolphe L'Aronge, *Deutscher Theater und Deutsche Schauspielkunst*, Berlin, Concordia, Deutsche Verlags-Anstalt, 1896, p. 30.
- 6 Effectifs des théâtres lyriques et dramatiques, sans les cafés-concerts), *Annuaire statistique de la France*, 1878, p. 306-307.
- 7 Artistes des cafés-concerts.
- 8 D'après *Almanach*, cité par Charlotte Engel-Reinens, *Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen, eine Uebersicht über ihre wirtschaftliche Lage*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1911, p. 319-320.
- 9 Artistes dramatiques.
- 10 Artistes lyriques.

rendent la saisie d'une évolution cohérente et comparable en partie aléatoire. Le problème est compliqué pour l'Allemagne par l'absence d'unité politique avant 1871. Avec toutes les limites liées à ces marges d'erreur, le tableau n° 1 met cependant en valeur une expansion remarquable du recrutement des acteurs dans toute l'Europe occidentale dans la seconde moitié du XIX^e siècle. En Allemagne, les effectifs ont été multipliés par plus de quatre et par près de huit en Angleterre, en France par 1,5 seulement. Cet écart du simple au double entre l'Angleterre et le continent, s'il peut s'expliquer en partie par l'urbanisation plus rapide et la prospérité supérieure du Royaume-Uni, est sans doute artificiellement grossi par le caractère plus englobant de la catégorie anglaise du recensement. Elle mêle aux acteurs, *stricto sensu*, les chanteurs, les musiciens, les danseurs et danseuses et les diverses professions secondaires du spectacle. Surtout, elle tient à l'expansion particulièrement rapide des music-halls dont le personnel de scène fait des va-et-vient permanents avec les troupes de théâtre proprement dites et dont la vogue est plus marquée encore à la fin du siècle que sur le continent. Au milieu du XIX^e siècle, il n'existait ainsi que 247 salles de spectacle en Grande-Bretagne, tandis qu'une statistique administrative de 1899, qui inclut tous les types de spectacles, recensait 3 000 salles de spectacles fréquentées par 1 252 000 spectateurs pour l'ensemble du Royaume-Uni⁴.

Il faut souligner que cette expansion des professions liées au spectacle est nettement plus marquée que celle de la plupart des autres professions, qu'il s'agisse de la médecine et du droit, ou même des professions artistiques ou littéraires. Alors qu'en Allemagne l'effectif des professions intellectuelles indépendantes a augmenté de 74,4 % entre 1882 et 1907, celui des acteurs croît trois fois plus vite (+ 294 %) entre 1878 et 1911⁵. En Angleterre, la même comparaison donne un rapport presque identique de 1 à 3 entre les taux de croissance comparés de ces deux mêmes catégories. Il n'y a qu'en France où la croissance de ces deux groupes amenés à se côtoyer dans la vie théâtrale, est en défaveur des artistes dramatiques et lyriques : portés par l'expansion de la presse et de l'édition, le nombre des hommes de lettres et publicistes a doublé (+ 119 % entre 1876 et 1906), alors que les gens de théâtre ne progressent que de moitié (+ 54,5 % entre 1878 et 1901), confrontés à une saturation progressive du marché théâtral après la libéralisation des années 1860. Sauf en France également, la dynamique de la profession dramatique est supérieure à la croissance du marché théâtral dans les capitales si on l'évalue à partir du développement de l'équipement en salles. Le nombre

4. Chiffres cités par Georges Bourdon, *Les théâtres anglais*, Paris, Charpentier, 1903, p. 63. Si l'on exclut l'Irlande pour l'homogénéité de la comparaison, on retrouve une multiplication par 8 ou 9 des lieux de spectacles, analogue à la progression démographique du groupe des artistes citée précédemment.

5. D'après les données que j'ai compilées dans les recensements allemands, citées in Christophe Charle, *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil (1996), nouvelle édition, « Points », 2001, p. 175.

de théâtres ne s'est accru que de 60% dans les quatre capitales entre 1874 et 1900. En France, le nombre de théâtres permanents n'a augmenté que de 47% entre 1850 et 1910, il a même légèrement diminué par rapport à 1860 du fait de la concurrence sensible maintenant du café-concert, du music-hall et du cinéma.⁶

Ce décalage entre l'expansion des divers types de spectacles qu'on retrouve dans tous les pays implique une diversification croissante des types d'artistes dramatiques, une concurrence accrue entre emplois traditionnels et nouveaux styles de jeu et de carrières sur scène. À mesure que les troupes se réorganisent en fonction d'engagements plus brefs, le « *combination system* », la hiérarchisation des emplois entre engagements durables et emplois plus précaires se durcit aussi pour tenter de diminuer les coûts de personnel. C'est en France et surtout à Paris et à Londres que ce phénomène est le plus ressenti du fait de la concurrence plus forte et de la centralisation.

Avec la libéralisation du marché théâtral, le recul de la part des théâtres privilégiés ou à financement public par rapport aux théâtres privés accentue aussi la précarité de la condition des acteurs et actrices. Mais, en contrepartie, s'ouvre ainsi un espace de concurrence nouveau. Il peut attirer des nouveaux et surtout des nouvelles venues avec la multiplication des formes mixtes (cafés-concerts, music-halls, troupes semi-professionnelles) ou le mélange des genres (théâtre léger, pantomimes, revues, sketches, danse et numéros divers, etc.) qui impliquent des acteurs et actrices aux talents multiples ou des troupes alliant plusieurs spécialités.

Un second trait remarquable, en effet, de cette recomposition de l'emploi théâtral réside dans sa féminisation croissante dans tous les pays et notamment dans les capitales considérées. Alors qu'en Angleterre, en 1851, on ne dénombrerait que 643 « actrices » pour 1 398 « acteurs », dès 1891, les actrices l'emportent en nombre sur les acteurs (3 696 pour 3 625)⁸. En France, en 1878, on enregistrait officiellement 2 060 « artistes dramatiques » femmes pour 2 862 hommes. En 1891, le ratio entre les sexes s'inverse pour le groupe élargi des artistes dramatiques et artistes lyriques du recensement : 5 301 femmes pour 4 478 hommes. La féminisation est moins avancée, semble-t-il, en Allemagne et à Vienne. Pour l'ensemble des théâtres allemands en 1846, on dénombrait 1 396 actrices pour 2 042 acteurs, soit un taux de féminisation de 40,6%⁹ alors que le taux de féminisation général passe à 44,2% au début

6. Voir Christophe Charle, « Les théâtres et leurs publics à Paris, Berlin et Vienne 1860-1914 », dans Christophe Charle et Daniel Roedel (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 403-420.

7. Voir Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 274 et 46.

8. Tracy C. Davis, *Astrana as Working Women*, ouv. cité, p. 9-10.

9. Peter Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb*, ouv. cité, p. 42, d'après *Almanach für Freunde des Schauspielkunst auf das Jahr 1846*, hg. von Ludwig Wolff & August Heinrich, Berlin, Sittenfeld, 1846.

des années 1930¹⁰. À Berlin en revanche, à la même date, la parité des deux sexes est établie : 2 039 acteurs pour 2 030 actrices¹¹.

Il reste à expliquer ce qui peut attirer tant de nouvelles vocations (et en particulier féminines) dans une activité dont une littérature prolifique et surabondante a détaillé, tout au long du XIX^e siècle, les inconvénients, les aléas, les misères et les sujétions, et tout particulièrement pour les femmes :

« Vous ne savez pas ce que c'est que notre existence à nous, pauvres filles du peuple entrant au théâtre... et obligées quelquefois, à nous faire du rouge avec de la brique pilée!... Non, vous ne pouvez avoir une idée, dans ces temps de nos besoins, de nos misères, de notre dépendance près des directeurs de théâtres et des autres!... et sans qu'il y ait quoi que ce soit qui nous protège, qui nous défende, qui nous préserve... »¹²

Ainsi s'exprime la Faustine, l'héroïne d'Edmond de Goncourt dans le roman éponyme, inspirée partiellement du personnage de Rachel transposé plus tardivement dans le siècle.

Or l'expansion des effectifs et la féminisation indiquent au contraire que le monde du théâtre exerce une fascination croissante sur des couches plus larges, parallèle à l'attrait grandissant de ce divertissement sur le public. Est-ce seulement l'effet mécanique de la libéralisation du marché, de l'urbanisation, de la demande de distractions nouvelles, de l'avènement des loisirs, du culte des vedettes et des rêves d'ascension sociale sans limites qu'il suscite dans les jeunes générations ? Est-ce parce que le monde du spectacle est le seul espace qui donne leur chance à ceux et surtout à celles qui n'en ont pas eu ailleurs, dans ces sociétés encore fortement hiérarchisées par les inégalités financières, les statuts hérédités, les rôles sexuels et le poids croissant du capital scolaire ? Ou bien encore, comme l'affirment certains, la condition des acteurs et des actrices s'étant finalement objectivement améliorée, contrairement à la légende noire d'une certaine littérature réaliste ou mémorialiste émanant des marges de ce milieu, n'est-il pas logique que cette activité soit toujours plus attirante¹³ ?

10. *Statistik des Deutschen Reichs*, Neue Folge, Band 458, p. 453, recensement du 16 juin 1933 (ensemble du Reich).

11. Ce décalage entre l'Europe de l'Ouest et l'Europe centrale rappelle le retard de la féminisation des autres professions libérales et intellectuelles. Il tient sans doute aussi à la moindre vogue du music-hall, à la plus grande formalisation des carrières des la formation et à l'importance des emplois à statut public, moins ouverts aux femmes dans les théâtres officiels.

12. Edmond de Goncourt, *La Faustine* (1882), édition définitive, Paris, Flammarion, s.d., p. 212.

13. Les peintures les plus acerbos du monde du théâtre commercial en France émanent par exemple d'Emile Zola dans *Nana* (1880). Ce dernier n'a pas réussi à obtenir les succès dramatiques qu'il escomptait, ni imposé la révolution esthétique qu'il ambitionnait. Les frères Goncourt ont également collectionné les « jours » et colporté complaisamment tous les ragots misogynes sur les actrices dans leurs romans ou leur *Journal*. Sur ce courant misogyne de la littérature, voir Lenard R. Berhanstein, *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin-de-Siècle*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001, chapitre 6. Sur l'image très négative du monde théâtral chez

Pour trancher entre ces hypothèses, non complètement exclusives l'une de l'autre, on va confronter divers indicateurs objectifs pour éviter d'être piégé par la littérature anecdotique, positive ou négative, sur le monde du théâtre. L'image noire du monde des coulisses provient généralement d'auteurs ou de journalistes en conflit avec les théâtres pour des raisons personnelles ou parce qu'ils défendent d'autres valeurs culturelles que celles du théâtre commercial. L'image rose, elle, est fondée sur les témoignages, atypiques, de ceux et de celles qui ont réussi au-delà de leurs espérances ou des auteurs, journalistes et critiques qui leur sont liés. Ils rendent ainsi hommage et paient tribut à un monde qui les a comblés d'argent et de reconnaissance sociale ou promus dans un univers inespéré de luxe et de notoriété¹⁴. Bien entendu, ces représentations, positives ou négatives, peuvent être aussi des sources d'information indirectes, moins par ce qu'elles nous disent sur ce monde que par la manière dont elles évoquent ou taisent certaines réalités et contribuent ainsi, par le récit enchanté ou déprimant qu'elles proposent aux nouvelles générations, à conforter l'attrait ou à dissuader les vocations de nouveaux entrants ou de débutantes.

