Université Evry Val d'Essonne

Master Histoire

Les coulisses d'un théâtre littéraire au XIXe siècle

Le personnel de l'Odéon de 1852 à 1906

Par Sophie Boudet

Présenté en octobre 2008

Dirigé par Messieurs Nicolas Hatzfeld, Jean-Louis Loubet et Alain Michel

Résumé

Résumé :

Cette étude s'intéresse à un théâtre littéraire au XIXè siècle : l'Odéon. Il s'agit d'un théâtre national subventionné par l'Etat en échange d'une obéissance à certaines règles. Elles encadrent le fonctionnement du théâtre. Nous allons essayer d'en mesurer la portée.

Nous nous intéressons ici à une histoire sociale du personnel. Nous allons voir comment s'organisent les relations internes au théâtre, comment sont choisis les employés, leur rétribution ainsi que leurs conditions de vie. Nous essayerons d'en comprendre les raisons mais aussi les évolutions.

Mots clés : Théâtre, Odéon, XIXè siècle, Personnel, Paris

Abstract :

This studie is talking about a literary theater in the XIXth century: the Odéon. This national thater is subsidized by the state but under some conditions. The director has to respect the rawls which supervise the Odéon's organization. This studie tries to do a social history avout the Odéon's employees. We're going to know how internal relations are organized, how workers are chosen, payed and living conditions. We'll try to understand what are the reasons of the situation and her evolution.

Key-words: Theater, Odéon, XIXth century, Staff, Paris

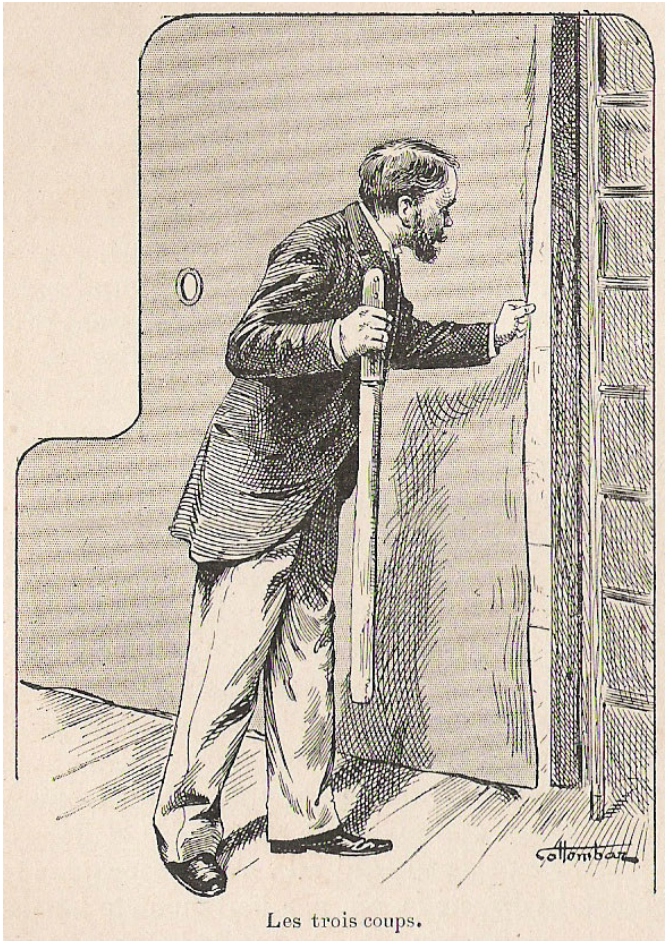
Remerciements

Je tiens à témoigner ici ma reconnaissance à toutes les personnes qui ont permis l'aboutissement de ce travail :

- MM. Nicolas Hatzfeld, Jean-Louis Loubet et Alain Michel pour leur aide et leur patience.
- Mme Juliette Caron, pour ses conseils avisés.
- M. Paul et Mme Vallet pour leur gentillesse.
- Mes parents pour leur soutien.
- Jeremy sans qui ce mémoire n'existerait sûrement pas !

Les coulisses d'un théâtre littéraire au XIXe siècle

Le personnel de l'Odéon de 1852 à 1906



GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, Paris, Schleicher Frères Editeurs, 1898, p.145.

Introduction

"Le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres en carton, des palais en toile, un ciel de haillon, des diamants de verre, de l'or de clinquant du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous de la terre. C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans les coulisses, des cœurs humains dans la salle".

*Victor Hugo (*Tas de pierres III*, 1830-1833)*

A la fin du XVIIIe siècle, la salle du jeu de paume devient trop étroite et peu brillante pour la troupe du Théâtre-Français. La construction d'un nouveau théâtre est décidée sur la rive gauche de Paris. Les architectes Marie-Joseph Peyre et Charles De Wailly sont chargés d'élaborer les plans d'un théâtre majestueux mais également du quartier environnant. Il s'agit d'un projet de très grande ampleur. Une somme de 1 600 000 livres est allouée à la première salle à l'Italienne de Paris[1]. Cette salle moderne prévoit à son origine 1 900 places. Les travaux se déroulent de 1780 à 1782, date à laquelle Marie Antoinette inaugure le théâtre. Mais la Révolution bouleverse le destin de la plus prestigieuse salle de Paris. La troupe du théâtre, désormais baptisé le Théâtre de la Nation, se scinde en 1791. Les acteurs républicains, sous la conduite du tragédien Talma, quittent le théâtre afin de fonder le Théâtre de la République sur la rive droite. Les acteurs royalistes demeurent au Théâtre de la Nation, baptisé en 1794, Théâtre de l'Egalité. De cet évènement naît la division avec la future Comédie-Française. Ce théâtre, qui devait être la première scène de Paris, passe dès lors au second plan. Il change de dénomination à chaque changement de régime. En 1796, il porte pour la première fois le nom d'Odéon en souvenir des constructions antiques destinées à la déclamation. Mais la direction ne dure pas. Le théâtre brûle une première fois en 1799. Napoléon limite à huit le nombre de théâtres dans Paris. L'Odéon est finalement reconstruit et rouvre ses portes sous le nom de "Théâtre de Sa Majesté l'Impératrice et Reine" en 1808. Le théâtre est touché une nouvelle fois par un incendie en 1818. Il n'ouvre ses portes qu'un an

---

[1] GENTY Christian, *Histoire du Théâtre national de l'Odéon : journal de bord, 1782-1982*, Paris, Fischbacher, 1982, p.13.

plus tard sous le titre de Second Théâtre-Français. La salle connaît donc en cette première moitié du XIXe siècle une période difficile. Dans les années 1830, ce théâtre ne dispose même plus de sa propre troupe. La salle est mise à disposition d'autres compagnies. Il devient le théâtre « omnibus » raillé par les autres théâtres parisiens.

Après des débuts pleins de promesses, le théâtre sombre. C'est dans la deuxième moitié du XIXe siècle qu'il retrouve un second éclat. Cependant, il ne parvient pas à retrouver sa grandeur originelle. Il demeure dans l'ombre de la Comédie-Française. L'étude se porte sur une période couvrant les années 1852 à 1906. L'année 1852 marque le début officiel du Second Empire en France. Les carnets de bord, source brute d'informations sur l'Odéon, nous sont parvenus à partir de 1852. C'est également le début de la direction de M. Royer à l'Odéon, désormais appelé Théâtre impérial. Avec ce nouveau directeur s'amorce une lente remontée du théâtre. C'est à partir de 1906 que la Censure est abolie au théâtre. Cela coïncide également avec l'arrivée à la direction du théâtre de l'Odéon, de M. Antoine. Ce dernier, acteur mais également metteur en scène de génie, bouleverse totalement l'activité du théâtre. Aussi pour privilégier l'étude d'une période relativement homogène, l'arrivée d'Antoine à l'Odéon marque la fin de l'époque ici abordée.

Le théâtre au XIXe siècle est perçu par le public comme un divertissement littéraire mais également comme une pratique sociale. L'Odéon, héritier du théâtre de cour, accueille les gens de la bonne société, qui s'y rencontrent, donnent rendez-vous. Il reçoit également le public du Quartier Latin. Il est concurrencé de plus en plus par de nouveaux théâtres. En effet, le Second Empire libéralise les théâtres dans Paris en 1860. Ainsi tout un chacun peut désormais monter son entreprise théâtrale. Paris est en ébullition. Les nouveaux théâtres se concentrent sur la rive droite. Ce théâtre que l'on appelle « Théâtre de Boulevard » est associé au Vaudeville, à la comédie de mœurs mais également à un public populaire. Ce type de théâtre, au répertoire plus modeste, découle du théâtre de foire. Cette seconde moitié du XIXe siècle voit également l'apparition des théâtres de féérie* et des cafés-concerts. Cette situation de concurrence oblige l'Odéon à se surpasser afin de se maintenir. Mais en tant que théâtre officiel, la direction est obligée de se conformer aux volontés du pouvoir qui lui alloue une subvention. L'activité théâtrale représente un certain danger pour le gouvernement en place qui tente sans cesse de la contrôler. Nous allons voir dans quelle mesure cela a été fait ainsi que les conséquences qui en découlent. Le XIXe siècle est une époque de mutation sociale et politique forte. Nous allons voir comment cela affecte les théâtres.

Les œuvres littéraires, amplement étudiées, masquent un pan entier de l'histoire de ce théâtre. L'Odéon est abordé ici sous l'angle d'une histoire davantage sociale. Cette étude s'intéresse plus particulièrement au fonctionnement de cette institution à travers son personnel. Les trajectoires, les conditions de vie du modeste employé à la vedette du théâtre sont ici étudiées mais de manière inégale. Les sources accordent moins d'importance aux employés les plus humbles. Ces derniers n'ont laissé que peu de traces. De plus, élaborer une typologie stricte des divers métiers représentés au théâtre est délicat. En effet, les dénominations et les postes évoluent.

L'étude s'organise en trois temps qui suivent les structures théâtre. Tout d'abord, nous verrons le directeur, sommet de la pyramide hiérarchique et cependant soumis à l'autorité gouvernementale. C'est ensuite au statut des acteurs dans leur diversité que nous nous intéresserons. Le fonctionnement d'un théâtre nécessité également la présence d'un personnel qualifié et invisible dans de multiples domaines. Bien que les archives restent discrètes sur ces employés, nous tâcherons d'en acquiescer les traits.

Les sources utilisées ici sont principalement celles des Archives Nationales. Les archives du Ministère des Beaux-Arts (F 21) y sont conservées. On y trouve la correspondance avec les directeurs de l'Odéon mais également avec le personnel. Des documents administratifs et autres coupures de presse y sont également répertoriés. L'Odéon a également versé ses archives sur la période étudiée (AJ 55). On y trouve essentiellement les carnets de bord du théâtre. Ce sont des cahiers sur lesquels tous les évènements quotidiens du théâtre sont consignés. Le montant de la recette, les malades du jour, la pièce à l'affiche ou en répétition sont autant de renseignements qui y figurent. Les archives de la Préfecture de Police permettent d'apporter quelques éléments sur des personnalités de l'époque.

La littérature laissée par les contemporains représente une source majeure de renseignements. Des acteurs, tels que M. Tisserant, M. Febvre, Mme Ristori ou encore Mme Sarah Bernhardt, apportent leurs visions de leur métier. Leur expérience y est relatée ainsi que leur condition de vie. Les directeurs de théâtre ont également laissé des mémoires comme M. Ginisty, M. Antoine et M. Duquesnel. M. Sarcey et M. Zola, sûrement les critiques dramatiques les plus influents de leur époque, ont également composé des ouvrages sur le théâtre où ils livrent leurs impressions et sentiments. M. Giffard, journaliste polyvalent et patron de presse, apporte lui aussi sa vision du théâtre dans un ouvrage satirique.

Alfred Copin, sous son pseudonyme de Henry Lyonnet, publie entre 1902 et 1908 un dictionnaire des acteurs ayant marqué le monde du spectacle[2]. Il choisit d'établir des biographies uniquement sur les artistes retirés de la vie publique. Il ne souhaite pas que son ouvrage soit un instrument de promotion personnelle. Ce travail monumental et inédit pour l'époque est une source irremplaçable.

La presse, qui connaît en cette fin de siècle son heure de gloire, est également une source importante d'informations. Elle permet de vérifier les différentes données. Elle fournit aussi de nombreux détails sur la vie de diverses personnalités dans leur rubrique nécrologique. Les principaux journaux utilisés ici sont : *Le Figaro*, *Le théâtre illustré* et *le Progrès illustré*. Le premier est un journal national à vocation généraliste. Une rubrique dénommée « le courrier du théâtre » rapporte les dernières nouveautés théâtrales. Le second est un journal spécialisé sur le théâtre. On y trouve des biographies d'acteurs, de nombreuses illustrations et des informations diverses. *Le Progrès illustré* est un journal local lyonnais. Sa lecture est intéressante afin de connaître ce que la province retenait de la vie théâtrale de la capitale politique et littéraire.

Enfin, les archives photographiques du fond Nadar, conservées à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, apportent des documents précieux dans l'étude du spectacle vivant.

[2] LYONNET Henry, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier); biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, 1912, 2 vol.

I La direction : entre le gouvernement et le théâtre

A - Le directeur

« Un directeur de théâtre ne commence à être sérieusement aimé de ses contemporains qu'à dater du jour de ses obsèques »

ROWON Henry, préface de l'ouvrage de BERNHEIM Adrien,

Trente ans de théâtre, Fasquelle, Paris, 1903, T.1.

La direction d'un théâtre d'Etat implique de se conformer à certaines règles. Nous allons structurer notre propos en deux temps. Tout d'abord, nous allons voir la charge réservée au directeur d'un tel théâtre. Nous verrons ensuite, dans quelle mesure l'action du directeur est limitée par le pouvoir.

1) **Le cahier des charges**

Avant la prise de fonction, le futur directeur doit signer un cahier des charges. Ce dernier est rédigé par le ministère des Beaux-Arts. C'est une sorte de feuille de route qui doit encadrer l'action du directeur. Quatre cahiers des charges de la période qui nous intéresse ici, sont conservés aux Archives Nationales[3]. Ce document fait du directeur un réel fonctionnaire au service de l'Etat pour une durée limitée dans le temps. Le privilège* est accordé pour une durée de sept années renouvelables. L'administration peut décider de le prolonger avant le

[3] Dans la série F 21 [4650] des Archives Nationales, on peut trouver celui de De la Rounat daté du 10 décembre 1852, celui de Du Quesnel du 23 juillet 1872, Porel du 27 janvier 1881 et celui de Marck du 23 mars 1892.

terme. C'est dans ce cas, une marque d'extrême faveur et de confiance vis-à-vis du directeur. Ce dernier satisfait pleinement l'administration qui ne tient pas à le remplacer.

Pour cela il faut que le directeur respecte les prescriptions du gouvernement. Mais les exigences exprimées dans le cahier des charges deviennent de plus en plus nombreuses et précises. Le cahier des charges de 1852 compte 59 articles. Du Quesnel en 1972 en a signé 78 et Marck 86 en 1892. On peut expliquer cette augmentation de différentes manières. Certains nouveaux articles ne font qu'officialiser une pratique déjà bien ancrée dans les faits. Par exemple, l'article 56 du cahier des charges de Du Quesnel n'apparaît pas dans celui de son prédécesseur. Cependant, cet article ne révèle sûrement pas une nouveauté dans les pratiques :

> « Si un ouvrage devient un sujet de trouble ou de scandale, l'administration pourra en faire suspendre même en interdire la représentation ou ordonner qu'il y soit fait des modifications sans que le directeur ou les auteurs puissent réclamer aucune indemnité ».

Ce genre de réaction n'est sûrement pas apparu avec l'avènement de la IIIe République. L'Etat ne fait que réglementer afin de se donner une légitimité le cas échéant.

S'il réglemente sur des pratiques anciennes, l'Etat se trouve également confronté à de nouveaux cas de figure. Au fil des directeurs, l'administration se montre plus rigide sur ses principes. Le directeur pourra de moins en moins profiter d'un éventuel flou des textes afin de gérer le théâtre comme il le souhaite. L'administration doit aussi prendre des dispositions en fonction des évolutions technologiques (telle que l'utilisation de l'électricité) ou sociales (on peut penser notamment au travail des enfants).

Les cahiers des charges réglementent l'action du directeur dans trois axes majeurs que sont la salle et la sécurité, le répertoire et le personnel.

a) Responsabilité de la salle et de la sécurité

L'Etat concède l'administration du théâtre de l'Odéon au directeur. Ce dernier n'en est nullement le propriétaire. Sa gestion ne doit pas causer de préjudices matériels. Elle doit au contraire être préventive et si possible augmenter le capital de départ. L'Etat ne renonce pas à jouir de son bien et aime à le rappeler.

Une salle d'Etat

L'Etat entretient l'Odéon, théâtre littéraire et artistique, afin de soutenir une certaine vision de l'art. Les spectacles de l'Odéon ne sont pas seulement un divertissement mais ils ont aussi une vertu éducatrice. L'état perçoit les divertissements comme pouvant représenter un danger pour son assise. Par conséquent, il va intervenir et encadrer de près l'action des théâtres.

Le prix des places par exemple, est fixé par le pouvoir. Aucun tarif n'apparaît dans les cahiers des charges mais toute augmentation est soumise à approbation de la part du ministre des Beaux-Arts. Sous la direction de Du Quesnel, le fauteuil est porté à 7 francs la soirée. De La Rounat a été prié à sa prise de fonction de remettre le fauteuil à 5 francs[4]. Les prix varient en fonction de la disposition dans la salle. Le théâtre est divisé socialement de la même manière qu'un immeuble haussmannien. Les places les plus convoitées se trouvent dans les loges. De cette façon on peut y recevoir du monde, y tenir société et surtout se montrer. Le théâtre est un espace social dans lequel les gens de la bonne société aiment voir et se faire voir. L'Odéon est moins huppé que le tout récent Opéra ou que le Théâtre-Français. La nécessité d'y arborer une toilette distinguée y est moins importante. « La toilette est une grande affaire. Un code la régit : A l'Odéon : toilette de ville très simple, chapeau, manteau de soie foncé, excepté aux premières d'auteurs très célèbres qui font que la soirée devient un évènement parisien ; alors une toilette comme au Théâtre-Français. L'habit n'est pas de rigueur, mais c'est toujours ce qu'il y a de mieux le soir, pour les messieurs.[5] »

[4] GENTY Christian, *op. cit.*, p.53.

[5] AUTRAND Michel, *Le théâtre en France de 1870 à 1914,* Paris, H. Champion, 2006, p.17.

Le Foyer de l'Odéon après la première représentation du Marquis de Villemer*, le 29 février 1864*, Jean Raymond Hippolyte Lazerges, 1869, Collection privée.

Ce tableau représente le public privilégié du théâtre. La scène se déroule au foyer du public. Cette salle en colonnade accueille les spectateurs lors des entractes autour de représentations d'artistes, d'auteurs ainsi que du buste de l'empereur. Ce public, essentiellement des hommes en costume, semble entourer les deux femmes vers lesquelles tous les regards se tournent. Ce sont deux comédiennes du théâtre. Avec la robe rouge, il s'agit de la grande tragédienne Melle Agar et Melle Ferraris[6] porte la robe bleue.

On peut cependant s'étonner de la composition du tableau. En effet, ces deux actrices semblent être l'objet d'admiration de la part de l'assemblée. Cependant, on peut dire avec certitude que ces deux actrices n'ont pas joué dans la pièce du *Marquis de Villemer* ce soir -là. Elles sont bien des figures en vogue au théâtre mais en 1869, lorsque le peintre peint son

[6] Melle Louise Marie Kowinski dite Ferraris. Elle tiendra essentiellement des rôles dans des pièces de reprise à l'Odéon. Elle est surtout connue pour sa grande beauté. Elle figurera dans l'ouvrage de Paul Mahalin qui répertorie *Les jolies actrices de Paris*. Les almanachs indiquent sa présence au théâtre dès 1867. Son nom disparaît en 1870.

tableau. On ne connaît cependant pas le destinataire et donc le but de ce tableau qui semble prendre pour sujet une soirée de première qui est restée dans les annales comme un grand succès. Le tableau représente également des personnalités du monde littéraire comme Alexandre Dumas père, Alexandre Dumas fils, Henri Rochefort, François Coppée, Arsène Houssaye, Jules Claretie, Théophile de Banville, George Sand ou encore Théophile Gautier.

L'Odéon situé au cœur du quartier latin est également le repère des étudiants du quartier. Leur indiscipline est connue et redoutée. Ces derniers dont la bourse est bien souvent un peu étroite peuvent loger dans les étages supérieurs. A l'Odéon, on évoque peu l'expression de « paradis », formule généralisée par le film de Marcel Carné *Les enfants du paradis* (1945), mais plutôt de « poulailler ». Catherine Naugrette-Christophe dresse un tableau des différents tarifs pratiqués dans les théâtres parisiens[7] :

	1852	*1862*	*1874*
Théâtre des Italiens	*10 francs / 4 francs*	*12 francs / 2,50 francs*	*18 francs / 2 francs*
Théâtre-Français	*8 francs / 1 franc*	*9 francs / 1 franc*	*12,50 francs / 1,50 franc*
Odéon	*5 francs/ 50 centimes*	*7 francs / 50 centimes*	*10 francs / 50 centimes*
Porte St Martin	*5 francs / 50 centimes*	*6 francs / 50 centimes*	*8 francs / 75 centimes*
Délassements comiques	*2 francs / 40 centimes*	*6 francs/ 1,50 centimes*	*6 francs / 50 centimes*

Ces chiffres permettent de mesurer les différences de tarifs entre les salles subventionnées et les salles privées. En 1852, les places sont moitié moins chères à l'Odéon qu'au Théâtre des Italiens. Les places au Théâtre-Français sont toujours plus élevées qu'à l'Odéon, préséance oblige. Les délassements comiques, théâtre populaire du boulevard du Temple, n'appliquaient pas des tarifs si différents de l'Odéon. On peut surtout remarquer que les places les moins chères du théâtre de l'Odéon restent au même tarif. L'accès des bourses les plus modestes au Second Théâtre Français reste envisageable. On peut penser que cela vise essentiellement les étudiants qui représentent une part non négligeable du public de ce théâtre. On peut dire que par cette politique, l'Odéon soigne sa clientèle de quartier.

[7] NAUGRETTE-CHRISTOPHE Catherine, *Paris sous le Second Empire : Le théâtre et la ville : essai de topographie théâtrale*, Paris, Librairie Théâtrale, 1998, pp.254-255.

Les prix varient selon la représentation. L'Odéon va appliquer une politique d'abonnements afin de s'assurer la présence d'un public régulier au cours de la saison. Dans ce cas le prix est moins élevé. Par exemple, pour les samedis populaires de la Poésie ancienne et moderne inaugurés le 3 avril 1897, les places varient de 2 francs pour les loges, à 50 centimes[8]. Ces représentations qui ne mettent pas en scène une pièce de théâtre mais des lectures de poésies par les acteurs, connaissent un grand succès populaire.

L'Odéon n'est donc par un théâtre fréquenté seulement par les classes aisées (telles que les grands bourgeois, mais également les employés qui commencent à y faire leur apparition). Des gens plus modestes peuvent y prétendre mais on peut penser que cela reste relativement marginal. Le public populaire à la fin du XIXe siècle trouve un divertissement qui répond plus à ses attentes que le théâtre : ce sont les cafés-concerts. Le tarif est d'une part beaucoup moins élevé. On pense qu'il tourne autour des six francs la soirée pour deux personnes[9]. D'autre part, ce lieu est moins contraignant que le théâtre. On peut se lever, sortir, parler à voix haute librement, boire, fumer. Ces spectacles possèdent également leurs stars, leur presse spécialisée popularisée entre autre par les affiches de Toulouse-Lautrec. Les exigences vestimentaires ne sont pas aussi guindées qu'au contact « du Tout Paris » des salles officielles. Ces établissements se trouvent plutôt en périphérie de Paris et donc à proximité des masses populaires qui commencent elles aussi à fuir le centre de Paris devenu hors de prix depuis les travaux d'Haussmann. L'Odéon avec son programme littéraire n'est peut être plus adapté à ce public. De plus, on peut vraiment se demander si un ouvrier peut se permettre d'aller au théâtre. Le XIXe siècle est encore une époque où l'ouvrier vend ses services à la journée voire même à la tâche. Il n'est pas sûr d'avoir du travail et surtout une rétribution le jour qui suit. D'après le dictionnaire dirigé par Jean Tulard, 73% des ouvriers touchent 6 francs par jour, 5% touchent plus et 22% touchent moins de 3 francs en 1860[10]. Dans ce budget dont dépend souvent une famille, il y a éventuellement la place pour une représentation mais de manière assez exceptionnelle. La politique de fixation des prix des places aide bien évidemment ces familles.

---

[8] A.N. : AJ 55 [18]

[9] Musée de l'ancien Evêché (Evreux), *Sur scène en 1900, portraits d'acteurs*, Évreux : Musée d'Évreux ; Paris : Somogy, 2003, p.23.

[10] TULARD Jean, *Dictionnaire du Second Empire*, Fayard, Paris, 1993, définition « Ouvrier ».

Si l'Etat bloque les tarifs des billets, il marque aussi sur le théâtre un découpage de la durée des divertissements. En effet, l'Etat par le biais des cahiers de charges fixe un calendrier des représentations. Les mêmes dispositions sont formulées de façon différente dans les quatre règlements mais exprime les mêmes exigences :

> « Le directeur entrepreneur devra donner spectacle tous les jours de l'année à l'exception des relâches* ordonnées ou autorisées. Il ne pourra faire relâche sans une autorisation spéciale du ministre d'Etat. Toutefois, il pourra fermer le théâtre du 1er juin au 1er septembre »[11].

Par ce petit article, l'administration demande au directeur de ne fermer ses portes que de manière exceptionnelle. Il ne s'agit évidemment pas pour l'Etat de subventionner un théâtre qui ne se serait ouvert que la moitié du temps. L'idéal serait qu'il soit toujours ouvert. Mais cette volonté est difficilement conciliable avec l'activité théâtrale. Il y existe évidement des cas exceptionnels qui imposent la fermeture.

Le calendrier de la saison théâtrale est déjà bien dans les mœurs. Un guide de la vie parisienne indique de façon très formelle en 1863 que le théâtre de l'Odéon avait une vacance du 1er juin au 1er septembre[12]. Dans les faits ces dates ne sont pas si marquées. Une saison commence en septembre et se termine aux alentours du mois de juin. Cette articulation se doit d'être coordonnée dans tous les autres théâtres de manière à pouvoir composer sa troupe de manière réglementaire. Les autres grands théâtres de la capitale, tels que le Théâtre-Français, ferment également l'été. Ce découpage peut s'expliquer par plusieurs raisons. Tout d'abord, l'été la bonne société parisienne ne reste pas en ville. Elle voyage, se rend dans une maison de campagne, en profite pour rendre visite à des amis. Le public est plus difficile à accrocher l'été. L'hiver, le public aime à se trouver dans une salle chauffée. Mais pendant la période estivale, la perspective de passer la soirée dans une salle comble qui ne possède pas d'aération réjouit moins. De plus, le conservatoire, calqué sur une année scolaire classique, livre ses nouveaux élèves fin juin, début juillet. Les concours ont lieu à cette époque de l'année. Les engagements artistiques se font de septembre à juin avec éventualité prolongation pour l'été. La saison chaude est également l'époque des grandes tournées. Un acteur peut en profiter pour s'engager dans une tournée afin de gagner un complément.

---

[11] Extrait de l'article 53 du cahier des charges de de La Rounat (A.N. : F 21 4650 7).

[12] JOANNE Laurent Adolphe, *Paris illustré*, Paris, L. Hachette et cie, 1863, p.94.

L'Etat laisse le directeur libre d'ouvrir ou de fermer l'été. La question ne se pose pas vraiment pour la période qui nous concerne ici. Si le théâtre reste ouvert l'été, c'est pour finir de remplir des quotas de pièces imposés et non par la seule volonté du directeur.

En dehors de la « saison morte », le théâtre se doit d'avoir tous les soirs un spectacle à l'affiche. Mais il y a des exceptions dans l'année appelées dans le langage théâtral « relâche ». Cette fermeture temporaire émane du pouvoir ou résulte des imprévus du théâtre.

Il y a tout d'abord relâche pour la Semaine Sainte. Cette relâche de trois jours semble être la seule fête catholique qui y donne lieu. A l'occasion de la fête la plus sainte du calendrier chrétien, les fidèles sont appelés à la pénitence et à la prière. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, cette fête marquait le début et la fin de l'année théâtrale. Il était interdit de donner des représentations à cette occasion. Cette tradition se poursuit donc au XIXe mais elle semble cependant s'essouffler doucement au début du XXe. Son application se fait en effet moins systématiquement. Il est difficile de savoir si cette relâche vient directement du gouvernement ou si c'est le prolongement de la tradition.

A coté de cela, le pouvoir impose des relâches plus officielles au directeur de théâtre. Il s'agit d'une forme de commémoration nationale devant un malheur. La disparition d'une célébrité n'est pas compatible avec le divertissement. Cela relève de la symbolique. La nation se doit de compatir devant la douleur de la perte d'un être important. L'Etat se charge de distinguer les personnes pour lesquelles des relâches vont être ordonnées. L'Empire commence par saluer en premier lieu les militaires et à travers eux l'armée en général. Les obsèques du général Saint-Arnaud seront marquées par une relâche le 16 octobre 1854[13]. Il s'était notamment illustré en Algérie, ainsi qu'en Turquie où il remporte la bataille de l'Alma. En 1867, la relâche du 9 juillet salue le départ du poète et dramaturge François Ponsard[14]. Cet académicien avait en effet apporté de grands succès à l'Odéon tels que *Charlotte Corday* (1850) ou *l'Honneur et l'argent* (1853). Le 22 octobre 1893, il n'y a pas de représentation en matinée « pour cause des funérailles du maréchal Mac Mahon[15] ». La mention précise d'une relâche ordonnée par le pouvoir n'est pas clairement indiquée dans le carnet de bord. Mais on imagine bien que les obsèques du troisième Président de la République doivent être

[13] A.N : AJ 55 ^{03}

[14] A.N. : AJ 55 ^{09}

[15] A.N. : AJ 55 ^{17}

commémorées par la nation entière. La République ordonne en 1894 deux jours de relâche, un jour pour le décès et le second pour les funérailles du Tsar de Russie Alexandre III[16]. La France tient à soigner son tout nouvel allié dont elle aura besoin.

Le 5 octobre 1895, la France honore Louis Pasteur par des funérailles nationales[17]. Le théâtre ferme donc ses portes. Le dernier cas de relâche ordonné survient en 1897 lors de l'incendie du Bazar de la Charité[18]. Cet incendie, qui touche une organisation caritative, fait 129 victimes. Ce sont essentiellement des femmes de la haute société qui ont été touchées. Parmi elles, on déplore surtout la mort de la Duchesse d'Alençon, sœur de l'Impératrice d'Autriche et de la reine Marie des Deux-Siciles, qui est également l'épouse du petit-fils de Louis-Philippe. Ce grave accident qui choque largement l'opinion fait l'objet de deux jours de relâche. On peut constater que l'Etat n'ordonne pas une relâche pour toutes les catastrophes de grande ampleur. On pourrait penser que le drame de Courrières de mars 1906, qui reste la plus importante catastrophe minière d'Europe ayant causé la mort de 1099 personnes, aurait eu le droit à de telle mesure. Mais il semblerait qu'on ne prenne ce genre de mesure pour des faits ayant lieu dans Paris et qui touchent la classe supérieure de la société.

A coté de ces relâches planifiées et demandées, il y a des cas de fermetures que le théâtre est obligé d'appliquer en raison de son organisation interne. Au début de la période surtout, on trouve des cas de fermeture pour cause de répétitions générales. Ces répétitions qui sont une sorte de baptême du feu pour la pièce, se font en présence de la presse, d'examinateurs du gouvernement ainsi que d'un public. Ces répétitions occupent l'affiche une soirée et entravent le cours normal des représentations. On peut compter sur la période 20 soirées de relâche pendant lesquelles on répète généralement la prochaine pièce. Toutes les nouvelles pièces ne font pas l'objet d'une telle pratique. L'arrivée des représentations en matinée permet de pallier à cet inconvénient. Le deuxième cas de relâche est dû à une incapacité à présenter un spectacle à cause d'un acteur manquant. « L'indisposition » d'un acteur devant jouer le soir même peut provoquer une relâche de dernière minute. On peut recenser 7 soirées où l'indisposition d'un ou plusieurs acteurs oblige le théâtre à fermer ses portes. Peu à peu la

[16] *Ibid.*

[17] A.N. : AJ 55 [18]

[18] *Ibid.*

fermeture est évitée. Le théâtre va réussir à s'organiser de manière à pouvoir changer le spectacle à l'affiche ou en programmant un autre acteur pour remplacer celui indisponible.

Si le théâtre ne peut rester ouvert un jour de grand deuil national, il tient par ailleurs une place importante dans les festivités. Dans ce cas, le théâtre organise un spectacle gratuit pour célébrer. Cela ne figure pas dans les cahiers des charges mais on peut bien imaginer que cette mesure est d'inspiration gouvernementale. Sous l'Empire, ces célébrations sont plus nombreuses que sous la République. On célèbre d'une part les victoires militaires. Le 13 septembre 1855 un spectacle gratis est donné pour la prise de Sébastopol[19]. On célèbre aussi la continuité dynastique. La naissance et le baptême du Prince impérial sont l'objet de festivités marquées par des spectacles gratis le 17 mars et le 15 juin 1856[20]. Ce genre de festivités associé aux régimes monarchiques, sert à éveiller la sympathie de la population à l'égard du souverain et de sa famille. Autre élément qui vise à favoriser un sentiment national autour de la personne de l'Empereur : la Fête Nationale. Le 15 août a été institué Fête Nationale en France par Louis XIII jusqu'à la Révolution Française. Napoléon Ier modifie le contenu de cette fête à l'origine catholique. Bonaparte persuade le Pape de canoniser un nouveau Saint dont la fête coïnciderait avec son anniversaire le 15 août. Neopoli, obscure martyre romain est élevé « Saint patron des guerriers ». Napoléon III s'empresse de remettre au goût du jour cette fête tombée en désuétude sous la Restauration. Un décret du 16 février 1852 l'institue officiellement Fête Nationale. Si la monarchie pouvait vouer un culte à Saint Louis, l'Empire se devait d'avoir un illustre représentant[21]. Il y a bien ici une volonté de détourner l'attention publique des coutumes et des valeurs de la tradition républicaine ou monarchique. Les carnets de bord relayent cette fête nationale à partir de 1855 où l'on peut lire le 15 août :

> « Spectacle gratis par extraordinaire : Fête de S. M. L'Empereur ».

La toute jeune République ne poursuit évidemment pas dans cette voie. Elle institue cependant le 14 juillet comme Fête Nationale en 1880. L'Odéon reprend donc la formule du spectacle gratis pour célébrer une date qui, cette fois, représente la naissance de la république.

---

[19] A.N. : AJ 55 [03]

[20] A.N. : AJ 55 [04]

[21] HAZAREESING Sudhir, *La Saint Napoléon. Quand le 14 juillet se fêtait le 15 août*, traduit de l'anglais par Guillaume Villeneuve, Paris, Tallandier, 2007, 294p.

A cette occasion, une représentation en matinée est organisée avec la présence des artistes vedettes du théâtre. C'est souvent le succès de la saison théâtrale qui est repris pour cette occasion. Le théâtre étant fermé à cette époque, il ne faut donc pas que cela représente une trop lourde charge de travail. En 1896, une nouvelle mention apparaît dans les carnets de bord à côté du spectacle du 14 juillet. Désormais lors de la Fête Nationale un ou une actrice, comme Mme Segond-Weber, récite La Marseillaise. La pratique est peut être plus ancienne cependant c'est la première fois qu'on l'évoque. On peut bien aisément imaginer l'effet que cela devait produire. Une récitation de l'hymne national institué en 1879 devant une salle comble devait attiser l'esprit patriotique en jouant sur la corde sensible.

Le grand critique dramatique, Francisque Sarcey, nous indique qu'à l'occasion de ces représentations le public n'est plus le même. Les masses populaires se déplacent en nombre pour ces représentations gratuites qui remportent un franc succès dans les théâtres parisiens.

> «Dès quatre heures du matin, à l'Opéra tout au moins et à la Comédie-Française, se forment des queues immenses de gens qui ont apporté leur déjeuner dans leurs poches et qui mangent en attendant l'heure de l'ouverture, les uns sur leurs jambes, les autres sur des pliants qu'ils ont eu soin d'apporter. Tout ce monde rit et blague et tâche de tromper le temps à force de bonne humeur et de saillies. L'heure a sonné : les portes s'ouvrent ; la foule s'engouffre dans le théâtre, et, de la scène où les artistes regardent le tableau par le trou pratiqué dans le rideau, ils voient surgir de toutes parts, à toutes les embrasures de portes, des têtes affairées ; c'est à qui arrivera le plus vite et conquerra les meilleures places. Les derniers arrivants jettent un coup d'œil sur l'orchestre plein d'un fourmillement noir, montent aux premières galeries déjà encombrées, grimpent au second, puis au troisième. Tout est bientôt plein, et dans les loges, dont on a prudemment enlevé les portes, les spectateurs s'entassent, le cou tendu vers la scène. Quel frémissement dans cette multitude, quand le rideau se lève ! Comme il applaudit avec transport aux bons endroits ! Il n'est pas si éclairé ni si bon juge qu'on veut bien le dire. Il se laisse enlever aisément par les acteurs […]. Mais il a ce mérite de se laisser, comme disait Molière, prendre aux entrailles par la situation ! Il n'a pas peur, n'ayant pas de gants, de les crever ; il ne ménage ni ses mains, ni son gosier ! C'est une joie pour les artistes de chanter ou de jouer devant des spectateurs si naïfs et si prompts aux bravos. Il n'y a hélas ! Qu'un gratis (c'est le terme du peuple) dans l'année. Et ce gratis a de tristes lendemains. Le peuple souverain laisse de son passage au théâtre des traces qu'il faut enlever ; et ce n'est pas une

petite besogne de balayer les pelures d'orange et les détritus de toute sorte qui disent trop clairement que la veille on s'est amusé là.[22] »

Une loge, un jour de spectacle gratuit, Boilly Louis Léopold, 1830, Musée Lambinet de Versailles.

Ce tableau met en scène de manière burlesque la passion populaire pour le théâtre. Ces personnes de milieu populaire s'agglutinent dans une loge qui se fait étroite afin de profiter d'une représentation gratuite.

[22] SARCEY Francisque, *Le théâtre*, Paris, Société artistique du théâtre illustré, 1893, p.29.

Les rituels publics et les symboles sont très importants dans la formation et l'affirmation du sentiment d'appartenance à la nation. Le théâtre est un bon instrument de pouvoir dont on ne manque pas de se servir.

L'Etat délègue la gestion du théâtre au directeur mais se réserve le droit de s'attribuer des places. En effet, dans les différents cahiers des charges, des loges sont d'office attribuées au gouvernement ou à ses agents plus ou moins directs. Chaque soir, une loge « aux premières et de face sera réservée […] pour le ministre d'Etat [23]». Les carnets de bord ne mentionnent pas de présence systématique du ministre. Ce dernier ne doit y venir qu'occasionnellement, car il est peu probable qu'un ministre d'Etat passe toutes ses soirées au théâtre de l'Odéon. Le cahier des charges de 1872 ne fait pas mention de cette réservation. Pendant cette période, on peut cependant être sûr qu'une loge se tient à sa disposition si l'envie de venir assister au spectacle se présente. Dans les faits, cette pratique devait donc se poursuivre, vu que cela réapparaît dans les cahiers des charges suivants. Le cahier des charges de 1852 est le seul à réserver une loge pour MM. les Préfets de la Seine et de Police. Sous l'Empire, les représentants de l'Etat et de la Police dans Paris étaient présents dans les salles de spectacle officielles. Enfin, une dernière loge est réservée sur le cahier des charges au « directeur de conservatoire impérial de musique et de déclamation pour les élèves de cet établissement [24]». Cette loge est donc réservée aux élèves du Conservatoire par le truchement de leur directeur. Ces élèves d'une école institutionnelle ont donc la possibilité d'observer, d'étudier la pratique théâtrale en place. Ce n'est donc pas juste un divertissement offert à ces élèves mais plutôt comme un enseignement nécessaire à leur formation. Le théâtre, qui est un art visuel, vivant, ne peut pas s'apprendre intégralement dans les livres. Il est nécessaire d'assister à sa pratique. Cette loge était à la disposition du Conservatoire une fois par semaine en 1852. Quarante ans après, cette loge est réservée trois fois par semaine au Conservatoire. L'utilité de cette pratique a du révéler tout son intérêt.

[23] A.N. : F 21 [4650] Cahier des charges de 1852

[24] *Ibid.*

A coté de ces trois cas de figure, le gouvernement se donne la liberté d'étendre cette faveur. En effet, l'article 54 du cahier des charges de 1892 précise :

> « le directeur sera tenu d'accorder les entrées dont le droit sera reconnu par le ministre ». La notion de faveur pour le motif d'une « nécessité au service » exprimée en 1852 disparaît rapidement. Le pouvoir donne des entrées de faveur à qui bon lui semble et il ne juge pas nécessaire d'avoir à en justifier la raison.

Dans les archives du Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, la correspondance avec le directeur du théâtre à ce sujet y est conservée[25]. Cette correspondance se déroule entre 1881 et 1906. Elle ne contient peut être pas toutes les demandes de faveurs faites au cours de cette période mais cela donne un bon aperçu des demandes du pouvoir ainsi que les relations qu'il entretient avec le directeur du théâtre de l'Odéon. On peut néanmoins dénombrer 24 demandes pour des places de faveurs envers une ou plusieurs personnes. Le profil des bénéficiaires est assez différent. Il y a déjà trois personnes dont le seul nom est mentionné. On ne sait donc pas en vertu de quelle raison ils reçoivent cette faveur. On compte ensuite quatre artistes, dont trois sont étrangers. De passage à Paris, le gouvernement se charge de rendre leur séjour agréable. Il y a ensuite deux chefs militaires et un journaliste. En dehors de quelques cas particuliers, l'essentiel des entrées de faveur est attribué à des membres de l'administration gouvernementale.

Date de confirmation d'inscription sur le registre des entrées de faveur	Nom du bénéficiaire	Situation du bénéficiaire
23 Janvier 1881	Levesque	Inspecteur général des théâtres
25 Janvier 1881	Weiss	Officier d'ordonnance de Monsieur le Président de la République
3 Septembre 1883	Aalberg	Artiste du théâtre d'Helsingfors
28 Décembre 1883	Lanes	Secrétaire particulier du ministre de l'instruction publique
23 Novembre 1888	Les membres de la Commission des théâtres ainsi que l'administrateur de la manufacture des Gobelins	
3 Juillet 1889	Pognon	Rédacteur à l'agence Havas
8 Novembre 1889	Doublemard	Sculpteur
25 Mars 1890	Ribierre	Chef de cabinet du ministre de l'Instruction publique
25 Mars 1890	Sellier	Chef du secrétariat particulier du ministre de l'Instruction publique
4 Février 1894	Picard	Commissaire général de l'Exposition Universelle de 1900

[25] A.N. : F 21 4654

4 Février 1894	**Chardon**	**Commissaire adjoint de l'Exposition Universelle de 1900**
16 Mai 1895	**Colonel Menetrey et le Commandant Meaux de St Mars**	**Militaires**
7 Mars 1893	**Raynal**	**Rien de spécifié**
1er Avril 1897	**Mersey**	**Chef du cabinet de Monsieur le Président du Conseil**
24 Juin 1904	**Chardon**	**Maître des requêtes au conseil d'Etat**
1er Février 1905	**Pierre et Jacques Chaumié**	**Rien de spécifié [On sait cependant que depuis le 7 juin 1902, Joseph Chaumié est ministre de l'Instruction publique et des Beaux arts]**
6 Mai 1905	**Pelletier**	**Adjoint du secrétaire du cabinet des Beaux Arts**
27 Décembre 1905	**Schneider**	**Conseiller d'Etat**
31 Mars 1906	**Etienne Gareau**	**Rien de spécifié**
6 Mars 1906	**Alfred Grogi**	**Chef du secrétariat particulier du Président de la Chambre**
19 Mars 1906	**Cappatti**	**Rien de spécifié**
1er Avril 1906	**M. De la Mottrie**	**Attaché au Cabinet des Beaux Arts**
30 Avril 1906	**Emo Lemo**	**Poète finnois**
22 Juin 1906	**Thomas Hastings**	**Architecte de New York**

On peut noter une accélération des demandes de faveur dans les dernières années. En effet, sur les 24 demandes conservées, 10 datent des deux dernières années. On passe d'une moyenne d'environ 0,6 à 5 demandes par an entre 1904 et 1906 ! Cela ne veut pas dire qu'avant 1904 les faveurs étaient distribuées plus modérément. En 1902, le commissaire du gouvernement, M. Berheim indique dans son rapport :

> « les entrées de faveur demandées par l'administration supérieure de l'instruction Publique et des Beaux arts sont nombreuses, si nombreuses même qu'il y a une baisse assez sensible d'abonnements depuis quelques années, diminution causée en partie par l'excès des entrées permanentes [26]».

Et en 1902, on ne relève pas de demande de faveur. C'est bien la preuve que cette correspondance ne constitue qu'un échantillon des demandes. D'autre part cet extrait du rapport de Bernheim dénonce avec force l'abus de l'administration. Car tous ces adjoints, ces attachés, ou Chef de Cabinet des Beaux Arts, ne reçoivent pas ces faveurs dans l'exercice de leur fonction. Il s'agit là réellement d'un privilège dont ils bénéficient grâce à leur position au

[26] A.N. : F 21 4638

ministère. Certains sont là dans l'exercice de leurs fonctions comme l'administrateur de la Manufacture des Gobelins qui doit exécuter une mosaïque pour le théâtre. Mais pour certains tels que le Colonel et le Général, il est évident que cette faveur ne relève que de l'accointance avec le gouvernement. Ce système crée une injustice flagrante. Lorsqu'en 1905, Melle Eugénie Placaud, simple publiciste, requiert un peu naïvement auprès du gouvernement des facilités pour aller au théâtre car ses revenus l'empêchent de le faire ; le sous secrétaire d'Etat lui fait la réponse suivante :

> « Les entrées se divisent en deux catégories, celles qui sont de droit accordées par le ministre pour les nécessités du service administratif, celles qui sont de pure faveur accordées par le directeur [27]».

En effet le directeur peut distribuer des places mais cela ne semble pas être le cas le plus courant. Le directeur porte le plus grand intérêt à la recette du théâtre dont il dépend. Le directeur ne discute pas les entrées de faveur exigées par le gouvernement. On peut d'ailleurs sentir une certaine lassitude dans la formule toute faite qu'il envoie au Sous-Secrétaire d'Etat :

> « Conformément au désir que vous avez bien voulu m'exprimer, j'ai l'honneur de vous informer que je viens de faire inscrire sur le livre des entrées le nom de … ».

On ne connaît pas la durée de ces faveurs. Il est possible qu'elles soient d'une année mais il n'y a aucune information qui permette de l'affirmer. On peut remarquer cependant qu'un certain Chardon[28] se fait réinscrire sur le registre des places, dix ans après sa première autorisation. Cela peut constituer un indice sur la durée de ces faveurs. Très certainement celle-ci varie selon la personne concernée.

Si l'Etat s'invite très souvent dans les questions de gestion de la salle, il laisse en revanche le directeur se charger de l'entière sécurité et entretien.

---

[27] A.N. : F 21 [46388]

[28] La probabilité que ce soit effectivement la même personne est grande. Mais on ne peut toutefois pas en être totalement sûr.

Entretien et sécurité

L'Odéon est un bâtiment public. L'Etat cède l'usage à un directeur qui n'est pas propriétaire. « Le directeur entrepreneur aura la jouissance gratuite de la Salle de l'Odéon. L'état des lieux sera dressé à ses frais [29]». Le contrat de l'Odéon est calqué sur un mode locatif excepté le fait qu'il ne paye pas de bail. La conduite à suivre dans les différents cas de figure est répertoriée. Un état des lieux est fait à chaque changement de direction par l'architecte de l'Odéon. Le directeur doit être en mesure à tout moment de laisser à son successeur un établissement en parfait état. En plus de l'état des lieux, un inventaire du matériel est effectué. Si le directeur se charge de son acquisition, il reste au théâtre après son départ. Il fait partie intégrante du théâtre. Le ministère encourage les directeurs à augmenter le capital matériel. Il faut impérativement que le mobilier et le matériel technique gagnent en valeur ou en nombre avant la sortie de fonction. Cet inventaire s'effectue en présence du conservateur du matériel d'état. Le rapport de 1892 du conservateur a été conservé. Il nous permet de comprendre comment l'évaluation s'effectue[30]. Une lettre datée du 17 juillet 1906 de ce conservateur nous donne une idée du travail effectué :

> « Au cours de l'inventaire de l'Odéon j'ai dû débourser 27fr soit 45 jours à 0,60 pour déplacements (omnibus et chemin de fer de ceinture, soit au théâtre, soit dans les dépôts) plus 8fr de pourboire à mes collaborateurs, machinistes et costumiers (total 35). Je serais heureux qu'il fût possible de me faire entrer en possession de pareille somme dont j'ai évalué le montant au strict nécessaire. [31]»

En effet, le matériel du théâtre ne se concentre pas seulement au théâtre. Les décors, machineries et autres mobiliers de scène sont disposés dans des entrepôts qui ne sont pas nécessairement à proximité du théâtre. L'ordonnance du 16 mai 1881 interdit la possession d'un magasin ou d'un atelier dans l'enceinte même du théâtre. Seul l'indispensable au courant des représentations est permis d'être entreposé au théâtre par mesure de sécurité.

---

[29] A.N. : F 21 [4650]

[30] Cf. Annexe 1.

[31] A.N. : F 21 [4653]

Tous ces éléments font partie d'un ensemble inaliénable du théâtre. Le cahier des charges stipule bien : « Il ne pourra, sans une autorisation spéciale du Ministre d'Etat, louer ni prêter aucun objet faisant partie du mobilier ou du matériel dont la jouissance lui est concédée »[32]. Il est donc interdit aux directeurs de pallier à des ennuis financiers sur un bien de l'Etat. Le directeur doit acquérir le matériel appartenant à son prédécesseur au prix de l'estimation qui en est faite par deux experts nommés contradictoirement par les parties et par une troisième personne nommée par le Ministère au besoin. Le directeur cède son matériel à son successeur qui doit l'acquérir au prix de l'estimation qui en est faite. Les frais d'expertise sont à la charge des différentes parties. Cela oblige de fait les directeurs à prendre soin du matériel même s'ils ne se servent pas de la totalité.

L'autre grand danger pour le théâtre est l'incendie. C'est une menace permanente pour les théâtres qui ont souvent été la proie des flammes. En 1818, l'Odéon a déjà été ravagé par un incendie. Les autres théâtres parisiens en ont aussi fait la douloureuse expérience. Pour limiter les risques, il est formellement interdit de loger dans l'enceinte du théâtre :

> « Le directeur–entrepreneur ne pourra, sans une autorisation spéciale du Ministre d'Etat, louer, céder temporairement pour logement, céder même temporairement, pour logement ou tout autre usage, aucune des localités dont la jouissance lui est confiée.[33] »

Il faut éviter d'une part que l'espace nécessaire à l'exploitation du théâtre soit peu à peu rongé par des logements. Mais en plus, la présence d'habitants implique un système de chauffage, d'éclairage, de cuisine qui représente autant de risques d'incendie.

Avec l'ordonnance du 16 mai 1881, la préfecture de police place les théâtres sous l'autorité d'une commission présidée par le préfet. Cette commission a pour but « de veiller à la sécurité du public, d'examiner les plans des établissements à créer, d'y apporter toutes les modifications qu'elle juge convenables »[34]. La commission se charge de faire des visites

---

[32] A.N. : F 21 [4650]

[33] *Ibid.*

[34] VAULABELLE Alfred Tenaille de, HEMARDINQUER Charles, *La science au théâtre. Etude sur les procédés scientifiques en usage dans le théâtre moderne*, Evreux, 1908, 291p.

Cette commission se compose notamment du préfet de police, le directeur de la police municipale, le colonel et le capitaine-ingénieur du régiment des sapeurs pompiers, 5 conseillers municipaux, l'architecte en chef de la

périodiques afin de vérifier le matériel de secours contre les incendies. Nous ne connaissons cependant pas les conséquences de ces visites sur le théâtre de l'Odéon.

Malgré ces efforts, le 24 mai 1887, l'Opéra Comique est détruit par un incendie en pleine représentation. Quatre-vingt-quatre personnes, dont des employés de l'Opéra, périssent dans l'incendie dû à un éclairage au gaz défectueux[35]. L'éclairage électrique devient obligatoire suite à cette tragédie dans toutes les salles de spectacles[36].

Le 8 mars 1900, la Comédie-Française est ravagée par un incendie.

> « Le feu éclate une heure et demie avant l'ouverture des portes pour la représentation en matinée où l'on devait jouer *Bajazet* et le *Député de Bombignac*, Melle Jane Henriot pensionnaire trouve la mort dans cette terrible catastrophe »[37]

Cette catastrophe a de grandes répercutions. Paris ne peut pas se passer de son Théâtre-Français. L'Odéon, autre établissement d'Etat, accueille la troupe du Français pendant les travaux de restauration. L'Odéon est transféré d'autorité au théâtre du Gymnase dont la direction a été indemnisée. Le séjour au Gymnase s'achève le 30 juin. Les mesures de sécurité sont par conséquent renforcées. Le 23 mars 1900, le directeur du théâtre de l'Odéon répond au ministère qui demande des informations sur les mesures de précautions prises après l'incendie du Théâtre-Français :

> «Cependant, dès le lendemain de la catastrophe après avoir réclamé l'ouverture d'une porte condamnée par la boutique d'un libraire des galeries, j'ai donné les ordres suivants :
>
> - Epreuves du rideau de fer*
>
> - Inspection générale des fils* de herses*, des tambours*, etc.
>
> - Expériences des portes de dégagement.
>
> - Interdiction absolue d'ouvrir, pendant la représentation, la porte de fer de la salle à l'administration.

---

préfecture de police, un directeur de théâtre, un chef machiniste, le commissaire de police du quartier, l'officier de paix, le chef du bureau des théâtres, …

[35] Nadar choqué par cette tragédie prend une série de clichés lors des funérailles des victimes à Notre Dame de Paris.

[36] L'Odéon inaugure la lumière électrique dans la salle et les dépendances la 9 mars 1888.

[37] A.N. : AJ 55 [19]

> Bien qu'il existe à l'Odéon, un veilleur de nuit, des rondes supplémentaires ont été faites à l'improviste, pendant la nuit.
>
> Des écriteaux ont été apposés dans tous les locaux de l'administration, portant défense absolue de fumer. Le personnel des employés du théâtre, garçons de bureaux, tapissiers, etc. a été mis au courant de tout ce qu'il y avait à faire immédiatement en cas d'alerte.
>
> Je crois Monsieur le Directeur, que toutes les précautions ont été prises. La brigade des machinistes est d'ailleurs composée d'hommes expérimentés, appartenant depuis longtemps au théâtre, pour la plupart, et par loi, connaissant bien la maison. [38]»

Cette lettre semble au contraire montrer que le théâtre était loin de prendre toutes les précautions nécessaires. Les portes d'évacuations n'étaient pas complètement dégagées, car les galeries, qui encadrent le théâtre, sont traditionnellement occupées par des stands de libraires et de marchands de journaux. Ils ne devraient cependant pas gêner le bon fonctionnement du théâtre. On peut se demander si la commission a vraiment inspecté ce théâtre et si c'est le cas, son utilité peut vraiment être mise en doute. La formation de l'ensemble du personnel sur la procédure en cas d'incendie semble faible voir inexistante. De plus, la simple apposition d'un panneau pour faire respecter l'interdiction de fumer est un peu légère. En effet, le directeur n'évoque aucune sanction en cas de non respect.

Mais l'Odéon ne doit pas être seul dans cette position sinon le directeur se ferait peut être plus discret sur le retard du théâtre dans ce domaine. Le ministère ne doit pas se faire d'illusion sur le dénuement du théâtre face aux incendies.

Tous les cahiers des charges de la période comportent l'obligation d'assurer le théâtre :

> « Le théâtre, y compris le mobilier et le matériel de l'Etat, devra être assuré pour la somme de trois cent mille francs. Les frais sont à la charge du Directeur. En cas d'incendie, les sommes dues par les compagnies d'assurances, seront versées à la Caisse des Dépôts et Consignations. Le commissaire impérial devra veiller que les polices d'assurances soient rédigées dans ce sens, et renouvelées et entretenues sans interruption. […] Le directeur entrepreneur sera responsable des accidents d'incendie partiels, sauf son recours contre les compagnies d'assurance. [39]».

[38] A.N. : F 21 [4653]

[39] A.N. : F 21 [4650]

L'Etat délègue le soin de prendre en charge les réparations en cas de dommages. Il ne s'engage pas directement. Il contraint le directeur à verser aux assureurs l'équivalent en moyenne de trois années de subventions.

Malgré les risques, le ministère ne se donne pas toujours les moyens de son discours sur la sécurité. Une correspondance nous permet de suivre une affaire de réparation de chauffage. Cet élément, nécessaire dans un théâtre, peut s'avérer très dangereux en cas de défectuosité. Cet équipement relativement coûteux est à l'entière charge du directeur.

> « Il est bien entendu qu'il ne s'agit pas seulement des réparations locatives prévues par l'article 1754 du Code Napoléon mais encore de l'entretien des appareils de chauffage et d'éclairage, de la poëlerie et de la fumisterie, des appareils contre l'incendie, des machines et des cordages, du plancher du théâtre et généralement de tous les objets mobiliers ou immeubles par destination nécessaires aux divers services de l'exploitation.[40]»

Les coûts d'entretien peuvent dissuader les directeurs de s'en occuper régulièrement. Le 8 août 1904 Ginisty, le directeur de l'Odéon, informe le ministre que l'appareil de chauffage aurait besoin d'être réparé. Il demande timidement une participation de l'Etat[41]. Le ministre crée une commission chargée d'examiner l'appareil et d'indiquer les responsabilités. Cette commission a émis l'avis que « les dégradations et l'obligation d'y remédier incombaient exclusivement au service affectataire et, par décision de ce jour, M. le ministre a approuvé cet avis.[42] » Le ministre s'appuie sur le cahier des charges de l'exploitation pour refuser toute participation. Le directeur doit gérer son budget de façon à pouvoir assumer seul l'entretien. Néanmoins, cette politique qui n'encourage pas les mesures de sécurité lorsqu'elles s'avèrent nécessaires, peut être dangereuse.

---

[40] Cahier des charges de Du Quesnel de 1872. A.N. : F 21 [4650]

[41] « L'appareil de chauffage du théâtre de l'Odéon, par suite d'un accident qui arrive assez fréquemment à ce genre de matériel malgré la surveillance dont il est l'objet, a besoin, cette année, d'une grosse réparation. Vu le nombre d'années de service de cet appareil, j'ai l'honneur de vous demander que cette réparation soit, en partie, supportée par l'Etat. L'architecte, pressenti, a déclaré que, en ce cas, il donnerait son avis favorable. […] Qu'il me soit permis d'ajouter que l'organisme de ces machines est, de l'avis des ingénieurs, extrêmement délicat, et de ce fait, soumis à des accidents impossible à éviter. J'ajouterai que les mémoires payés font foi que j'ai entretenus ces appareils avec le plus grand soin et que j'y ai fait faire de fréquents travaux » A.N. : F 21 [4653]

[42] Note pour le bureau des bâtiments civils et des palais nationaux du 11 août 1904. A.N. : F 21 [4653]

Cependant, cette réparation doit se faire sous la direction de l'architecte du bâtiment. Ce personnage est incontournable dès qu'il s'agit de modifier ou réparer le théâtre. L'Odéon, bâtiment de la fin du XVIIIème fait partie du patrimoine architectural de Paris. L'architecte est le garant de la préservation de l'édifice. Cela représente parfois une contrainte majeure pour le directeur. Rien ne peut se faire sans son accord. Le directeur Royer se voit dans une position délicate en 1854 à cause de cette obligation.

> « Votre Excellence avait bien voulu m'accorder l'autorisation de traiter avec un entrepreneur pour une série de bals masqués*. Le plancher nécessaire pour transformer la salle de spectacle en salle de bal devait être construit et d'après vos ordres ne pouvait l'être que par M. de Gisors, architecte du gouvernement. Le devis étant fait, il fut reconnu que la construction de ce plancher ne serait achevée qu'au bout de trois semaines ou d'un mois. Déjà la saison du carnaval était commencée. Chaque jour de retard devenait un préjudice et malheureusement aux délais […] vinrent s'ajouter des pertes de temps tout à fait imprévues. La maladie de M. de Gisors et un deuil de famille virent arrêter l'architecte du gouvernement [dans] tous les rapports d'affaire. [43]» .

Royer a respecté l'obligation de travailler avec l'architecte officiel. Il s'est endetté pour ces travaux sans en percevoir de bénéfices. Car les travaux en cours empêchent sûrement toutes autres représentations au théâtre. Et une fois le plancher achevé, les bals ne rapportent pas au théâtre le bénéfice escompté car la saison est finie. Dans cette lettre, le directeur en difficultés demande au ministère une avance sur la subvention à venir. L'avance est accordée le 25 janvier 1854.

Le cahier des charges impose également un nettoyage intégral de la salle.

> « Il sera fait opérer, à ses frais, chaque année, avant la réouverture du théâtre, un nettoyage général de toutes les parties de la salle, et du théâtre intérieurement. Les peintures à l'huile devront être lessivées et les peintures à la détrempe convenablement époussetées, ainsi que les banquettes, les tentures et les appuis des loges et galeries [44]».

En tant que théâtre d'Etat l'Odéon se doit d'être impeccable. Ce nettoyage semble pourtant être fait de manière partielle et sans grand enthousiasme par le directeur.

---

[43] Lettre du 17 janvier 1854. A.N. : F 21 [1107]

[44] Cahier des charges de De La Rounat. A.N. : F 21 [4650]

> « Conformément aux prescriptions de votre lettre du 26 juin dernier, j'ai enjoint à M. le Directeur de l'Odéon de faire opérer le nétoyage [sic] exigé par l'article 7 de son cahier des charges.
>
> Ce nétoyage est en cours d'exécution et sera fini dans quelques jours. Il a été fait par MM. de Gisors et Deligny architectes de la salle et au compte de l'Etat de sorte que les réparations exécutées et qui dépasseront 3 000 Fr n'auront rien couté à M. le Directeur. Une seule chose n'a pas été faite. C'est le nétoyage du plafond et du haut de la salle et sur les observations que j'ai faites à ce sujet, il m'a été répondu par M. le Directeur et M. Deligny que jamais ce nétoyage n'avait été fait, attendu que l'établissement de l'échafaudage nécessaire pour l'opérer aurait occasionné une dépense trop élevée. Pour obvier à l'avenir à cet inconvénient, il sera peut être utile, stipuler, spécialement le nétoyage du plafond de la salle qui généralement sert beaucoup à son ornementation, et en outre exiger que le nouveau directeur fasse chaque soir couvrir les toiles par les ouvreuses, les loges et galerie ainsi que cela se pratique dans les plus petits théâtres de la capitale. C'est au reste le seul moyen de conserver fraiches les dorures et tentures.[45]»

Tous ces efforts de conservation, d'entretien ne sont cependant pas suffisants. Le théâtre ne prête pas assez d'attention à son matériel notamment pour les costumes. Deux lettres nous montrent à quel point ces derniers sont négligés. La première date du 13 juin 1888 et est adressée au ministre :

> « J'ai l'honneur de vous informer qu'il existe dans divers locaux du magasin de costumes du théâtre de l'Odéon un amas assez considérable de débris de costumes de toute sorte, bonneterie, chaussures, etc., le tout absolument hors de service. Ces divers objets fortement détériorés par les vers, ne pouvant être utilisés d'aucune façon au théâtre et devenant chaque jour davantage un danger pour les costumes voisins, j'ai l'honneur de vous proposer, Monsieur le Ministre, d'accord avec M. le Directeur de l'Odéon, de vouloir bien, selon l'usage, m'autoriser à remettre à l'administration du domaine, ces lots de chiffons pour être vendus au profit du Trésor. [46]».

Le Ministre accorde l'autorisation ici demandée. Le désintéressement du théâtre pour ses costumes est étrange. De manière générale, un directeur essaie de freiner au maximum les

[45] Lettre du commissaire du gouvernement au ministre de l'Intérieur 6 août 52. A.N. : F 21 [1111]

[46] A.N. : F 21 [4653]

dépenses pour monter une nouvelle pièce. Disposer de costumes de scène d'une grande variété permet de limiter les dépenses futures. Certains directeurs se permettent de dépenser davantage avec l'idée d'un investissement pour les spectacles futurs. Constituer un patrimoine est inutile lorsque la conservation n'est pas convenable.

De plus, aucun enseignement ne semble avoir été retiré de cet exemple. Car le ministre écrit encore le 30 octobre 1903 à Paul Ginisty, alors directeur :

> « J'ai eu l'honneur, à la date du 30 octobre dernier de vous signaler un certain manque de soin apporté dans la conservation des costumes de l'Etat. Les uns, suspendus à des patères, restent exposés à la poussière, d'autres sont tellement tassés dans les placards qu'ils prennent des faux plis qui hâtent leur détérioration.
>
> Je vous prierais de me faire connaître les mesures que vous voudriez bien prendre pour remédier à cet état de choses. Votre réponse ne m'est pas encore parvenue, je vous serai obligé d'en hâter l'envoi. [47]».

On peut cependant s'étonner du silence des directeurs à ce sujet. Aucune réponse n'est conservée sur le sujet.

A côté du manque d'entretien volontaire, l'Odéon est également frappé par les évènements historiques. En effet, l'Odéon est exposé aux troubles des années 1870 -1871. Pendant cette période tumultueuse, l'activité régulière du théâtre est stoppée[48]. Les hommes sont enrôlés au front et la population civile n'a plus vraiment les moyens et l'envie de se rendre au théâtre. Les gens qui le peuvent quittent Paris. De Chilly, directeur du théâtre à la sortie de la Commune se plaint de l'état matériel dans lequel il retrouve l'établissement. Il demande au ministre de reporter la réouverture du théâtre afin de procéder aux travaux nécessaires.