Pour déterminer sur quelles catégories privilégiées s'exerce cette fascination du métier dramatique, on partira des origines sociales d'échantillons d'acteurs et d'actrices de Paris, de Londres et des capitales germaniques. Si l'hérédité, traditionnelle dans l'ancien régime théâtral, recule notablement, et surtout si des catégories sociales plus élevées sont représentées dans les familles d'origine des nouveaux interprètes, on peut estimer qu'il s'est bien produit un changement d'image et de statut de ce milieu longtemps stigmatisé comme impur et immoral par les Églises et les classes supérieures.

Ce premier indicateur doit être complété par une étude des carrières et des rémunérations offertes pour déterminer quelle est la véritable ouverture sociale que cet espace, apparemment hors norme, autorise par ses parcours. Les mythes d'ascension entretenus à partir de certaines trajectoires de vedettes, s'ils ont un effet symbolique initial pour la multiplication des vocations, ne peuvent complètement masquer d'autres réalités moins reluisantes que découvrent assez vite les acteurs débutants dont la réussite se fait attendre.

« ENFANTS DE LA BALLE » ET TRANSFUGES SOCIAUX

À l'exception d'une enquête allemande fondée sur une base statistique relativement large et conduite au début du XX^e siècle, les données sociales sur

Zola, voir Maurice Descotes, « Les comédiens dans les Rougon-Macquart », *Revue d'histoire du Théâtre*, X, 2, 1958, p. 128-137.

14. Voir, par exemple, les mémoires du vice-doyen de la Comédie française, Frédéric Febvre, qui détaille avec délectation toutes les rencontres avec des souverains qui ont enallé sa carrière et la fascination que cette familiarité avec les grands de ce monde exerce sur lui (*Journal d'un comédien*, Paris, Calmann-Lévy, 1896, p. 177 et 245).

les comédiens et comédiennes de cette période, que ce soit dans les capitales ou à l'échelle nationale, sont insatisfaisantes ou biaisées. Les prosopographies rétrospectives reposent en effet sur les dictionnaires biographiques, généraux ou spécialisés, sur des renseignements nécrologiques à l'occasion du décès d'acteurs et d'actrices illustres, ou même sur une littérature anecdotique de mémoires et de souvenirs.

Il serait toutefois tout aussi dommageable, au nom d'une rigueur sociologique excessive, de récuser totalement ces bribes d'une histoire sociale des artistes dramatiques. De toute manière et du fait même des limites fluctuantes de ce groupe, elle sera toujours un idéal inaccessible¹⁵. Ces travaux ou enquêtes partielles nous révèlent en fait les caractéristiques spécifiques de l'élite du groupe, celle qui a suffisamment duré et réussi pour atteindre justement aux honneurs de la littérature biographique. Ce biais au profit des sommets n'est pas spécifique du monde théâtral. La plupart des enquêtes de biographie collective sur des milieux analogues comme les artistes, les écrivains ou les journalistes, ont tendance également, pour des raisons de commodité et de sources, à privilégier les sommets de la profession¹⁶.

Pour pouvoir malgré tout tirer des conclusions plus générales de ces échantillons partiels et partiaux, il convient donc de construire des hypothèses indirectes sur le sens des biais dont ils souffrent. Croire, comme la plupart des auteurs qui ne tiennent pas compte de ce tri social sélectif des mémorialisés du théâtre, que les évolutions constatées pour ces minorités sont à l'image des évolutions générales de l'ensemble du groupe, c'est affirmer implicitement que la réussite dans le métier d'acteur repose uniquement sur le mérite, le talent, le savoir-faire, et est indépendant des mécanismes sociologiques à l'œuvre pour les autres professions du XIX^e siècle. Sans doute, ces mécanismes, du fait de la faible importance de la formation scolaire ou professionnelle dans le monde théâtral, ne sont-ils pas exactement du même type que ceux à l'œuvre dans le milieu des auteurs, du journalisme ou des artistes. L'allure physique, la voix, la beauté du visage, la prestance, la personnalité, la sensibilité, toutes ces données « naturelles » ou personnelles, qui fondent l'image spécifique de l'étoile ou du grand premier rôle peuvent, en première

15. Plus que pour tout autre groupe, l'accès à la dignité biographique est en effet corrélié à la notoriété. Pour qu'un acteur ou une actrice ait une vie enregistrée, il faut qu'il ou elle ait parcouru une « carrière » minimale, donc atteint une certaine réussite. Ce biais peut être partiellement corrigé en fin de période avec le développement d'associations et de syndicats qui englobent beaucoup plus d'obscur et de sans grade que les annuaires de célébrités. Toutefois, le vrai prolétariat de la scène reste, lui aussi, inorganisé donc hors champ.

16. Voir l'ouvrage d'Andrée Sfeir-Semler sur les artistes médaillés au Salon (*Die Maler am Pariser Salon*, Frankfurt/Main, Paris, Campus Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1992) et l'article de Marc Martin, « Journalistes parisiens et notoriété (vers 1830-1870) », *Revue historique*, n° 539, juillet 1981, p. 61-81, sur les journalistes présents dans le *Dictionnaire des contemporains* de Christine Vappereau. Les travaux sur les écrivains populaires d'Anne-Marie Thibesse (*Le roman du quotidien*, Paris, « Points » Seuil, 2000 [1984]) et ceux de Remy Ponton (*Le champ littéraire de 1865 à 1905*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Pierre Bourdieu, EHESS, 1977) sont plus proches d'une sociologie compréhensive et contrôlée.

approximation, paraître échapper aux corrélations sociales habituelles qui sélectionnent les autres élites. Ce miracle du don et de l'élection fait partie de l'idéal complaisamment entretenu par la profession pour revendiquer sa spécificité irréductible et donner en même temps à croire à ceux qui n'en font pas partie que tout est possible. L'arbitraire de la réussite serait fondé dans la nature ou la personne même de l'artiste et indépendant des conditionnements sociaux propres aux autres univers professionnels. À cet égard, la seconde moitié du XIX^e siècle a même vu s'imposer l'image de vedettes qui sortaient des canons traditionnels de la beauté ou de la voix théâtrale fondant ainsi encore mieux l'illusion que même cette lorerie de l'apparence et du souffle vital pouvait être surmontée par la volonté, le tempérament ou le talent¹⁷.

Deux faits massifs permettent cependant de remettre en cause ce roman rose de l'étoile sortie du ruisseau qui doit tout à ses dons et a nourri tant de fictions ou de reconstructions biographiques de la vie des vedettes¹⁸. Le premier est une donnée sociale mise en évidence justement par tous ces échantillons. Parmi tous ces acteurs et actrices qui ont réussi et dont nous connaissons les origines, une sélection sociale apparaît malgré tout à l'œuvre quand on considère la part très réduite en leur sein des groupes pourrant les plus nombreux dans la société globale : les membres des classes populaires ou rurales sont très sous-représentés dans l'élite de la profession alors qu'inversement l'hérédité directe est bien supérieure à celle qu'on trouve dans d'autres milieux. Pourrant l'absence de barrières officielles à l'entrée, l'expansion des effectifs soulignée plus haut, l'élargissement de l'espace territorial couvert par les théâtres au cours du XIX^e siècle, l'amélioration du statut des acteurs, la faible importance du capital scolaire officiellement exigé à l'entrée, la mobilité croissante des populations rurales en direction des villes, toutes ces ouvertures auraient dû se traduire par une « démocratisation » entre le premier et le second XIX^e siècle, comme en ont connu d'autres élites ou professions beaucoup plus fermées à l'origine. Or il n'en est rien pour les sommets, même si quelques exemples illustres, toujours cités, donnent l'impression inverse à ceux qui ne raisonnent pas en termes sociaux mais individuels.

En second lieu, au moment même où le marché théâtral s'ouvre et connaît une expansion sans précédent, la probabilité d'y réussir sans grand atout de départ, au lieu d'augmenter, comme le croient sans doute naïvement tous ceux qui vont risquer l'aventure, diminue. Avec le vedettariat et l'allonge-

17. La maigreur et la voix si étrange de Sarah Bernhardt ou les défauts physiques évidents du plus grand acteur anglais de la fin du XIX^e siècle, Henry Irving, sont ainsi complaisamment évoqués par tous leurs biographes pour donner ainsi l'espoir à tous ceux qui ne disposent pas des atouts conventionnels pour prétendre accéder aux feux de la rampe.

18. Les deux romans sur des actrices qui paraissent à un an d'intervalle de Zola et Goncourt utilisent ce schéma narratif. Nana, fille d'ouvrier, est à la fois une femme entrecroisée et une actrice aux Variétés ; la Faustine, dans le roman déjà cité, d'origine populaire, tient le rôle de Phédre à la Comédie française et à pour amant un lord.

ment de la durée de vie des pièces, le nombre des emplois les plus prestigieux, ceux des grands théâtres des capitales, augmente en effet beaucoup moins vite que les effectifs globaux de la profession, ce qui en renforce la rareté relative par rapport au flot croissant des postulant(e)s. De plus, les spectateurs comme les directeurs de troupe peuvent être plus exigeants en matière de qualité de jeu, de diction et d'apparence physique puisque la concurrence permet de choisir dans un vivier de plus en plus large, dans les capitales mais aussi hors des capitales. Enfin, la mobilité des spectateurs et des troupes ou des étoiles, liée à la mise en place des réseaux ferrés dans la seconde moitié du siècle, autorise des comparaisons à une plus large échelle qu'à l'époque des théâtres privilégiés ou des marchés urbains fermés. Même en province et dans les villes petites ou moyennes, le public ne tolère plus les acteurs médiocres comme autrefois, quand le choix des troupes de passage ou en résidence était limité par les règlements. Surmonter ces difficultés croissantes pour percer dans un marché d'emploi encombré, moins protégé et moins segmenté qu'à l'époque des théâtres privilégiés et contrôlés suppose donc des stratégies plus subtiles ou des atouts culturels, sociaux voire économiques plus importants qu'autrefois.

Dans la première moitié du siècle et sans doute jusqu'aux années 1860, période de l'ancien régime théâtral dans les pays considérés, dominent encore massivement l'hérédité et la reproduction directe du groupe des comédiens. Ainsi en Allemagne, dans un échantillon d'environ 2 000 acteurs actifs dans cette période, 58,57 % de ceux nés entre 1801 et 1819 (ils ont donc débuté entre 1820 et 1840) et 57,69 % de ceux nés entre 1820 et 1840, montés sur les planches avant 1860, sont issus directement du monde théâtral.

Des taux un peu moindres se retrouvent à Paris et à Londres où le marché théâtral est déjà plus autonome, plus concurrentiel et moins lié à l'État. Ainsi, parmi les sociétaires de la Comédie française entre 1815 et 1852, 21 % seulement sont issus du milieu artistique et, pour les acteurs des théâtres des boulevards, 38,9 % sont nés dans des familles appartenant au monde du théâtre au sens large¹⁹. Pour les 36 comédiens du théâtre de la Porte Saint-Martin en 1855, 14 % seulement sont dans ce cas²⁰. Sur 31 acteurs du théâtre des Variétés (période 1864-1891) dont les origines sociales sont connues, 45,1 % sont issus du monde de l'art dramatique ou de la musique. Ce taux est toutefois artificiellement haussé par le grand nombre des non-réponses, les biographes mentionnant plus souvent une parenté théâtrale qu'une ori-

19. Bruno Deslar, *Les sociétaires de la Comédie française au XIX^e siècle (1815-1852)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 65 ; Christine Bouillon, *La condition des comédiens des théâtres populaires de Paris au début de la Restauration à 1864*, maîtrise d'histoire sous la direction d'Alain Cobin, Université Paris-1, 1990, p. 34.