> « Le théâtre de l'Odéon ayant été occupé successivement et sans interruption, du mois de septembre 70 au 28 mai 71, par des détachements de mobiles de la province, une

[47] *Ibid.*

[48] « La vie théâtrale ne fut pas très active sous la Commune. L'ambiance, à vrai dire, n'y était pas, sans compter que depuis la in du siège, bien peu de théâtres avaient rouvert leurs portes : en effet, en dehors de la Comédie-Française –la seule salle à n'avoir jamais interrompu ses représentations- il n'y avait, à la date du 18 mars [1871], que 9 théâtres à présenter un programme : l'Ambigu Comique, le Château d'Eau, les Délassements comiques, les Folies dramatiques, la Gaité, le Gymnase, les Menus Plaisirs, les Variétés, le Vaudeville. » NOEL Bernard, *Dictionnaire de la Commune*, Paris, Mémoire du livre, 2000, notice « Théâtre ».

ambulance, un dépôt de poudre de guerre, un dépôt de farines, fromages, légumes, lard, vin et vivre de toutes sortes, et en dernier lieu, par un poste de fédérés, et ayant été atteint par les obus pendant l'un et l'autre siège ; il en résulte qu'il est dans un état déplorable de dégradation et de malpropreté, et qu'il est absolument impossible d'y reprendre aucun service régulier avant que la salle et les dépendances n'aient été passées au souffre (les tapisseries et les tentures sont rongées d'insectes), et que l'ensemble du bâtiment, n'ait été mis en bon état de réparation, propreté et salubrité.

Plusieurs demandes et réclamations à cet effet ont été déjà adressées par nous depuis deux mois, tant à l'architecte du théâtre qu'à l'Administration des Bâtiments Civils, mais sans résultat effectif : car jusqu'à présent sans doute par suite de difficultés matérielles, ou des manque d'ouvriers, on s'est borné à l'entreprise des travaux de réparations extérieurs : maçonnerie, vitrerie, toiture, etc. Notre spectacle est préparé et nous aurions pu, en commençant nos répétitions dès maintenant, faire notre réouverture, suivant l'usage dans les premiers jours de septembre. Mais en présence de ce cas de force majeure créé par les évènements, nous venons vous demander l'autorisation de n'ouvrir le théâtre que vers la fin septembre seulement, car, quelque diligence qu'on fasse, il est certain qu'il ne pourra nous être livré en état avant cette époque ; et encore serons nous probablement obligés de faire nos répétitions sur quelques autres scènes à cause du bruit occasionné par les ouvriers. Nous vous serions très reconnaissants d'autre part, Monsieur le Ministre, de vouloir bien nous accorder votre bienveillante intervention auprès du Ministre des Travaux publics pour faire hâter l'entreprise des réparations intérieures dont le retard nous cause un véritable préjudice, car il est indispensable que ces travaux soient entrepris et menés avec une grande activité pour être achevés dans un délai de 6 semaines ; et il serait regrettable non seulement pour la direction, mais pour les artistes, les employés du théâtre, le public et les commerçants du quartier que l'Odéon ne puisse rouvrir ses portes dans un délai rapproché. [49]»

Cette relance en passant par le Ministre des Beaux Arts va permettre l'obtention de l'autorisation du Ministère des Bâtiments Publics le 4 septembre 1871. Ces réparations semblent indispensables.

[49] Lettre du 14 août 71 adressée au ministre des Beaux Arts. A.N. : F 21 [1111]

Par ailleurs, nous avons des détails sur la vie du théâtre à cette période dans les mémoires de Sarah Bernhardt[50]. La célèbre actrice qui faisait partie de la troupe de l'Odéon, a elle-même tenu l'ambulance de l'Odéon[51]. Bien que ses souvenirs écrits des années après, subliment cette période et son rôle, ils nous apportent beaucoup de détails sur le fonctionnement de cette ambulance. Epaulée par une autre actrice du théâtre, aidée par ses nombreuses connaissances, elle a réussi à soigner les blessés. Grâce à sa notoriété, elle se fait introduire auprès des personnes influentes pour obtenir le nécessaire pour son ambulance. Elle est notamment allée réclamer des vivres auprès du préfet.

> « Il faut que ce vieux préfet me trouve jolie, j'ai tant de chose à lui demander [52]».

Elle lui a fait part de ses inquiétudes :

> « On a mis un dépôt de poudre dans les caves de l'Odéon : si on venait à bombarder Paris et qu'un obus tombât sur le monument, nous sauterions tous ».

La vie s'organise dans le théâtre sans se soucier cette fois de directives quelconques. Les initiatives personnelles sont de mises.

> « Ma cuisinière s'était installée au foyer du public. Je lui avais acheté un immense fourneau et elle pouvait faire des soupes et des tisanes pour cinquante hommes. Son mari était chef infirmier. Je lui avais adjoint deux aides ; et Mme Guérard, Mme Lambquin et moi étions les infirmières. Nous devions veiller deux à la fois, de sorte que nous passions toujours deux nuits sur trois. […] Les soldats étaient dans le foyer des artistes et du public ; les officiers dans une salle réservée jadis au buffet du théâtre [53]».

---

[50] BERNHARDT Sarah, *Ma double vie*, Charpentier et Fasquelle, Paris, 1907, 578p.

[51] Le fait d'avoir une ambulance dans un théâtre n'est pas spécifique à l'Odéon. Le foyer de la Comédie-Française reçoit également les blessés.

[52] « Le préfet m'avait envoyé : dix barriques de vin rouge, deux d'eau-de-vie, trente mille œufs rangés dans des caisses pleines de chaux et de son, cent sacs de café, vingt boîtes de thé, quarante caisses de biscuits Albert, mille boîtes de conserves et quantité d'autres choses. » BERNHARDT Sarah, *op. cit.*, *p.216.*

[53] *Ibid*. p.218-219.

L'ambulance semble compter entre 60 et 70 lits[54]. Porel, acteur au théâtre et qui en devient le directeur, séjourna à l'ambulance de Sarah Bernhardt ! Les dommages subis pendant le siège furent nombreux. Le bois manquant, les bancs, chaises, caisses de bois furent brûlés. Pour se mettre à l'abri des bombardements, tous les blessés furent transportés dans les caves du théâtre. Les conditions difficiles (l'eau, les rats) eurent raison de l'ambulance de l'Odéon. Une fois le conflit achevé, les travaux effectués, le théâtre rouvrit :

> « On allait galoper de nouveau à travers les rêves[55] ».

Aux consignes applicables à la salle, viennent s'ajouter dans le cahier des charges des directives strictes sur le choix du répertoire.

[54] Une fois le rationnement établis, il est devenu difficile d'obtenir suffisamment pour nourrir les blessés. « J'avais acheté au début du siège une quarantaine de poulets et six oies, que j'élevais dans mon cabinet de toilette, rue de Rome. Oh ! Il était joli, mon cabinet de toilette !... » *Ibid.* p.200.

[55] *Ibid.* p.295.

b) Choix du répertoire

Le choix du répertoire n'est pas totalement libre. Le directeur doit proposer un programme de spectacles conformes aux directives de la censure. Le cahier des charges n'y fait pas directement mention mais de manière détournée.

La censure

Le XIXe siècle est une période troublée politiquement. Tout le siècle est nécessaire à l'élaboration d'un régime stable et reconnus par tous. La législation sur les spectacles est décisive. Il faut impérativement contrôler les esprits, maintenir l'autorité. Le public, qui est assimilé par extension à la foule, est perçu comme faible, malléable et vulnérable. L'Etat se doit de le protéger en éliminant ce qui pourrait lui être nuisible. Car il ne faut pas que ce média du XIXe siècle, où un tiers de la population est illettrée, se transforme en tribune révolutionnaire. Cela doit être une vitrine du régime, une école de morale en plus d'un simple divertissement. Ainsi les spectacles, seule forme de réunion autorisée, sont soumis à la censure. Cette censure qui est préalable a été rétablie à partir de 1806. Le théâtre fait figure d'exception à côté de la presse et de l'édition qui sont en théorie libres. En effet, après 1830 la censure ne fut jamais rétablie pour la littérature. Ce qui peut être écrit ne peut pas être déclamé publiquement.

Un des traits essentiels de la censure au XIXe siècle est le silence de la loi. En effet, le pouvoir ne légifère pas clairement sur les thèmes interdits. Les fonctionnaires chargés d'appliquer cette censure vont régulièrement s'en plaindre. L'historienne Odile Krakovitch relève une des rares circulaires distribuées aux censeurs le 30 décembre 1852.

> « La Commission d'examen avait principalement à combattre les tendances continues des auteurs à chercher des situations et des effets scéniques :
>
> 1° dans l'antagonisme des classes inférieures et des hautes classes où ces dernières sont invariablement sacrifiées ;
>
> 2° dans les attaques contre le principe d'autorité contre la religion, la famille, la magistrature, l'armée, en un mot contre les institutions sur lesquelles repose la société ;

> 3° Enfin dans la peinture plus ou moins hardie des mœurs dépravées des femmes galantes et de la vie de désordre que l'on présente souvent à la jeunesse sous les couleurs d'autant plus dangereuses qu'elles sont attrayantes.[56]»

A défaut de textes administratifs clairs, les censeurs s'appuient sur la jurisprudence. Ce fonctionnement implique une évolution lente des mentalités. Chaque gouvernement est plus ou moins sensible aux différentes offenses. Pendant la Restauration, le gouvernement insiste sur la défense des idées libérales. Le bourgeois ne doit pas être systématiquement attaqué. Puis, la monarchie devient plus rigide envers les contestations de la religion. A partir de 1830, la correction des mœurs devient un des soucis majeurs du pouvoir. Le répertoire ne doit plus comporter d'allusion aux mœurs légères. Cet attachement à la moralité perdure jusqu'à la fin de la censure. On doit mettre à l'affiche une pièce qui puisse être vue par tous les membres d'une famille honorable. La Restauration interdit environ 20 pièces. La monarchie de Juillet se montre plus sévère et en censure 185. L'Empire se montre moins intransigeant. 100 pièces sont interdites mais près de la moitié des pièces soumises aux censeurs doivent subir des modifications avant la première représentation. Cela rend l'évaluation d'autant plus délicate à faire. L'Empire tend à se préserver des attaques politiques. Les pièces d'Hugo par exemple, ne peuvent être jouées à l'Odéon malgré les manifestations de la jeunesse du quartier latin. Entre 1871 et 1900, 82 pièces sont interdites. Sous la IIIe République, on combat l'extrémisme politique et social. Le souvenir de la Commune est encore bien présent.

Deux organes assurent l'exercice de la censure. Il s'agit dans un premier temps du Comité de lecture, qui est un service interne, et de la Commission d'examen. Le cahier des charges impose un comité de lecture de trois à cinq membres dans le théâtre.

> « Aucun ouvrage ne pourra être refusé par le directeur de l'Odéon, sans avoir été soumis à l'appréciation de ce comité. Le comité fera un rapport qui sera adressé au ministre et pourra être communiqué à l'auteur[57] ».

Son pouvoir paraît d'une grande importance. Seulement son rôle est essentiellement consultatif. Les membres nommés par le ministre ne pèsent pas réellement sur le choix du

---

[56] ARCHIVES NATIONALES, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens. 1835-1906, [Texte imprimé] : inventaire des manuscrits des pièces (F^{1} 581 à 668) et des procès-verbaux des censeurs (F^{21} 966 à 995) / Archives nationales* ; [réd.] par Odile Krakovitch, Paris : Centre historique des Archives nationales, 2003, « Avant-propos ».

[57] A.N.: F 21 4650 Cahier des charges de Du Quesnel.

répertoire. En 1881, un nouvel élément est apporté au cahier des charges. Le comité peut désormais sélectionner des pièces dignes d'être jouées. Le directeur est tenu de faire jouer une pièce d'un ou deux actes tous les ans et tous les deux ans, une pièce d'au moins trois actes. La voix est directement donnée au comité qui peut mettre une fois l'an une pièce à l'affiche. Mais les membres du comité sont de manière générale de connivence avec le directeur. Il n'y a pas de conflit entre les deux parties. Un des anciens membres du comité déclare même :

> « Les pièces ne lui [au comité] sont pas lues : les rapports sur les ouvrages lui sont présentés, et dont intelligemment par M. Charles Samson. Seul, le directeur de l'Odéon est maître de la réception de ses pièces. […] Ajouterai je que ce comité, qui se réunit chaque mois, n'abuse pas de son droit de réception et laisse au directeur liberté entière ? Et comment pourrait-il en être autrement dans un théâtre dont le directeur est un commerçant responsable qui risque ses propres deniers ? […] Ce comité qui, on le sait, est un « comité de refus » était autrefois composé des plus vénérables doyens de l'art dramatique. Passer chaque mois une heure avec des camarades qui ne se voyaient plus, se retrouver, parler des pièces ou des anecdotes oubliées. Comme Scholl, comme Fouquier, Becque était exact à nos séances du Comité. Chaque mois, il arrivait avant l'heure, rodant dans les coulisses, flirtant avec les jeunes comédiennes.[58]»

Il semble normal aux membres du comité de ne faire qu'une évaluation partielle des pièces et de ne pas peser réellement sur la programmation. Ces rencontres relèvent davantage de la réunion amicale entre personnes du même milieu. Ce comité existe essentiellement pour la forme. Il peut éventuellement permettre de donner une chance à un auteur que le directeur aurait écarté pour des causes personnelles.

Après avoir obtenu l'avis favorable du comité, la pièce doit encore être acceptée par la commission d'examen. Cette commission était un élément de la direction des théâtres. Elle faisait partie intégrante du ministère des Beaux Arts. Elle se compose de cinq censeurs et d'un secrétaire. Les manuscrits des pièces y sont envoyés en double quinze jours avant la représentation. Ils y restent de 8 à 10 jours. Si la commission l'autorise, un employé récupère un manuscrit. Le second reste aux archives de la commission. Le visa définitif n'est rendu qu'après la répétition générale et la veille de la première. Cela permet de maintenir une grosse pression sur le théâtre. Car une fois que la distribution est faite, que les décors, costumes et affiches sont achevés, il devient difficile pour le théâtre de reporter voire d'annuler. Le

[58] BERNHEIM Adrien, *op. cit.,* p.227.

directeur doit rentrer dans ses frais et pour cela il est prêt à modifier ce qui déplait. En effet, si la commission ne donne pas son accord, elle le convoque avec l'auteur de la pièce. Paul Ginisty, directeur de l'Odéon de 1896 à 1906 raconte :

> « et courtoisement, oh très courtoisement, leur demandent quelques modifications, la suppression d'un mot, l'atténuation d'une phrase qui pourrait prêter à quelques allusions. Ils souffrent, aimablement, d'ailleurs, la discussion, admettent que l'auteur se défende, répondent à ses objections, comprennent très bien qu'il tienne à son texte, font volontiers quelques concessions…pour qu'on leur en fasse aussi. Le ministre des beaux-arts tranche les différends un peu délicats.[59] »

Seuls les grands auteurs habitués au procédé peuvent être en mesure de défendre leurs textes. Mais un tout jeune auteur qui voit sa pièce sur le point d'être jouée pour la première fois doit être prêt à faire beaucoup de concessions.

Si la pièce est entièrement refusée, les deux manuscrits sont rendus au théâtre. Il semble que le cas se soit produit à l'Odéon en 1880. Dans les carnets de bord, à la date du 16 septembre, on trouve la mention :

> « Les manuscrits de censure sont rentrés. On supprime les grandes affiches.[60] »

Le théâtre a ici anticipé la réponse de la censure et se voit obligé de modifier son programme sans compensation.

Lorsque le visa est délivré, une dernière étape attend encore la pièce. Le commissaire de police du quartier doit également donner son accord. Cela relève d'un reliquat de l'ancienne procédure. De fait, le corps des inspecteurs est crée en 1835. Avant le contrôle de la censure relevait des commissaires. Désormais ils sont relégués à faire respecter le bon ordre des files d'attente, de la vente des billets et de l'affichage.

La censure contrôle le texte mais également la mise en scène. C'est pour cette raison que le visa définitif n'est délivré qu'après la répétition générale. Car cette répétition est publique à cette époque. Elle réunit principalement les critiques et les censeurs tenus de surveiller la gestuelle, le comportement des acteurs. Une diction particulière, une certaine expression peut

---

[59] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, Paris, Schleicher Frères, 1898, pp.169-170.

[60] A.N. : AJ 55 14

permettre de changer l'effet, le sens du texte[61]. La censure peut être détournée de cette manière. Car on peut présenter une mise en scène pour la répétition générale et adopter une autre attitude pour la première. Cependant, le cahier des charges impose que les représentations ne troublent pas l'ordre public. Si une pièce cause l'agitation, d'autorité le ministère interdit de nouvelles représentations et peut sanctionner le directeur. Si les agents du pouvoir laissent encore échapper des pièces dérangeantes, les ennemis du directeur (et ils sont souvent nombreux) vont se charger d'en informer le ministère. C'est le cas d'une lettre malheureusement ni datée ni signée qui figure dans les archives du ministère. Cette lettre virulente demande la fin de représentation d'une pièce qui fait scandale et rappelle au gouvernement les sanctions qui pourraient être appliquées à l'encontre du directeur. Assurément l'auteur aimerait que le privilège soit retiré au directeur[62]. En 1888, Porel décide de monter une pièce des frères Goncourt, *Germinie Lacerteux*. La première de cette pièce est jouée le 19 décembre. Elle choque tellement les esprits, que les sénateurs demandent le 26 décembre la suppression de la pièce. Le Président de la République, Sadi Carnot, en fait seulement interdire les représentations en matinée. L'interdiction totale doit lui sembler délicate.

Mais la fin du XIXe siècle voit le rôle de la censure décliner. Cette institution devient inefficace face à l'ampleur du travail à effectuer. Les quatre censeurs ont reçus 9000 pièces et chansons à contrôler pour les quelques 161 salles de théâtres et autres music-halls pour la

---

[61] Eugène de Mirecourt rapporte des propos attribué par Bocage, acteur et ancien directeur de l'Odéon, sur la censure : «La censure, messieurs… absurde chose ! Elle n'empêche rien. Tenez, moi qui vous parle, je désirais, en 1931, faire de l'opposition au gouvernement. Une pièce de Lemercier, *Pinto*, me semble favorable à mes projets. Il y a dans cette pièce une conspiration ; Pinto veut détrôner le roi d'Espagne. Arrive une scène où on lui remet un papier ; il s'écrie, en le lisant : « A bas Philippe ! » La censure ne biffe point ce passage, et je le prononce de manière à électriser toute la salle. On suspend la pièce, le ministre demande des coupures… Allons donc ! Je remplace par des gestes la phrase supprimée ; je glisse des allusions, et voilà de nouveau le parterre en incandescence. Non, messieurs, croyez-moi, point de censure ! Elle est incapable de lutter contre un acteur de génie ». MIRECOURT Eugène De, *Les contemporains*, Paris, Gustave Havard, 1856, « Bocage ».

[62] Cf. Annexe 2. On ne peut cependant pas dater précisément la lettre et donc connaître le directeur directement visé. Cependant l'indication de la pièce jouée, Une *Nuit blanche, Fantaisie noire* a été joué sous Bocage. Cette pièce se voulait politique et dénonciatrice. La réplique ne se fit pas attendre. Bocage fut remercié peu après. A.N. : F 21 [4650]

seule année 1900[63]. Le contrôle minutieux de la censure se fait de plus en plus difficile. En 1905, Henri Dujardin-Beaumetz, Sous Secrétaire d'Etat aux Beaux-arts fait adopter la fin de la censure. L'arrêt de la censure se fait tout simplement par une suppression des crédits affectés aux traitements des censeurs. Il est étonnant de voir que l'argument économique a eu raison de cette institution rétrograde. Cette disparition en 1906 se fait dans l'indifférence générale. Elle ne se fait pas sur le plan idéologique car en 1909 la censure pour le cinéma est mise en place !

A coté de ce que Ginisty appelle « le musée de la timidité administrative », le directeur subit encore de grosses contraintes pour le choix de son répertoire.

Encadrement de la programmation

Le cahier des charges astreint le directeur du théâtre de l'Odéon à respecter un certain nombre de directives.

Tout d'abord, le théâtre de l'Odéon est un théâtre officiel. Napoléon Bonaparte avait en 1806 limité le nombre de théâtres dans Paris et les avait astreints à ne jouer qu'un seul genre théâtral. Cette tradition s'est relativement poursuivie au cours du siècle. Il faut attendre 1864 et la loi sur la liberté industrielle du théâtre pour que les théâtres aient plus de liberté dans leur programmation. Tout un chacun peut désormais monter un théâtre. La concurrence est plus rude et le nombre de faillite croissant. L'Odéon n'obtient cependant pas plus de liberté malgré cette loi. Le directeur reste un fonctionnaire au service de l'Etat qui lui permet d'exister. Il dispose, avec la Comédie-Française, d'un privilège sur le grand répertoire. Mais si le Français joue le théâtre classique, le statut de l'Odéon est un peu particulier.

> « Le répertoire du théâtre de l'Odéon se composera : 1° de tragédie ; 2° de comédie ; 3° de drame en prose ou en vers. Le directeur ne pourra exploiter aucun autre genre, si ce n'est par exception [64]».

L'Odéon joue donc du classique mais il ne doit pas empiéter sur le répertoire de la Comédie-Française. Les grands auteurs classiques peuvent y être représentés mais pas les pièces déjà au répertoire du premier Théâtre-Français. Il ne lui reste que la possibilité de jouer les pièces

[63] ARCHIVES NATIONALES, *op. cit.*, « Avant-propos ».

[64] A.N. : F 21 [4650]

mineures d'un grand dramaturge. Si la Comédie-Française ne reçoit dans son répertoire que des dramaturges déjà reconnus, l'Odéon fait figure de théâtre d'Essai. Son rôle est de découvrir, de révéler les nouveaux talents. C'est un rôle relativement ingrat de trouver un talent qui profitera de son succès dans un autre théâtre. De plus, mettre à l'affiche de nouveaux auteurs tout en gardant un cadre traditionnel est assez ambigu. Les goûts et attentes du public évoluent. Les genres littéraires novateurs du XIXe siècle sont le vaudeville, la comédie de mœurs voire le théâtre naturaliste. A chaque incursion dans ce genre par l'Odéon, le directeur est immédiatement l'objet de vives critiques. Ce répertoire est réservé au « Théâtre de Boulevard » qui ne désemplit pas. Le Second théâtre français ne doit pas s'abaisser à jouer ces pièces populaires. Il doit adapter des pièces nouvelles mais qui respectent un certain classicisme.

En plus de cette difficile conciliation, le cahier des charges impose un quota pour les différents genres. Le premier cahier des charges de la période indique :

> « Le directeur entrepreneur devra, dans le cours de l'année théâtrale faire représenter au moins, six grands ouvrages de trois à cinq actes, et six en un ou deux actes. Il devra en outre, mettre à la scène au moins six ouvrages appartenant à l'ancien répertoire. […] Il devra, chaque année, composer par semaine, deux spectacles avec l'ancien répertoire ; l'un de ces spectacles sera obligatoirement donné chaque semaine et l'autre à la volonté du directeur, mais de manière à ce que le nombre des représentations exigées soit toujours atteint. »

Ce cahier des charges n'est encore pas trop contraignant. Il suffit juste de jouer l'équivalent de deux représentations de l'ancien répertoire par semaine et d'adapter 12 ouvrages par an. Celui de Du Quesnel en 1872 complique la tâche. Cette fois il doit adapter quatre ouvrages courts, quatre longs et quatre ouvrages nouveaux courts. Il est en effet estimé suffisant de donner la possibilité à un nouvel auteur de ne présenter qu'un ouvrage en un ou deux actes. Il est censé faire ses preuves rapidement et on soigne également le public qui n'a pas à supporter un cinq actes d'un obscur inconnu. Le public ne s'y déplacerait pas. De plus, les pièces de jeunes inconnus ont plus de chance d'être montées lorsqu'elles n'impliquent pas de grands frais. Une pièce se déroulant en costumes d'époque dans une région lointaine implique des costumes, des décors et accessoires que ne possède pas forcément le théâtre. Un directeur n'est souvent pas suffisamment audacieux pour s'impliquer autant sans avoir la certitude que c'est une réussite. Les auteurs inconnus ne peuvent donc pas se permettre de laisser libre cours à leur imagination. Ils doivent garder en tête le côté pratique. Les ouvrages classiques

sont plutôt l'occasion d'une concurrence, d'une surenchère entre les théâtres. Il faut réussir à monter Molière ou Racine de manière plus fastueuse que les autres afin de se démarquer. En outre, les ouvrages classiques ont un rôle pédagogique. Il est important que la jeunesse étudiante puisse voir les grands auteurs qu'elle étudie à l'université.

Ce même cahier des charges de 1872 va comporter une nouvelle manière de distribuer la subvention. Cette fois elle est divisée en prime. Si le directeur souhaite l'obtenir dans son intégralité il doit sur toute l'année respecter des directives rigides.

> « Pour 10 représentations régulières exclusivement consacrées au répertoire, il lui sera alloué par chaque représentation une prime de 1 000 francs, soit pour les 40 représentations : 40 000 francs. Pour les quatre grands ouvrages en 3, 4 ou 5 actes, il lui sera alloué une prime de 4 000 francs par ouvrage soit : 16 000 francs. Et pour quatre ouvrages nouveaux, en 1 ou 2 actes, une prime de 1 000 francs par ouvrage soit 4 000 francs. Ensemble : 60 000 francs. »

Le directeur est obligé de respecter dans le détail. Au besoin il est préférable de mettre à l'affiche une pièce qui n'obtiendra aucune audience mais qui rentre dans les quotas afin de percevoir l'aide de l'Etat. Ces soi-disant primes ne vont pas au-delà de 60 000 francs qui est le budget annuel accordé à l'Odéon. Cette attribution de la subvention ne semble s'être appliquée qu'au seul Du Quesnel. Dans les deux autres cahiers des charges, cette division n'est pas mentionnée. Dans le cahier des charges de Porel, on en revient aux quatre grands ouvrages, quatre courts et au moins six ouvrages de l'ancien répertoire avec deux représentations par semaine dont au moins une en soirée. Au début de la période les représentations en matinée ne se faisaient pas encore. Elles sont établies à la fin du siècle pour le dimanche et les jours de fête. Cette mode nouvelle permet au directeur de pouvoir tenir les quotas de représentations. Le cahier des charges de Marck en 1892 montre une nouvelle tendance. Cette fois on ne défend plus l'ancien répertoire mais on oblige à mettre à l'affiche de la nouveauté. Il faut désormais présenter au moins quatre grands ouvrages, six ouvrages de l'ancien répertoire et neufs petites pièces nouvelles. Mettre à l'affiche de l'ancien répertoire permet au directeur de ne pas verser une partie de la recette pour les droits d'auteur. Seulement lorsque le directeur en abuse, les auteurs débutants refusés se plaignent.

Pour garantir aux jeunes auteurs une situation propice à leur réussite, le cahier des charges garantit à partir de 1884 :

> « Tout ouvrage nouveau qui n'aura pas subi une chute caractérisée devra jouir d'un minimum de douze représentations.»

Ainsi, un jeune auteur bénéficie d'un temps relativement long pour se faire connaître. Cependant, cette garantie repose sur le flou de la formule « chute caractérisée ». Le directeur peut encore retirer rapidement une pièce qui ne lui rapporte pas suffisamment. Le cahier des charges de 1892 se montre plus précis :

> « Tout ouvrage nouveau qui n'aura pas subi une chute caractérisée par le fléchissement du chiffre des recettes au-dessous du montant des frais journaliers normaux au théâtre, devra être assuré d'être annoncés sur les affiches du théâtre ».

Il faut donc attendre que le théâtre ne touche plus aucun bénéfice d'une pièce pour pouvoir la retirer.

De plus, les directeurs tentent d'assimiler une pièce étrangère à un nouvel ouvrage. Cela diminue les occasions pour un nouvel auteur d'être accepté. On ne peut pas vraiment parler de nouveauté lorsque l'on met Shakespeare à l'affiche. Mais de cette manière le directeur ne paie pas de droits d'auteurs tout en respectant le quota. Le cahier des charges de 1892 impose :

> « Dans le cas où le directeur désirerait mettre à la scène un ouvrage de littérature étrangère et le faire entrer en ligne de compte à titre d'ouvrage nouveau, il devra demander l'autorisation au ministre. »

Le fait de demander l'autorisation permet de limiter l'usage de cette alternative.

Une fois que l'équilibre entre répertoire ancien ou nouveau est respecté, on peut se demander si le directeur est encore maitre de la réception des nouvelles pièces.

Programmation : un choix du directeur ?

Le théâtre jouit au XIXe siècle d'un grand prestige. Les auteurs sont littéralement fascinés par ce milieu. Il faut signaler que le théâtre confère une reconnaissance aux auteurs. L'Académie Française accepte plus facilement un dramaturge qu'un romancier, genre pendant longtemps méprisé. De plus, le théâtre est l'activité littéraire la plus rentable. Depuis 1777 et l'action de Beaumarchais, le principe d'une Société de droits d'auteurs est institué. Les

auteurs touchent un pourcentage de la recette à chaque représentation de leur pièce. Pour ces raisons, le directeur de l'Odéon, qui est en plus un théâtre d'Essai, est très convoité. Il croule sous les demandes. Ces demandes émanent surtout de jeunes débutants. Une nouvelle pièce d'un auteur à succès, qui est la plupart du temps commandée par un théâtre, est attendue impatiemment.

Le directeur qui est en général lui-même un homme de lettres, se montre souvent clément envers ses amis. Lorsqu'Antoine arrive à l'Odéon, le premier auteur qu'il met à l'affiche est Bergerat qui « a tant de titre à mon amitié et à ma reconnaissance, que je ne pouvais qu'être son partisan. Aussi ai-je obtenu, sachant l'immense plaisir que je ferai au poète qui me soutint si vaillamment à mes débuts, que nous donnerions sa pièce dès les premiers spectacles.[65]» Son associé en fait de même. Antoine relève :

> « Encore une pièce d'un ami de Ginisty, dont je n'avais jamais entendu parler.[66]»

De plus, le cahier des charges interdit au directeur de mettre à l'affiche une pièce qu'il aurait écrite. L'auteur de la pièce ne doit pas faire partie du personnel de l'Odéon. Cela paraît logique que le théâtre ne serve pas à la seule gloire du directeur. La difficulté que rencontrent les jeunes auteurs pour être accueillis dans un théâtre cause de grandes déceptions et une grande amertume. Devant cet état de fait, certains écrivent au ministre pour s'en plaindre directement[67].

Mais peut-on vraiment affirmer que le directeur est libre du choix des pièces ? Dans la correspondance du ministère des Beaux Arts, on trouve une correspondance intitulée « recommandations-réclamations ». Les artistes déçus de ne pas avoir reçu de réponse favorable de la part du directeur essaient leurs chances auprès du ministère. Ces réclamations ont lieu après une période jugée trop longue[68]. L'auteur se place dans ce genre de cas en victime afin d'émouvoir le ministère. L'injustice qui lui est faite est rappelée et le ministre se doit d'y remédier.

---

[65] ANTOINE André, *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et l'Odéon*, Paris, Grasset, 1928, p.28.

[66] *Ibid*. p.56.

[67] Cf. Annexe 3.

[68] Cf. Annexe 4.

De manière générale, les auteurs mettent en avant tout ce qui pourrait leur permettre d'être accueillis favorablement. Les titres et dignités universitaires sont ostensiblement rappelés. Si l'auteur a reçu, un jour, des compliments d'une quelconque personne connue, il le met bien évidement en avant. Le dernier argument avancé est le fait que l'auteur ait déjà été joué, à l'Odéon ou non. Cette lettre de recommandation est soit écrite directement par l'auteur soit ce dernier se place sous le patronage d'une tierce personne. Il s'agit de manière générale d'un maire, un député voire même parfois un ministre. Les ministres qui interviennent, n'ont généralement pas un poste en lien avec le monde artistique. On trouve des recommandations de ministres de l'intérieur, des finances, de la marine, des colonies voire même du président du conseil. Leur titre donne une certaine autorité au jugement de valeur qui lui est strictement personnel.

De 1854 à 1906, on compte 29 demandes d'acceptations différentes avec dans deux cas une relance. Sur ces 29 demandes conservées, 26 évoquent le nom de la pièce. Les autres demandes se contentent de demander une faveur pour la pièce sans en préciser l'auteur. Sur ces 26 pièces, une seule pièce semble avoir été jouée à l'Odéon[69]. Il s'agit d'une pièce intitulée *Que dira le monde ?* La recommandation a été envoyée au ministère le 13 mai 1854. La pièce a été jouée dans le courant de cette même année. Cette exception peut être expliquée par la date. En effet, les autres recommandations sont bien plus tardives (aux alentours des années 1890 – 1900). Les directeurs semblent s'affranchir de l'influence ministérielle à la fin de la période.

Une lettre de Porel de 1890 est particulièrement significative. Il répond à une recommandation émanant du ministère :

> « Dès que M. Jules Baudot m'aura remis son manuscrit je le lirais avec le plus vif désir d'y trouver une pièce jouable. Ai-je besoin d'ajouter que si monsieur le ministre de l'Instruction publique s'intéresse à ce jeune débutant, est-ce un service ? Je mettrai dans la balance mon vif désir de lui plaire.[70] »

On voit bien ici que le directeur ne se laisse pas imposer une pièce de façon soumise. Il tente de savoir si cette recommandation est un ordre ou un conseil.

[69] D'après la comparaison avec les pièces jouées à l'Odéon regroupées dans le recueil des Archives Nationales.

[70] Lettre du 5 décembre 1890. A.N. : F 21 [4654]

De plus, du propre aveu du Sous Secrétaire d'Etat, le choix de l'acceptation revient au directeur. Aux réponses des demandes de recommandation, cinq fois le Sous Secrétaire d'Etat refuse d'intercéder. Dans une lettre du 4 juin 1889 il répond :

> « Les directeurs des théâtres subventionnés ou non sont seuls responsables du choix de leur répertoire et je ne puis à aucun titre m'immiscer dans ces affaires d'un genre tout particulier. Il m'est dont absolument impossible de donner satisfaction à votre lettre. [71]»

Ce genre de réponse n'est évidemment pas formulé ainsi lorsque le patronage est trop important. Ici, il ne fait que répondre au maire de Biarritz. De plus, l'avis envoyé au directeur de l'Odéon est relativement neutre. Il indique seulement « appeler votre bienveillante attention sur cet auteur ». Le directeur n'hésite pas non plus à répondre négativement. Il en donne parfois la raison au ministère. Mais ce besoin d'être soutenu par une personnalité semble plutôt irriter le directeur. En effet, un dramaturge devrait pouvoir se distinguer par ses qualités artistiques et non pas par ses connaissances. C'est ce qui semble ressortir de l'état d'esprit de Ginisty[72].

On peut donc dire, qu'une fois les règles de la censure respectées, le directeur est libre d'admettre à l'Odéon les pièces qui lui paraissent d'un quelconque intérêt. Seulement, une fois montée, le directeur ne peut pas s'assurer l'exclusivité de la pièce. L'Odéon qui n'est que le Second théâtre français, se doit de léguer les pièces de son répertoire réclamées par la Comédie-Française. Ainsi lorsqu'une pièce obtient un succès à l'Odéon, la Comédie-Française peut demander de l'ajouter à son répertoire, interdisant du même coup l'Odéon de continuer à la jouer[73].

Si le cahier des charges encadre, parfois de façon un peu rigide, l'action du directeur, il n'en est pas moins nécessaire. De plus, il normalise les rapports avec le gouvernement qui ont parfois été houleux.

---

[71] A.N. : F 21 [4654]

[72] Cf. Annexe 5.

[73] On peut relever à titre d'exemple la pièce de Ponsard, *L'honneur et l'argent*, qui a été récupérée par la Comédie-Française en 1862 après avoir fait les beaux jours de l'Odéon.

2) La relation avec le pouvoir

Le directeur de l'Odéon qui est nommé par l'Etat est en position de subordonné qui se doit d'obéir. La sélection de cette personne est un choix mûrement réfléchi. D'autant plus que les candidats ne manquent pas.

a) De l'entente cordiale à la guerre administrative

Le choix des directeurs précédents ne s'est pas avéré être judicieux. Epagny réalise vite que son entreprise ne lui permet pas de faire fortune. Il cède sa place à son associé Lireux. Ce dernier comprend vite qu'il est difficile de réussir à l'Odéon et dépose le bilan en 1845. Son successeur, Bocage, fait une courte apparition avant de céder également sa place à Vizentini, régisseur général de l'Opéra. En 1848, au moment où ce dernier est sur le point de déposer le bilan, il fuit à Bruxelles. Les comédiens forment pendant une courte période une société sur le modèle de la Comédie-Française. Les aléas du pays entrainent l'Odéon dans une période assez troublée. En 1849, Bocage est rappelé à la tête de l'Odéon. Sous sa direction l'Odéon retrouve de l'éclat. Seulement, par conviction républicaine il se montre très hostile au régime instauré par Louis-Napoléon. Il est révoqué en 1850. Cette succession de directions handicape grandement le théâtre. Il est en effet très difficile de maintenir une troupe homogène, un répertoire cohérent et un public fidèle dans de telles circonstances.

Il est donc nécessaire de bien s'accorder sur la personnalité du directeur afin d'éviter les mêmes déboires. Ce choix est en effet décisif. L'Odéon alors théâtre impérial pour lequel l'Empire consent à verser une subvention de 100 000 francs, se doit d'être bien géré. En 1853, Alphonse Royer (1803-1875) est nommé directeur du théâtre impérial. Personnalité du monde littéraire sa nomination semble logique. Christian Genty[74] nous apprend, qu'en 1830, il publie en collaboration avec Barbier un roman ayant pour cadre le Moyen-âge, *Les mauvais garçons*. Il profite de l'engouement du public pour le Moyen-âge, suscité par Hugo avec *Notre Dame de Paris*. Royer a ensuite séjourné plusieurs années en Orient. *Aventures de voyage. Tableaux, récits et souvenirs du Levant* compilent ses impressions sur l'Europe et divers pays bordant la Méditerranée. Car les voyages constituent pour lui le prolongement de l'éducation. A son

[74] GENTY Christian, *op. cit.*, p.22.

retour, il collabore avec Gustave Vaez et Donizetti pour l'Opéra. Il est librettiste[75]. Vaez et Royer sont acceptés à l'Odéon où ils représentent *Le bourgeois grand seigneur* en 1842. Le duo a également fait jouer des pièces comme : *Les fantaisies de Milord* en 1850 au Théâtres des variétés ou *Un ami malheureux* en 1850 au Vaudeville. Genty nous rapporte :

> « Sympathique aux artistes, apprécié du public et connaissant les détours de la maison, sa nomination rassemblait bien les suffrages.[76] »

Malgré les conditions difficiles dans lesquelles il prend son poste, son directorat semble avoir amorcé un retour en grâce du théâtre. La programmation retrouve progressivement de l'intérêt aux yeux du public qui fréquente à nouveau ce théâtre, longtemps délaissé. Un article paru le 15 décembre 1895, rapporte une anecdote sur cet Odéon déserté. Elle viendrait de l'acteur Thiron.

> « C'était au temps de sa jeunesse, sur les planches moroses de l'Odéon, et l'on jouait *Le Barbier de Séville*[77]. Le rideau se lève. Thiron-Figaro, la guitare à la main, jette un regard dans la salle avant, d'accompagner la romance qu'Almaviva va lancer vers le balcon de Rosine : Dans l'immense théâtre, glacial et désert, toutes les places paraissaient vides. Cependant, il finit par découvrir, au fond de l'orchestre, un spectateur unique, impassible, enveloppé dans un grand pardessus. Figaro s'avance alors jusqu'au trou du souffleur, et, après avoir dessiné un salut digne d'un grand d'Espagne, il dit au solitaire perdu dans l'immensité odéonienne : Monsieur, est-ce que vous tenez absolument à ce que nous ayons l'honneur de vous jouer *le Barbier de Séville* ? Moi, monsieur, répond le triste inconnu, pas le moins du monde ; je suis venu dans l'espoir qu'il ferait ici moins froid que dehors, mais, sauf le respect que je vous dois, il fait un froid de chien dans votre théâtre !.. Sans doute, reprend Thiron, de plus en plus aimable, on aura oublié d'allumer le calorifère, les gens de service sont si insouciants! Mais enfin, puisque vous ne tenez pas entièrement à voir la pièce... Mais non, je vous assure... je serais désolé que vous vous gêniez pour moi. Eh! bien, monsieur, puisque vous avez tant de bonne grâce, veuillez donc passer au contrôle, on vous remboursera le prix de votre place... Oh! Monsieur, ce serait trop ! Comment ? J'ai un billet

[75] Compositeur du livret usité à l'Opéra. Royer et Vaez composent la musique et Donizetti retranscrit la musique.

[76] GENTY Christian, *op cit*., p.23.

[77] Cette pièce était en effet à l'affiche de l'Odéon en octobre 1854.

de faveur !... Le seul spectateur de cette soirée mémorable avait donc franchi « à l'oeil » l'entrée du second Théâtre-Français. Pauvre Odéon ! [78]»

Cette situation cocasse qui semble néanmoins improbable, nous permet de comprendre à quel point ce théâtre a connu une période difficile. Cette réputation était encore dans les mémoires à la fin du siècle.

Pourtant peu à peu, la réputation sulfureuse de ce théâtre d'étudiants perd de son importance. Désormais même le public de la rive droite s'intéresse au théâtre. L'Odéon qui a souffert de sa réputation de théâtre maudit, a enfin réussi à dévoiler une nouvelle image de lui-même. Il n'est alors plus surnommé la « Sibérie dramatique [79]». Les pièces reçues y trouvent dès lors un accueil un peu moins agressif qu'auparavant.

Par un décret du 1er juillet 1856, Alphonse Royer est nommé à la direction de l'Académie nationale de musique. Ce dernier était encore fortement attaché à l'Opéra.

A côté de cette figure essentiellement littéraire, on peut s'étonner du profil de son successeur. Charles de La Rounat est également auteur et critique littéraire. Mais il a également été secrétaire de la Commission du travail dite « du Luxembourg » sous la présidence de Louis Blanc[80]. Elle est composée de plusieurs centaines de personnes d'horizons différents. Cette commission gouvernementale instituée en 1848 avait pour mission de réfléchir à une nouvelle forme de travail. Cette commission inspirée d'idées socialistes voulait améliorer la condition ouvrière. Elle a proposé l'idée de la création d'ateliers sociaux. L'échec de cette solution mal mise en application a été la cause de nombreux troubles et de l'exil de Louis Blanc. On peut donc s'étonner qu'un homme avec un tel passé ait été nommé à la tête d'une institution impériale en 1856. Il devait sûrement bénéficier d'appuis solides mais la documentation à ce propos manque. Il s'était notamment illustré avec la production de vaudevilles ainsi qu'à la rédaction de la *Revue de Paris*. C'est en homme de lettres que sa candidature est acceptée. Il devait être perçu par le pouvoir comme

[78] Article du *Progrès illustré* du 15 décembre 1895 par Jacques Mauprat.

[79] Les échecs y sont tellement retentissants que les auteurs en seront longtemps marqués. On peut penser que l'échec de sa première pièce *Nuit vénitienne*, montée à l'Odéon va éloigner Musset des théâtres quelques années. Il continuera cependant à écrire pour le théâtre mais ses pièces ne sont plus destinées à être jouées.

[80] GENTY Christian, *op. cit.*, p.28.

un homme de confiance. Son directorat a tout de même duré dix ans. Le 2 juin 1864, par décret impérial M. de La Rounat est fait Chevalier de la Légion d'Honneur. Cette extrême marque de faveur est par la suite décernée aux autres directeurs de façon assez mécanique.

Le directeur représente le lien entre l'administration et le théâtre. Il se doit de reconnaître voire de soutenir le régime en place. Les fréquentes visites des personnalités au pouvoir attestent de la relative bonne entente entre les parties. L'Odéon accueille, au cours de toute la période, sept fois l'Empereur accompagné parfois de son épouse et de son jeune fils. Ce théâtre qui n'est que le Second Théâtre français ne reçoit pas tous les honneurs d'une salle officielle comme la Comédie-Française. Et même lorsque l'Empereur ne se déplace pas, le théâtre donne une voire plusieurs représentations au couple impérial. Les carnets de bord relèvent trois représentations[81] de la troupe théâtrale au château de Compiègne. En effet, il demeurait dans ce château un mois et demi par an. Il n'hésitait alors pas à faire venir une troupe théâtrale afin d'y jouer la pièce en vogue pour divertir la Cour. A cette occasion, le théâtre n'ouvre pas ses portes à Paris. Le carnet de bord ne relève pas tous les évènements de ce genre. Dans les mémoires de Sarah Bernhardt, on apprend notamment que la pièce *Le Passant* a été jouée aux Tuileries pour le souverain. Les représentations n'ont donc pas pour seul cadre le théâtre.

Le théâtre accueille également les têtes couronnées européennes. Les carnets de bord relèvent quatorze visites d'hôtes illustres tels que le Roi de Wurtemberg, la reine Christine, la reine de Hollande, le duc de Mecklembourg, le prince de Galles ou encore le prince de Murat[82]. Les présidents de la République vont également honorer l'Odéon de leur présence. A dix occasions le président assiste, parfois partiellement, de 1890 à 1903, à une représentation. Sa femme ou certains ministres l'accompagnent quelquefois. Sur les dix visites présidentielles, le président Loubet est venu huit fois. Cela ne signifie pas forcément que le théâtre est davantage en grâce. Le chef de l'Etat est peut être tout simplement un grand amateur de théâtre. Le président de la Troisième république, dépourvu de tout pouvoir effectif, n'a qu'un rôle de représentant de la République. Ce n'est pas directement de lui que dépend le sort du

[81] Ces représentations ont lieu le 16 novembre 1857, le 21 novembre 1863 et le 26 novembre 1866. On peut relever le fait que ces représentations ont lieu avec régularité en novembre.

[82] Les Murats sont les descendants de Joachim Murat et de Caroline Bonaparte. Cette dynastie règne en Italie au milieu du siècle. Ils sont donc des cousins éloignés de Napoléon III.

théâtre. Sa venue représente tout de même une marque de faveur pour l'Odéon et son directeur.

Théâtre Impérial de l'Odéon : "Béatrix", 4e acte, scène de Roméo et Juliette, Bibliothèque Nationale de France, Site Richelieu, Fonds des estampes. Gravure de Adrien-Pierre-François Godefroy, 1861.

Cette image illustre le cadre de ces représentations. Il s'agit d'une représentation particulière datée du 6 avril 1861 d'Adélaïde Ristori. La fameuse artiste italienne joue ici deux pièces qui l'ont rendue célèbre en France. Les spectateurs s'intéressent essentiellement au talent et à la technique de cette actrice étrangère et pas vraiment aux pièces représentées qui ne servent que de faire-valoir. C'est la raison pour laquelle elle ne joue qu'une scène de *Béatrix ou la madone de l'art*, d'Ernest Legouvé et de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Le spectateur connaît déjà la pièce et souhaite seulement voir l'actrice en vogue jouer. On ne

note ici aucune intention de créer l'illusion dramatique. Il n'y a pas de décor ou d'accessoire. Les acteurs jouent à proximité et sur le même plan que le spectateur. La scène semble se situer dans le salon d'une demeure mondaine voire princière.

Un article du *Figaro* nous décrit une visite houleuse de l'Empereur et de l'impératrice au théâtre, non mentionnée dans les carnets de bord. Il s'agissait d'une représentation de *La contagion* d'Emile Augier en 1865. En effet, le mécontentement du public peut s'exprimer de manière directe (cris, protestations) mais également de manière détournée (toussotements, agitation dans la salle). Dans ce cas, il est plus difficile de prendre des mesures de sanction. Ce soir là, le public était agité. Le journaliste évoque le fait que le public était en désaccord avec les travaux d'Haussmann qui avait pour objet de supprimer la pépinière au Luxembourg. On peut également penser que pour certains c'est une occasion de manifester son opposition au régime impérial.

> « Le premier acte de la *Contagion* fut presque joué sans qu'on en entendit un mot, tant le vacarme était grand. Ce n'est que vers la fin de cet acte que l'Empereur, agacé, prit sa lorgnette et la promena lentement sur le parterre. Chose étrange ! A mesure que la lorgnette passait sur les rangs, les rangs se taisaient. Le calme se rétablit peu à peu. Mais, quand la représentation fut terminée, les étudiants sortirent en grande hâte, et, au moment où les voitures de la Cour passèrent sur la place de l'Odéon, ils recommencèrent à crier : Pépinière !... Pépinière !... [83] ».

Le directeur responsable de l'ordre public subit les conséquences d'une telle soirée. Le journaliste rapporte :

> « A dater de ce moment, le directeur de l'Odéon fut en butte aux tracasseries de l'administration impériale, qui ne lui pardonnait pas les audaces de la pièce de M. Augier, ni le bruit que la présence de l'Empereur et de l'Impératrice à cette « première » avait suscité dans le théâtre et aux alentours du théâtre.[84] »

La hiérarchie fit ressentir au directeur qu'il n'était désormais plus vraiment le bienvenu à la tête de l'institution.

---

[83] Article du 26 novembre 1884 de Jules Préval.

[84] *Ibid*.

En mai 1866, de La Rounat se retire du théâtre. Il prend alors les fonctions de commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés. Il est remplacé par Charles de Chilly (1804-1872). Son milieu familial ne le porte pas directement vers le théâtre. Son père était receveur des contributions[85]. Il fut élevé par son oncle maternel qui était colonel à la mort précoce de son père. Après avoir assisté à une représentation théâtrale au Théâtre de la Porte Saint Martin il se tourne vers le métier de comédien. Il a d'ailleurs joué à l'Odéon de 1827 à 1829 dans les rôles d'amoureux. Après s'être essayé sur plusieurs scènes sans réussir réellement à percer, il prit les emplois de traitres plus en rapport avec son physique peu avantageux. Il joua pendant un temps à l'Ambigu. Il devient co-directeur de ce théâtre en 1856. C'est donc un homme d'expérience qui est nommé peu après à la tête de l'Odéon. Sarah Bernhardt dans ses mémoires nous laisse une image plutôt négative de cet homme qui a eu le malheur de ne pas l'avoir l'acceptée dès leur première rencontre. Son adjoint, Félix Duquesnel, lui sera plus favorable et lui permettra d'entrer à l'Odéon. Elle qualifie De Chilly de « rustre », « très vilain petit homme », et « d'être si commun [86]». Duquesnel lui aurait même dit :

> « Il n'a pas de formes, mais c'est un brave homme [87]».

Il ne s'agit là que d'une humeur de l'actrice froissée. Par la suite elle déclare :

> « A partir de ce jour, nous nous tutoyâmes et nous devînmes les meilleurs amis du monde [88]».

Il semble cependant être influençable et son associé est libre de prendre les décisions qu'il souhaite. C'est donc lui qui impose Sarah Bernhardt, mais il a aussi une grande influence sur le répertoire de l'Odéon. L'exemple en est donné de deux sources différentes à l'occasion d'une pièce. Il s'agit du *Passant* de François Coppée. Alors simple employé au ministère de la guerre, il passe par l'entremise de deux actrices afin de faire admettre sa pièce à l'Odéon. Il

---

[85] LYONNET Henri, *op. cit.,* « Chilly ».

[86] BERNHARDT Sarah, *op. cit.*, p.161.

[87] *Ibid.*, p.164.

[88] *Ibid.*, p.168.

s'agit d'Agar[89] et de Sarah Bernhardt. Sarah Bernhardt s'attribue la paternité de la découverte de l'auteur. Elle affirme avoir elle-même présenté le manuscrit à Duquesnel « seul capable de juger des vers, et que nous obtiendrons ensuite, des deux directeurs, l'autorisation de la jouer ». Une fois qu'elle obtient l'accord de Duquesnel, elle lui demande :

> « Tu le feras accepter par Chilly ? Oui, oui sois tranquille […] Je vais arranger cela[90] ».

Le directeur en titre n'est donc ici consulté qu'en dernier recours. Duquesnel affirme dans sa version que c'était Agar qui lui proposa le manuscrit[91]. Sa version nous confirme cependant l'ascendant qu'il détient sur Chilly :

> « Vous savez que quelle que soit mon impression, je ne suis pas seul maître de la maison, et ne fais pas ce que je veux. – Mais si, vous faites ce que vous voulez. Chilly ne voit que par vos yeux, n'entend que par vos oreilles[92] ».

La pièce a bien été acceptée et fut un véritable triomphe qui lança Coppée ainsi que Sarah Bernhardt.

Même lorsque le théâtre fonctionne relativement bien, il semble que le gouvernement maintienne une pression sur le directeur. Une lettre du 17 avril 1869 du Palais des Tuileries, adressée au bureau des théâtres rappelle à l'ordre de Chilly. En effet, lors de la discussion du budget de l'année 1870, un rapport statue sur l'action du directeur. Il est vivement critiqué dans ses choix qui n'assurent pas suffisamment la représentation des chefs d'œuvre de la littérature. Le directeur est accusé de se reposer sur un petit nombre d'auteurs et de succès. Les formules utilisées pour qualifier sont travail sont très dures :

> « Le théâtre à la tête duquel vous êtes placé semble à la commission de budget n'avoir pas rendu au point de vue de l'art les services que pouvaient justifier une subvention de l'Etat.[93] »

---

[89] Agar (1832-1891) était la grande tragédienne de l'Odéon à cette époque. Sarah Bernhardt laisse entendre que cette dernière entretenait à cette époque une liaison avec Coppée.

[90] BERNHARDT Sarah, *op. cit.*, p.176.

[91] Cette version semble en effet plus probable. Car Agar était alors la grande actrice du théâtre alors que Sarah Bernhardt n'y avait pas encore connu le succès.

[92] DUQUESNEL Félix, *Souvenirs littéraires : Georges Sand, Alexandre Dumas, souvenirs intimes*, Paris, Plon-Nourrit, 1922, « François Coppée : *Le Passant* ».

Le directeur est clairement averti de la menace de suspension de la subvention :

> « Je vous invite donc, M. le directeur, à redoubler de soins et d'efforts pour que d'honorables succès vous donnent raison et au besoin vous défendent quand le jour en sera venu, c'est en justifiant de plus en plus les encouragements de l'Etat que l'Odéon les méritera de nouveau et que vous empêcherez vous-même que l'on puisse être encore sérieusement question de l'en priver[94].»

Dans la lettre de réponse de de Chilly, on devine le dépit de ce directeur qui pensait avoir répondu à toutes les exigences gouvernementales et qui cependant se voit recevoir un blâme de son administration[95]. Le détail qu'il donne de la programmation permet en effet de voir qu'il répond à son cahier des charges. Il est accusé pour un motif artistique, qui est totalement arbitraire. De Chilly ne peut évidement que défendre son bilan et promettre d'essayer de faire mieux.

Mais on peut vraiment se demander si cette sommation est réellement fondée ou s'il s'agit une énième tentative d'alléger le budget de l'Etat de la subvention accordée à l'Odéon. En effet, il semblerait que ce ne soit pas la première fois que la subvention soit discutée. Une lettre intéressante du 13 juin 1851 demande déjà au gouvernement de maintenir l'aide accordée au théâtre. Cette lettre est signée par l'administrateur du Collège de France et du doyen de la faculté de médecine qui se posent en représentants des établissements supérieurs de la rive gauche. L'utilité de l'Odéon est mise ici en avant :

> « Si par ses écoles et nombreux établissements scientifiques la rive gauche donne sa place naturelle au second théâtre français, lui-même école dramatique d'un ordre élevé elle reçoit de lui l'animation et la vie, et lui doit l'avantage inappréciable d'offrir à sa jeunesse studieuse de pures et précieuses distractions. [96]»

La suppression ou la baisse de la subvention semble donc être une épée de Damoclès au dessus de la tête des directeurs qui sont amenés à défendre régulièrement leur activité. Le fait que de telles personnalités prennent la peine de défendre le théâtre montre combien la menace

---

[93] A.N. : F 21 [1107]

[94] *Ibid.*

[95] Cf. Annexe 6.

[96] A.N. : F 21 [1107]

est vive. A côté de ce genre de soutien, on trouve des attaques virulentes directement dressées contre le directeur. Une étonnante lettre datée du 4 août 1871 est envoyée au ministère par des étudiants en droit et médecine. Ces derniers estiment :

> « Il n'est pas présumable, Monsieur le ministre, qu'avec votre haute intelligence, vous laissiez à la tête d'un de nos premiers théâtres, un ignare, un cuistre et un grippe-sous comme le citoyen Chilly ou de Chilly.[97]»

Ils rapportent ce qui relève sûrement d'une rumeur, le fait qu'il aurait obtenu cette place sur la recommandation de la Princesse Mathilde[98] qui aurait versé 30 000 francs de pot de vin. La nomination ne peut être mise en de telles accusations qu'avec le changement de régime. Cependant, l'administration dans ce genre de cas reste souvent la même et cela paraît inconsidéré de s'adresser ainsi au gouvernement. Ils informent également leurs intentions :

> « si ce directeur reste à son poste, à venir chaque soir siffler systématiquement, comme un seul homme. Mais, dans l'intérêt des auteurs, des artistes et des commerçants, il est de toute nécessité que la question soit tranchée résolument et promptement.[99] »

Les étudiants signent ensuite de leurs noms. On ne sait cependant pas si cette lettre téméraire mais totalement imprudente a eu des répercutions sur de Chilly. On constate cependant qu'il conserve son poste. Il a pu faire l'objet de remontrances. Le directeur de théâtre est un homme public exposé aux humeurs de l'opinion publique.

Cependant, les événements de 1870-71 ont détourné les attentions et changé les priorités. A la réouverture du théâtre après de grosses réparations le théâtre reprend son activité régulière. L'Odéon monte un de ses plus grands succès, *Ruy Blas* de Victor Hugo. L'Empire à peine effondré, on se presse autour de cette figure républicaine en retour d'exil. Les étudiants du quartier latin réclamaient Hugo à l'Odéon depuis bien des années. Ce succès fut tel que la pièce atteignit la centième représentation. Comme il est d'usage au théâtre, Hugo offrit un grand souper pour fêter le succès. Ce dîner eut lieu le 11 juin 1872 chez Brébant[100]. Au

---

[97] A.N. : F 21 [4650]

[98] Cette princesse bonapartiste (1820-1904) tenait un important Salon littéraire sous le Troisième Empire. Elle protégeait de nombreux artistes de diverses tendances politiques.

[99] A.N. : F 21 [4650]

[100] Restaurant du Faubourg Poissonnière crée en 1780, célèbre sous le Second Empire.

moment de faire un discours pour répondre à celui d'Hugo, De Chilly fut pris d'un malaise[101]. Son corps fut ramené chez lui et il y mourut d'apoplexie trois jours après sans avoir repris connaissance. C'est un homme de soixante huit ans, qui avait déjà été frappé de paralysie, qui s'éteint.

Cette mort si soudaine oblige le gouvernement à choisir rapidement un successeur. Le choix se porte alors sur Félix Duquesnel alors âgé de quarante ans. C'est un ancien journaliste, critique d'art et auteur de romans. Mais ses fonctions de second à l'Odéon ont sûrement été décisives. Il connaît le théâtre, son fonctionnement, la troupe, les spectacles en cours. Une personne étrangère aurait eut besoin de temps afin de trouver ses marques. Bernheim ajoute que Victor Hugo et George Sand ont œuvré à sa nomination. Un tel parrainage a sans doute été bien utile. Le théâtre ferme ses portes au public dans les jours qui suivent. Duquesnel bénéficie de tout l'été afin de monter son programme pour le théâtre. Malgré une situation difficile, il va marquer son passage à l'Odéon. Il reste dans beaucoup de mémoires comme celui qui a monté des spectacles avec faste.

Duquesnel, homme de goût, engage une restauration du théâtre de juin à novembre 1875. Lors de cette fermeture il engage de gros travaux qui étaient plus que nécessaires. L'Odéon n'avait pas connu de réparation depuis sa reconstruction après l'incendie de 1818. A cette occasion, Duquesnel a fait garnir le foyer des artistes d'œuvres d'art. Des portraits d'artistes, des bustes rappellent aux visiteurs l'histoire de ce théâtre. Ce genre de mesures bien qu'essentiel n'est pas toujours au goût du pouvoir. Un rapport sur la gestion des théâtres de 1878 indique : « On a reproché au directeur de l'Odéon la fermeture prolongée de 1875 et celle de 1877. Il y avait un cas de force majeure : les réparations qui ont été faites par l'administration des travaux publics étant absolument urgentes. En 1875, il fallut refaire presque entièrement la salle qui

[101] Sarah Bernhardt commente dans ses mémoires: « Mais il [de Chilly] me regarda d'un œil glauque et, d'une voix morte, il me dit « On me tient les deux jambes. » Je le regardais plus attentivement, pendant que Duquesnel réclamait le silence pour le speech de M. de Chilly. Je vis que ses doigts tenaient sa fourchette avec désespérance; le bout des doigts était blanc, le reste de la main était violet. Je pris cette main, elle était glacée; l'autre était sous la table pendante et molle. Le silence s'était fait. Tous les yeux convergeaient vers Chilly. « Lève-toi » murmurai-je saisie d'effroi. Il fit un mouvement, et sa tête s'affaissa brusquement, écrasant le visage dans son assiette. »

BERNHARD Sarah, *op. cit.*, pp.316-317.

menaçait ruine.[102]» Le directeur a pourtant organisé pendant ces fermetures des tournées afin de maintenir en activité sa troupe. Cette décision semble cependant ne pas plaire à l'administration. C'est peut-être à ce moment là que le directeur entre en défaveur auprès du ministère.

Son directorat est largement marqué par le conflit avec le gouvernement. Bernheim rapporte que :

> « la guerre avait été dès le premier jour, déclarée entre le directeur et l'administration des Beaux-Arts. D'un éclectisme adroit, d'une indépendance absolue, M. Duquesnel avait un système directorial qu'il entendait pratiquer, sans tenir compte des influences occultes et des hautes recommandations. [103] ».

Les prémices de cette querelle se faisaient déjà sentir lorsque Duquesnel n'était pas le directeur en titre. La première divergence concerne le sujet brûlant de la subvention. Une lettre du 17 avril 1869du bureau des théâtres menace une fois de plus, le directeur de diminuer l'appui financier pour l'année 1870. La raison serait que :

> « le théâtre […] semble n'avoir pas rendu au point de vue de l'art les services que pouvaient justifier une subvention de l'Etat [104]».

Cette mise en garde plutôt menaçante a pour but d'obtenir du directeur une meilleure gestion du théâtre. Il s'agit surtout pour l'Etat de limiter ses dépenses. Les économies peuvent difficilement se faire sur des établissements de prestige tels que l'Opéra ou le Théâtre-Français qui perçoivent respectivement 620 000 francs et 240 000 francs par an[105]. Cette

---

[102] A.N. : F 21 [4650]

[103] BERNHEIM Adrien, *op. cit*., p.129.

[104] Lettre du Maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-arts. A.N. : F 21 [1107]

[105] Ces établissements doivent également défendre leurs aides de l'Etat régulièrement. La subvention des théâtres lyriques et de l'Opéra en particulier est très souvent critiquée. Un auteur comme Zola ne comprend pas pourquoi une telle subvention est versée à cet établissement au détriment des théâtres littéraires « Qu'on entretienne un peu moins galamment l'Opéra pour donner davantage à l'Odéon ». ZOLA EMILE, *Le naturalisme au théâtre*, Editions complexe, Collection le théâtre en question, Bruxelles, 2003, p.83.

Un article signé Jacques Mauprat dans un journal local du Lyon intitulé le *Progrès illustré*, indique dans son numéro du 22 novembre 1891: «Tous les ans, au moment de la discussion du budget des Beaux-Arts, il se rencontre un bon député rural pour réclamer la suppression de la subvention de l'Opéra, et pour s'indigner que

menace se fait à la veille de la chute de l'Empire. Elle reste donc sans suite dans l'immédiat. Mais lorsque le nouveau directeur est nommé en 1872, le cahier des charges tient compte de cette mesure. Désormais la subvention est plafonnée à 60 000 francs et partagée en primes. Le directeur se doit donc de satisfaire chaque mois le gouvernement afin de percevoir le mois suivant son financement. Lorsqu'il demandait le retour aux 100 000 francs de subvention, l'Etat se pressait de refuser sous prétexte « qu'il était trop habile pour en avoir besoin, et que l'Etat était trop pauvre… [106]». Car la réussite du directeur même avec peu de moyens, irrite le gouvernement. Il s'agit sans doute ici de causes personnelles.

Sa façon de diriger déplaît. Duquesnel fait preuve d'indépendance et d'implication dans sa gestion. Il se montre assez audacieux pour monter des pièces en lesquelles il croit. Il est prêt pour cela à prendre de grands risques financiers. On lit de l'admiration de Bernheim pour ce directeur relativement atypique :

> « M. Duquesnel avait un système directorial qu'il entendait pratiquer, sans tenir compte des influences occultes et des hautes recommandations. Un bon directeur, selon lui, devait être un beau joueur et risquer la partie, c'est-à-dire la saison, pour une seule pièce. »

Le commissaire du gouvernement nous décrit un directeur qui ne se plie pas facilement à ses supérieurs lorsque cela sort du cadre réglementaire. En effet, il semble qu'il soit plus difficile pour les membres du gouvernement d'interférer dans la direction du théâtre. Ce refus d'accorder de petites faveurs s'accorde avec la réaction antipathique du gouvernement. Il semble faire passer les intérêts du théâtre et de la littérature avant les implications financières. Il peut se permettre d'agir ainsi car sa direction est marquée par des pièces à succès. L'argent rentre dans les caisses du théâtre malgré le désengagement de l'Etat.

Le succès particulièrement retentissant des *Danicheff*[107] marque un tournant dans sa direction. Cette pièce montée en février 1876 tient l'affiche trois années consécutives. Les recettes sont assurées des soirées en avance. Ce véritable triomphe qui ravit le directeur lui apporte également quelques désagréments. D'une part, il s'attire la jalousie des autres théâtres ainsi

---

l'argent des contribuables soit consacré à entretenir des chanteuses légères et un corps de ballet. » Ces critiques se renouvellent régulièrement mais le prestige de telles institutions permet le maintient des subventions.

[106] BERNHEIM Adrien, *op. cit.,* p.137.