20. Emmanuelle Girardeaux, *Le théâtre de la Porte Saint-Martin de 1830 à 1868*, maîtrise d'histoire sous la direction de Christophe Charle, Université Paris-1, 2003, p. 136.

gine sociale quelconque. Si l'on rapporte les cas connus à l'ensemble de la troupe le taux d'héritité directe n'est plus que de 7,8%²¹.

À Londres, 36,1% d'acteurs célèbres dont les débuts se situent entre 1830 et 1860 sont liés familialement au théâtre tandis que, pour un échantillon similaire appartenant aux trois décennies suivantes, le taux s'abaisse à 20,8%²². Dans l'échantillon le plus élitiste, celui des acteurs anglais étudiés par Michael Sanderson, l'autorecrutement est plus net, mais diminue aussi notablement quand on se rapproche du XX^e siècle : 36,9% des acteurs connus qui ont débuté avant 1880 comptent des parents dans le milieu théâtral, contre 18,3% pour ceux qui se lancent entre 1890 et 1913 (voir tableau n° 2). Chez les actrices, l'héritité reste plus marquée que pour les hommes, mais recule également avec la poussée des effectifs : respectivement 70,6% avant 1880 et 35,4% après 1890. Même déclinante, cette héritité directe reste comparable, voire supérieure, à celle qu'on trouve dans d'autres élites et souligne bien l'avantage que représente, pour accéder à la notoriété ou à des carrières durables, d'être issu ou proche du milieu dramatique.

	Début avant 1880 H	Début avant 1880 F	1880-89 H	1880-89 F	1890-13 H	1890-13 F
Propriétaires N =	1,5% 1	2,9% 1	3,2% 5	1,1% 1	5,3% 10	0% 0
Professions N = 21	32,3% N = 21	5,8% N = 2	44,5% N = 69	34% N = 32	58,7% N = 111	46,0% N = 52
Commercé/ Industrie N = 12	18,5% N = 12	5,8% N = 2	14,2% N = 22	10,6% N = 10	11,1% N = 21	7,1% N = 8
Arts et lettres N = 5	7,7% N = 5	11,8% N = 4	5,8% N = 9	16% N = 15	4,2% N = 8	8,8% N = 10
Théâtre N = 24	36,9% N = 24	70,6% N = 24	29% N = 45	37,2% N = 35	18,3% N = 35	35,4% N = 40
Employés N = 1	1,5% N = 1	0% N = 0	1,9% N = 3	0% N = 0	0,5% N = 1	1,8% N = 2
Artisans, travailleurs manuels N = 1	1,5% N = 1	2,9% N = 1	1,3% N = 2	1,1% N = 1	1,6% N = 3	0,9% N = 1
Total	65	34	155	94	188	113

Tableau n° 2 : Origines sociales d'acteurs et d'actrices anglais connus selon la date de début.

Source : Michael SANDERSON dans *From Irving to Olivier. A Social History of Acting Profession in England*, Londres, Athlone, 1984, p. 331 appendice 1.

21. D'après les données fournies par Emmanuel Loubat, *Le théâtre des Variétés de 1864 à 1891*, maîtrise d'histoire sous la direction de Francis Demier, Université Paris-X, 1998, p. 216.

22. Respectivement 34 sur 94 et 10 sur 48 (Michael Baker, *The Rise of the Victorian Actor*, Londres, Croon Helm, 1978, tableaux 2 et 3).

Contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, l'atténuation de l'autorecrutement, liée à l'élévation du statut de la profession et à l'effet mécanique de l'expansion des effectifs, ne se traduit pas pour autant par une présence plus marquée des comédiens les moins nantis socialement et culturellement au sommet de la profession. Dans l'échantillon de Michael Sanderson, la part de comédiens qui ont réussi malgré des origines modestes est inférieure à 5%. Dans l'échantillon d'acteurs allemands le plus ouvert et le plus large, celui de l'enquête de Charlotte Engel-Reimers de 1908-1909, on ne dénombre que 15,2% d'acteurs de Berlin et Vienne issus d'un milieu populaire ou de la petite bourgeoisie. Cette part d'hommes et de femmes partis de rien n'est guère différente pour l'ensemble de la population des acteurs allemands dont elle donne les origines sociales : 18,6%. Dans l'élite des acteurs et actrices voire dans le groupe des plus professionnels appartenant à une association, comme c'est le cas ici, l'appartenance initiale à la petite bourgeoisie, aux classes moyennes, ou à la bourgeoisie, constitue donc un atout essentiel de maintien ou de percée : 37,1% sont nés dans le monde du commerce, de l'hôtellerie, des employés, plus d'un sur six avait un père fonctionnaire, plus de 12%, un père qui exerçait une profession intellectuelle ou artistique, alors que l'héritité théâtrale directe a fortement régressé par rapport au milieu du siècle : 14,4% pour l'échantillon d'ensemble, 12,3% pour les acteurs des deux capitales allemandes, contre plus de la moitié, comme on l'a vu, avant 1860. De ce point de vue, les capitales française et anglaise privilégient maintenant, plus que les villes allemandes, l'héritité autant qu'on puisse généraliser à partir d'échantillons aux principes de sélection sensiblement différents puisque fondés surtout sur la notoriété : 30,2% des acteurs et actrices de Paris étudiés sont issus du monde théâtral contre 14,4% de leurs homologues germaniques (voir tableaux n° 3 et 4)²³.

	Vienne, Berlin (%)	Ensemble scènes allemandes (%)
Grands propriétaires	0,9	1
Fonctionnaires supérieurs	4,7	3
Fonction publique	17,1	17,4
Bourgeoisie moyenne	37,1	33,7
Professions artistiques et intellectuelles	12,3	11,6
Milieu théâtral	12,3	14,4
Classes populaires, petite bourgeoisie	15,2	18,6
N =	105	1703

Tableau n° 3 : Origines sociales de comédiens actifs en Allemagne, à Berlin et à Vienne vers 1907-1908.

Source : Charlotte Engel-Reimers, *Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen*, ouv. cit.

23. L'échantillon parisien souffre d'un taux élevé de non-réponses (lié aux défilances de l'état-civil parisien affecté par les destructions de 1871) qui accentue partiellement la surreprésentation des acteurs dont les parents sont déjà connus dans l'art dramatique.

	Paris		Paris		Ensemble %
	N	%	N	%	
Grands propriétaires	0	-	1	1,7	0,8
Fonctionnaires supérieurs	1	1,6	-	-	0,8
Fonction publique	4	6,6	5	8,5	7,5
Bourgeoisie moyenne	12	20	6	10,1	15,1
Professions juridiques et intellectuelles	1	1,6	-	-	0,8
Professions artistiques	6	10%	4	6,8	8,4
Milieu théâtral	11	18,3	25	42,3	30,2
Classes populaires, petite bourgeoisie	25	41,6	18	30,5	36,1
N =	60		59		119

Tableau n° 4 : Origines sociales de comédiens et comédiennes connus actifs à Paris entre 1860 et 1900 (non-réponses exclues par rapport à l'échantillon principal).

Sources : L'échantillon compte 118 acteurs et 149 actrices mentionnés dans Jules Martin, *Mes artistes, portraits et biographies*, Paris, Librairie de l'Annuaire universel, 1895, ou dans l'édition 1893 de Gustave Vapereau, *Dictionnaire des contemporains*, Paris, Hachette ; les informations sur le milieu d'origine sont tirées des dictionnaires biographiques et des archives de l'état-civil parisiens pour un certain nombre.

L'image d'une ouverture sociale plus forte qu'elle ne l'est réellement, colportée par la littérature courante, s'explique de deux manières. D'une part, il est exact que la part d'hommes et de femmes (d'hommes plus que de femmes) d'origine modeste est bien supérieure à ce qu'elle est dans la plupart des autres professions libérales ou artistiques du fait de la diversité et de la brièveté de la formation initiale requise. En sens inverse, la part de comédiens issus d'un milieu véritablement bourgeois y est moindre que dans ces autres professions, en raison des préjugés hostiles au métier d'acteur qui ne s'effacent que tardivement dans les milieux sociaux supérieurs²⁴. Ainsi est laissé un large espace aux descendants des classes moyennes voire à des transfuges issus du peuple (surtout urbain) d'autant qu'il s'agit d'un milieu en expansion et en renouvellement rapide (carrières courtes, nouveaux spectacles, circulation nationale et internationale des troupes²⁵).

En second lieu, l'hétérogénéité croissante du monde des acteurs, conséquence de l'expansion des emplois et de la baisse de l'hérédité familiale

24. La plupart des biographies d'acteurs issus de ces milieux notent la résistance qu'ils ont dû vaincre quand ils ont avoué à leurs parents leur désir de monter sur les planches.

25. La part d'écrivains d'origine modeste à Berlin est de 21,9%, en Angleterre de 13,4%, en France de 37,4% (Christophe Charle, *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle*, ouv. cité, p. 219) ; pour les peintres médailles parisiens, elle s'établit à 26,3% (André Steit-Semler, *Die Maler am Pariser Salon*, ouv. cité, p. 503) et pour les avocats en France de 11,6 à 13,9% selon les lieux (Christophe Charle, « La bourgeoisie de robe en France au XIX^e siècle », *Le Mouvement social*, n° 181, octobre-décembre 1997, p. 53-72, p. 62).

directe, brouille les relations simples qu'on trouve dans les professions traditionnelles entre l'origine familiale et la réussite ultérieure. Pourtant, même dans l'échantillon allemand large du tableau n° 3, on perçoit bien un processus de sélection sociale à l'œuvre si l'on compare les origines des acteurs actifs dans l'ensemble de l'espace allemand et celles des comédiens qui ont la chance d'exercer à Berlin ou Vienne. Les descendants des classes moyennes économiques et des fonctionnaires (indices de statut et d'instruction plus élevés dans la société allemande de l'époque) y sont plus nombreux que dans les théâtres des autres parties de l'Allemagne ou de l'Autriche. Cette sélectivité serait probablement encore plus nette si l'on se limitait aux troupes des théâtres les plus cotés de Berlin et de Vienne ou aux comédiens les plus reconnus de ces villes. De même, la comparaison entre les actrices et les acteurs parisiens met en valeur une sur sélection sociale des femmes parmi celles qui ont accédé à une certaine notoriété : plus de deux fois plus d'actrices sont issues du milieu théâtral que les hommes (42,3% contre 18,3%) et un quart de moins viennent des milieux les plus modestes (30,5% contre 41,6%). En revanche, malgré les lacunes des informations, on note un nombre anormalement élevé de comédiens nés hors mariage, handicap qui prédispose au choix de carrières aléatoires comme celles du spectacle (on dénombre au moins sept enfants naturels dans l'échantillon de comédiens parisiens sur 119)²⁶.

Les observateurs contemporains confirment indirectement ces constats statistiques. Ils notent, à la fin du siècle, que la profession dramatique exerce un attrait croissant sur les classes moyennes, voire sur des transfuges de la bourgeoisie. Ainsi le célèbre critique Francisque Sarcely, familier des coulisses et des concours du Conservatoire, écrit-il, dès 1886 :

« Je vois le temps où la profession de comédien aura sa place marquée dans la hiérarchie sociale, où l'acteur se rendra à son théâtre avec la mystérieuse gravité du chef de division s'acheminant à son bureau, et marquera son dépit d'un mot trop vif qui aura effarouché sa pudeur.

Déjà le recrutement, qui ne se faisait guère que parmi les déclassés, puis aujourd'hui dans la bourgeoisie assise. Une mère bourgeoise n'éprouve plus la même terreur à mettre son fils au théâtre : c'est une carrière comme une autre. Les mœurs et les habitudes du Conservatoire, où croît la génération des comédiens de l'avenir, ont changé, du tout au tout. On y est beaucoup mieux élevé ; mais on n'y travaille plus guère. On n'y est plus enragé de plaisir ; mais on y est plus en revanche enragé de gloire. Tout ce monde est sage et pratique. Il préfère la considération à la célébrité, et l'argent à toutes les deux.²⁷ »

26. De ce point de vue, les origines sociales incertaines de Sarah Bernhardt (père inconnu, mère, femme entretenue issue d'une famille juive étrangère déclassée) sont de ce point de vue « représentatives » de ces parcours aléatoires dans l'espace social.

27. Francisque Sarcely, « L'acteur », *Revue d'art dramatique*, I, 1886, p. 75.

ras ou par apprentissage familial, ils imitent ou parodient les vedettes, fautes de mieux, assument leurs stigmates corporels ou langagiers au service des genres qui en usent et abusent pour plaire au gros du public. Pour comprendre comment s'effectuent ce tri et cette adéquation plus ou moins heureuse entre traits d'origine et emplois proposés, il faut examiner plus en détail les parcours des diverses catégories d'acteurs et d'actrices et leurs rétributions.

LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE

La comparaison des biographies collectives met en évidence les différences nationales des styles de formation et des voies d'accès à la profession de comédien mais aussi certaines évolutions convergentes significatives de la sélectivité croissante déjà mise en évidence par les variables sociales les plus générales.

Plus encore que pour les variables d'origine, la fiabilité des renseignements est ici également sujette à caution. Deux représentations conventionnelles du métier d'acteur biaisent en effet l'accès aux données et donc à la possibilité des comparaisons intra-européennes. De même que l'idée reçue de la « vocation » pousse les biographes à masquer la part du milieu d'origine dans l'entrée dans ce métier à risque, de même l'idéologie du don et de la grâce leur fait souvent négliger de préciser la formation scolaire ou professionnelle préalable de leur héros. Nous sommes alors renvoyés à deux stéréotypes : celui de « l'enfant de la balle » dont les parents, eux-mêmes comédiens, facilitent la formation sur le tas, parfois très jeune, et celui de l'outsider bien doué. Destiné à une autre profession, il y renonce et se met par goût dans le sillage d'un acteur ou d'une actrice déjà reconnu qui a senti son talent et le patronne. Ces deux parcours existent sans aucun doute. Mais ils sont plutôt en déclin puisque, on l'a vu, le taux d'hérédité directe tend mécaniquement à diminuer avec l'expansion du groupe, tandis que la recomposition permanente des troupes, avec le déclin du *stock system*, relâche les liens de patronage entre générations. Dans la dernière partie du XIX^e siècle, s'affirme plus nettement la formation professionnelle institutionnalisée. Même dans les pays comme l'Angleterre où l'Etat et les théâtres officiels ne jouent aucun rôle à cet égard, se mettent en place des structures privées de formation pour répondre à la sophistication croissante des rôles et aux exigences nouvelles du public. Le tableau n° 5 met en valeur ce phénomène dans les échantillons biographiques déjà évoqués.

	Paris acteurs	Paris actrices	Vienne	Londres acteurs	Londres actrices
Conservatoire	63 53,3 %	74 49,6 %	14 15,3 %	-	-
Formation privée avec acteur (a)	9 6,7 %	16 10,7 %	27 29,6 %	?	?
Autres études (b)	14 11,8 %	4 2,6 %	11 12 %	?	?
Pas d'études théâtrales, formation sur le tas (c)	27 22,8 %	49 32,8 %	39 42,8 %	?	?
				(a) + (b) + (c) 46 %	(a) + (b) + (c) 80 %
Niveau Secondaire	5 4,2 %	6 4 %	-	180 54 %	24 19,2 %
N =	118	149	91	333	125

Tableau n° 5 : Formation scolaire et professionnelle des acteurs et actrices connus à Paris, Vienne et Londres.

Sources : Paris et Vienne : échantillons constitués par mes soins : pour Paris, voir tableau n° 4 ; pour Vienne : 91 biographies analysées tirées de Ludwig Eisenberg, *Das geistige Wien, Künstler und Schriftsteller-Werkion*, Vienne, C. Daberkow, 1893, tome I, lettres A-H (il s'agit d'acteurs et d'actrices de notoriété et de générations différentes) ; Londres : acteurs et actrices célèbres (1880-1913) étudiés par Michael Sanderson, *From Irving to Olivier...*, ouv. cité, p. 15).

La diversité des parcours de formation est logiquement plus marquée sur le continent qu'en Angleterre. La formation sur le tas ou par leçons particulières auprès d'un acteur ou d'un professeur privé reste dominante outre-Manche (la moitié des acteurs et plus de 80 % des actrices des échantillons), toutes les institutions de formation théâtrale y ayant échoué au bout de quelques années³⁴. En France, au contraire, les comédiens qui, comme ceux de l'échantillon, ont réussi à percer sont majoritairement issus de la filière officielle ou, à défaut, de cours donnés en privé par des acteurs reconnus. L'art dramatique n'y échappe donc pas à la filière des concours et de l'atelier, caractéristique des autres arts à la même époque en France³⁵. Mieux, cette voie sélective semble de plus en plus importante, si l'on en juge par l'augmentation du nombre des candidatures au Conservatoire au cours du XIX^e siècle et par la floraison d'écoles ou de cours privés parallèles ou complémentaires. En 1885, par exemple, 188 aspirants se disputaient 28 places au Conservatoire, contre une trentaine au milieu du siècle pour huit places³⁶. La sélection devient donc de plus en plus sévère et l'effet différentiel sur la

34. Le *Dynamiat College*, fondé en 1860 avec le patronage du prince de Galles, connaît des difficultés financières dès les années 1870 et fait banqueroute en 1877 (Michael Baker, ouv. cité, p. 152).

35. Voir Cynthia et Harrison White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* (éd. américaine, 1965), traduction française, Paris, Flammarion, 1991 et André Ségur-Sembler, ouv. cité.

36. Monique Sueur, *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*, Paris, CNSAD, 1986, p. 51 et 58.

carrière future de plus en plus net puisque les lauréat(e)s à la sortie peuvent être embauché(e)s directement dans les grands théâtres officiels (Comédie française et Odéon). Une filière officielle analogue existe dans les pays germaniques avec des écoles théâtrales annexées aux grands théâtres des capitales, des professeurs privés dans les grandes villes en liaison avec les théâtres publics notamment à Berlin, voire un conservatoire proprement dit comme à Vienne³⁷.

On note cependant que cette entrée par la grande porte ne compte pas autant pour la réussite future que dans le cas parisien : des célébrités de la scène, à Berlin comme à Vienne, sont encore souvent des autodidactes ou n'ont pas forcément fait leurs débuts dans les institutions dominantes, ce qui est moins vrai dans le cas parisien. Ainsi Max Reinhardt (né en 1873 à Baden, près de Vienne), sans doute l'acteur berlinois le plus célèbre avant 1914 et le metteur en scène de référence dans l'entre-deux-guerres, âgé de sept enfants, suit l'école primaire puis l'école primaire supérieure jusqu'à 15 ans. Les difficultés financières de ses parents l'obligent à travailler comme apprenti dans une banque, tout en prenant des cours auprès de deux acteurs viennois, Rudolf Perak et Emil Bürde. Il obtient son premier rôle à l'âge de 16 ans et continue sa progression en changeant de troupe et de ville jusqu'à sa reconnaissance dans un premier rôle d'une pièce d'Ibsen en 1897 au *Deutsches Theater* de Berlin, où il fera toute sa carrière³⁸.

Pour Londres et pour l'Angleterre en général, les informations sont moins précises. Michael Sanderson constate une élévation du niveau scolaire des artistes qui ont le mieux réussi, comme l'indique la part croissante de ceux qui ont fréquenté des établissements d'enseignement secondaire privés, voire des universités, dans l'échantillon cité dans le tableau n° 5. Mais il s'agit d'une petite minorité face à la masse des nouveaux aspirants au théâtre qui, faure d'écoles théâtrales accessibles et en raison du retard du système scolaire général en Angleterre, doivent se former sur le tas comme seconds rôles dans les compagnies itinérantes ou dans les petits théâtres, se payer des cours privés auprès d'acteurs reconnus ou, pour les jeunes filles, se doter de certains savoir-faire (chant, danse, élocution) grâce à des précepteurs ou professeurs particuliers³⁹. Comme l'écrit dans ses mémoires Ellen Terry (1847-1928), la plus célèbre actrice du Lyceum, théâtre réputé pour ses mises en scène de Shakespeare : « Ce que j'ai appris en dehors de ma propre profession, je l'ai appris par mes relations sociales. »⁴⁰ En l'occurrence, pour cette dernière, il

37. Peter Schmitt, *ouv. cité*, p. 120.

38. Leonhard M. Fiedler, « Max Reinhardt », *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 2002, vol. 21, p. 357-59. C'est le cas aussi d'un autre futur célèbre comédien allemand Albert Bassermann : issu au contraire d'une grande famille bourgeoise, il se forme en jouant à Mannheim et dans les petits théâtres avant d'entrer également au Deutsches Theater sous la direction d'Otto Brahm puis de Max Reinhardt (Lothar Call, *Bühnenim in Deutschland*, Berlin, Im Stedler Verlag, 1989, p. 469-470).

39. Tracy C. Davis, *Astraea as Working Women*, *ouv. cité*, p. 13.

40. « What I have learned outside my own profession I have learned from my environment », (Ellen Terry, *The Story of my Life*, Londres, Hutchinson, 1908, p. 56).

s'agit à la fois des cours permanents que son père acteur lui assura dès son plus jeune âge et des conseils donnés par certains directeurs ou auteurs célèbres à leur actrice fétiche.

Ces entrées dans la carrière par la grande ou la petite porte dépendent aussi des atouts sociaux initiaux. Les acteurs et actrices aux formations les plus institutionnalisées (que ce soit dans des écoles théâtrales ou dans d'autres filières) sont originaires des villes les plus grandes et notamment des capitales et appartiennent à des familles qui n'ont pas été obligées de mettre leurs enfants au travail précocement. En sens inverse, les mobiles sociaux ou les hommes et femmes d'origine provinciale suivent, en général, la formation sur le tas ou bifurquent vers le théâtre après une première expérience salariée comme on va le voir à présent.

PARCOURS ET RÉTRIBUTIONS

Les parcours des acteurs et des actrices dans les trois ensembles géographiques résultent de trois facteurs principaux : le degré de centralisation du marché théâtral, la liberté relative de circulation des œuvres et des troupes, l'existence ou non d'une filière prestigieuse de formation ou de qualification. Centré sur Londres, l'espace théâtral anglais se caractérise par le poids dominant de la capitale (43,6 % des acteurs de théâtre y résident en 1911⁴¹), l'absence de théâtres soutenus par l'État, une circulation de plus en plus large des pièces et des troupes avec l'expansion démographique des villes britanniques, la multiplication des théâtres provinciaux et la possibilité d'exportation et de tournées outremer des acteurs anglais aux États-Unis et dans les nouveaux dominions⁴².