[107] Il s'agit d'une comédie signée Newsky (parfois orthographié Nevsky) derrière lequel se cache notamment Dumas fils.

qu'une certaine amertume des jeunes auteurs qui voient s'amoindrir leur chance d'être accepté à l'Odéon. Cela pose également un problème interne au théâtre. Duquesnel va s'associer avec le théâtre de la Gaité Lyrique afin de monter des matinées classiques avec faste. Car lorsqu'une pièce tient l'affiche, le restant de la troupe ne paraît pas. De cette manière, il occupe les artistes qui ne font pas partie de la pièce principale. Ces matinées classiques permettent également de remplir le quota de pièces classiques qu'il se doit de tenir. Ne pas jouer le classique en soirée, qui reste la représentation maitresse, lui vaut le mécontentement du gouvernement. Il est accusé de négliger le répertoire classique. Cette critique permet au gouvernement de refuser l'augmentation de la subvention. De La Rounat, ancien directeur, écrit dans une note sur l'Odéon du 12 juillet 1879 :

> « Le directeur actuel ne demandait qu'une chose, c'est qu'on lui supprimât la subvention et qu'on le laissât libre. Il a fort adroitement tourné la difficulté et changé par le fait l'ordre qu'il proposait en le renversant : il a pris d'abord sa liberté et on lui a retenu la subvention ensuite. Mauvais moyen : c'est de la théorie bureaucratique ; la pratique en a vite raison. Combien de fois a-t-on retenu au directeur le paiement de la subvention ? La seconde récidive aurait du entrainer la destitution. [108]»

Comme s'en étonne de La Rounat, Duquesnel est maintenu à l'Odéon malgré son comportement.

Cette gloire s'achève avec la nouvelle pièce de Dumas fils, *Joseph Balsamo*. A partir de ce revers, la critique emmenée par Sarcey lance une campagne contre Duquesnel dont le but est d'obtenir sa révocation. Christian Genty rapporte que, très dignement, le directeur, marqué par les critiques, renonce au renouvellement de son privilège en 1880. Bernheim évoque lui une sortie plus grandiloquente :

> « M. Duquesnel agacé par les tracasseries administratives, envoya dédaigneusement sa démission dans une forme un peu brutale que nous ne reproduisons pas ici bien qu'elle ait acquis force de légende[109]. »

Il semble que cette interprétation soit plus probable. En effet, après avoir quitté l'Odéon, Duquesnel ne se met pas à l'abri de la critique. Au contraire, il reprend la direction d'autres théâtres parisiens d'importance comme le théâtre du Chatelet ou celui de la Porte Saint

---

[108] A.N. : F 21 [4650]

[109] BERNHEIM Adrien, *op. cit.,* p.136.

Martin. Ces théâtres fonctionnent de manière privée et libre. Il y trouve l'indépendance qui lui a manquée à l'Odéon pour s'exprimer. Il semblerait que ce fonctionnement soit plus approprié à Duquesnel.

Suite à cette direction qualifiée par Genty de « brillante[110] » mais cependant houleuse dans ses relations avec le ministère, la nomination du futur directeur est décisive. Le choix se porte sur Charles de La Rounat. Le ministère opte donc pour la prudence et la sécurité de cet ancien directeur. Afin de s'assurer la fidélité du nouveau directeur, le ministère accepte de revenir sur la question de la subvention. Elle s'élève à 100 000 francs comme auparavant. De La Rounat, alors commissaire du gouvernement près les théâtres, semble ravi de retrouver le théâtre qu'il avait déjà dirigé dix ans. Un théâtre auquel il n'avait pas réellement renoncé. Il suivait l'action des directeurs successifs à travers une chronique du journal *XIX Siècle*. De plus la hiérarchie ne lui tient plus rigueur de la scandaleuse soirée du couple impérial à l'Odéon.

C'est le retour d'un directeur qui semble être apprécié par son personnel. Le carnet de bord mentionne les deux soirées où le directeur offre du punch au personnel en janvier à l'occasion « des Rois ». La troupe souhaite au directeur sa fête le 4 novembre, chose qui n'est pas mentionnée pour les autres directeurs.

Cependant, sa direction s'avère de courte durée. Les carnets de bord rapportent que le 20 janvier 1881, M. de La Rounat a eu un accident. De cet accident, il ne se remet jamais tout à fait. Il ne fait son retour au théâtre que le 29 mars suivant. Mais dès lors son rôle à l'Odéon décline progressivement. Si en septembre, les carnets de bord relatent que le directeur assiste encore aux répétitions et s'y implique (dans cette répétition du 24 septembre 1881, il décide de reporter la première représentation d'une pièce qu'il ne juge pas encore prête) il abandonne peu à peu la direction du théâtre.

Son accident à l'origine anodin, il glissa sur une plaque de glace en plein Paris en se rendant au ministère des Beaux-Arts, se transforme progressivement en grave coxalgie. Il ne se déplace désormais plus sans canne ou béquille. Il ne retrouve jamais l'énergie nécessaire pour tenir son poste. Il nomme dès les premiers jours de son mal, M. Porel en remplacement. Le ministère accepte cette décision. M. Porel est un acteur de premier rang à l'Odéon. Désormais, il a la tâche délicate, de poursuivre son métier de comédien tout en assurant la direction de la scène. Un ami de de La Rounat, M. Fernand Bourgeat, le seconde. Ce dernier

[110] *Ibid.,* p.134.

se charge des relations avec les auteurs. Une division dans les tâches de direction s'opère entre la mise en scène et le travail en amont. Cette situation inédite et bancale dure jusqu'au 25 décembre 1884, date à laquelle de La Rounat décède[111]. Son état était devenu désespéré les quatre derniers mois. Une brève concurrence anime les deux anciens collaborateurs. Mais au 1er janvier 1885, c'est bien Porel qui est nommé officiellement à la tête de l'Odéon pour 7 années.

Cette direction est jugée à postériori pour beaucoup, comme une des plus réussie. Ginisty, venu lui présenter une pièce, le décrit ainsi :

> « Plein de bonnes idées, volontiers entreprenant, novateur en fait de mise en scène, attentif aux mouvements qui se dessinaient.[112] »

Porel a essayé de renouveler l'offre du théâtre. Il cherche à mettre au répertoire un genre différent, se fidéliser une clientèle, abaisser le prix des places et améliorer la salle. Bernheim est admirateur de la stratégie publicitaire de Porel :

> « Le programme de la direction Porel était superbe. Dans tous les coins de Paris, la direction avait adressé de longs imprimés, indiquant les pièces reçues, les artistes engagés, les prix des abonnements aux soirées classiques et aux matinées conférences du jeudi. Quelques jours après le lancement de ce formidable programme, M. Porel avait cent quarante mille francs d'abonnements dans sa caisse. Le coup avait porté. La subvention […] allait être employée à la mise en scène, à la musique et à la résurrection d'ouvrages méconnus. »

Les abonnements se font systématiques. Le directeur peut donc diriger avec la sécurité de rentabiliser ses efforts. Les profits croissants et la subvention lui permettent de soigner les représentations. Dans la lignée du mouvement amorcé par Duquesnel, il s'attache à donner une place plus importante à la musique de qualité. Duquesnel se plaignait en effet du piètre orchestre et du rôle de la musique à l'Odéon.

> « Il est de tradition qu'au théâtre de l'Odéon, l'orchestre ne compte pour rien, que la musique des entractes n'est qu'un bruit dominé par celui des conversations de la salle et que cette prétendue musique […] est toujours impunément mauvaise[113] ».

---

[111] « Mort de M. de La Rounat » in *Le Figaro*, 26 décembre 1884.

[112] GINISTY Paul, *Souvenirs de journalisme et de théâtre*, Paris, Les Editions de France, 1930.

[113] A.N. : F 21 4650

Duquesnel entame une relation durable avec l'orchestre Colonne. Cet orchestre symphonique sert de faire-valoir aux pièces et a pour rôle de populariser la musique française contemporaine. Ses goûts personnels l'emmenèrent naturellement vers le drame et les tragédies musicales. Porel a l'idée de monter un spectacle entre l'Opéra Comique et la comédie en prose. Il veut une pièce relevée par de la musique dans une atmosphère chaleureuse et exotique. Porel monte l'*Arlésienne* avec les 150 exécutants de l'orchestre Colonne pour interpréter Bizet. La pièce, déjà adaptée au théâtre du Vaudeville en 1878, fut pourtant un succès phénoménal à l'Odéon en 1885. Bernheim qualifie cette pièce de « Poule d'or » pour le théâtre. En effet, lorsque par la suite la programmation ne remporte pas les suffrages, l'*Arlésienne* est reprogrammée[114]. Son attachement à ce genre particulier ne l'empêche cependant pas de respecter les directives du cahier des charges.

Il continue d'honorer le théâtre classique à l'Odéon avec une nouvelle formule. Il enrichit la formule des matinées classiques inaugurée sous Duquesnel. Désormais, les pièces sont agrémentées d'une conférence d'un universitaire sur les enjeux de la pièce. Les conférenciers étaient de manière générale des professeurs de prestigieux établissements parisiens, tel que Gustave Larroumet, ou encore d'éminents critiques littéraires comme Francisque Sarcey et Frédéric Lemaître. Il s'agit donc ici d'attirer un public qui se déplace dans la perspective de s'instruire. La dimension de divertissement est moins présente. Il s'agit de présenter le répertoire classique et de le valoriser. Genty nous présente la présentation du projet au gouvernement par Porel :

> « Ces représentations-conférences seraient particulièrement destinées aux élèves des lycées et collèges comme un commentaire vivant des leçons qu'ils reçoivent : cela ne ferait pas double emploi avec les leçons des maîtres, elles les complèteraient en étudiant, surtout avec le point de vue scénique, des œuvres dont le commentaire du professeur aurait fait ressortir l'enseignement littéraire.[115] »

---

[114] Cette pièce fêtera sa 500ème représentation le 28 janvier 1905 dont 298 ont été données à l'Odéon.

André Antoine entretiendra lui aussi la fascination pour cet ouvrage. En 1922, ce sera sa dernière création cinématographique (cinéma encore muet à cette époque).

La pièce, qui atteint les 900 représentations, est également reprise au théâtre de l'Odéon en 1946.

[115] GENTY Christian, *op. cit.*

Porel peut donc fidéliser un public étudiant et familial. Il baisse le prix de ces soirées qui connaissent un franc succès. Elles perdurent jusqu'en 1910. Pour Bernheim, cette « forme familière de l'enseignement supérieur » s'avère être « le plus grand titre de gloire de cette direction ». A l'heure où le théâtre dit de Boulevard gagne de plus en plus d'audience, le répertoire classique a besoin de l'appui de ses défenseurs.

Le bilan matériel de cette direction a également été salué. En 1892, date de la fin de la direction Porel, un rapport est fait sur la situation matérielle du théâtre. Le rapport dressé par le conservateur du matériel est plutôt élogieux. Il semble indiquer que le matériel légué par Porel est supérieur quantitativement et qualitativement.

> « Je suis tenu de reconnaître que l'administration de M. Porel ne mérite que d'être louée quand il s'agit de l'ensemble du reste du matériel[116] ».

Le matériel est décrit comme étant riche et en bon état. Un lourd investissement est nécessaire afin de parvenir à ce résultat. Mais on peut considérer ce financement comme étant un placement. Car lorsque le théâtre possède une grande variété de décors, de mobiliers scéniques, d'accessoires, la mise en scène de nouvelles pièces engage moins de frais. Porel a également été à l'origine d'une politique d'acquisition de matériel nouveau. L'armurerie a réellement été créée sous sa direction :

> « Des catégories qui n'existaient même pas en 1879 ont été crées : telles les armures estimées 790 francs autrefois et représentées par du cartonnage ou du zinc qui sont actuellement de vraies armes évaluées 9 361,50 francs[117]. »

Pour mettre en scène des pièces de « Cape et d'Epées », genre très apprécié par le public, le théâtre se devait de posséder les accessoires s'y rapportant. Sinon le gros travail pour fournir des costumes d'époque est réduit à néant par une arme en carton.

Le conservateur salue également le travail d'organisation de Porel. Il rapporte en effet que la place et les rangements pour le matériel ne sont pas suffisants. Porel a donc réaménagé une partie du théâtre inutilisée afin de créer des étagères, des armoires. Cette restructuration n'est pas anodine. Car bien rangé, le matériel se conserve mieux.

---

[116] A.N. : F 21 [4653]

[117] *Ibid.*

Il semblerait que ce genre de préoccupation ne touche pas l'ensemble des directeurs de théâtre :

> « Je tiens, Monsieur le ministre, à vous le signaler, parce que cette organisation soigneuse m'a permis de trouver certaines parties du matériel dans un état d'entretien tout particulier et qui n'existe malheureusement pas dans les autres théâtres subventionnés.[118] »

Le conservateur passe néanmoins sous silence le fait qu'en 1888, des débris de costumes aient dû être vendus afin de préserver les autres de la détérioration[119]. La conservation de l'ensemble du matériel n'a donc pas été parfaite sur les huit années de Porel à la direction. Cependant, il reste un exemple repris afin de critiquer les directions suivantes sur le plan matériel.

L'estimation du matériel est d'autant plus importante qu'elle peut avoir des répercussions financières pour le directeur sortant. En effet, si la valeur totale du matériel est jugée inférieure à la sortie de fonction, la somme dépréciée peut être retenue sur le cautionnement du directeur.

Le privilège de Porel s'achève en 1892. A ce moment là, il aurait eu des vues sur la direction de l'Opéra. Le privilège du directeur se termine également en 1892. Porel y voit l'occasion de poser sa candidature au ministère des Beaux-Arts dans ce sens. Mais il n'obtient pas la place convoitée. Le ministère nomme Eugène Bertrand, directeur pendant quinze ans du théâtre des Variétés. M. Colonne, dont le nom était encore associé à l'Odéon est nommé premier chef d'orchestre de la nouvelle direction de l'Opéra. Par dépit, Porel démissionne de la direction de l'Odéon en mars 1892. Il accomplit néanmoins ses fonctions jusqu'à la fin de la saison théâtrale, en juin. Certains ont également pensé qu'il voulait être son propre maître, et qu'il aurait démissionné dans ce but. Porel quitte alors le théâtre auquel il est resté fidèle pendant quarante ans, en tant qu'artiste, metteur en scène, directeur mais également biographe. En effet, avec Georges Monval[120], il a fait une histoire du théâtre de l'Odéon de sa fondation

---

[118] *Ibid.*

[119] Cf. « Entretien et sécurité ».

[120] Georges Monval (1845-1910) est archiviste de la Comédie-Française. Les archives de l'Odéon sont en partie conservées, encore aujourd'hui, à la Comédie-Française.

jusqu'en 1818[121]. Il s'agit donc d'un réel tournant lorsque Porel, véritable pilier du théâtre, quitte ses fonctions. Bernheim rapporte combien il lui fut difficile de renoncer à l'Odéon :

> « mais je puis affirmer que ce n'est pas sans un vrai chagrin que l'artiste qui, […] y avait passé le meilleur de sa vie, [...] abandonnait son théâtre… J'assistai à la scène : elle fut touchante : je me souviens même que M. Porel avait négligemment laissé quelques uns de ses livres en son cabinet directorial, histoire d'aller les chercher les uns après les autres !…[122] »

Il continue par la suite sa carrière théâtrale en dirigeant successivement l'Eden-Théâtre puis le théâtre du Vaudeville.

Après cette démission qui laisse le ministère abasourdi, le cahier des charges est modifié sur différents points. Le changement de taille tient au fait que désormais, lorsqu'un directeur est démissionnaire, il ne peut plus récupérer la caution qu'il avait versée en début de fonction. De plus, la caution de 30 000 francs que Porel avait payée s'élèverait désormais à 60 000 francs. Pour succéder à Porel, le ministère choisit de nommer dès le 12 mars ses deux anciens collaborateurs. La définition de leur statut est un peu particulière. M. Emile Marck, ancien directeur de la scène est nommé directeur. Son action est secondée par M. Emile Desbeaux nommé administrateur général. Les deux hommes sont cependant déclarés directeurs associés. Le ministre Léon Bourgeois tient à nommer des hommes du métier qui connaissent parfaitement le fonctionnement du théâtre pour avoir travaillé des années aux côtés de Porel. En effet, leurs noms apparaissent sur les listes du personnel dès le 1er janvier 1885. M. Marck est un ancien directeur de théâtre de province. Il aurait écrit une comédie *Les Avocats de leur cause*, jouée à Angers en 1858. M. Touchard rapporte que Sarcey aurait soutenu sa candidature[123].

En revanche, M. Desbeaux a laissé plus de souvenirs dans les mémoires. La Préfecture de Police conserve un dossier sur lui dès les années 1870[124]. On y apprend que Desbeaux,

---

[121] POREL Paul, MONVAL Georges, *L'Odéon : histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français. Tome I : 1782 – 1818. Tome II : 1818 – 1853*, Paris, Alphonse Lemerre, 1876, 2 vol.

[122] BERNHEIM Adrien, *op. cit.*, p.158.

[123] TOUCHARD Pierre-Aimé, *Grandes heures de théâtre à Paris*, Paris, Perrin, 1965, 476p.

[124] Archives préfectures de Police. BA 1035 Desbeaux.

publiciste, fonde un journal politique au mois d'août 1871. Ce journal s'appelle *La Municipalité, Moniteur des libertés*. Cet hebdomadaire survit péniblement et ne marque pas les esprits. Le comité de rédaction est composé de conseillers municipaux de la ville de Paris. On y trouve Edouard Lockroy, futur ministre du commerce et de l'industrie et figure du parti radical ou encore Allain-Targé qui devient ministre des finances et de l'intérieur. Après l'arrêt du journal, il collabore à d'autres titres de la presse. Une lettre anonyme de 1879, l'accuse de relation adultère et semble vouloir nuire à sa réputation. Pendant ces années 1870 – 1880, Desbeaux se met à écrire de la littérature pour les enfants. On répertorie une dizaine d'ouvrages ainsi qu'une adaptation du d'Artagnan de Dumas pour les enfants. Il publie également des chroniques agricoles dans un journal. De plus, son nom est associé à une pièce jouée pour la première fois le 9 septembre 1873 au théâtre des Menus Plaisirs. Cette pièce est intitulée *Les Dumacheff* et est une parodie de la pièce à succès de l'Odéon ! Le théâtre ne lui en tient cependant pas rigueur et fait par la suite son entrée dans l'institution.

Leur direction ne se caractérise pas par une grande originalité. Ils maintiennent ce que leurs prédécesseurs avaient engagé telles que les matinées classiques et les formules d'abonnement. Un rapport du commissaire du gouvernement indique :

> « Qu'il n'y eut jamais gaspillage mais simplement manque d'initiative. [125]»

Les directeurs semblent être appréciés par les employés du théâtre. Le carnet de bord de 1894 nous rapporte une anecdote de la vie au théâtre qui semble significative :

> « À 12h Déjeuner chez Foyot en l'honneur de M. Marck à l'occasion de sa nomination au grade de Chevalier de la Légion d'Honneur. Les artistes et personnel lui ont offert une croix en diamants. Discours de MM. Desbeaux, Foucault, Larroumet, Sarcey, Lambert. M. Marck très ému a adressé de touchants remerciements à l'assemblée. Après le café bal improvisé. Fête charmante, pleine d'entrain et de cordialité.[126] »

Le 1er avril 1895, M. Marck invite une nouvelle fois les artistes et les chefs de service au restaurant Foyot avec également Sarcey et Larroumet[127].

---

[125]A.N. : F 21 4650. Rapport du commissaire du gouvernement, Adrien Bernheim daté du 21 octobre 1896.

[126] A.N. : AJ 55 [17]

[127] Il s'agit là des conférenciers habituels du théâtre. Ce sont donc des habitués du théâtre. De plus, il n'est pas inintéressant d'entretenir de bons rapports avec Sarcey, éminent critique théâtral.

Dans une correspondance datée de janvier 1896, on apprend une rumeur qui circule :

> « Le père Marck est très malade, peut-être est-il mort à l'heure qu'il est. Il est atteint d'une affection au cerveau, paraît-il, et on l'a transporté à Angers pour le soigner dans le plus grand mystère. A l'Odéon, tout est bouclé ; Desbeaux est invisible pour tout le monde.[128] »

En effet, Marck est bien malade et il annonce qu'il se retire. Il donne officiellement sa démission. Desbeaux décide de se retirer en même temps que son collaborateur.

Le privilège était encore valable pour trois ans. On ne s'attendait pas à une telle nouvelle. L'article qui interdit le recouvrement de la caution en cas de démission devait pousser les directeurs à aller au bout de leur charge. Cependant, dans un tel cas les choses sont différentes. On ne sait pas si l'Etat a accepté de retourner la caution en vue des circonstances ou non. Les candidatures ne sont pas réellement bien définies. Cette dernière direction fait l'objet d'un « déchainement médiatique » autour de deux personnages totalement différents.

[128] ANTOINE André, *op. cit.*, p.15.

b) Choix du gouvernement ou pression de l'opinion publique ?

La nomination de cette dernière direction est un peu particulière. Le ministère reçoit régulièrement des candidatures pour la direction d'un tel établissement. Mais le choix définitif n'était pas encore bien arrêté lorsque la direction Marck – Desbeaux se retire. Pour les deux dernières directions le gouvernement a nommé les collaborateurs du directeur sortant. Deux personnalités étrangères à l'Odéon sont nommées conjointement.

La compétition se déroule entre des personnalités du monde théâtral mais également des personnages apparentés au monde littéraire et journalistique ayant des accointances avec les personnalités influentes. La nomination d'un directeur n'intéresse pas seulement les candidats mais également le personnel du théâtre, les auteurs et le gouvernement. La compétition entre des clans formés autour d'un homme se met alors en place. En effet, les auteurs savent que leur appui peut ensuite être récompensé par la réception avec faste leur création. Les acteurs espèrent voir leur statut ainsi que leur appointement améliorés. Le gouvernement place des amis qui par la suite ne peuvent ni refuser une pièce recommandée, ni des places de faveur.

Le candidat espère, lui, obtenir la place pour la passion du théâtre mais également pour le prestige et le statut qui s'en dégagent. Il peut devenir un personnage d'importance, convié à tous les évènements marquants de la vie artistique ; et l'objet de nombreuses convoitises. Il peut également mettre en application son projet pour le théâtre, sa vision de l'art. L'aspect financier contribue également à l'attraction qu'exerce ce poste. Il faut cependant en début de poste s'acquitter d'une importante caution. Cette caution versée à la Caisse des Dépôts et Consignations est une sécurité pour le gouvernement. En cas de difficultés financières passagères du directeur, cet argent peut être utilisé avec l'accord du ministre. Le cahier des charges ne reconnaît que quatre situations qui autorisent le directeur à retirer une partie de la caution :

> « 1° A toutes les reprises, répétitions, indemnités, amendes, dommages et intérêts que l'Administration pourrait avoir à réclamer du directeur ;
>
> 2° Aux traitements des artistes, employés et agents du théâtre ;
>
> 3° Aux droits des auteurs

4° Aux droits des pauvres[129] ».

Il s'agit donc de régler les dettes éventuelles d'une direction à la dérive. Si cette somme est en partie entamée, le directeur se doit de la compléter sous quinze jours. Ensuite il s'expose aux mesures qui s'imposent. Cette caution représente un investissement important, qui est souvent l'objet d'un emprunt. Ginisty, par exemple, monte une association en commandite afin de fournir la somme nécessaire. Mais une fois cette somme déposée, la situation financière du directeur est plutôt enviable[130]. Aucune mention précise ne stipule le montant de son salaire. Les directeurs de théâtre sont souvent accusés d'occuper ce poste dans le seul but de s'enrichir. En effet, avec le produit de la recette et la subvention, le théâtre paie ses frais de roulement. Le bénéfice, lorsqu'il y en a, peut être réinvesti dans le théâtre mais peut tout aussi bien être empoché par le directeur. Le flou des textes ne permet pas d'apporter de réelle réponse. Antoine et Sanders[131] évoquent plutôt un salaire mensuel. Antoine parle de 1900 francs par mois[132]. Sanders évoque lui 1500 francs. Il y a de grandes chances pour que le directeur puisse gagner davantage mais une documentation sûre à ce propos fait défaut. Il se pourrait également que le directeur qui touche un salaire mensuel, touche également une commission sur la recette. Un article du Figaro daté du 6 novembre 1896 rappelle le fait que Porel s'est retiré de l'Odéon avec « quelques centaines de milliers de francs bien gagnés ». Ce genre d'information est à prendre avec précaution car rien ne prouve cette affirmation. Toujours est-il que le poste de directeur est enviable et envié.

M. Rambaud, alors ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, décide de nommer Paul Ginisty et André Antoine à la tête de l'Odéon. Cette résolution lui aurait été inspirée par M. Roujon, directeur des Beaux Arts. Les heureux élus surpris de cette combinaison acceptent cependant. Ils se connaissent déjà, et ont travaillé ensemble auparavant.

André Antoine est une figure majeure du théâtre en cette fin de siècle. Ce limougeaud est dans un premier temps employé à la Compagnie des gaz. Il se lance dans le théâtre par vocation et

---

[129] Cahier des charges. Article « Cautionnements ». A.N. : F 21 [4650].

[130] « N'en doutez pas l'Odéon est une excellente affaire. Jusqu'à Ginisty tous les directeurs y ont gagné de l'argent » Extrait du *Petit Bleu* du 24 novembre 1902.

[131] SANDERS James, *André Antoine, directeur à l'Odéon : dernière étape d'une odyssée*, Paris, Minard, Bibliothèque des lettres modernes, 1978, p.12.

[132] ANTOINE André, *op. cit.*, p.61.

échoue au concours d'entrée au Conservatoire de Paris. Il doit apprendre par lui-même l'exercice de cet art. Il n'a pas donc pas reçu de formation académique. Il déclare avoir :

> « appris le théâtre en [se] laissant guider par le bon sens et la logique. [133]»

Le 30 mars 1887, il fonde avec le concours d'un groupe d'artistes amateurs le Théâtre-Libre. Ce mouvement théâtral nouveau s'inspire beaucoup du naturalisme mis en lumière par les romans d'Emile Zola. Antoine, acteur et metteur en scène, essaie d'introduire plus de réalisme dans le jeu des acteurs[134]. Il s'attaque également à un répertoire délaissé des grandes scènes parisiennes. Le théâtre ne représente plus seulement des personnages issus des couches les plus favorisées de la société. Il s'attache à monter des pièces concernant également « des petites gens ». Lorsque le Théâtre-Libre s'impose il déclare :

> « Nous avons conquis la liberté du théâtre, la liberté d'y porter tous les sujets, tous les milieux, le peuple, les ouvriers, les soldats, les paysans, toute la foule tumultueuse et magnifique.[135] »

Une des représentations qu'il donne d'une pièce naturaliste, lui vaut ce commentaire de Jaurès :

> « Une seule représentation de la pièce amènerait au socialisme plus d'adeptes que tous les discours. [136]»

Cet intérêt pour les classes populaires a donc une conséquence politique. Mais on ne peut cependant pas penser qu'il est soutenu seulement par des personnalités proches du mouvement socialiste. Car lorsqu'on regarde parmi les soutiens d'Antoine on trouve des figures contrastées. L'exemple en est M. Lemaitre, influent critique dramatique, et sa maitresse, Mme de Loynes qui sont plus proches des milieux antidreyfusards et nationalistes. Antoine veut libérer le théâtre des conventions dramatiques et introduire plus de réalisme dans la mise en scène. Son action s'oppose aux pratiques académiques. Il réunit rapidement autour

---

[133] Propos rapportés dans l'ouvrage de SANDERS, *op. cit.*, p.12.

[134] Par exemple, les acteurs n'étaient pas autorisés à tourner le dos aux spectateurs en jouant. Cela conduisait les acteurs à user de stratagèmes, parfois comiques, pour contourner cet interdit.

[135] Propos d'Antoine rapportés dans la préface de l'ouvrage: ZOLA Emile, *op. cit.*, p.9.

[136]Discours prononcé à l'occasion de la pièce, *Les tisserands* de Hauptmann jouée le 29 avril 1898. ROLLAND Romain ET MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Le théâtre du peuple*, Editions complexe, Bruxelles, 2003, p.18.

de son courant tous les refusés des scènes classiques. Autant dire que son mouvement n'est pas au goût de tous. Il s'attire rapidement l'hostilité des gardiens du classicisme.

Avec sa troupe, il se lance dans des grandes tournées à travers la France afin de populariser ce genre nouveau. Les critiques sont plutôt divisées. On s'accorde de manière générale sur les qualités d'acteur d'Antoine. On aime beaucoup moins son Théâtre-Libre.

> « Nous avons eu, à Lyon, une série de représentations très intéressantes. Antoine est venu avec la troupe du Théâtre- Libre, nous initier à l'art nouveau.
>
> Il s'est bien gardé pourtant, et il n'a pas eu tort, de nous exhiber les pièces les plus révolutionnaires de son répertoire, — celles qui donnent une exacte et complète idée de l'esthétique du Théâtre-Libre. Le but des auteurs dont Antoine est le Talma[137], consiste, comme on sait, à faire des pièces où il n'y a pas de pièce. On prend un événement quelconque de la vie courante, — de préférence dans un milieu assez vilain où se meuvent des personnages généralement répugnants, — et on le met sur la scène sans autres artifices, avec la seule préoccupation de reproduire ce qu'il y a de plus bas dans les détails matériels et de plus laid dans les traits de mœurs.
>
> Que si la chose vous choque par son réalisme outrancier, qu'elle vous ahurisse par son obscurité, ou qu'elle vous « rase » par la navrante platitude de l'intrigue : la faute en est à vous, qui êtes un esprit réactionnaire fermé aux manifestations du théâtre moderne.
>
> Les œuvres qu'on nous a jouées - à Lyon, à part l'immonde *Ecole des Veufs*, ne sont pas conçues exclusivement sur ce modèle, sans quoi elles fussent sûrement tombées à plat. Si elles ont réussi, c'est justement parce que les règles éternelles et absolues de l'art dramatique n'y sont pas toujours violées, quelque parti pris que les auteurs y aient voulu mettre.
>
> Là où je trouve surtout un effort d'art vraiment neuf et une tendance intéressante, c'est dans l'interprétation d'Antoine. Celui-là est sûrement un artiste d'envergure, un chercheur intelligent et un esprit original. Il arrive aux plus grands effets sans avoir l'air de les préparer, uniquement par la conscience et le naturel de son jeu. Son succès a été considérable et, personnellement, j'y ai applaudi de tout cœur.

[137] Talma (1763- 1826): Grand tragédien considéré comme le plus grand acteur de son temps. Il est notamment à l'origine de la séparation entre la Comédie-Française et l'Odéon lors de la Révolution française.

> En somme, on a fait chez nous un excellent accueil aux comédiens du Théâtre- Libre, […]. Ce qui prouve que les bonnes gens de province ne méprisent pas les spectacles qui exigent quelque éducation littéraire — ainsi que voudraient le faire croire la demi-douzaine de boulevardiers de lettres, pour lesquels la France intelligente commence à la Madeleine et finit au Gymnase.[138] »

Si Antoine ne fait pas l'unanimité, il devient cependant une personnalité incontournable. Il bénéficie d'appuis importants dans le monde littéraire.

En 1892, après la démission de Porel son nom avait déjà été pressenti à l'Odéon. Mais Porel ne lui était pas favorable car, à l'Odéon, il avait été novateur dans ses choix et sa mise en scène. Mais Antoine était révolutionnaire. Il semblerait que Porel, à la tête du premier théâtre d'art et d'essais en titre, n'admettait pas de se faire devancer par Antoine. Sanders avance que Porel lui aurait proposé un emploi d'acteur à l'Odéon pour étouffer son talent de metteur en scène. Antoine aurait refusé aimablement l'offre. Porel essaie par la suite de le faire admettre au théâtre du Vaudeville ou au Gymnase.

En 1892, les chances d'Antoine sont grandes. Dans la presse, des grands noms de la littérature, tels que Dumas fils, Coppée, se prononcent pour la nomination d'une personnalité audacieuse capable d'apporter un souffle nouveau à l'Odéon. Il est soutenu par des personnes aussi influentes qu'Emile Zola, Jules Lemaitre le grand critique dramatique de l'époque, ou la comtesse de Loynes qui tenait un salon littéraire renommé. Pour faire pencher la balance du coté d'Antoine, une pétition réunissant 10 000 signatures est présentée au ministre Lockroy[139]. De plus, Emile Bergerat, auteur dramatique ami d'Antoine, est très bien introduit auprès du ministre. Antoine lui-même semble souhaiter cette nomination de tous ses vœux. Sanders rapporte une lettre dans laquelle Antoine confie à un acteur de l'Odéon :

> « J'espère que tu vas y rester jusqu'à mon avènement à la succession de Porel ![140] »

Toutefois, le ministre n'osa pas le nommer à la tête de l'institution et lui préféra l'association des ex-collaborateurs de Porel. Pour Antoine ce fut un grand revers lourd de conséquence. Le

---

[138] Extrait du *Progrès illustré*, du 11 septembre 1892 rédigé par Jacques Mauprat.

[139] SANDERS James, *op. cit.,* p.28.

[140] Lettre du 14 juin 1889 adressée à Mévisto. *Ibid.*, p.30.