L'espace professionnel des acteurs français et, en particulier, parisiens partage deux caractéristiques communes avec le monde du spectacle londonien : la centralisation des meilleures troupes et de la création à Paris, la mobilité et l'ouverture sur un marché plus large en province et à l'étranger. Il s'en différencie aussi par un trait distinctif : l'existence d'une filière noble de formation, le Conservatoire, qui ouvre sur des théâtres subventionnés chargés de maintenir en partie un répertoire plus ambitieux que les théâtres commerciaux. Ainsi existe un parcours méritocratique analogue à celui d'autres professions plus prestigieuses.

L'espace germanique, avec ses deux principales capitales, Berlin et Vienne, et ses nombreux *Hoftheater* ou *Stadtheater*⁴³, partage ce dernier trait avec Paris. Mais il se distingue de la France et de l'Angleterre par le morcellement

41. Michael Sanderson, *From Irving to Olivier*, *ouv. cité*, p. 27.

42. Tracy C. Davis, *The Economics of the British Stage 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, chapitre 10.

43. Ute Daniel, *Hoftheater...*, *ouv. cité*.

politique, la multiplicité des centres concurrents et le retard dans l'ouverture aux forces du marché avec les nombreux théâtres subventionnés même dans des villes moyennes. Le rayonnement plus limité de l'Allemagne hors d'Europe restreint aussi les possibilités de carrières au long cours vers la Russie, l'Amérique du Nord ou du Sud comme pour les acteurs français et anglais.

En Angleterre, et notamment à Londres, les comédiens suivront donc des carrières aux étapes assez similaires en fonction de la hiérarchie des rémunérations accordées aux rôles et du statut social et financier du théâtre et de la troupe. L'apogée du parcours est marqué par l'accès aux grands théâtres et de la troupe. L'apogée, pour les *happy few*, à leur direction comme *actor manager* où certains parviennent à la fortune. Pour y prétendre, un stage plus ou moins long dans les théâtres les moins prestigieux de la capitale ou des engagements temporaires dans des troupes itinérantes ou dans des compagnies permanentes de quelques grandes villes est une étape quasi obligée pour accumuler de l'expérience et une réputation. L'actrice Janet Achurch (1864-1916) suit ce chemin laborieux : après une brève formation dans une école privée d'art dramatique à Margate, elle fait ses débuts dans une farce à l'Olympic Theatre en janvier 1883 avant d'entamer une tournée provinciale, puis d'alterner des engagements en province et dans les théâtres du *West End* où elle finit par décrocher des premiers rôles, notamment dans des pièces d'Ibsen et de George Bernard Shaw⁴⁴.

La contrepartie à ce marché très ouvert et concurrentiel est l'absence d'amortisseurs sociaux en cas d'échec, l'importance du chômage saisonnier, le rôle essentiel des agents théâtraux pour trouver des emplois sur les marchés secondaires ou accéder aux tournées dans les pays anglophones (États-Unis, Canada, Australie principalement). Les moins nantis subissent ainsi une diminution de revenus sensibles, au profit de ces agents qui travaillent au pourcentage, ou sont renvoyés dans les théâtres de deuxième ordre, les compagnies itinérantes, les emplois temporaires lorsque la saison théâtrale bat son plein et qu'il faut des extras⁴⁵.

L'existence d'un double secteur (semi-public et privé) en France, en Allemagne ou en Autriche permet en revanche aux acteurs d'alterner entre les deux logiques, celle de l'engagement à tout prix et celle d'une certaine exigence théâtrale, voire, quand le marché théâtral est libéralisé, de faire jouer la concurrence à la hausse, pour les premiers rôles, entre théâtres privés et théâtres subventionnés. La concurrence s'exerce d'ailleurs dans les deux sens puisque les théâtres publics ou semi-publics peuvent proposer aux comédiens des avantages non monétaires qui compensent les cachets moins élevés : l'emploi y est plus stable, le public plus relevé par ses exigences culturelles, le cumul avec un engagement temporaire dans le secteur commercial négociable. Y fonctionnent aussi en général des fonds de pension pour les vieux jours. On

44. Eric Salmon, « Achurch, Janet », dans www.oxforddnb.com/view/article/38323.

45. Michael Baker, *The Rise of the Victorian Actor...* ouv. cité, p. 110-113; Tracy C. Davis, *Artists as Working Women*, ouv. cité.

y offre enfin des possibles reconversions dans les fonctions administratives quand l'état de santé interdit de continuer de monter sur la scène.

Globalement, la logique libérale et privée du marché théâtral anglais permet des carrières plus lucratives et plus internationales qui anticipent sur ce que sera le régime du cinéma et du *show-business* du XX^e siècle. C'est du moins l'image qu'en donne le vice-doyen de la Comédie française, Frédéric Febvre, après avoir effectué plusieurs tournées sur les bords de la Tamise :

« Lorsqu'il a réussi, l'acteur, à Londres, occupe une situation de beaucoup supérieure à celle du plus favorisé d'entre nous. MM. Samson et Régnier n'ont jamais gagné les sommes folles encaissées par M. Sothorn, un artiste de second ordre au dire de ses collègues. »⁴⁶

Les grandes vedettes françaises entendent bien, elles aussi, profiter de cette manne. Elles se rendent de plus en plus régulièrement dans la capitale britannique et dans son prolongement américain lorsqu'elles ont besoin de redresser les finances de leur troupe ou d'échapper à une crise des théâtres parisiens (ainsi en 1848 ou en 1870-1871). Certains critiques britanniques envient en revanche la qualité dramatique et littéraire supérieure de la formation des acteurs continentaux passés par des écoles officielles ou des troupes publiques, moins soumises à la rentabilité et au succès à tout prix et le prestige symbolique plus précoce dont jouissent les vedettes sur le continent.

Ainsi le critique anglais G. Barlow, lors d'une tournée de la Comédie française à Londres en 1893, déplore l'incapacité du public londonien à apprécier les pièces les plus littéraires qu'elle a représentées mais souligne son enthousiasme pour la comédie de salon française qui est :

“good, far better than our own in the writing and in the interpretation. Such plays as *Denise*, *Les Effrontés*, *Le gendre de M. Poirier*, *Le Monde où l'on s'ennuie*, *Adrienne Lecouvreur*, *Frou-Frou* are always well worth seeing, more especially when, as in this instance, some of them provided an opportunity of once again witnessing the unimpaired and unapproachable genius of that wonderful veteran, M. Got.”⁴⁷

Cette différence initiale entre Londres et les capitales continentales n'empêche pas une proximité d'un autre type quant aux modalités d'accès à ces positions les plus lucratives de la carrière d'acteur. À Paris comme à Londres, la probabilité d'être reconnu sur les principaux théâtres est fortement corré-

46. Frédéric Febvre, *Journal d'un comédien...* ouv. cité, tome I, p. 259. Febvre fait allusion ici à Edward Askew Sothorn (1826-1881), spécialisé dans les rôles comiques d'Anglais excentriques qui, au terme d'une double carrière américaine et anglaise, laissa 16000 livres de fortune, soit 400 000 francs-or (voir sa biographie dans www.oxforddnb.com/view/article/26040).

47. “French plays and English audiences”, *Contemporary Review*, août 1893, p. 171-181, extrait p. 174.

liée avec l'origine géographique et/ou la possibilité précoce de faire ses preuves sur les scènes londoniennes et parisiennes. 50 % des membres de notre échantillon d'acteurs et 54 % de celui d'actrices français de la fin du XIX^e siècle sont ainsi nés à Paris même⁴⁸. Cet avantage géographique tient aussi à des données sociales. Comme il existe une assez forte hérité sociale directe dans le milieu théâtral, on l'a vu, la naissance dans la capitale ne fait que redoubler cette appartenance familiale au milieu. Mais il est des cas où c'est la proximité géographique qui facilite la vocation ou la capacité de trouver le bon intermédiaire pour pénétrer dans le cercle des troupes qui comptent. Nombre de biographies d'acteurs et d'actrices mentionnent cette proximité avec le quartier des théâtres. Ainsi Frédéric Febvre, sans relations familiales dans le monde dramatique, parce qu'il se trouve habiter rue Monmartre, non loin du « Boulevard », finit par y pénétrer par effraction. Jeune clerc chez un avoué, il s'échappe dès qu'il le peut de son obscure besogne pour assister à des spectacles à l'Ambigu et nouer ainsi amitié avec des membres d'une troupe. L'acteur célèbre à l'époque Étienne Mélingue⁴⁹ lui est présenté par un ami de sa famille et lui conseille d'apprendre ce métier en jouant dans les petits théâtres de la « petite banlieue », à Montrouge et Grenelle, qui lui procurent ses premiers engagements⁵⁰.

Même dans l'Europe germanique polycentrique, la naissance dans une ville théâtrale et a fortiori dans une capitale facilite les vocations de ceux qui n'ont pas un lien familial direct avec le théâtre. Dans un échantillon d'acteurs et d'actrices actifs à Vienne en 1892, près de 40 % sont originaires de la capitale des Habsbourg, taux finalement peu différent des artistes parisiens alors que le degré de centralisation de la vie théâtrale est bien moindre dans l'Empire d'Autriche qu'en France.

La différence entre les divers mondes théâtraux réside donc plutôt dans la configuration des stratégies de carrière pour accéder aux scènes les plus prisées. À Londres comme à Paris, le mouvement centripète est massif et précoce. Il est suivi, dans un second temps, d'un mouvement centrifuge pour ceux et celles qui n'ont pas atteint d'emblée leurs objectifs ou préférèrent être les premiers à Liverpool ou Glasgow qu'obscur à Londres ou, pis encore, relégués dans les théâtres populaires de l'*East End* ou de banlieue. De même, les acteurs parisiens refoulés dans les rôles secondaires et les théâtres du milieu ou du bas du tableau convoient parfois les emplois plus visibles dans les grandes villes de province ou même les tournées lucratives à l'étranger avec des étouilles, voire des emplois durables et bien payés dans quelques grandes villes étrangères, notamment Saint-Petersbourg qui dispose d'une troupe

48. Le taux est calculé sans les non-réponses sur 112 et 137 fiches.

49. Étienne Mélingue (1807-1875) avait suivi un parcours analogue avant de devenir l'interprète favori des drames d'Alexandre Dumas qui lui consacra même un volume, *Une vie d'artiste* (Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français*, ouv. cité, vol. II, p. 415-418).

50. Frédéric Febvre, *Journal d'un comédien...*, ouv. cité, tome I, p. 7-9.

française permanente au Théâtre Michel. Sur 116 acteurs parisiens étudiés, pas moins de 20 ont joué plus ou moins durablement dans l'Empire des tsars, c'est le cas également de 27 actrices sur l'échantillon de 149.

À Berlin et à Vienne en revanche, l'équilibre relatif entre la demande des nouveaux venus et les débouchés disponibles entre grandes villes, villes moyennes et troupes itinérantes, entre théâtres privés, théâtres municipaux et théâtres officiels, permet de tisser des circuits aux multiples variantes même s'ils sont polarisés au final par les grands centres. Mais cette polarisation se manifeste plutôt en fin de période quand le parc théâtral de Berlin, de Vienne ou de quelques autres grandes villes allemandes est nettement plus étoffé et où chaque directeur peut surrenchérir pour attirer les vedettes. Dans l'échantillon déjà cité d'acteurs et d'actrices de Vienne, 76 sur 91 ont réussi à y terminer leur carrière au terme de parcours plus ou moins directs : vingt-six après avoir joué dans les scènes provinciales austro-hongroises, neuf après s'être produits sur les scènes allemandes, onze en demeurant exclusivement sur place, vingt et un après avoir suivi des parcours croisés entre les diverses scènes de l'espace germanique au sens large, y compris les scènes allemandes d'Amérique, de Hongrie et de Russie ou les théâtres de Berlin. Si le choix du point d'observation braise les parcours au profit de la capitale, il est sûr que le prestige des scènes de Berlin n'éclipsera qu'après 1900 celui de Vienne. En effet, ce qui attire à Vienne même les acteurs originaires d'Allemagne du nord, c'est le libéralisme qui prévaut sur la scène du Burgtheater et surtout le prestige dont y jouissent les vedettes auprès du public, qu'elles jouent sur la scène officielle ou dans les théâtres privés en vogue. Outre le témoignage bien connu mais peut-être enjolivé par la nostalgie de Stefan Zweig dans *Le monde d'hier*, on peut invoquer ici les liens directs entre les acteurs et surtout les actrices en vue et la bonne société, les honneurs qui leur sont conférés et le climat culturel général de la ville⁵¹. En revanche, la haute société berlinoise officielle, dominée par une aristocratie militaire et foncière peu fortunée et protestante, ne fête pas autant les gens du spectacle tenus en suspicion pour leur instabilité sociale et géographique et leur moralité laxiste.

LA RÉUSSITE FINANCIÈRE ET SES LIMITES

Les grilles de salaire disponibles sur les rémunérations des comédiens dans les quatre capitales au cours du XIX^e siècle mettent en valeur cette surenchère, plus marquée toutefois dans les marchés du spectacle centralisés que dans les marchés polycentriques. Toujours caractérisé par l'ampleur des écarts de

51. Stefan Zweig, *Le monde d'hier, souvenirs d'un Européen*, (1^{re} éd. allemande, 1946), traduction française, Paris, Belfond, 1993, p. 60 ; Jean-Paul Bied, *Histoire de Vienne*, Paris, Fayard, 1998, p. 360-361 sur le culte des vedettes et les mariages ou liaisons d'actrices avec des membres la société aristocratique (y compris l'empereur François-Joseph dont la maîtresse officielle est une actrice).

ses rémunérations, le groupe des comédiens voit ces différences se creuser à mesure qu'on avance dans le temps et que la concurrence augmente. On a là un phénomène classique d'affirmation des logiques du marché et du *star system* qui se diffuse dans l'ensemble de l'Europe. À la fin du siècle, les grands premiers rôles atteignent des gains comparables voire supérieurs aux revenus des élites les plus riches (40 000 ou 50 000 francs ou leurs équivalents en livres sterling ou en marks), tandis que le gros des artistes (40 à 50 % du groupe) reste cantonné au même niveau de vie que les petits fonctionnaires, voire les ouvriers qualifiés. Par comparaison, un *headmaster* à Londres gagne 250 livres par an, un professeur adjoint en milieu de carrière entre 200 et 250 livres. Quant au bas de l'échelle, il est analogue aux salaires ouvriers dont la moyenne, dans l'industrie, est de 23 shillings et 10 pence.⁵²

Les acteurs peu chanceux peuvent donc avoir objectivement le sentiment non seulement de ne pas avoir progressé par rapport au niveau de vie de leurs parents (qui appartiennent majoritairement, on l'a vu, aux classes moyennes ou à la petite bourgeoisie). Mais surtout, avec l'arrivée de l'âge, de la maladie et des périodes de chômage prolongé faute d'emploi adapté, ces comédiens et comédiennes du milieu du tableau ont de plus en plus l'impression d'avoir régressé en termes financiers après avoir rêvé d'atteindre les niveaux supérieurs du groupe. Dans la mesure où ceux-ci représentent à peine 15 % de l'ensemble (voir la colonne Allemagne), la probabilité d'échouer peut être estimée à quatre chances sur cinq.

En période d'essor des effectifs et de différenciation des rôles, l'autre paradoxe du comédien réside bien là : plus le nombre des vocations augmente et plus celles-ci touchent les classes moyennes, voire certains héritiers rebelles de la bourgeoisie, plus l'issue négative de la compétition sera probable, notamment pour les moins armés dans cette course (c'est-à-dire ceux originaires des classes populaires, et les provinciaux à faible niveau scolaire). Surtout, plus le sentiment d'échec et la frustration augmenteront si le milieu d'origine était plus élevé. Enfin la régression ressentie ne sera pas évaluée seulement par rapport aux concurrents, de mieux en mieux nantis, mais aussi par rapport au milieu d'origine qui, lui, progresse financièrement avec la prospérité des classes moyennes dans l'avant 1914, alors que le revenu médian des acteurs, lui, s'affaiblit tendanciellement avec l'élargissement des écarts entre les extrêmes.

Pourrant cette loi statistique peut toujours être niée par les intéressés grâce à toute une série de doubles jeux auxquels prédispose l'activité même d'acteur. Il est toujours possible de changer de genre, de catégorie de théâtre ou de spectacle, de cumuler des activités connexes (artistiques et administratives, petits travaux divers⁵³), de s'établir en marge de la profession (comme agent

Paris Théâtre de la Porte Saint-Martin/ Théâtre historique Vers 1848 ¹¹	Paris Variétés 1852 ¹²	Paris : Palais-Royal 1856-1857 ¹³	Londres : Années 1830 ¹⁴	Allemagne 1857 ¹⁵
24 000 francs	24 000 francs + (1h)	18 000 + feux (1) 12 000 (1)	100 Etesemaine (circa 80 000 francs/an) (stars)	Vedettes : 2 000-4 000 thalers
6 000 francs (femme) 9 000 (homme) ¹⁶	7 200 (1 homme) 8 000-7 000 + (4 f)	6 000-8 500 (6)	50-60 E	
	4 000-5 000 (4 h) 4 800-4 000 (3 f)	3 000-5 000 (10)		
2 000-3 600 ¹⁷	2 400-3 600 (6 f) 2 400-3 000 (3 h)	2 000-2 400 (9)		
	1 200-2 000 (6 h) 1 000-2 000 (9 f)			1 000-2 000 thalers Hoftheater
1 200-1 500 francs/an ¹⁸		1 000-1 800 (9)	5-8 E acteurs ordinaires (5 000 francs/an)	500-1 000 thalers
500 francs/an	Figurants : 600-900	Débutant : 10 francs/semaine petit théâtre : 65 francs/mois aux Délassements comiques (1859) ¹⁹	15 shillings/semaine	300-800 thalers petits théâtres municipaux

Tableau n° 6A : Pyramides des salaires comparées,

première moitié XIX^e siècle à Paris, Londres et en Allemagne.

NOTES DU TABLEAU 6A :

- 11 Emmanuelle Girardeaux, *Le théâtre de la Porte Saint-Martin*, maîtrise citée, p. 142.
- 12 David Hillery, *The Theatre des Variétés in 1852*, University of Durham, 1996, p. 96-106.
- 13 Sarah Girardeaux, *Le Théâtre du Palais-Royal dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, maîtrise d'histoire, Université Paris-I, sous la direction de Christophe Charle, 2003, Annexe 4, archives de l'Arsenal, carton Artistes I, chemise appointements et gratifications.
- 14 Michael Baker, *The Rise of the Victorian Actor*, ouv. cité, p. 117-119.
- 15 Karl Theodor Von Küster, *Taschen und Handbuch für Theater-Satiriker*, Leipzig, Dürr, 1857, p. 254, cité par Peter Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb*, ouv. cité, p. 37-38.
- 16 Louis-Henry Lecomte, *Histoire des théâtres de Paris : le Théâtre historique*, Paris, Daragon, 1906, cité par Thomas Autiquet, *Le Théâtre-Historique (1847-1850) : hypothèses sur les raisons d'un tel échec*, maîtrise d'histoire, Université de Paris-I, sous la direction Christophe Charle et Marie Bouyssy, 2005.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ibidem*.
- 19 Alphonse Lemonnier, *Les petits mystères de la vie théâtrale...*, ouv. cité, p. 80 et 109 ; grâce à une recommandation de Demery, il entre au Cirque Impérial dirigé par Hosten et touche 1 500 puis 1 800 puis 2 400 francs (1860), p. 193.

52. Michael Sanderson, *From Irving to Olivier...*, ouv. cité, p. 80.

53. Charlotte Engel-Reimers cite par exemple comme ressources annexes le recopiage d'adresses pour les hommes, le travail comme servantes dans les cabarets pour les femmes (*Dir deutschen Bühnen...*, ouv. cité, p. 738).

Londres années 1900 ²⁰	Paris Odéon 1906 ²¹	Allemagne 1909 ²² En marks/an	Berlin 1909 20 000 marks/an + (Kainz) ²³	Vienne (1909) 15 000 florins
Étoiles 150-170 £ par semaine = 1 500 000 francs / an	40 000 francs/an Guitry 600 francs/semaine ²³			
Actrice principale de comédie : 50-60 £ = 500 000 francs	12 000 francs/an	1,13 % > 9 000 marks	3,1 % : > 9 000 marks	
Acteur principal : 40-50 £ = 40 000 francs				
Milieu tableau 250 £ par an (= 6 250 francs)	7 000-9 000 francs			350-500 couronnes ²⁴
Bas de l'échelle : 5 £ par semaine (= 5 000 francs)	4 000 francs	7 % : 4 000-9 000	12,6 % : 4 000-9 000	
Second rôle West End 2-5 £	2 000 francs	25,8 % : 1 500-4 000	51,5 % : 1 500-4 000	
Spécialités 2-3 £		26,9 % : 1 000-1 500	23,1 % : 1 000-1 500 marks	
Grande majorité 1-4 £		39 % < 1 000 marks		
Petits rôles 25-30 shillings			9,4 % : < 1 000 marks	

Tableau n° 6B : Pyramides des salaires comparées des acteurs au début du XX^e siècle à Paris, Londres et en Allemagne.

NOTES DU TABLEAU 6B :

- 20 Michael Sanderson, *From Irving to Olivier*, ouv. cité, p. 80.
 21 Claire Fayard, *Le Théâtre national de l'Odéon ou l'affirmation du second Théâtre Français*, maîtrise d'histoire, Université de Paris-I, sous la direction de Christophe Charle, 2000, annexe n° 25.
 22 Charlotte Engel-Reimers, ouv. cité, p. 396 (chantillon de 2 112 acteurs de route l'Allemagne).
 23 Alphonse Lemonnier, *Les mille et un souvents d'un homme de théâtre*, Paris, Librairie Molière, 1902, p. 37.
 24 Contrat de Kainz au Berliner Theater (1889-93), cité par Carla Rhode, *Das Berliner Theater von 1888-1899* Inauguraldissertation, FU Berlin, 1966, p. 97.
 25 Anton Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, Vienne, Amalthea, 1952, p. 186 : honoraires de Marie Göstinger.
 26 Charlotte Engel-Reimers, *Die deutschen Bühnen...*, ouv. cité.

artistique, professeur, directeur de troupe temporaire), de se reconverter définitivement comme directeur de théâtre ou auteur, d'allier deux carrières et deux revenus par le mariage avec un acteur ou une actrice, un directeur ou un critique, de faire réévaluer sur un marché périphérique (étranger ou provincial) un capital symbolique déclinant, de se mentir sur sa position objective en s'identifiant à un personnage fêché repris régulièrement qui procure la notoriété ou l'enthousiasme d'un public typé à défaut de cachets substantiels ou de l'estime des collègues. Toutes ces tactiques permettent de pratiquer vis-à-vis de soi-même un double jeu social qui masque la place objective que la dureté de la société théâtrale assigne, surtout dans les capitales.