Théâtre-Libre l'avait couvert de dettes. Il dut repartir faire des tournées en province en tant qu'acteur pour éponger ses créances. Mais il ne perd cependant pas de vue son objectif. Il tient à obtenir cette direction pour le symbole. Le Second théâtre français doit être le porte drapeau de cette révolution dramatique en marche.

Il n'est donc pas surprenant de le retrouver en 1896. On s'étonne plutôt de le voir associer à Paul Ginisty (1855-1932). Ce dernier est un publiciste en vogue. Il se présente lui-même comme n'étant pas vraiment destiné au théâtre :

> « J'avais aimé mon métier de journaliste. […] J'avais connu tous les écrivains notoires […]. Je comptais à mon actif une trentaine de livres dont les neuf de mon *Année littéraire*[141]. J'avais tâté du théâtre comme auteur.[142] »

Le théâtre n'était pas pour lui une passion dévorante. Son esprit est tourné vers le journalisme. Il semble même tout surpris de s'être retrouvé à la direction d'un théâtre :

> « Je voulais être journaliste. Je l'ai été, je le suis resté même quand les circonstances firent de moi un directeur de théâtre.[143] »

Le journalisme ne lui a pas réussi immédiatement. Il a travaillé un temps au Ministère de l'Instruction Publique, au bureau du Dépôt des Livres. Cet emploi alimentaire lui laissait le temps d'écrire et de nouer des relations.

> « Le ministère était un joug assez doux. Je souhaitais cependant, ne pas m'éterniser rue de Grenelle. Je pensais toujours au journalisme et je ne me satisfaisais pas d'articles de tous les genres parus dans toutes les feuilles, dont personne ne se souvient aujourd'hui, journaux de modes, journaux judiciaires, journaux de théâtre.[144]»

Cette profession l'a amené à côtoyer des journalistes influents, des critiques littéraires, des auteurs à succès mais également beaucoup d'hommes politiques. Le journalisme était un

---

[141] Ouvrage de critique littéraire qui paraît chaque année de 1885 à 1893.

[142] GINISTY Paul, *Souvenirs de journalisme et de théâtre*, *op. cit*., p.165.

[143] *Ibid.,* p.20.

[144] *Ibid*., p.26.

milieu éclectique où l'on pouvait trouver des individus au parcours divers. Dès ces années là, il entretient une relation d'amitié avec un certain Henry Roujon.

> « Je voyais Henry Roujon, mon condisciple du lycée Saint-Louis, dont la sûreté d'amitié me devait être si précieuse.[145] »

Cette amitié est en effet décisive pour sa carrière. Roujon est un homme de lettres exerçant des fonctions dans la haute administration. Ce membre du cabinet Ferry est, en 1896, le directeur des Beaux-arts. Il est donc en collaboration directe avec Alfred Rambaud, ministre de l'Instruction Publique.

Ginisty confirme bien que c'est Henry Roujon qui eut l'idée de l'associer à Antoine. Car la candidature d'Antoine ne pouvait plus vraiment être ignorée. Mais cet Antoine fait peur. Sa vision révolutionnaire du théâtre risque de causer bien des désagréments. Si la candidature d'Antoine est de notoriété publique, celle de Ginisty l'est moins. Il affirme dans ses mémoires qu'il n'a jamais fait la demande de cette position. Il dit être intéressé par l'Odéon mais sans avoir fait les démarches nécessaires pour l'obtenir. Dans ses mémoires, il indique également qu'Antoine avait eu vent de la décision du ministre avant lui et qu'il ne s'y attendait pas du tout. On peut tout de même s'en étonner. Il semblerait plutôt que Roujon ait échafaudé ce mariage en l'ayant informé au préalable. Ginisty sert visiblement de contre pouvoir face à Antoine. Roujon l'aurait bien fait comprendre à Antoine :

> « Roujon qui m'a reçu avec la plus grande cordialité en m'annonçant ma nomination possible à l'Odéon, si je veux accepter la collaboration de Paul Ginisty, qui, me dit-il, rassurerait une partie de l'opinion encore un peu méfiante à l'égard du fondateur du Théâtre-Libre. [146]»

Ginisty représente réellement la sécurité pour un ministère plutôt frileux face à la nouveauté. Se laisser dominer par un disciple ne semble pas faire partie de son tempérament.

Pour sauver la face, le gouvernement nomme l'homme choisi par l'opinion publique mais lui assigne un fidèle bureaucrate. Dans un premier temps, la presse s'accorde sur cette combinaison. Elle se montre favorable à ce qui est qualifié de « coup d'Etat littéraire [147]». Mais la relation, comme c'était prévisible, bascule rapidement.

---

[145] *Ibid.* p.25.

[146] ANTOINE André, *op. cit.* p.19.

[147] *Ibid.* p.23.

Antoine un peu amer dans ses Mémoires rappelle qu'au moment de signer son privilège de sept années, il aurait insisté sur ses convictions. Il est honoré d'entrer enfin à l'Odéon mais il souhaite agir librement :

> « Je n'entre pas à l'Odéon, et je l'ai dit à Ginisty, pour continuer des méthodes que j'ai si souvent combattues.[148]»

Seulement son action est rapidement limitée par la simple application de la double direction. Un partage s'est fait à propos des attributs de chacun. Ce partage n'est pas imposé par le gouvernement mais par les protagonistes eux- même, semble t-il[149]. Antoine, metteur en scène et comédien, devient le directeur de la scène. Ginisty s'occupe de la réception des pièces, de la relation avec la presse et de l'administration. Chacun est censé pouvoir intervenir dans le domaine de l'autre mais de manière limitée. Ainsi Antoine, chargé du recrutement des comédiens se voit imposer des acteurs par Ginisty. En contre partie, il peut sélectionner un ouvrage sur quatre. Cette répartition des tâches, qui se veut équilibrée, ne l'est pas vraiment. Antoine reste en position secondaire, de subordonné. Pour ne pas renforcer cette impression, Antoine décide de renoncer à son emploi de comédien. Il prend la décision de ne plus monter sur les planches de l'Odéon. Il y renonce également par manque de temps.

L'été 1896, les deux directeurs préparent leur saison théâtrale. Ils embauchent des comédiens, des employés et sélectionnent les pièces qui sont jouées. Le consensus ne se fait que sur peu de points et en réalité chacun négocie afin d'obtenir ce qui lui tient vraiment à cœur. Dès les premiers jours, Antoine fait un constat décevant de sa fonction :

> « Je commence à sentir mon imprudence d'avoir consenti à n'être pas tout à fait maître.[150] »

Son arrivée au théâtre fait grincer des dents. Les acteurs d'une part ne l'acceptent pas. Antoine, sensible à l'idée de troupe, n'accepte pas que les têtes d'affiche accaparent l'essentiel de l'activité du théâtre. Il ne s'applique pas vraiment à soigner l'orgueil des plus

---

[148] *Ibid.* p.20.

[149] Cf. Annexe 7.

[150] ANTOINE André, *op. cit.*, p.32.

anciens. Il engage des nouveaux venus qui remettent en cause leur place d'étoile. Antoine relève :

> « Depuis longtemps, les chefs d'emploi de cette troupe avaient l'habitude de n'en faire qu'à leur tête et la perspective de la discipline et de l'ordre que je vais imposer dans la maison ne leur sourit guère. Enfin, au fond, Albert Lambert, acteur de la veille école, est un adversaire du Théâtre-Libre et sa rancœur de me voir arrivé là doit être profonde [151]»

Les comédiens de l'ancienne direction se montrent plutôt hostiles envers Antoine et par conséquent font le jeu de Ginisty. Le personnel semble également lui montrer des résistances. Le premier incident a eu lieu lors des répétitions de la représentation du 14 juillet. Antoine voulait accompagner la lecture de la Marseillaise par un roulement de tambour. Il charge le chef de musique d'en recruter. Ce dernier ne trouve ou alors ne cherche personne comme le laisse entendre Antoine. Celui-ci s'énerve et le renvoie avant d'aller chercher les deux tambours de garde du Sénat.

> « Je n'ai noté cet incident que parce qu'il est significatif de l'état d'hostilité et de mauvaise volonté qui flotte dans la maison [152]»

Puis il demanda au Sénat de l'autoriser à organiser des répétitions dans une des serres vides du Sénat afin de préparer plusieurs spectacles en même temps. L'usage lui fut accordé pendant un temps. Mais rapidement l'autorisation lui est retirée.

A l'approche de l'ouverture de la saison théâtrale, les choses se compliquent. Les répétitions ne se passent pas comme prévu. La première pièce qui doit être montrée est *Capitaine Fracasse* d'Emile Bergerat. Cet auteur dramatique a tellement œuvré pour la nomination d'Antoine que ce dernier l'honore en débutant la saison avec sa pièce. Mais Bergerat sent bien qu'il la monte plus par amitié et reconnaissance que par réelle conviction[153]. Afin de monter cette pièce, il commande les décors qui s'y rapportent. Antoine commande pour les 6 premières pièces 12 décors qui coûtent 20 000 francs. Il fait appel à un ingénieur anglais,

---

[151] *Ibid.* p.38.

[152] *Ibid*, p.37.

[153] « Capitaine Fracasse qu'Emile Bergerat a tiré du célèbre roman de son beau-père Théophile Gautier. C'est une dette à payer, bien que la pièce soit fort lourde ».

Antoine ajoute également que cette pièce avait été commandée par Porel. *Ibid.* p.63.

Bruce Smith, pour le décor de la mort du Matamore. Cela provoquer un véritable scandale. Les peintres-décorateurs français sont délaissés afin de faire travailler un anglais ! De plus, ce décor coûte très cher : à lui seul 3750 francs. Cette décision l'oblige à s'en justifier auprès de sa hiérarchie. Il se défend par le fait que les autres décorateurs habituels du théâtre sont déjà débordés et n'acceptent plus d'autre commande. Les décorateurs de Paris sont afférés par les préparatifs des fêtes russes[154]. Antoine, pris entre deux feux, n'aurait pas eu d'autre choix que de payer le prix fort afin d'avoir à temps les décors nécessaires. Il fournit bien les lettres de réponse des décorateurs habituels qui déclinent la commande. Mais il ne s'agit que de trois décorateurs. Paris en compte beaucoup plus. On ne sait pas vraiment s'il a cherché plus largement ou pas. Cet incident est dévoilé dans la presse qui s'en offusque.

Les ennuis se poursuivent avec les machinistes. Le 24 août 1896, les machinistes de l'Odéon se mettent en grève. Cette information ne provient pas des carnets de bord qui sont étrangement silencieux à ce propos. Antoine rapporte un article qui a été publié à cette occasion :

> « Ainsi, hier, les machinistes de ce théâtre, se plaignant d'être surmenés actuellement par les répétitions, se sont mis en grève[155]. »

Mais il ne le commente pas. Bergerat présent lors de la querelle rapporte à sa femme :

> « On devait d'abord se contenter d'un vieux décor Odéonien, mais tu vas reconnaître notre Antoine ! Au milieu du travail, il a fait appeler subitement l'équipe des machinistes pour tout chambarder. Peu accoutumés à ce surcroît de besogne ils [...] menacent de se mettre en grève. Au moment où je quittais le théâtre, l'antichambre de son bureau était pleine d'une députation de ces travailleurs. [156]»

Antoine ajoute dans ses mémoires qu'il se doutait qu'une grève se montait contre lui la veille de la générale. Dans son idée, le but est simplement de le mettre en difficulté. Il a donc pris les devants et avait une équipe de machinistes prête à remplacer les grévistes. Parmi eux, il y avait les anciens machinistes du Théâtre-Libre qui sont, de par leur origine, fidèles à Antoine.

---

[154] En effet, le 6 octobre 1896, le Tsar est en visite à Paris.

[155] ANTOINE André, *op. cit.*, p.49.

[156] Lettre rapportée par SANDERS, *op. cit.,* p.40.

En réponse à cette grève, le 26 août il donne congé au chef et sous-chef machiniste. Il se justifie ainsi :

> « C'était une obstruction sournoise, dangereuse pour l'énorme travail que je me suis imposé[157]. »

Dans les carnets de bord, on lit une certaine désorganisation dans les équipes :

> « les modifications journalières apportées à la composition de la brigade des machinistes et le changement du chef font que la décoration ne marche pas très bien[158] »

On imagine combien ces réactions n'ont pas amélioré ses relations avec les machinistes.

Des inconvénients techniques se greffent au problème. Le tout nouveau rideau d'étoffe doit être retiré car il étouffe la voix des acteurs. Le travail sur les décors s'effectue difficilement. Dès le 10 octobre, on parle de réparer les défectuosités de la veille sur des décors. *Le Capitaine Fracasse* est présenté au public et fait un four complet. Même le carnet de bord, d'ordinaire peu bavard sur la qualité des pièces, y va de son commentaire :

> « Malgré de nombreux rappels*, l'impression du public est plutôt défavorable à la pièce, les artistes mis hors de cause, chacun défendait vaillamment une œuvre qui a le tort grave d'être trop obscure dans la versification et le poète parlant une langue peu appropriée au commun des mortels [159]»

Et le 15 octobre, les ennuis se poursuivent :

> « Immédiatement après la représentation les machinistes déplacent la décoration pour travailler à celle de *Don Carlos*, un grand plancher s'abat sur la scène ensevelissant dessous trois machinistes les blessant tous les trois[160] »

Cet accident est sûrement dû aux cadences de travail et à la désorganisation de l'équipe.

A côté de ce bilan catastrophique, Ginisty se fait discret. Il dément simplement dans la presse certaines rumeurs. Mais il n'intervient pas dans le théâtre et laisse Antoine se démener dans la

---

[157] ANTOINE André, *op. cit.*, p.51.

[158] A.N. : AJ 55 18

[159] *Ibid.*

[160] *Ibid.*

tempête. Les critiques pleuvent. C'est également l'occasion pour rediscuter à l'Assemblée du bien fondé de la subvention de l'Odéon.

La relation entre les directeurs n'est plus aussi cordiale qu'à leur début. Le 27 octobre, Antoine est convoqué dans le bureau de Roujon, dans lequel se trouve déjà Ginisty. Ce dernier lui aurait remis sa démission car il ne peut plus continuer son activité au théâtre. Roujon s'adresse ainsi à Antoine :

> « Il dit que vous lui faites la vie intolérable et que, malgré les conventions formelles arrêtées entre vous lors de votre nomination, les conflits se multiplient à tout propos. Il se plaint de voir son autorité amoindrie, que vous engagez des dépenses inconsidérées qui vont compromettre la situation financière de l'Odéon et qu'il se refuse à endosser des responsabilités qui l'effraient. Enfin, ajoute-i-il, l'atmosphère de la maison est intolérable ; on y travaille dans le désordre ; vous avez mécontenté la plupart des artistes par vos façons brusques et autoritaires.[161] »

Après s'être défendu de ces accusations, il ajoute que Ginisty peut démissionner si bon lui semble. Cependant, Roujon ajoute que la nomination concerne deux personnes. La démission d'un codirecteur entraîne celle de l'autre. Antoine se défendit et Roujon lui accorda de rester à l'Odéon en temps que directeur de la scène pendant que Ginisty en serait le directeur. Afin qu'il accepte, on le maintient pour 7 ans au même salaire. A ce moment précis, il pensa :

> « On paraissait surtout vouloir que je m'en aille : il fallait donc rester à tout prix, en attendant de voir plus clair[162] »

Il prend congé du théâtre afin d'apaiser la situation et de réfléchir à la suite. Ginisty en profite pour reprendre ses marques et réorganiser la troupe. Antoine sur le conseil de ses amis attend avant de faire son retour. Il espère un retour en grâce.

Mais après mûres réflexions, il décide de ne pas reprendre son emploi à l'Odéon :

> « Certainement il faudrait un peu de courage pour me replonger dans les embêtements matériels que je vais retrouver en abondance cette vingtaine de mille francs par an, mais, d'un autre côté, cela m'obligera à me retourner[163] »

---

[161] ANTOINE André, *op. cit.,* p.68.

[162] ANTOINE André, *op. cit*., p.72.

Il décide donc de publier une lettre ouverte au ministre. Cette lettre de démission est publiée dans *le Gaulois* le 24 novembre indiquant notamment :

> « Je préfère la vie d'art laborieuse que j'ai choisie. Je reprends, où je l'avais laissée, une existence indépendante, avec toutes les charges du passé, dont le fardeau est ma fierté.[164] »

Il achève en laissant la porte ouverte à une éventuelle nouvelle tentative. Il utilise des propos qui peuvent être interprétés comme tournés vers Ginisty :

> « Quand l'heure viendra où le ministère des Beaux-Arts jugera possible de confier le second théâtre national à un homme sans faiblesse, inaccessible aux coteries comme aux compromis qui déshonorent et stérilisent l'art dramatique français.[165] »

Le ministre prend acte de sa démission et désormais, Ginisty est officiellement le seul maître de l'Odéon.

Le 9 décembre 1896 est organisé un déjeuner de soutien à Antoine. Sous la présidence de Zola, 80 convives se sont rassemblés pour protester contre le sort réservé à Antoine. Des acteurs, des écrivains et critiques célèbres parmi lesquels Clémenceau, Courteline, Toulouse-Lautrec, Becque sont présents. Certains désapprouvent son départ de l'Odéon mais attendent le moment de la revanche. Dans l'entourage d'Antoine, on évoque un complot fomenté depuis le début[166].

Antoine soulignait déjà que Ginisty semblait surpris de voir, qu'il avait réussit à mobiliser la somme nécessaire afin de payer le cautionnement. De plus, le ministre Alfred Nicolas Rambaud laissait son directeur des Beaux Arts relativement libre. Par la suite Antoine apprit que Rambaud ne savait pas comment Roujon avait réglé le désaccord. Il lui avait indiqué de régler le problème à l'amiable et qu'il n'a jamais pensé remercier Antoine de cette manière. Mais après avoir signé le décret sans en mesurer l'étendue des conséquences, le ministre ne

---

[163] Antoine qui a toujours eu des problèmes d'argent perd évidement la chance d'avoir un salaire fixe d'assuré. Nous avons ici une nouvelle confirmation du premier chiffre avancé par Antoine à propos du salaire du directeur. Dans la lettre ouverte au ministre, Antoine évoque les 23 000 francs de salaire annuel.

[164] ANTOINE André, *op. cit.*, p.100.

[165] *Ibid.*

[166] Cf. Annexe 8.

peut qu'approuver l'action de Roujon. A l'issue de cette mésaventure, Antoine est dans une position encore plus délicate qu'auparavant. Il garde une dette de 10 000 francs pour l'Odéon qu'il doit couvrir. Ses chances de peser à nouveau sur l'art dramatique français se réduisent. On ne peut pas vraiment savoir si Roujon et Ginisty ont œuvré depuis le début dans le but d'écarter et d'affaiblir Antoine. Mais c'est une éventualité qui peut être envisagée. Toutefois, Antoine, loin de s'effacer gentiment, reprend un théâtre au cœur de Paris, le Théâtre Antoine.

Ginisty désormais seul directeur doit encore faire ses preuves. Il est encore vivement critiqué jusqu'au premier succès de sa direction *Le chemineau* de Jean Richepin. Il mène une direction pondérée, conformiste tel que le gouvernement l'attendait. Le 3 avril 1897, il lance les Samedis populaires. Ces représentations mettent en valeur la poésie. Chaque spectacle, d'une durée d'une heure, une heure et quart, est consacré à un auteur ou un mouvement littéraire. Une brève notice récapitulative est lue avant que les acteurs récitent de la poésie ancienne ou récente. Ces samedis sont lancés à prix réduits, de 50 centimes la place à 2 francs la place en loge. Il reprend ici l'idée de Porel d'offrir un accès qu'il qualifie de démocratique à la littérature. Cette initiative est rapidement couronnée de succès. De plus, pour le théâtre, c'est une opération intéressante car il n'y a pas besoin d'engager beaucoup de frais. Les acteurs ne se produisent pas en costume et il n'y a pas de décor spécifique pour chaque représentation. Ginisty souligne aussi dans ses mémoires que

> « Ces « Samedis » avaient aussi un intérêt pour les artistes. Ils leur permettaient de montrer leur souplesse en dehors de leur emploi habituel, et même d'attester d'autres talents. [167]»

Il reconnaît cependant que c'était là une charge supplémentaire de travail pour les acteurs qui devaient apprendre des poèmes qui ne seraient récités qu'une seule fois.

L'entente semble cependant être cordiale avec la troupe. Ginisty affirme dans ses mémoires :

> « Il m'est agréable de penser aujourd'hui, à la bonne intelligence qui régna entre les artistes et moi [168]»

Les carnets de bord mentionnent le 12 juin 1897 un Déjeuner au Chalet des Iles du Bois de Boulogne agrémenté par une allocution de M. Roujon. Le 17 avril 1900, on relève :

---

[167] GINISTY Paul, *Souvenirs […], op. cit.,* p.187.

[168] *Ibid.*

> « un grand déjeuner au restaurant Marguery offert par les artistes du théâtre de l'Odéon à Monsieur Paul Ginisty directeur, pour le remercier des efforts faits par lui pour la défense des intérêts du théâtre de l'Odéon au lendemain de l'incendie de la Comédie-Française, efforts couronnés de succès [169]»

En effet, après l'attribution de la salle de l'Odéon à la troupe de la Comédie-Française, Ginisty explique qu'il lui a fallu beaucoup négocier afin de se voir attribuer une salle de remplacement, en attendant. Puis l'Odéon retrouva son théâtre avant même la fin des travaux de la Comédie-Française. Cette dernière alla se loger au Théâtre Réjane. Nous ne connaissons pas l'implication réelle qu'a eu Ginisty dans cette décision. Cependant, les artistes semblent croire qu'il y a beaucoup contribué et lui en sont reconnaissants. Ginisty leur offre en retour un autre repas. Il s'agit d'un grand banquet au restaurant Foyot donné le 11 mai 1900. Les rassemblements en dehors du théâtre se poursuivent le 31 décembre 1900 avec un

> « Grand banquet offert par M. Ginisty à la troupe du théâtre de l'Odéon au palais d'Orsay : gare d'Orléans. Les artistes solidarisés avec les nombreux amis de M. Ginisty lui font hommage d'une croix en diamants et d'un buste de Molière de Houdon. Le banquet présidé par M. Georges Leygues, ministre de l'Instruction Publique, assisté de M. Roujon, directeur des Beaux-arts, M. Bernheim, commissaire du gouvernement. Discours prononcés par M. Georges Leygues, M. Paul Ginisty, M. Henry Fouquier au nom de la presse, M. Albert Lambert au nom des artistes, M. Amaury comme doyen.[170] »

A chaque repas, les autorités administratives, qui entretiennent de bons rapports avec Ginisty, sont représentées. Le 13 janvier 1903, les artistes offrent de nouveau un repas, sous la présidence de M. Roujon, à Ginisty afin de fêter le renouvellement de son privilège.

Ginisty qui a gardé de bons contacts avec ses amis de la presse, profite de sa situation pour leur être utile. Il donne au moins trois représentations à l'Odéon au bénéfice de l'Association des journalistes républicains dont il est le vice-président. Il est également président des Anciens correspondants de guerre[171].

---

[169] A.N. : AJ 55 19

[170] *Ibid.*

[171] Auparavant, le journalisme l'avait conduit à suivre l'expédition française en Tunisie en avril 1881.

A l'orée de sa dixième année de direction, Ginisty se décrit dans ses mémoires comme un homme lassé et fatigué de ses fonctions.

« En s'enfermant au théâtre de midi à minuit, il faut renoncer à penser à soi. [172]»

Bien que cette activité soit très prenante, Ginisty réussit tout de même à publier pendant son directorat des ouvrages comme *Paris en révolution*, ouvrage historique sur la Commune de Paris ou sa première édition de *La vie d'un théâtre*. On peut également penser que Ginisty cherche à sauver la face en exprimant sa fatigue. En réalité, il a été remercié de la direction de l'Odéon malgré les deux années supplémentaires accordées par son privilège. Il retournera à ses premières amours, le journalisme. Mais en attendant, il est nommé à un poste d'inspection générale des Beaux-arts en remerciement de ses bons et loyaux services.

La loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat entraîne une intense agitation politique. Un nouveau gouvernement nommé Gouvernement Ferdinand Sarrien, est mis en place le 14 mars 1906. Cet éphémère gouvernement (il ne dure que sept mois avant d'être remanié) nomme pour la première fois au pouvoir deux personnalités essentielles. Georges Clémenceau est institué ministre de l'Intérieur et Aristide Briand ministre de l'Instruction publique, des beaux-arts et des cultes. Tous les deux favorables à l'action d'André Antoine, le soutiennent[173]. Le 23 mai 1906, ils le nomment par arrêté ministériel directeur de l'Odéon. Antoine qui a toujours espéré revenir à l'Odéon pour diriger seul, est enfin récompensé après dix longues années d'attente. Il a enfin les moyens de mettre en application ses ambitions. Il reste directeur jusqu'en 1914, date à laquelle il doit se retirer couvert de dettes. Il s'essaie alors au cinéma qui lui permet de se rapprocher du réalisme, du naturalisme.

L'élite pensante l'emporte finalement sur le choix du gouvernement en mettant Antoine à l'Odéon. Cependant cela n'est possible que lorsque les ministres sont également favorables à la candidature. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux arts n'est souvent pas à ce poste pour durer. Il s'agit pour lui d'une étape dans une carrière qui peut le mener aux plus hautes fonctions. Ce sont ses collaborateurs, lorsqu'ils sont laissés libres d'agir, qui sont maîtres de la destinée de l'institution publique. Tant qu'il reste dans la

[172] GINISTY Paul, *Souvenirs de journalisme et de théâtre*, Paris, Les Editions de France, 1930, p.174.

[173] ANTOINE André, *op cit*., p.275.

hiérarchie une personne hostile, son influence peut ruiner la carrière d'un candidat. Antoine est arrivé à un moment où le ministère n'était pas totalement disposé à le soutenir. Mais sa position n'en est que renforcée lorsqu'il fait son retour en 1906.

Le directeur n'est cependant pas seul dans sa relation avec le pouvoir. Un délégué administratif encadre leur relation et sert d'arbitre même s'il est un serviteur du gouvernement.

B - Le commissaire du gouvernement : surveillance, conseil et parfois soutien

Le commissaire du gouvernement n'est pas à proprement parler un membre du théâtre. Il est nommé et rétribué par le pouvoir. Mais son influence et sa présence au théâtre font de lui un personnage incontournable. Sa position et son autorité sont établies dans le cahier des charges du directeur. Ce personnage traverse les régimes avec une titulature différente mais un rôle similaire.

Les attributions du commissaire impérial font l'objet de quatre articles du premier cahier des charges de de La Rounat[174]. Il est chargé « de surveiller toutes les parties du service de l'administration de ce théâtre, ainsi que l'exécution du cahier des charges ». Cette charge est très large et impose donc de surveiller tous les agissements du directeur. De ses observations le commissaire doit faire un rapport au ministre tous les trimestres. A chaque première d'une pièce, reprise ou création, le commissaire rédige un rapport. Il s'agit ici du dernier rempart de la censure. Cette barrière fonctionne assurément.

Bocage rapporte un exemple de désaccord avec le Commissaire de la République. Il s'agit d'un épisode qui se déroule sous la Seconde République pendant laquelle la surveillance est toujours d'usage.

> « Les fantaisies musicales et chorégraphiques de M. Bocage ne se trouvent point être du goût d'Alexandre Mauzin, Commissaire de la République près du Second théâtre français. Le soir de la représentation de la *Farnezia*, le directeur le voit arriver tout ému.
>
> Citoyen Bocage, crie Mauzin, ce que vous faîtes n'a pas d'exemple !
>
> Qu'est ce ? Qu'y a-t-il ? Que voulez vous ? […]
>
> Je viens vous rappeler à votre mandat.
>
> Vous plaisantez sans doute ?

[174] A.N. : F 21 [4650]

> Un commissaire du gouvernement ne plaisante jamais. Il faut supprimer vos baladins et vos chanteurs. Cela est indigne du théâtre national de l'Odéon. […] Citoyen, je ferai mon rapport, dit solennellement le commissaire en quittant le cabinet directorial.
>
> Il tint parole. Bocage, sommé de mettre un terme à ses innovations, prit la chose en mauvaise part. [175]»

Le gouvernement a besoin d'obtenir des informations sur le bon fonctionnement du théâtre. Il ne fait pas entièrement confiance au directeur. La presse, partisane et muselée, n'est pas une source d'information fiable. Le commissaire présent aux répétitions et aux représentations peut rapporter les changements intervenus dans l'interprétation. Selon sa réaction, le gouvernement prend des mesures. C'est par lui que passe la décision de maintenir une pièce, qui est jugée inconvenante, ou de la suspendre. Sa relation avec le directeur peut influencer ce jugement. Ici on ressent une certaine condescendance de la part de Bocage. Mauzin ne peut que lui répondre par un rapport acerbe afin de lui nuire.

Le commissaire dispose de toutes les libertés dans le théâtre. Le cahier des charges impose au directeur de mettre à sa disposition tous les documents qu'il lui demande. Il a donc facilement accès au livre de caisse, aux registres divers. Le directeur peut difficilement lui cacher une situation financière délicate ou un usage illégal des fonds du théâtre.

Le contrôle se fait de plus en plus pesant. Le cahier des charges de 1881 demande au commissaire de fournir davantage d'informations. Désormais il doit chaque mois fournir un certificat. Si ce certificat est favorable, le gouvernement verse la subvention. Ce certificat est accompagné de différentes pièces :

> « Un double d'état émargé des traitements du mois précédent des artistes, employés et agents de théâtre ;
>
> De la quittance du droit des indigents* ;
>
> De la quittance des primes dues aux compagnies d'assurance ;
>
> Des quittances de l'impôt de la patente et s'il y a lieu, des contributions ;
>
> D'un état des recettes et dépenses de l'exploitation pensant le mois précédent.[176] »

---

[175] MIRECOURT Eugène de, *Les contemporains* […], *op. cit.*, « Bocage ».

[176] A.N. : F 21 [4650]

Avec de tels documents l'administration sait exactement comment le directeur dépense les fonds du théâtre. On peut savoir s'il répond bien à ses obligations comme les impôts mais également dans le versement des salaires. S'il y a un litige entre le personnel et le directeur sur les appointements, le gouvernement est en mesure de trancher. En effet, le commissaire est censé fournir des documents conformes. Il ne s'agit pas en effet de tenir une comptabilité parallèle.

De plus, le cahier des charges fait du commissaire un personnage incontournable dans la relation avec le pouvoir :

> « Toutes demandes communications, réclamations, réponses, observations etc., du directeur entrepreneur, devront être adressées au Ministre d'Etat par l'intermédiaire du commissaire impérial. [177]»

Dans les textes, le directeur ne peut donc pas directement traiter avec le gouvernement. Par conséquent, le commissaire est au centre des décisions. Il est crucial pour un directeur d'entretenir de bons rapports avec cet agent de l'Etat. Ce commissaire peut parfois se montrer clément envers le directeur et représenter pour lui un réel soutien.

Toute nouvelle organisation ayant trait au théâtre passe par un rapport du commissaire. Le gouvernement demande aussi l'avis du commissaire sur de nouvelles propositions. En 1878, le commissaire du gouvernement, Arthur de Beauplan, rend son rapport sur le projet de réunion de l'Odéon et de la Comédie-Française. Cette idée déjà proposée à plusieurs reprises redevient d'actualité à un moment où le directeur de l'Odéon est contesté.

> « La commission des théâtres ayant exprimé le vœu qu'un projet de réunion de l'Odéon à la Comédie-Française fût étudié par votre administration, vous avez bien voulu me charger de ce travail : j'ai l'honneur de vous en rendre compte et de soumettre à votre appréciation les conclusions auxquelles j'ai été amené par cette étude.[178] »

Le commissaire nous fait un historique de l'Odéon. Il y montre l'importance de financer le théâtre de l'Odéon. Il rappelle également que l'opération a déjà échouée deux fois dans la première moitié du XIXe siècle. Il défend l'indépendance de l'Odéon au nom de l'art. Car lorsque la Comédie-Française refuse une pièce ou un acteur, le Second théâtre français

[177] A.N. : F 21 4650 Cahier des charges de De la Rounat de 1856.

[178] A.N. : F 21 [4650]

représente parfois un refuge. Car il déjà arrivé qu'une pièce refusée fasse un triomphe à l'Odéon. Cela favorise l'émulation. De plus, il pense également que cette décision représenterait un fardeau pour la maison de Molière qui en tout état de cause n'y est pas favorable. Il conclut son rapport par une suggestion au gouvernement :

> « Je crois donc, Monsieur le ministre, qu'il faut laisser au théâtre de l'Odéon son indépendance, sa vie propre ; mais que pour pouvoir en exiger les services qu'on doit en attendre, il faudrait que la subvention en fût notablement augmentée. [179]»

Il est pour le moins surprenant de trouver un homme au service du gouvernement qui se permet de juger l'action du ministre. Car il ne fait pas que demander l'augmentation de la subvention, il défend également le bilan de Duquesnel :

> « A dater de 1871, […] le cahier des charges devint plus sévère qu'il ne l'avait jamais été. […] Les conditions d'exploitation devenaient dès lors beaucoup plus difficiles. Aussi l'administration a-t-elle été bien forcée d'admettre que le directeur cherchât parfois, en dehors des voies traditionnelles de l'Odéon, ce succès d'argent qui devait suppléer l'insuffisance de la subvention. […] Tout en tenant compte des difficultés d'un théâtre insuffisamment subventionné, l'administration n'a épargné toutefois aucun moyen pour obtenir du directeur la rigoureuse observation de son cahier des charges : avertissements fréquents, subvention retenue. [180]»

Sans approuver la conduite d'un directeur qui cherche à faire fonctionner son théâtre dans une position délicate, il le comprend cependant et le défend. Il cache à peine son sentiment que le ministère est responsable de la crise qui agite le théâtre. Il rejette également la solution proposée afin de régler le problème Duquesnel. Dans ce cas de figure, on voit combien le commissaire permet un équilibre dans les rapports avec la direction. Ce n'est donc pas toujours une personne payée par le pouvoir afin d'aller dans son sens, les yeux fermés. On perçoit ici une certaine compassion voire amitié que le commissaire porte à Duquesnel. Un second rapport de 1878, nous montre également un commissaire en position de défense. Il répond aux critiques portées sur M. Duquesnel.

---

[179] *Ibid.*

[180] *Ibid.*

On peut ensuite s'interroger sur la portée de ces critiques. On sait que la direction suivante voit sa subvention augmentée. Rien ne nous pousse cependant à en attribuer tout le bénéfice au commissaire.

Les rapports commissaire-directeur dépendent de leur personnalité respective. Le pouvoir nomme des profils relativement différents au cours de la période qui nous intéresse ici. Le premier commissaire de la période est M. Mauzin. Ce dernier est un acteur. Il fit un début à la Comédie-Française avant de tourner sur différentes salles. Il marque surtout les esprits en 1837 avec sa création du rôle de Don Salluste dans *Ruy Blas*. Malgré une publicité plutôt favorable, il ne s'installe pas dans le rôle. En 1843, il entre à l'Odéon où il remporte quelques succès. En mai 1848, il est nommé commissaire du gouvernement. Il ne garde pas ce poste très longtemps. Il continua par la suite d'exercer des fonctions administratives en étant par exemple employé supérieur à la Préfecture de la Seine.

Il est remplacé par un éphémère M. Jean-Pierre Charles Perrot de Renneville. Cet homme de lettres a écrit quelques pièces de théâtres dès les années 1840. Il les signa parfois Charles-Henri, de son nom d'emprunt. Il ne garde son poste de commissaire qu'une seule année. Le 1er juillet 1952, il soumet au gouvernement son projet pour l'Odéon. Il en critique l'organisation et propose des modifications. Il voudrait que le théâtre ne ferme plus ses portes l'été. Il trouve que cela désorganise complètement la troupe. Les comédiens à faible salaire cherchent à se faire employer ailleurs l'été et ne reviennent pas toujours. De plus, le répertoire en est affecté. Car l'Odéon peut jouer moins d'ouvrage et ne laisse que peu de chance à une nouvelle pièce qui ne fait pas de bons débuts. De plus, il réprouve le système de directeur-entrepreneur. Il estime que cette organisation pousse le directeur à faire le plus d'économies possibles que la subvention. Il ne prend pas suffisamment de risques. Il ne se montre pas audacieux et propose un programme moins attrayant. Il se propose donc d'écrire un nouveau cahier des charges afin d'être examiné par le gouvernement. Perrot de Renneville ne fait pas ces propositions dans un but totalement désintéressé. Dans cette même lettre, il propose sa candidature à la prochaine direction de l'Odéon.

> « Avec cette combinaison je me fais soit si on voulait me confier la direction de l'Odéon, d'avoir une excellente troupe, de bonnes pièces et le faire bon an, mal an, 50 000 francs au moins d'économie sur la subvention.[181]»

[181] A.N. : F 21 4652

Cette proposition ne semble pas avoir convaincu le ministère qui ne le nomme pas à la tête du théâtre.

En 1853, l'année suivante, Arthur de Beauplan lui succède. Arthur Rousseau de son vrai nom[182] est un auteur dramatique de trente ans. Après quelques tentatives du côté de la poésie, il se tourne rapidement vers le théâtre. On relève une trentaine de pièces auxquelles il aurait collaboré. La notice biographique de Vapereau ajoute également qu'il aurait participé en 1849, à plusieurs pièces politiques dirigées contre le régime républicain. Il va donc être nommé par l'Empire commissaire impérial près le théâtre de l'Odéon. Malgré de telles convictions politiques, la République le maintient à ses fonctions. Il s'occupe de cette charge avec une longévité considérable. C'est une preuve qu'il exerce son emploi de façon satisfaisante.

Il semble s'impliquer fortement dans ses fonctions. Il va au-delà de ce que le pouvoir attend de lui. Il écrit notamment une lettre le 22 mars 1855 au ministre qui nous le montre :

> « Un accident des plus grave est arrivé à M. Grenier, ancien pensionnaire du Conservatoire entré depuis peu et par les ordres de votre excellence, au théâtre impérial de l'Odéon : c'est une fracture de la jambe, qui tiendra M. Grenier éloigné du théâtre pendant 2 mois au moins.
>
> J'ai pensé M. le ministre qu'il était de mon devoir d'appeler la bienveillante attention de votre excellence sur l'intéressante position de ce jeune artiste dont je prends la liberté de vous indiquer ici la demeure [183]»

Ainsi il signale au ministre qu'un acteur est en difficulté et en appelle à sa générosité. Il s'agit d'un ancien élève du Conservatoire qui a obtenu le premier prix et qui fait partie des acteurs du moment les mieux rétribués de l'Odéon. On sait que cet acteur bénéficie par la suite gratuitement d'un séjour aux eaux de Bourbonne-les-Bains !

Il soutient par deux fois Duquesnel alors en difficulté avec son administration, comme nous l'avons vu auparavant. Cependant, on ne connaît pas la date précise de son départ. Un de ses derniers rapports date de 1878, année durant laquelle il fêtait ses 57 ans.

---

[182] VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, L. Hachette, Paris, 1858, pp.141-142.

[183] A.N. : F 21 [1106]

Armand Gouzien, Estampe imprimée par Becquet, conservée au musée national du château de Compiègne.

Il est remplacé par Armand Gouzien (1839-1892). Après avoir effectué des études scientifiques qui devaient le mener à la médecine, ce dernier se tourne vers la musique. Ses mélodies chinoises auraient eu beaucoup de succès à la Cour impériale[184]. Léon Daudet en parle comme « le musicien aux airs innombrables [185]». Gouzien est un homme polyvalent qui s'intéresse également à la littérature. Il est également journaliste, critique dramatique et musical. Il est le fondateur de la *Revue des Lettres et des arts*. Il collabore aussi à la *Gazette de Paris*, au *Gaulois* ou encore au *Figaro*. Nous ne connaissons pas précisément la durée de ses fonctions en tant que Commissaire du gouvernement. Une correspondance de juin 1880 nous permet de le voir arbitrer un conflit entre un directeur de théâtre et des artistes. Dans un tel cas, le ministre demande au commissaire de se positionner en fonction des textes. Le ministre n'appuie pas directement l'une ou l'autre partie. Il demande d'abord la médiation du commissaire :

[184] NOBLET Agnès de, BOUILLOUD Jean-Philippe, CAMET Sylvie, *Un univers d'artistes: autour de Théophile et de Judith Gautier: dictionnaire*, L'Harmattan, Paris, 2003, p.100.

[185] *Ibid.*

« Je vous pris de me faire connaître […] votre avis motivé sur la question de responsabilité pécuniaire qu'elles soulèvent. [186]»

Armand Gouzien lui répond le lendemain en s'appuyant directement sur le cahier des charges.

Adrien Bernheim. Cliché issu du Fonds Nadar, conservé à la Médiathèque de l'architecture et du Patrimoine.

Adrien Bernheim, son successeur, aurait bénéficié du patronage de Francisque Sarcey afin d'obtenir ce poste. En effet, ce journaliste s'avérerait être le neveu de l'influent critique littéraire.

Le rôle de Bernheim va être de première importance lors du conflit Ginisty-Antoine. Le ministère surveille de près l'action de ces nouveaux directeurs. Dès les premiers incidents, Bernheim est envoyé en émissaire. Antoine en rapporte un épisode qu'il tourne à son avantage :

« Le bruit de ces projets a inquiété les Beaux-arts qui m'envoient le Commissaire du gouvernement auquel on a dit que je devenais un peu fou et que je faisais faire des décors qui ne pouvaient pas tenir sur le théâtre! L'excellent Bernheim, vivement frappé de la beauté de ce projet, me félicite au contraire chaleureusement.[187] »

[186] A.N. : F 21 [4653]

[187] ANTOINE André, *op. cit.*, p.56.

Cependant, Bernheim ne peut pas vraiment prendre parti pour l'un des directeurs. Il est dans une situation délicate. Il expose son impuissance à régler de tels problèmes dans un de ses rapports au ministre du 21 octobre 1896 :

> « La situation est donc inquiétante : elle s'aggrave pour ce fait que les directeurs de l'Odéon ne semblent pas être toujours d'accord et qu'il est impossible aux fonctionnaires du service des théâtres d'entrer dans de telles considérations et de trancher les différends. [188]»

Il essaye de se montrer le plus objectif possible afin de donner des comptes rendus fidèles.

Antoine rapporte de quelles manières il fut convoqué au ministère avant qu'on lui annonce que Ginisty était démissionnaire :

> « Tantôt vers quatre heures, comme j'étais à travailler à l'avant-scène, Adrien Bernheim, le commissaire du gouvernement, arrive très affairé et me dit à l'oreille que Roujon me demande d'urgence et m'emmène en voiture. En route, il m'annonce des évènements graves et, pour la première fois, je démêle chez ce gros bonhomme qui, de tous temps, me fut assez hostile, une nuance d'intérêt et de sympathie. Cependant, il reste muet.[189]»

Bernheim est donc chargé de le conduire au ministère. Mais il ne semble cependant pas autorisé à l'avertir de la situation.

Pendant l'entretien, Antoine est mis en accusation dans ses agissements au théâtre. Bernheim, qui assiste à la discussion, intervient en réponse aux attaques qui lui semblent injustes.

> « A mon assez grande surprise, Adrien Bernheim a élevé aussitôt la protestation la plus véhémente en ma faveur, il m'a couvert devant Roujon. [190]»

Antoine relève que cette intervention n'est pas vraiment du goût de Roujon, directeur des Beaux-arts. Mais Bernheim n'agit sûrement pas ainsi par sympathie. Car le lendemain de cette entrevue, il propose au ministre une porte de sortie. C'est lui qui semble évoquer en premier la possibilité de redéfinir les positions des directeurs et par conséquent de rétrograder Antoine. Roujon reprend cette proposition le 29 octobre afin d'en demander l'approbation par le ministre. Il soumet cette solution en association avec ses collaborateurs dont fait partie Bernheim.

---

[188] A.N. : F 21 [4650]

[189] ANTOINE André, *op. cit.*, p.67.

[190] *Ibid.*, p.71.

Bernheim reste en poste pendant la décennie Ginisty. Il apporte des changements au théâtre. Ginisty rapporte que c'est sur son initiative que le chef de la claque* devient un employé rétribué mensuellement.

Il est également connu pour son implication dans l'Œuvre française des 30 ans de théâtre. Ayant constaté le sort instable réservé en fin de carrière au personnel des théâtres, il fonde une association. Il s'agit d'une caisse de soutien, de secours complémentaire alimentée par des représentations de gala. Il refuse en effet le procédé de souscriptions personnelles ou des quêtes à domicile. Il obtient l'autorisation de donner des représentations avec des acteurs de théâtres officiels, tels que l'Odéon, d'aller jouer sur des scènes populaires.

> « M. le ministre a obtenu de M. Ginisty que celui-ci, deux ou trois fois par semaine, envoie aux théâtres des Batignolles, des Gobelins et même de l'Odéon, M. Albert Lambert père, pour y réciter au peuple des choses bien populaires [191]».

Le projet de Bernheim est ambitieux :

> « Exercer le peuple à la philanthropie […] et lui demander hardiment son obole pour des frères misérables ; lui offrir, en échange, dans le théâtre de son quartier, à deux pas de la boutique et de l'atelier, sans nulle augmentation du prix accoutumé des places, la représentation inespérée pour lui des chefs-d'œuvre de notre art dramatique et musical interprétés par les artistes les plus autorisés. [192] »

Car les représentations au bénéfice de personnalités du théâtre s'effectuent occasionnellement. Cependant, elles ne sont en général qu'au profit d'un acteur qui se retire ou qui connaît une situation délicate. Ces représentations à bénéfice doivent au préalable être accordées par le directeur du théâtre. De plus, l'artiste ne récupère que les bénéfices dégagés de la soirée. Il n'est évidement pas question que le théâtre perde de l'argent au profit d'un acteur. Il faut donc réussir à composer une belle affiche afin de s'assurer une salle comble. Mais Bernheim remarque que :

> « presque toujours le produit des représentations était saisi par des gens d'affaires, des créanciers, des huissiers. […] J'estime que mieux vaut, pour un bénéficiaire, toucher 10

[191] MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Théâtre populaire, enjeu politique: de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Editions Complexe, 2006, p.70.

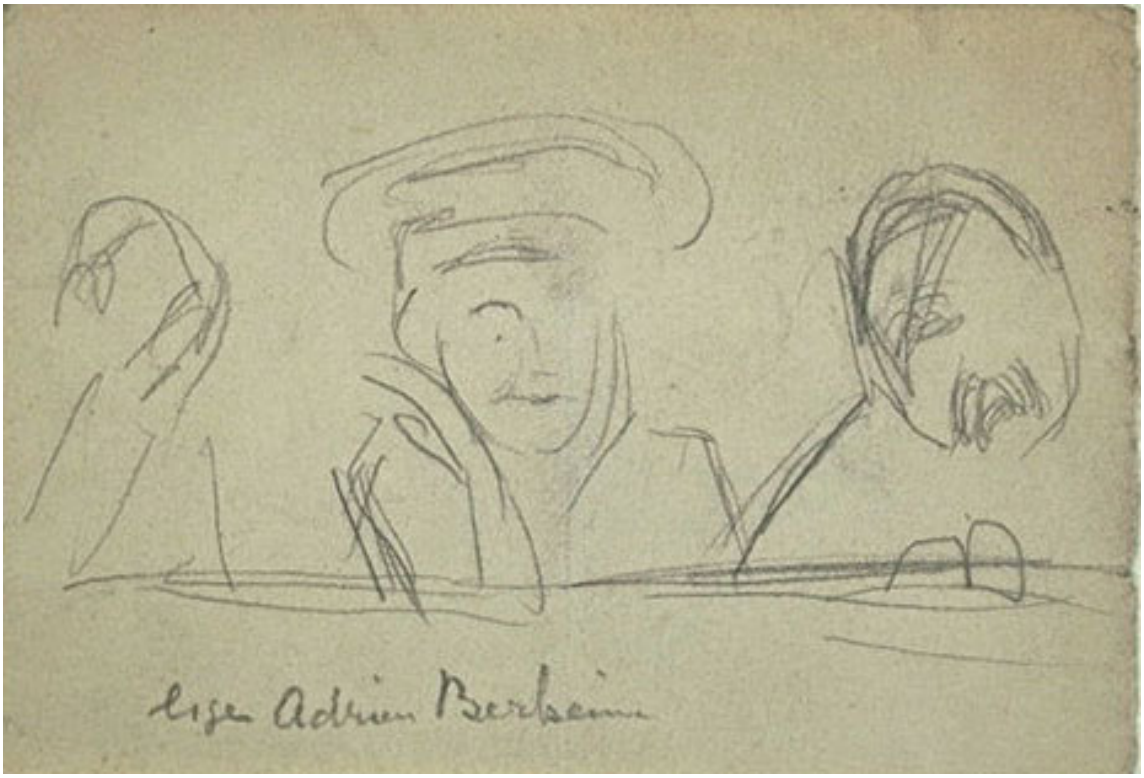
[192] PENESCO Anne, *Mounet-Sully*, Paris, Editions du Cerf, 2005, p.413.

années de suite 500 francs soit 50 000 que d'avoir une grande représentation dont le produit dépasse sans doute ce chiffre mais va presque toujours à des intermédiaires. [193]»

Le comité de cette association est fondé le 31 décembre 1901. Il est pleinement actif à partir du 15 février 1902. Bernheim se satisfait de ce projet qui :

« donne de la joie à ceux-ci et du pain à ceux là[194] ».

Ce projet n'entrait pas du tout dans ses fonctions de commissaire. Mais il semble cependant très attaché à ce milieu et use de son influence pour venir en aide aux anciens employés du théâtre. Cette association peut fonctionner grâce au fait qu'il est bien introduit dans les milieux ministériels. C'est une personnalité incontournable du milieu. Il reste d'ailleurs en poste après la nomination d'Antoine à l'Odéon.



Croquis de trois personnages dont M. Adrien Bernheim, Leonetto Cappiello, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Fonds des dessins et miniatures, Réserve des petits albums. Date inconnue.

[193] BERNHEIM Adrien, *op. cit.*, p.304.

[194] *Ibid.,* p.318.

Il est significatif de voir que Bernheim fait l'objet de plusieurs croquis de Cappiello, célèbre affichiste et dessinateur de la Belle Epoque.

Comme on a pu le voir, les commissaires ont exercé une influence majeure sur le théâtre. Malgré leur rôle de surveillance, on peut tout de même dire qu'ils ne se sont pas limités à cette action. Ils ont essayé d'être objectifs dans leur rapport. Ils ont parfois représenté un appui et un soutien précieux pour des directeurs souvent malmenés.

Cette fonction de commissaire est pendant un temps suspendue au déclenchement de la Première Guerre mondiale. Le chef du bureau des théâtres en occupera les fonctions, car il n'est pas question de lever la garde. Il faut continuer la surveillance des théâtres à une période décisive. La guerre se joue également à l'arrière. Les mentalités ne doivent pas être troublées. Le poste de commissaire sera restauré après guerre.

La direction est le centre décisionnel du théâtre. C'est elle qui lui donne son impulsion. C'est elle également qui est chargée de nommer et de gérer le personnel. Les acteurs sont des employés déterminants dans l'histoire d'un théâtre. Une bonne troupe est souvent synonyme pour le directeur de succès. Nous allons voir dans quelles conditions s'organise une troupe.

II Les acteurs

« Ils sont morts les hommes émouvants qui répandaient la terreur dans les âmes et sur les visages en récitant les fureurs d'Oreste ! Elles sont mortes les femmes tragiques [...] Quoi ! Voilà ce qui reste de tous ces rois, de toutes ces reines, de ces seigneurs et de ces dames ! Un nom retrouvé par quelque érudit au fond de la poussière des archives... »

LYONNET Henry, op. cit., Avant propos p.I.

A - Provenance des acteurs

1) La vocation

La vie mouvementée et incertaine d'un acteur de théâtre implique que les jeunes artistes aient réellement une vocation pour ce milieu. Sarcey souligne bien cette nécessité :

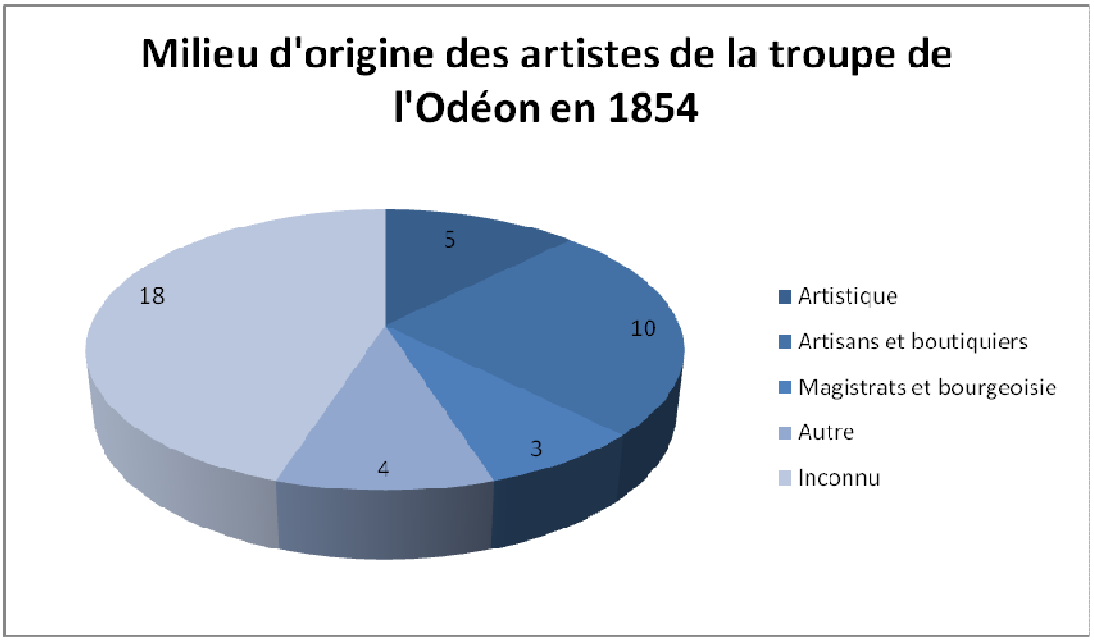
> « Le théâtre était un lieu maudit, l'art du comédien un métier en dehors de toute hiérarchie sociale ; on ne s'y engageait que poussé par une vocation irrésistible.[195] »

Cette vocation touche des jeunes gens issus de milieux divers. Les enfants d'artistes naissent déjà dans un milieu qui les prédestine. Mais on trouve également des enfants issus de la bonne société, des fils de bourgeois prospères ou encore d'extraction assez modeste voire pauvre. Néanmoins, le théâtre, activité attractive séduit peu de paysans. Cette frange de la population peu mobile n'est pas directement en contact avec ce divertissement majoritairement urbain. La vocation naît souvent chez un jeune artiste lorsque pour la première fois il assiste à un spectacle.

[195] SARCEY Francisque, *op. cit*, p.8.

Pour illustrer cette diversité, l'étude du parcours des artistes employés à l'Odéon est nécessaire. La brochure de Gallois Napoléon[196] sur la composition de la troupe en 1854 permet de compléter les notices du Dictionnaire de Lyonnet. Ce type de brochure n'existe que pour cette année 1854, ce qui rend son étude plus pertinente.

Pour cette année théâtrale, on relève 40 artistes. Des informations sur le milieu d'origine ne sont indiquées que pour 22 d'entre eux. L'emploi des parents des futurs artistes est souvent déterminant. Ainsi on compte cinq acteurs qui ont dans la famille une ancienne personnalité du monde du spectacle. Melle Boudeville est la fille d'un choriste de l'Opéra. Domin Eugène, Melle Grassau et M. Ferville ont tous trois une mère actrice. Mme Brindeau a elle un père ancien sociétaire de la Comédie-Française. Dans une telle situation, ils sont entraînés jeunes à suivre les pas de leurs parents. Ces derniers qui n'ont pas toujours eu la carrière qu'ils auraient espérée, reportent sur eux leur espoir de succès. Ils sont alors poussés, conseillés et encadrés par les parents.



D'après GALLOIS Napoléon, *op. cit.* et LYONNET Henry, *op. cit.*

[196] GALLOIS Napoléon, *Théâtres et artistes dramatiques de Paris*, « Le théâtre impérial de l'Odéon », 1854, Paris.

Trois artistes seulement sont issus du milieu de la haute bourgeoisie. Kime avait un père receveur des contributions et semble s'être tourné vers le théâtre par vocation. Il en est autrement pour les deux autres. Adolphe Laferrière et Pauline Grangé n'étaient pas destinés au théâtre. Leur famille les a inscrits dans de prestigieux établissements afin de faire de bonnes études. Dans les deux cas, un revers de fortune dans la famille les a obligés à interrompre leur apprentissage. Melle Grangé se destinait à être institutrice. Mais la famille s'est alors trouvée dans l'impossibilité de lui acheter un pensionnat dans lequel elle aurait pu exercer. Elle s'est tournée vers le Conservatoire dans lequel elle pensait étudier la musique. Cependant, elle y apprit le théâtre et se lança donc dans cette voie. On voit combien pour cette partie de la population le théâtre n'est pas synonyme de réussite sociale. Il s'agit plutôt d'une voie de secours qui peut se révéler plaisante. Ce n'est pas une profession qui correspond à l'idéal bourgeois. Le théâtre ne permet pas la quête de profits réguliers, sûrs et honorables. Ce n'est donc pas dans cette catégorie de la population que l'on trouve la majorité des futurs acteurs.

L'artisanat et le petit commerce sont les milieux d'origine de dix acteurs en 1854. On y trouve des fils de serrurier, d'horloger, de vitrier, de bonnetier ou encore de perruquier. Après un premier temps dans la maison paternelle, le fils change de voie.

Les professions du livre et de l'édition sont particulièrement représentées. Quatre acteurs ont dans leur jeunesse travaillé en tant que commis en librairie, apprenti lithographe ou dessinateur. Ils sont donc directement en contact avec la littérature. Parfois cette profession leur permet de subsister le temps de leur formation. L'acteur est de manière générale polyvalent et possède parfois une deuxième formation.

Les quatre autres acteurs ont un parcours plutôt atypique qui ne les prédestinait pas vraiment au théâtre. Le premier, Hippolyte Tisserant, a un père jardinier à Meudon. Ce dernier place son fils en apprentissage dans le but de devenir faïencier. Cependant, il partage alors sa chambre avec un sculpteur ornementaliste qui n'est autre que Mélingue. Une amitié naît entre les deux hommes qui semblent portés irrésistiblement vers le théâtre. Ils s'entretiennent ainsi leur vocation et ils font leurs premières armes ensemble.

Le second, Noailles-Daunay, est un orphelin de Corrèze. Il est alors recueilli par une famille qui lui fait garder des troupeaux. Il le serait sûrement resté toute sa vie si son frère, ouvrier de Paris, ne l'avait pas fait venir. Il est rapidement attiré par le théâtre.

Melle Sarah Félix est la sœur de la grande tragédienne de la première moitié du XIXe siècle : Rachel. Toutes les deux sont issues d'une famille que beaucoup ont qualifiée de bohémienne. En réalité, leur père était colporteur et leur mère une revendeuse. Ils mènent une vie de nomade avec leurs six enfants. Les deux sœurs aînées sont notamment entraînées à chanter et vendre des oranges. Ce premier contact avec un public, bien que modeste, les a sûrement marquées et entrainées à poursuivre dans cette voie.

Le dernier n'était pas non plus directement destiné à monter sur les planches. Henry Vannoy était mousse à 12 ans. A bord de l'Herminie, il a assisté à la prise d'Alger. A ses 18 ans, il se présente au concours du Conservatoire.

Les artistes ne sont donc pas issus d'un milieu homogène. L'origine sociale du jeune artiste détermine généralement la réaction des parents. Cette vocation ne fait pas souvent l'unanimité.

Les parents s'opposent souvent à cette aspiration. Ils essayent de protéger leurs enfants d'une profession qu'ils jugent périlleuse. L'opposition est d'autant plus forte chez les artisans qu'ils estiment pouvoir inculquer à leur enfant un métier stable. Un petit artisan espère souvent que le fils reprenne la boutique paternelle. Cependant, ils sont relativement impuissants face au désir de leur progéniture. Différents moyens sont utilisés pour obtenir le renoncement de leur enfant au théâtre. Ginisty nous en rapporte un épisode tragique[197]. Certains ont plus de chance et voient leurs parents les soutenir dans un tel projet. Febvre relate la réaction de ses parents à l'annonce de la nouvelle :

> « Quand j'annonçai à mes parents que je désirais faire du théâtre, mon père, je dois le dire, ne me parut pas follement enchanté ; mais, ma bonne mère lui donna toutes sortes de raisons – et enfin, on reconnut qu'il valait encore mieux faire (si c'était possible) un bon comédien, qu'un mauvais soldat ou un mélancolique employé [198]».

[197] Cf. Annexe 9.

[198] FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien*, Paris, Paul Ollendorff, 1896, T.1, p.8.

On pourrait penser que la vocation d'un fils de comédien serait bien accueillie, mais ce n'est pas toujours le cas. Domain Eugène, dont la mère est actrice, révèle très vite un penchant pour le théâtre. Mais sa famille s'y oppose et le place comme apprenti papetier. Ce choix n'est pas vraiment judicieux car il imprime à longueur de journée les portraits d'artistes. Il réussit avec le temps à les convaincre. La raison de cette opposition peut être double. Soit les parents ne jugent pas les talents de leur enfant suffisants afin de réussir là où tant d'autres ont échoué. Soit ils estiment que ce métier est bien trop difficile et instable et souhaitent protéger leur enfant en le dissuadant. Cependant, il ne s'agit ici que de la réaction d'une famille sur cinq. Les autres semblent ravis que leur enfant les accompagne et partagent leur passion. Adelaïde Ristori nous rapporte dans ses mémoires :

> « Il me semble qu'en naissant, j'aie été vouée au théâtre. Mon père et ma mère étaient de modestes artistes dramatiques, et comme s'ils eussent prévu ma destinée ils me firent aborder, dès ma plus tendre enfance, les émotions de la scène. [199]»

C'est un milieu profondément endogame. Le théâtre est en effet marqué par des dynasties d'acteurs. Le père transmet sa passion à ses enfants qui la perpétuent. Il est cependant rare de trouver au sein d'une même famille des acteurs d'une même renommée. Le fils d'un acteur modeste peut atteindre des sommets ; mais l'inverse existe aussi. Le fils d'un artiste idolâtré peut très bien décevoir et n'être qu'un acteur moyen. Mais l'Odéon a connu plusieurs séries de grands acteurs : Albert Lambert père et fils, Berton père et fils, Brindeau père et fille, Mme Devoyod mère et fille. La passion se transmet des parents aux enfants mais également au sein d'une fratrie. Il n'est pas rare de trouver à un acteur un frère ou une sœur également engagé dans le milieu. Mais généralement les deux ne bénéficient pas d'une même notoriété. Sarah Félix est dans l'ombre de sa sœur Rachel, Jeanne Bernhardt dont le nom apparaît une courte année à l'Odéon ne connaît pas de succès. Les frères Mounet semblent échapper à cette généralité. Les acteurs se marient également entre eux. Il est cependant difficile de donner des chiffres précis. En effet, les artistes féminines ne changent pas toujours leur nom après leur mariage. Elles préfèrent souvent conserver leur nom d'origine, ou leur nom de scène, qui est celui connu du public. Parfois elles associent les deux. Cette pratique ainsi que la vie nomade des acteurs rend difficile toute statistique.

[199] RISTORI Adélaïde, *Etudes et souvenirs*, Paris, Paul Ollendorff, 1887, p.4.

On compte cependant parmi les 40 acteurs de 1854, huit artistes qui ont épousé un conjoint du milieu du spectacle. Sachant que nous ne disposons pas de la totalité des informations, on peut penser que près d'un quart d'entre eux est lié à un artiste. Etonnement, les carnets de bord ne se font pas le relais de ces évènements heureux dans la vie d'un théâtre.

L'origine du jeune comédien conditionne donc la réaction parentale face à sa vocation mais également sa formation. Un comédien a besoin de s'exercer et d'apprendre les rudiments du métier avant de devenir un réel artiste. Là encore les disparités sont fortes. Il n'y a pas qu'une seule façon de devenir acteur. Un futur acteur opte pour les différentes solutions en fonction des possibilités financières de la famille mais également par préférence, et par capacité.

2) La formation

Bien qu'il soit admis que l'enseignement d'un art est délicat, il existe néanmoins des moyens d'en apprendre les rudiments. La voie royale afin d'être formé rapidement et de manière reconnue, est de présenter le concours du Conservatoire. Il s'agit d'une institution parisienne majeure dans l'histoire du théâtre. Cet établissement fondé en 1784 sous le titre d'Ecole royale de chant et de déclamation forme des musiciens et des acteurs. Mais cette institution est également marquée par des faiblesses.

a) Le Conservatoire

Le Conservatoire est une institution financée par l'Etat afin de former convenablement les futurs artistes. Les enseignants ne sont pas des pédagogues mais des artistes professionnels encore en activité. Le directeur du Conservatoire est nommé par décret sous l'Empire.

Un élève qui réussit son concours brillamment sait qu'il a de grandes chances d'être admis dans un des grands théâtres littéraires parisiens. Un arrêté de 1855 stipule que :

> « tous les élèves devront se mettre à la disposition du ministre d'Etat à la fin de leurs études, pour trois années, dans le cas où leur service serait réclamé pour l'un des théâtres impériaux.[200] »

Si l'élève ne s'y tient pas, il s'expose à payer un dédit de 10 000 francs. Ainsi :

> « Comme son oncle, Napoléon III n'entend pas gaspiller les deniers de l'Etat pour des ingrats qui ne brilleront pas sur les scènes subventionnées.[201] »

En effet, un jeune acteur pourrait s'engager dans une grande tournée ou bien contracter un engagement avec un prestigieux théâtre à l'étranger. Mais de manière générale, les jeunes lauréats attendent avec impatience d'être appelés à la Comédie-Française ou à l'Odéon. Le directeur de l'Odéon est présent lors des concours du Conservatoire afin de juger le talent des

[200] SUEUR Monique, *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*, Pairs, C.N.S.A.D., 1986, p.54.