« PARIS-SUR-SCÈNE »

Ces données générales jouent avec plus d'acuité en effet dans les capitales et notamment dans celles qui concentrent les marchés les plus concurrentiels, donc à la fois les plus attractifs pour la célébrité et les profits symboliques et matériels qu'ils procurent. Nous retiendrons ici l'exemple parisien le mieux documenté.

Évaluer les effectifs des acteurs et actrices embauchés dans les théâtres parisiens n'est pas chose aisée étant donné les modifications constantes des catégories du recensement sous la troisième République. Les variations brutales en début de période (notamment la baisse des effectifs en 1886) renvoient certes à l'état lui-même incertain du marché théâtral à la fin des années 1880 (où se produisent de nombreuses faillites ⁵⁴), mais les incohérences (notamment le déséquilibre beaucoup trop fort entre hommes et femmes) et le recouvrement entre catégories proches, parfois dissociées parfois confondues selon les années (artistes lyriques et dramatiques, autres acteurs ou membres des professions secondaires du spectacle) doivent inciter à la prudence quant à la fiabilité des chiffres en eux-mêmes. Il faut donc opérer des corrections par rapport aux données publiées qui mêlent diverses catégories participant aux spectacles. Pour opérer ces corrections, on s'est fondé sur les rubriques beaucoup plus précises de 1896 et 1901. Elles distinguent les artistes dramatiques des autres personnels, notamment des artistes lyriques et du personnel annexe, ou temporaire qui sont agrégés dans les recensements des années 1870-1880. D'après cette coupe, on constate qu'il existe un quasi-équilibre entre hommes et femmes et que l'effectif des artistes dramatiques parisiens représente 60 % de l'ensemble français. À partir de ces deux ratios qui ont peu de raisons de changer sur vingt ans (il est plutôt probable que l'emploi en province était sans doute moins important au début de la troisième Répu-

54. 164 faillites de théâtres, spectacles, concerts, cirques, etc. sont officiellement dénombrées entre 1876 et 1896 (Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle...*, ouv. cité, p. 270-271 et Christophe Charle, « Les théâtres et leur public... », art. cité, note 14).

blique puisque les grandes villes avaient une raille plus faible et des ressources moindres pour faire vivre des troupes), on peut donc établir la série vraisemblable suivante :

1876	1881	1886	1891	1896	1901	1906
Seine c. 1 200	c. 1 272	800 ?	1 652	1 814 + banlieue 122 = 1 936	1 895 + banlieue 122 = 2 017	c. 2 000 ?

Tableau n° 7 : Évolution des effectifs des acteurs et actrices dans la Seine (données corrigées).

De fortes variations à court terme caractérisent ce groupe à la différence des autres professions « libérales » et attestent de sa fragilité durable. En période de sous-emploi, après les faillites des années 1880, il est probable que les artistes les moins occupés se sont déclarés au recensement sous une autre activité ou se sont repliés en province ou à l'étranger, comme il est attesté par de nombreux témoignages ou trajectoires biographiques connues. La brusque variation de la seconde moitié des années 1880 le confirme. Si la conjoncture s'améliore provisoirement au tournant du siècle, on est loin de l'expansion rapide qui caractérise l'emploi théâtral londonien à la même époque. Ces aléas et cette conjoncture morose font sentir leurs effets directs dans la biographie d'un acteur comme Louis François Dumaine, autrefois célèbre. Tourné vers le drame, il a tenté de diriger un théâtre en 1887 dans un quartier populaire mais a dû y renoncer en raison du manque de public :

« Les dernières années furent tristes. Cet homme qui avait occupé la première place parmi les acteurs du drame, pendant plus de trente ans, voyait tous les théâtres de drame se fermer les uns après les autres. Sans se soucier du lendemain il avait vécu bon et charitable. Il en était réduit aux tournées en province, aux représentations dans les théâtres suburbains. Puis l'on apprit un jour, le 13 janvier 1893, que Dumaine avait succombé à Paris, à la maison Dubois, soit d'une ataque d'apoplexie, soit d'une paralysie du larynx. »⁵⁵

Ce chômage croissant contraste aussi avec la croissance continue et beaucoup plus marquée de la profession parente des artistes lyriques (certains acteurs et actrices possèdent d'ailleurs parfois les deux qualifications et passent de l'un à l'autre emploi). Les acteurs et les actrices parisiens souffrent d'un marché théâtral qui travaille rarement à pleine capacité et connaît de brusques variations de fréquentation selon les saisons, si bien que les directeurs de salles ne peuvent pas toujours tous les employer en continu, même

à Paris⁵⁶. En revanche, le groupe des artistes lyriques est porté par l'essor du théâtre musical (opérettes, opéra-bouffe, revues, petites pièces des cafés-concerts) et surtout par la multiplication des music-halls et cafés-concerts de tous les types, à la recherche de chanteurs et chanteuses ou de solistes pour les sketches ou numéros divers. En conséquence, la capitale française parvient à faire vivre au tournant du XIX^e-XX^e siècles deux fois plus d'artistes lyriques que d'artistes dramatiques grâce aux genres mineurs. Ce phénomène ne peut être ressenti que comme un signe de décadence pour ceux qui sont attachés aux grands genres qui ont fait la réputation de la scène parisienne.

Ces perspectives médiocres de croissance de la profession d'acteur se doublent d'une concentration excessive des comédiens dans la capitale (près de 60 % des acteurs et actrices français vivent à Paris contre seulement 40 % des artistes lyriques). En effet, alors que la population de la banlieue parisienne se développe très rapidement, l'emploi théâtral y demeure peu développé en raison de la pauvreté des habitants : entre 1896 et 1901, années où nous possédons la ventilation détaillée, l'effectif d'acteurs hors de la ville de Paris ne change pas, 122 personnes. Le taux de chômage apparent, en banlieue, est même double de celui de Paris⁵⁷ et plus encore dans les départements limitrophes, si bien que la concurrence est toujours plus vive pour trouver du travail dans les théâtres les plus en vue du centre, dont rêvent aussi bien les acteurs et actrices de province, que ceux des arrondissements périphériques, voire de l'étranger⁵⁸. Ce petit monde de moins de 2 000 personnes en emploi durable est donc le produit d'une double sélection géographique puisqu'il écarte la province de ses meilleurs éléments ou y rejette ses ratés ou ses épaives vieillissantes.

Il repose aussi sur une forte sélection différentielle selon le sexe, contrairement à l'équilibre statistique apparent⁵⁹. Cette parité entre les sexes masque en fait l'inégalité de traitement structurel dont sont victimes les femmes. Le vieillissement, problème majeur de cette activité, touche inégalement les deux sexes. Les principaux atouts initiaux des femmes qui se risquent sur les planches étant leur voix et leur apparence physique (beauté « naturelle »

56. Le chômage saisonnier fait l'objet de plaintes continuelles tout au long du XIX^e siècle (Voir Christine Bouillon, *La condition des comédiens des théâtres populaires de Paris du début de la Restauration à 1864*, maîtrise citée, p. 63-72).

57. Plus de 10 % contre 4,5 %. Ce chômage apparent sous-estime probablement la réalité étant donné l'incertitude sur cette notion à l'époque. De plus, le recensement ayant lieu en mars, il se situe à une époque où la fréquentation des théâtres et donc l'embauche sont plutôt à leur sommet.

58. Sur cette attraction exercée par les théâtres de Paris sur les acteurs de Seine-et-Oise et Seine-et-Marne, voir Romuald Feyer, *Le privilège théâtral en Seine-et-Oise (1806-1864)*, thèse d'histoire, Université de Paris-VIII-Saint-Denis, sous la direction de Yannick Ripa, 2003.

59. C'est pourquoï l'ouvrage de Lenard R. Berdanstein (*Danishers of Eire*, ouv. citée), fondé sur les nombreuses vies d'actrices célèbres de la Belle Époque, quel que soit leur charme, repose sur une illusion et un pieux mensonge. La survalorisation des étoiles femmes à l'époque, mais aussi dans la mémoire théâtrale et dans ce type de livres, ne marque pas la naissance de la « nouvelle femme », comme il l'écrit, mais constitue l'illusion compensatrice masquant les réalités d'un monde sans pitié pour 95 % des actrices. Ce taux d'élimination est obtenu en rapport l'estimation générale de 30 à 50 vedettes femmes (une ou deux par théâtre) pour un millier d'actrices recensées à Paris en 1901.

et façon de s'habiller et de se tenir), ils s'effacent avec le temps, sauf pour les rares qui ont obtenu les grands premiers rôles et ont fait de leur nom un capital durable qui les protège de l'usure du temps. De nouvelles venues plus jeunes sont de plus en plus nombreuses à pouvoir prendre la relève, d'autant plus que le statut de la profession s'élève et attire des jeunes filles de plus en plus dotées socialement ou culturellement. Les moins heureuses doivent se tourner vers la prostitution plus ou moins déguisée, phénomène baptisé à l'époque du néologisme de « théâtreuse » qui remplace les forettes des années 1840 et le « demi-monde » des années 1860. De plus, dans le système des rôles de l'époque, les emplois liés à un âge avancé sont beaucoup moins nombreux pour les femmes que pour les hommes. Le fait, bien connu, que certaines actrices célèbres (Virginie Déjazet, Sarah Bernhardt) se permettent de jouer des rôles beaucoup plus jeunes que leur âge réel atteste, par l'exception qui la confirme, cette règle structurelle de la carrière dramatique (au double sens du mot) des comédiennes.

Cet effet différentiel de l'âge peut être mis en évidence grâce aux données du recensement de 1901. Pour la première fois, il fournit la pyramide des générations pour la catégorie « musiciens et artistes dramatiques ». Sans doute, le mélange avec le groupe des musiciens introduit-il une certaine marge d'erreur, mais comme il se trouve qu'à l'époque la profession de musicien compte très peu de femmes, la statistique établie pour les femmes transcrit en fait principalement la répartition par âge des actrices. Il apparaît que près de 60 % d'entre elles ont moins de trente ans, quand cette tranche d'âge ne concentre que 33,8 % de l'ensemble des hommes. À l'inverse, au-delà de 50 ans, les hommes sont quatre fois plus nombreux que les femmes à se produire encore sur les planches. Même si l'on tient compte, pour les hommes, de la mixité du groupe avec les musiciens qui atténue l'effet des carrières écourtées, on peut estimer que, pour le moins, la possibilité d'accomplir des carrières durables est deux à trois fois plus faible pour les comédiennes.

Le phénomène bien connu et sur lequel brode toute une littérature com-plaisante et anecdotique des mariages de quelques actrices en vue avec des personnages de la « bonne société », avec des auteurs dramatiques, des journalistes ou des directeurs de troupe n'est que la version rose de cette nécessité régulière pour toutes les jeunes actrices autour de trente ans, si elles n'ont pas réussi au premier rang ou dans des théâtres protégés, comme la Comédie Française ou l'Odéon, de « faire une fin » ou de se reconverter. Ce ne peut être toujours, on s'en doute, vers le mariage (les mariages de bourgeois avec des actrices conservent un parfum durable de scandale) mais vers tous les petits emplois périphériques du spectacle ou les formes moins nobles du métier, voire le « demi-monde ».

Parmi ces parcours heureux, on peut citer Marie Céline Chaumont. Après avoir débuté très jeune elle joue sur les principales scènes des boulevards et épouse successivement un comédien, Lefort, puis, au décès de celui-ci en

1872, le directeur du théâtre du Palais-Royal et ancien acteur, Mussay⁶⁰. De même Sophie Croizette, bien qu'elle soit sociétaire de la Comédie Française dès l'âge de 28 ans et donc assurée d'une carrière sans problème, préfère se marier en août 1885, avec un riche banquier américain dont elle avait déjà eu un fils. Elle prend alors sa retraite prématurément à 34 ans⁶¹.

Les hommes, à cet égard, même s'ils n'ont pas obtenu les premiers rôles, disposent de beaucoup plus d'options de reconversion : s'offrent surtout aux comédiens vieillissants tous les emplois administratifs, et techniques des théâtres, les bureaux de placement, les agences théâtrales, les secondes carrières comme animateurs de troupes itinérantes en province ou à l'étranger, activités pratiquement interdites aux anciennes actrices à faible notoriété. Dans notre échantillon d'acteurs parisiens, pas moins de onze deviennent ou sont, à un moment ou un autre, directeur de théâtre, quatorze s'essayaient temporairement ou durablement à l'écriture dramatique, douze se tournent vers le professorat, quatre vers des fonctions de régisseur, directeur de matériel ou metteur en scène. Au total, cet échantillon pourtant sélectif dénombre plus d'un tiers de reconversions. Ce taux serait sans aucun doute plus élevé encore si l'on ne s'était pas limité à des acteurs suffisamment reconnus pour laisser des traces dans les dictionnaires biographiques ou les annuaires les plus légitimes⁶². Ainsi Vincent Alfred Baron, après une carrière honorable à l'Odéon, à l'Ambigu, à la Gaîté et à la Porte Saint-Martin, se tourne vers la presse sous le Second Empire puis aide sa sœur, ancienne actrice, à faire fonctionner un magasin de costumes pour les théâtres situé boulevard Montmartre profitant ainsi de tout son réseau de connaissances dans ce milieu pour faire prospérer cette affaire⁶³.

NAISSANCE DE L'ESPRIT COLLECTIF ?

Tout contribue donc à diviser les acteurs et les actrices : la génération d'appartenance, la proximité inégale par la famille ou les alliances avec le milieu théâtral, la mobilité géographique et l'accès inégal aux théâtres les plus centraux, les styles de formation, la hiérarchie des emplois. La chronique abonde des jalouses, rivalités et inimitiés qui ne peuvent qu'augmenter avec la pression de la concurrence. Pourtant des forces opposées atténuent les tensions de ce monde impitoyable. La poussée commerciale va ainsi de pair avec la

60. Gustave Vapereau, *Dictionnaire des contemporains*, ouv. cité, et Henry Lyonnet, ouv. cité, I, p. 323-325.

61. Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français...*, ouv. cité, I, p. 403-406.

62. Comme l'échantillon a été constitué à partir de notices recoupées dans les ouvrages de Jules Martin, Gustave Vapereau et Henry Lyonnet, les notices sont d'autant mieux renseignées que l'individu considéré apparaît dans plusieurs de ces sources. Certains biographies lacunaires ou incomplètes ne donnent pas tous les stades de la carrière, notamment en fin de vie, faute de renseignements, ou pour masquer volontairement certains débouts.

63. Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français...*, ouv. cité, I, p. 94.

mise en place d'institutions compensatrices. Dès 1840, est fondée à Paris par le baron Taylor l'Association de secours mutuels des artistes dramatiques. Elle précède de beaucoup les équivalents anglais et germaniques. De 1864 à 1905, le nombre d'adhérents masculins de la fondation Taylor augmente d'un tiers et le nombre de cotisantes de 60 %, si bien que l'équilibre homme/femme est presque à l'image de l'équilibre réel des sexes dans la profession au début du siècle (voir tableau n° 10), phénomène original comparé à toutes les autres associations professionnelles du XIX^e siècle largement dominées par les hommes.

Année	Acteurs	Actrices	Total	% Adhérents par rapport à l'ensemble des acteurs
1878	1 510	1 327	2 837	34,7 %
1881	1 574	1 433	3 007	
1886	1 682	1 523	3 205	
1891	1 697	1 679	3 376	34,5 %
1896	1 602	1 640	3 242	
1905	1 747	1 787	3 534	28 %

Tableau n° 10 : Évolution du nombre d'adhérents (hommes et femmes) à l'Association des artistes dramatiques et taux d'adhésion national.

Sources : *Annuaire de l'association de secours mutuels des artistes dramatiques*.

En 1878, l'Association regroupe ainsi 34,7 % de l'ensemble des acteurs et actrices recensés officiellement, ce qui manifeste un esprit d'entraide bien supérieur à celui de tous les autres groupes sociaux à la même époque où les associations de secours mutuels sont à peine à leurs débuts. Au début du XX^e siècle, le taux d'adhésion, malgré 700 adhérents de plus entre 1878 et 1905, a un peu diminué (28 %). Ce déclin tient sans doute aux effets de la crise théâtrale qui fragilise certaines catégories d'acteurs mais aussi à la naissance, en 1881, d'une autre association. Elle regroupe les artistes des cafés-concerts et music-halls : la Société de secours mutuels des artistes lyriques (artistes dramatiques et musiciens, employés de théâtres, Concerts et Music-halls)⁶⁴. Elle réunit 2 031 sociétaires en 1905 et même 3 241 en 1909. Si l'on cumule les adhérents des deux sociétés, le taux d'adhésion de l'ensemble des acteurs lyriques et dramatiques s'établit alors à 54,8 %, sans équivalent dans aucune autre corporation et qui atteste du fort sentiment de précarité face à la maladie et à la vieillesse de ces professions aléatoires.

64. Voir *Annuaire de la Société de secours mutuels des artistes lyriques (artistes dramatiques et musiciens, employés de théâtres, Concerts et Music-halls)* fondée par arrêté préfectoral du 22 septembre 1881.

CONCLUSION

Les interprétations sociales ou symboliques antérieures du métier d'acteur et de son évolution pendant la seconde moitié du XIX^e siècle trahissent en général les évolutions complexes qu'on a retracées ici. Même quand elles ne s'enferment pas dans l'exceptionnel et l'anecdotique, elles tendent à réduire ce monde multiple à une seule dimension. Elles insistent sur l'exacerbation des écarts et des rivalités économiques et symboliques ou au contraire sur l'affirmation de la camaraderie et de l'esprit d'entraide. Elles montrent l'ouverture sur la société englobante et l'intégration d'une minorité au sein des élites bourgeoises ou aristocratiques, mais aussi la renaissance permanente de nouvelles alliances et filiations internes au milieu. Ainsi naît une bourgeoisie de parvenu(e)s de la rampe qui n'a rien à envier aux autres nouveaux riches du XIX^e siècle avec son luxe tapageur et ses caprices qui suscitent la verve des chroniqueurs spécialisés. Mais s'affirme également, en réaction, une bohème artiste non conformiste, liée aux autres avant-gardes et qui parfois les met en valeur contre les auteurs et les directeurs établis. Que resterait-il du symbolisme littéraire sans le Théâtre de l'Œuvre et Lugné-Poe ? Comment les spectateurs français auraient-ils connu Maeterlinck, Ibsen, Strindberg, Tchekov sans eux et André Antoine ? Que suragerait-il de la pléthorique production commerciale britannique sans les actrices et acteurs qui ont porté l'ibsenisme et son plus grand admirateur, G.B. Shaw ? Il s'est bien produit une professionnalisation au sens anglo-saxon mais tout autant une perte d'autonomie et des repères des personnages et des genres avec la fin des contrôles *a priori*. Il y a bien eu autonomisation artistique avec la sophistication du jeu et de la mise en scène. Mais dans le même temps, de nouvelles pressions matérielles multiples s'exercent sur la masse des acteurs et des actrices du fait de la montée en puissance d'un capitalisme du spectacle et d'un marché du travail de plus en plus précaire. Ces hommes et ces femmes qui font rêver les foules ou les élites par leurs personnages ou leurs réussites privées et publiques sont, plus encore que leurs spectateurs, exposés aux forces contradictoires de la société bourgeoise et de la lutte pour la survie : chômage saisonnier, accidents du travail, faillites, instabilité et insalubrité du lieu de travail, baisse brutale de niveau de vie, surexploitation selon le sexe et l'âge. Comédiens et comédiennes n'échappent à aucune des misères de la condition ouvrière du second XIX^e siècle. Pourtant, quelques-uns peuvent accéder à une renommée nationale voire internationale, fonder des entreprises de spectacle prospères, susciter un culte dans le public des capitales, et même obtenir une reconnaissance officielle que peu d'hommes d'État, de poètes, d'artistes ou de savants connaîtront, même en ce siècle du culte généralisé des grands hommes. Bref, ils participent de cette double identité, artiste et bourgeois, qui selon Flaubert définissait le statut contradictoire de l'écrivain moderne,

et sans doute aussi, plus généralement ce temps des hommes (et femmes) doubles de l'avant dernier siècle dont parlait Aragon.

Christophe Charle est professeur à l'Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, membre de l'Institut Universitaire de France et directeur de l'Institut d'histoire moderne et contemporaine (CNRS/ENS)

Revue d'histoire du XIX^e siècle, n° 34, 2007/1, pp. 105-128

MANUEL CHARPY

L'ordre des choses.

Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914

En 1941, débarquant à New York, Claude Lévi-Strauss raconte sa découverte de la ville¹. « Pour une part, écrit-il, nous revivions le monde du Cousin Pons où, dans le désordre d'une société en transformation et dont les couches sociales basculaient en glissant les unes sur les autres [englouissant] des goûts et des savoirs. Qu'une génération quitte la scène, qu'un style passe de mode, qu'un autre ne soit pas encore au goût du jour, il n'en fallait pas plus pour qu'un pan du passé de l'humanité s'effondre et que ses débris tombent au rebut : phénomène d'autant plus brutal et saisissant qu'en raison de l'évolution rapide de la société américaine, des vagues d'émigration successives avaient envahi la ville depuis un siècle, chacune y transportant, selon son niveau social, de pauvres ou de riches trésors vite dispersés sous l'empire de la nécessité; tandis que les immenses moyens, dont la ploutocratie locale avait disposé pour satisfaire ses caprices, donnaient à croire que toute la substance du patrimoine artistique de l'humanité était présente à New York sous forme d'échantillons : brassés et rebrassés, comme le flux fait des épaves, au rythme capricieux des ascensions et des décadences sociales, certains continuaient d'orner les salons ou avaient pris le chemin des musées, tandis que d'autres s'entassaient dans des recoins insoupçonnés. [...] Il suffisait d'un peu de culture et de flair pour que s'ouvrent à lui, dans le mur de la civilisation industrielle, des portes donnant accès à d'autres mondes et à tous les temps. »

Cette ville à la proue de la modernité et saturée d'objets de toutes les provenances et de toutes les époques, brassés par les modes, les passions collectives et les aventures individuelles est sans doute une des meilleures descriptions que l'on pourrait faire du Paris du XIX^e siècle.

Rien d'étonnant à ce que l'un des fondateurs de l'ethnologie prête une telle attention à la culture matérielle et à son inscription dans le social et dans la ville. La notion de culture matérielle est l'un des avatars des études

1. Claude Lévi-Strauss, « New-York post et pré-figuratif », dans *Le regard ethnogé*, Paris, Plon, 1983, p. 345-356.