[201] *Ibid.*

nouveaux acteurs. Le cahier des charges de l'Odéon interdit au directeur d'employer un jeune élève du Conservatoire avant la fin de ses études. Chaque année, l'Odéon engage pour deux ans, un voire deux élèves sortis du Conservatoire. Le choix du directeur de l'Odéon passe après de celui de la Comédie-Française. Lorsque ce dernier ne fait pas appel à un acteur, l'Odéon peut alors l'accueillir. Le cahier des charges de Marck relève pour la première fois :

> « Après les concours annuels du Conservatoire, les élèves lauréats des classes de déclamation qui auront été, sur la désignation du ministre, engagés au théâtre de l'Odéon […] »[202]

Il apparaît désormais officiellement l'idée que le directeur ne choisit pas librement les futurs éléments de sa troupe. Il est contraint d'employer chaque année les premiers lauréats qui n'ont pas été retenus par la Comédie-Française.

Le *Figaro* publie le 26 juillet 1896 une rétrospective sur les 20 dernières années du Conservatoire avec le nom des lauréats. Sur les 60 acteurs reçus au concours, 28 ont exercé au moins une année à l'Odéon. Chaque année, le jury sélectionne plusieurs lauréats soit en tragédie, soit en comédie. Le nombre de candidats reçus au concours est plus important en comédie. En 1883, nous avons quatre jeunes comédiens pour deux tragédiens. Sur les 18 tragédiens reçus au concours, 12 sont passés par l'Odéon. Ainsi on peut expliquer aisément pourquoi on trouve à peine 50% des lauréats à l'Odéon. Bien qu'il engage chaque année les nouveaux acteurs, il ne peut cependant pas à lui seul absorber tous les lauréats.

Une correspondance à ce sujet sous la direction Ginisty nous permet de mieux appréhender les rapports avec le ministre à ce sujet. Le ministre envoie une première lettre signalant la fin des concours et demandant à Ginisty le nom de ceux qu'il souhaite engager. Ce dernier lui donne un, deux voire trois noms d'acteurs et soumet cette demande à l'approbation du ministre. Mais ce dernier peut influer sur les nommés à l'Odéon s'il le désire. En 1900, ce dernier accorde la nomination des deux lauréats appelés par Ginisty mais lui écrit également :

> « M. Decoeur […] se trouvant dans les conditions requises je vous prie de vouloir bien également l'engager. [203]»

[202] A.N. : F 21 4650

[203] A.N. : F21 [4653]

La réponse de Ginisty en dit long sur ce système de nomination :

> « Je n'ai qu'à m'incliner devant le règlement.[204] »

Le 31 août 1887, le carnet de bord rapporte :

> « M. Porel a reçu de M. le directeur des Beaux Arts une lettre lui rappelant que M. Coquet, Melles Sanlaville et Madeleine Bertrand élèves du conservatoire, n'ayant pas été régulièrement demandés, ne pouvaient être admis à débuter. M. Porel malgré l'embarras cruel où le jetait au moment même de l'ouverture cette décision inattendue a répondu aussitôt que les engagements des élèves désignés seraient considérés comme nuls et que les débuts n'auraient pas lieu. On s'est occupé aussitôt du remplacement de ces jeunes artistes dans les pièces qu'ils avaient répétées depuis le 16. [205]»

Finalement, ces trois acteurs sont autorisés à entrer à l'Odéon le 6 septembre. De la même façon, en 1904, Ginisty souhaite employer M. Worms pour la saison prochaine alors que ce dernier est encore élève au Conservatoire. Ginisty en fait part au ministre le 5 octobre. Ce dernier lui accorde cette faveur et demande au directeur du Conservatoire le 8 octobre :

> « [de] bien vouloir considérer M. Worms, […] comme ayant terminé ses études et de résilier l'engagement qu'il a contracté avec le Conservatoire en qualité d'élève d'une classe de déclamation.[206]»

On voit donc que la situation n'est pas toujours aussi rigide qu'elle paraît dans le cahier des charges. Le directeur de l'Odéon peut parfois s'arranger directement avec le ministre afin d'obtenir satisfaction. Mais ces facilités ne sont possibles que lorsque les décisions n'affectent pas directement la Comédie-Française.

La composition de la troupe de 1903 est perturbée par un incident. Le 6 août 1903, le ministre accorde 3 acteurs fraîchement sortis du Conservatoire pour la saison prochaine. Mais la relation s'engage mal entre une jeune actrice, Melle Rosni, et M. Ginisty, le directeur. Chacun donne sa version des faits de façon différente. Melle Rosni, qui n'accepte que difficilement

---

[204] Lettre adressée au ministre et datée du 13 août 1900. A.N. : F 21 [4653].

[205] A.N. : AJ 55 [15]

[206] A.N. : F 21 [4653]

les conditions de sa réception à l'Odéon, se livre dans *l'Echo de Paris* du 13 septembre 1903 à la rubrique La Potinière :

> « Melle Rosni, qui obtint un premier prix de comédie au dernier concours du Conservatoire est tout à fait en colère. Voici comment elle nous conta hier, son aventure :
>
> « Figurez vous, nous dit elle, qu'après le concours je m'attendais à être réclamée par le théâtre de l'Odéon, mais les jours, les semaines passèrent et rien ne vint. Je me préoccupais dont de chercher un engagement lorsque avant-hier je reçus de M. Ginisty un bulletin de répétition pour hier. Absolument ahurie, j'accours à l'Odéon. M. Ginisty me reçoit et comme je lui exprime ma surprise de me voir appelée de la sorte après cinquante jours, il me répond :
>
> -Mais Mademoiselle, vous appartenez de droit à l'Odéon ; j'ai besoin de vous pour un rôle, je vous envoie un bulletin de répétition. Quoi de plus naturel ?
>
> -Le procédé, Monsieur, répliquai-je a lieu de m'étonner. On appelle ainsi un domestique, mais pas un artiste.
>
> -Mais me répond M. Ginisty, tous les artistes sont des domestiques !
>
> La conversation, vous le comprenez, ajoute Melle Rosni, ne pouvait continuer sur ce ton ; aussi je me contentai de déclarer au directeur de l'Odéon, que je me considérais comme libre et que je n'entrerais pas dans son théâtre.
>
> -C'est bien, dit Ginisty, je vais ; mademoiselle, aviser par lettre, M. le ministre de votre attitude.
>
> -Je vais aussi, monsieur le directeur écrire de mon coté à M. Chaumié.
>
> Nous nous séparâmes. »
>
> Les choses en sont là. Inutile d'ajouter que nous allons suivre avec le plus vif intérêt, les péripéties de l'accident. »

Ginisty de son coté se défend ce cet article devant son ministre en déclarant

> « Elle m'a même prêté des propos que mes habitudes de courtoisie rendent assez invraisemblables.[207] »

Melle Rosni publie également le 14 septembre une lettre adressée au ministre à propos de cette affaire.

[207] A.N. : F21 [4653]

La jeune comédienne vient d'adresser à M. Chaumié, ministre de l'instruction publique et des beaux arts, la lettre suivante :

> « Monsieur le ministre,
>
> Voulez vous me permettre de vous demander quelques instants d'attention pour vous faire connaître la situation que me créé l'Odéon et son directeur, et dont je vous serais infiniment reconnaissante de vouloir être le grand juge, dont l'impartialité est si connu du monde des artistes ?
>
> 1er prix du dernier concours de comédie, j'apprenais par une lettre très aimable de M. Claretie l'impossibilité où il se trouvait, pour le moment, de m'appeler au Théâtre-Français, et en même temps deux de mes camarades me faisaient connaître leur engagement à l'Odéon. Ne voyant venir aucune proposition de M. Ginisty, je me croyais depuis longtemps déjà libre de tout engagement, quand celui-ci crut devoir m'avertir 50 jours après les examens, et par un simple billet de service, que j'avais à me rendre à la répétition du lendemain. Je trouvais le procédé plutôt étrange et demandai un entretien à Monsieur le directeur de l'Odéon.
>
> Je fus, monsieur le ministre, très surprise de la façon peu affable dont je fus reçue par une personne auprès de laquelle je croyais trouver de la protection et non de l'hostilité, et dont dépendaient les premiers pas de ma carrière. M. Ginisty me fait très sincèrement savoir que ce n'était que contraint qu'il se décidait à me joindre à sa troupe et, comme je lui faisais remarquer que sa façon d'agir vis-à-vis de moi s'appliquait plutôt à un domestique, il me fit cette réponde stupéfiante de la part d'un directeur de théâtre subventionné :
>
> « Mais, Mademoiselle, tous les artistes sont des domestiques ».
>
> Je laisse Monsieur le ministre des beaux arts apprécier et juger cette phrase, plus Batignolles-Clichy qu'Odéon.
>
> Vous comprendrez, Monsieur le ministre combien il me sourit peu de commencer ma carrière sous la direction d'une personne qui m'est si ouvertement hostile, lorsque d'autres théâtres s'ouvrent si aimablement à mon tout jeune talent.
>
> Laissez moi espérer, monsieur le ministre, que je trouverais le protecteur éclairé dont j'ai tant besoin, et veuillez agréer avec l'expression de ma vive gratitude, l'assurance de mon profond respect[208]. »

[208] *Ibid.*

Elle affirme par la suite qu'elle regrette ses publications qu'elle n'a pas souhaitées. Du moins c'est ce qu'elle affirme au ministre. Car il est peu probable que les journalistes soient en possession d'une de ses lettres sans son accord. Ginisty se trouve en position délicate et se justifie au ministre. Il affirme avoir attendu la décision de Claretie, le directeur de la Comédie-Française. Par la suite il n'a pas trouvé son adresse. Elle ne s'est pas présentée d'elle-même au théâtre. Le ministre a du arbitrer la querelle afin de faire cesser les ragots dans la presse et régler la situation. Melle Rosni a bien été engagée à l'Odéon malgré sa volonté et manifestement celle aussi de Ginisty.

Il semblerait qu'il y ait eu dans cette affaire des torts partagés. Ginisty ne s'est pas montré très prévenant et a sûrement manqué de délicatesse. Mais Melle Rosni semble trop orgueilleuse pour se satisfaire d'une conduite qu'elle juge irrespectueuse. Elle semble être représentative du caractère de ceux qui sortent du Conservatoire. Les contemporains les décrivent comme étant suffisants et relativement méprisants.

Sarcey confirme cette attitude :

> « Il fut un temps que les élèves du Conservatoire étaient modestes ; ils avaient du respect pour leurs aînés et de la déférence pour leurs maîtres. Ils n'admirent plus aujourd'hui qu'eux-mêmes ; ils traitent de ganaches ceux qui les ont précédés dans la carrière ; à l'âge des émotions et des illusions juvéniles, ce sont des vaniteux gonflés d'amour-propre, qui s'en iront grossir le bataillon des *m'as-tu vu ?* [209]».

On peut expliquer cette attitude très simplement. Le Conservatoire attire de plus en plus de jeunes candidats. Pourtant ce concours n'est ouvert qu'à de très jeunes gens. 15 candidates se présentent par an au concours d'entrée en 1829[210]. En 1894, les femmes y sont admises ente 14 et 20 et les hommes entre 16 et 24 ans[211]. En 1885, 188 candidats se présentent pour 28 places. En 1900, le Conservatoire relève 242 prétendants. La concurrence est toujours plus importante et rend l'obtention du concours d'autant plus difficile. Le prestige que les lauréats en retirent est donc renforcé. Les examens sont publics. Les résultats sont repris et commentés dans la presse. La pression exercée sur leurs jeunes épaules est donc très lourde.

---

[209] SARCEY Francisque, *op. cit.*, pp.9-10.

[210] SUEUR Monique, *op. cit.*, p.51.

[211] Les hommes sont autorisés à postuler de manière plus tardive car ils doivent au préalable effectuer leur service miliaire.

Celle qui sort du Conservatoire, Albert Robida, in GIFFARD Pierre, *La vie au théâtre*, 1888, p.166.

On relève ici l'attitude hautaine et arriviste de cette jeune lauréate.

L'enseignement qui y est apporté est largement critiqué. Les contemporains estiment que l'on n'y apprend ni la littérature, ni même l'art de jouer. Dumény, qui est lui-même acteur, déclare dans le *Figaro* de 1902 :

> « Lorsqu'un jeune homme a été fêté au Concours et n'est engagé ni au Théâtre-Français, ni à l'Odéon, il vient frapper naturellement aux portes des théâtres non subventionnés. Il a eu son prix en récitant de son mieux une scène choisie, qu'il a travaillée pendant des mois, dans laquelle toutes les intonations ont été réglées, notées à peu près comme de la musique, et il a imité son professeur (hélas !) le plus servilement que ses moyens physiques le lui ont permis. Du jour au lendemain, on lui demande un travail rapide, on ne lui mâche plus sa besogne, on le prie de renoncer à toute imitation. On ne peut se figurer combien il est désorienté : il n'a pas appris son métier, il a appris seulement à concourir pour le 1er prix. [212] »

Tisserant, acteur de l'Odéon, pense lui que le Conservatoire ne dispose pas d'assez d'enseignants. De plus, il estime que les candidats y sont trop jeunes et ont besoin de vivre par eux-mêmes certaines émotions avant de pouvoir les retranscrire[213]. Zola fait partie des plus ardents critiques du Conservatoire. Partisan d'un théâtre naturaliste, il réfute totalement le théâtre conventionnel tel qu'il est enseigné au Conservatoire.

> « Le nom de l'établissement où elle [l'éducation] est donnée, le « Conservatoire », suffit à indiquer qu'il s'agit d'y conserver les traditions, d'y enseigner un art en quelque sorte hiératique, dont toutes les recettes sont immuables. Tel geste signifie telle chose et ce geste ne saurait être changé. Il y a un jeu de physionomie pour l'étonnement, un pour l'effroi, un pour l'admiration, et ainsi de suite, toute une collection de jeux de physionomie qui s'apprennent. […] Si l'enseignement serrait la vie de plus près, si l'on ne changeait pas les élèves comédiens en pantins mécaniques, on trouverait des interprètes qui renouvelleraient la mise en scène et feraient enfin monter la vérité sur les planches.[214] »

Mounet Sully, acteur célèbre de son époque, a quitté le Conservatoire en deuxième année car il ne le trouvait pas approprié.

---

[212] SUEUR Monique, *op. cit.,* p.660.

[213] TISSERANT Hippolyte, op.cit., p.24.

[214] ZOLA Emile, *op. cit.,* p.119.

> « La règle, l'enseignement, la théorie, c'est l'entraînement, le coup de fouet, le guide âne. Tout cela peut servir à ébranler un paresseux […] mais rien de tout cela ne peut arriver à déterminer en lui un mouvement propre. Vous pouvez par l'éducation faire un imitateur vous ne ferez jamais un artiste ! Et en matière d'idéal rien de ce qui n'est pas spontané, sincère, individuel, ne compte ![215] »

Il n'est donc pas question au Conservatoire de valoriser l'originalité. Les acteurs se doivent de respecter les conventions même si ces dernières les éloignent de la réalité. De plus, le Conservatoire forme les acteurs à deux écoles différentes : comédie ou tragédie. Les lauréats connaissent donc leur emploi dans un genre particulier. Mais en cette fin de siècle, le théâtre n'est plus partagé aussi rigoureusement entre ces deux genres. L'acteur est préparé à ne jouer qu'un seul répertoire. Sur une grosse scène parisienne telle que l'Odéon, cela ne pose pas vraiment de problème. Mais sur des scènes plus restreintes, le jeune acteur n'est pas armé pour jouer des rôles variés.

D'autres possibilités de formation sont également envisageables. Cela permet peut-être d'éviter les désagréments du Conservatoire. De plus, ce dernier ne forme qu'une minorité d'acteurs. Il est donc nécessaire pour ceux qui n'ont pu y accéder de trouver une autre solution.

[215] PENESCO Anne, *op. cit.*, p.28.

b) Les formations alternatives

En dehors de cette éducation officielle, les autres formations s'organisent de manière anarchique. Les jeunes aspirants acteurs peuvent suivre une initiation dramatique théorique. Beaucoup d'acteurs essayent de partager leurs savoirs pour aider les nouveaux arrivants. Certains écrivent des livres en détaillant leur interprétation de rôles qui ont marqués leur carrière. Ils y livrent également des conseils plus généraux.

Des cours de théâtres sont également dispensés à Paris.

> « C'est par vingtaines que l'on compte à Paris les écoles privées, qui jettent tous les ans sur le pavé des centaines de Sylvia et de Célimène en herbe ; toute grisette que la couture ennuie, toute femme de la bourgeoisie que le mari, en partant pour un monde meilleur, laisse sans fortune, tourne ses regards vers le théâtre et s'en va demander des leçons à Talbot ou à Melle Scriwaneck. Quelques-unes comptent sérieusement prendre le théâtre et y réussir ; d'autres espèrent des succès d'à côté. […] Ah ! si un rôle passe à leur portée ; ou à défaut d'un rôle, un simple millionnaire ; ou, à défaut du millionnaire, un vol de protecteurs ! »[216]

Sarcey ne semble pas prendre réellement au sérieux ces élèves qui pourtant essayent de mettre toutes les chances de leur coté.

Tisserant, acteur de l'Odéon, se plaint vivement de ces écoles de théâtre.

> « On s'improvise professeur de déclamation avec plus de facilité encore qu'on ne s'improvise comédien. Des acteurs méconnus des directeurs et du public, ouvrent boutique d'enseignement, et se mettent à démontrer ce qu'ils n'ont jamais pu pratiquer eux-mêmes. On comprend que de tels maîtres ne peuvent que nuire à l'art, au lieu de le servir. Pour être professeur de déclamation, on devrait passer des examens et avoir des diplômes comme pour l'Université. [217] »

Il s'insurge ici de l'anarchie des écoles de théâtre. Il met en accusation une partie de ces professeurs qui ne sont pas plus qualifiés que d'autres afin de donner des cours qui ne sont pas reconnus par la suite. Ces dernières profitent de la crédulité de certaines familles prêtes à

[216] SARCEY Francisque, *op. cit.*, p.14.

[217] TISSERANT Hippolyte, *op. cit.*, pp.43-44.

payer cher un enseignement qu'elles jugent correct pour leur enfant. Ce n'est évidemment pas le cas de tous. Des acteurs appréciés tels que Boudeville ou même des anciens sociétaires de la Comédie-Française donnent des cours particuliers. Ces cours théoriques ne débouchent pas toujours sur un engagement. Il s'agit souvent de préparer le concours d'entrée au Conservatoire qui leur permettra d'obtenir une réelle place au théâtre.

A coté de cet enseignement théorique, il y a une manière plus pratique d'apprendre. Tisserant insiste sur le coté pratique du métier qu'il faut acquérir :

> « Mais l'instruction première, qui facilite l'exercice de la profession, ne donne pas l'expérience de la scène. Les jeunes gens l'oublient trop souvent.[218] »

Il conseille d'accepter les critiques afin d'améliorer son jeu de scène. A cet effet, il ajoute également :

> « Le peintre voit son œuvre ; il peut mesurer ses proportions, juger ses effets ; le comédien ne se voit pas, ne se juge pas : il se suppose. [219]»

Il est donc nécessaire de pratiquer afin de s'améliorer.

Il existe à Paris des théâtres un peu particuliers appelés « Théâtre d'élèves ». Ce sont des salles ouvertes seulement aux artistes amateurs. Ils présentent des spectacles de façon irrégulière. En général, on y joue entre une à deux fois par semaine. Le plus célèbre est le Théâtre de l'école lyrique, rue de la Tour d'Auvergne. Mais il en existe d'autres dans Paris comme le Théâtre Molière ou le Théâtre de la rue Banquier. Bien qu'ils soient amateurs, ces théâtres attirent un public important. Ils sont même référencés dans un guide touristique de Paris de 1863[220]. Le prix des places varie en fonction de l'importance du spectacle. Mais en général il reste inférieur à ceux pratiqués sur les scènes régulières.

Mais le contact d'autres amateurs n'est pas toujours suffisant pour progresser. Il est souvent nécessaire non seulement d'assister mais aussi de participer à des spectacles de professionnels. Les grandes scènes parisiennes exigent des acteurs expérimentés. C'est plutôt

---

[218] *Ibid,* .p.6.

[219] *Ibid.,* p.7.

[220] JOANNE Laurent Adolphe, *op. cit.*

du côté des modestes scènes de banlieue que les jeunes artistes se tournent. Ces salles sont peu regardantes sur l'expérience et sont en constante demande de personnel. C'est un cadre intéressant pour y faire ses premières armes. Les jeunes acteurs espèrent y être remarqués afin de se faire un nom dans la profession. Les théâtres de province peuvent également en engager pour de petits rôles. Les vedettes de l'époque se lancent parfois dans de grandes tournées à travers la France ou l'Europe. Réussir à se faire employer dans ce genre d'aventure promet d'apporter une expérience riche. Pour être sûr d'obtenir un engagement, les acteurs de l'époque pratiquaient déjà le gonflement de leur expérience !

Febvre en témoigne dans son ouvrage :

> « Il me demanda mon répertoire… Mon répertoire ! à seize ans ! Je n'en avais pas ; car, à part quelques amoureux, joués à Grenelle et à Montparnasse, […] Que faire ? Avec un de mes camarades, mort depuis, ce brave Larochelle, nous fîmes un répertoire fictif, mettant au hasard des titres de pièces, en ne tenant compte que des rôles réservés à mon emploi. [221]»

Cette pratique lui a réussi car il obtient le rôle qu'il convoitait en province.

Le témoignage de Febvre, ancien sociétaire de la Comédie-Française est vraiment très intéressant. Ce dernier a fait le choix de ne pas postuler au Conservatoire et d'apprendre sur le terrain. Il le fit sur le conseil d'un acteur très connu de l'époque. Car les rencontres sont un facteur décisif dans la carrière d'un acteur. Nouer des amitiés avec des personnalités qui sont amenées à jouer un rôle dramatique important, est déterminant dans la carrière d'un acteur. Cependant Febvre regrette d'avoir suivi ce conseil :

> « Peu partisan des études au Conservatoire, Mélingue me donna le conseil de jouer, de jouer beaucoup, de tout et partout. Je suivis ce conseil… eh bien, j'en demande pardon à sa mémoire : il se trompait. Il eut certainement mieux valu prendre les premiers conseils d'un maître […]. Il y a dans l'art dramatique, aussi bien que dans tous les arts, une grammaire, dont nul ne peut s'abstenir. Cela m'eut épargné, sur quarante-trois ans de carrière, de perdre seize années à courir de théâtre en théâtre, pour en arriver à l'Odéon, à jouer de chic, sans études, sans la moindre gamme préparatoire, des rôles aussi compliqués que ceux du *Menteur*, du *Barbier de Séville*. »[222]

---

[221] FEBVRE Fréderic, *op. cit.*, p.10.

[222] *Ibid.*

Il est certain que suivre cette voie n'est pas le chemin le plus direct ni le plus simple. Mais on peut également penser que cette formation a fait de lui un des meilleurs acteurs de Paris, qui a obtenu la consécration d'une carrière bien accomplie : être engagé à la Comédie-Française. On peut penser que son jeu n'a pas été suggéré par l'académisme. Une rapide instruction des principes de base, lui aurait peut-être permis de progresser plus rapidement. Certains acteurs tels que Fréville ou Henri Petit, ont commencé par suivre une formation au Conservatoire. Cette forme d'enseignement ne répondant pas à leurs attentes, ils quittent le Conservatoire afin de finir leur éducation sur les planches.

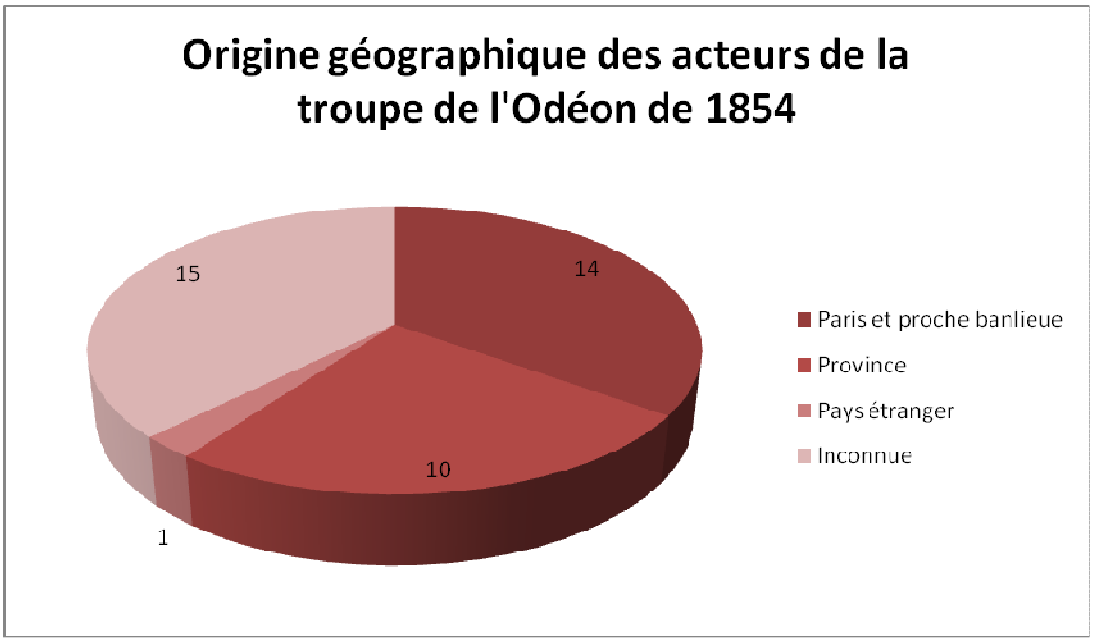
L'Odéon emploie peu d'acteurs qui se forment seuls de cette manière. D'une part car il a déjà la mission d'intégrer les lauréats du Conservatoire. Mais lorsqu'un acteur fait les beaux jours d'un théâtre secondaire, il est souvent marqué par un autre répertoire que le classique. Son nom s'attache au Vaudeville ou à un autre sous-genre théâtral. Il est donc difficile de l'intégrer dans une maison classique comme l'Odéon. De plus, le directeur de l'Odéon doit demander l'accord du ministre avant d'engager un acteur. Il faut donc que ce dernier ait une réputation irréprochable pour intégrer de tels établissements.

Si la formation est multiple, la provenance géographique des jeunes acteurs est également diverse.

3) L'origine géographique

Les acteurs ne sont pas tous originaires de Paris ou de sa proche banlieue. L'Odéon accueille également des artistes de province. Ces derniers peuvent avoir choisi de « monter » à Paris afin d'y suivre une formation. Mais ils peuvent également construire leur carrière en province. Les grandes villes de France s'arrachent les bons acteurs pour leur théâtre. C'est un bon moyen de se faire connaître. Aussi les directeurs de théâtre de Paris sont attentifs aux troupes provinciales. C'est souvent ainsi que l'on peut dénicher de nouveaux talents. Les artistes y tissent un réseau de relations très important pour une carrière.

La troupe de l'Odéon est donc composée d'acteurs de provenances diverses. Pour essayer d'en comprendre les proportions, reprenons l'étude de la troupe de 1854. Nous avons des informations sur 25 des 40 acteurs de la troupe.



D'après GALLOIS Napoléon, *op. cit.* et LYONNET Henry, *op. cit.*

On remarque tout d'abord une majorité d'acteurs originaires de Paris et ses alentours. On peut expliquer ce phénomène par le fait que Paris est une des villes les plus peuplées de France. La population parisienne oscille de 1 à 2,7 millions sur la période étudiée pour une population

totale de 35 à 40 millions de français[223]. Paris exerce sur le pays une importante influence culturelle. La capitale rassemble 15% à 20% des salles de théâtre de France mais cela représente 30 à 40% des places[224]. Les salles de province sont plus petites. C'est une ville où l'on trouve une grande concentration d'acteurs. Le nombre des artistes employés (toutes catégories confondues) dans les théâtres parisiens représente 40% de l'ensemble des artistes dramatiques et lyriques français en 1878[225].

Les parisiens sont de plus en plus encouragés à se rendre au théâtre. La presse se fait tous les jours l'écho des spectacles de la veille. Les affiches théâtrales sont exposées sur les désormais fameuses colonnes Morris afin de séduire les passants[226]. Les nouveaux transports en commun mis en place dans la capitale comme le tramway, permettent de se rendre plus facilement en soirée au théâtre. Tous ces facteurs concourent à l'attrait exercé par le théâtre et encouragent donc les vocations.

L'effervescence culturelle qui a lieu à Paris attire également les provinciaux. Ces derniers représentent un quart des effectifs de la troupe en 1854. La seconde moitié du XIXe siècle est marquée par un important exode rural. Une ville comme Paris attire par ses perspectives de vie meilleure. Ces provinciaux ne viennent pas toujours à Paris avec pour projet de devenir acteur. Ils viennent à Paris pour leurs études, ou pour suivre un membre de la famille. Alors leur vocation naît ou s'y amplifie. Il s'agit parfois d'un moyen d'échapper à une famille qui n'accepte pas cette voie. Dans une notice sur la vie de Fréville, on y trouve la mention : « vient à Paris sous prétexte de faire du droit [227]». On peut donc penser qu'il avait déjà pour projet de se tourner vers le théâtre mais qu'il souhaitait le cacher à sa famille. Ce n'est sûrement pas le cas de tous. Certains ont peut être découvert le théâtre une fois arrivés à Paris.

Sur ces 10 provinciaux, on compte six personnes issues de la moitié nord de la France comme la Bretagne, la Normandie ou la Meuse. Une actrice est née sur les tournées de province de sa

---

[223] BERSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire du XIXème siècle*, Hatier, Coll. Initial, Paris, 1996, p.256.

[224] MUSÉE D'EVREUX, *op. cit.,* p.19.

[225] *Ibid.*

[226] Cf. Annexe 10.

[227] GALLOIS Napoléon, *op. cit.*

mère, elle-même actrice. Mais nous n'en connaissons pas exactement la localisation. Les trois derniers sont nés à Bordeaux, Grenoble et en Corrèze. Cette légère disparité semble significative d'un état de fait. Il y a moins d'acteurs issus du Sud de la France. Deux raisons peuvent en être à l'origine. Tout d'abord, la distance à parcourir est plus grande. Paris y est plus difficilement accessible. L'accent y est également beaucoup plus prononcé, mais surtout plus différent que la prononciation parisienne. Le XIXe siècle est encore une époque où le langage diffère fortement d'une région à une autre. Les acteurs qui jouent à Paris sont plus difficilement acceptés s'ils ne déclament pas comme un vrai parisien. Les troupes doivent avoir une prononciation homogène. Mais cela n'est pas toujours le cas. Le dictionnaire du théâtre de 1882 indique à ce propos :

> « Celui qui ne saurait se défaire d'un accent provincial, qui serait affligé d'un zézaiement ou d'un grasseyement un peu accusé, devrait renoncer à tout jamais à entreprendre la carrière théâtrale.[228] »

Cette particularité est donc perçue comme un réel handicap à surmonter.

Tisserant regrette ces différences d'accents au sein d'une troupe et propose une solution à cela :

> « Il faudrait surtout, à l'origine des études, un professeur de prosodie. Nous qui avons une si belle langue et une si admirable littérature, nous n'avons pas de prosodie. L'un fait une brève, là ou tel autre fait une longue. Et cela se conçoit : Tel grand comédien est de Marseille, tel autre de Bordeaux, celui-là de Lille, celui-ci de Rouen. Ce mélange d'accents et d'idiomes produit souvent sur la scène un contraste choquant. Il n'y a qu'un moyen de remédier à ces discordances : c'est d'avoir des professeurs de prosodie qui enseignent l'unité de prononciation. [229]»

On imagine aisément que cette unité se ferait sur le modèle de prononciation parisienne.

Ce problème de prononciation se retrouve également chez les acteurs venus de l'étranger. Sur l'effectif de 1854, on trouve une actrice née près de Francfort. Il s'agit de Sarah Félix, sœur de Rachel. Il s'agit d'un cas un peu particulier car ses parents étaient alsaciens. Elle avait

---

[228] POUGIN Arthur, *Dictionnaire du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, article « Prononciation ».

[229] TISSERANT Hippolyte, *op. cit.*, p.44.

moins de difficulté à parler français. Mais l'Odéon a déjà accueilli des artistes venus de pays étrangers.

En 1855, la tragédienne italienne, Adélaïde Ristori, se produit sur des scènes parisiennes, dont l'Odéon. Le Théâtre-Français rayonnait alors dans toute l'Europe. Ristori écrit dans ses mémoires :

> « L'engouement du public pour les pièces françaises était tel, qu'il suffisait, pour faire salle comble pendant plusieurs soirées, d'annoncer une pièce de Scribe, de Legouvé, de Melesville ou de Dumas. Tout en rendant justice à nos auteurs nationaux […] on s'enthousiasmait de préférence pour les pièces à succès venues de Paris.[230] »

Elle garde un bon souvenir de cette venue en France :

> « Je m'en allais bien triste, mais triomphante, après avoir reçu à Paris ce que j'oserais appeler le baptême mondial. Les français m'avaient prouvé qu'il n'y a point pour eux de frontières sur le terrain de l'art. Je leur garderai toujours dans mon cœur un sentiment de profonde reconnaissance pour l'accueil si généreusement accordé à l'étrangère. [231]»

Son talent est en effet reconnu et admiré mais après bien des déboires qu'elle passe sous silence. En effet, devoir déclamer en français lui porte peine. Elle a dans un premier temps joué en italien. Mais elle finit par jouer dans la langue de Molière :

> « Il me semblait même que je répondais ainsi à un désir du public français curieux de me voir tenter la rude épreuve de lui parler sa langue. Toutes mes hésitations avaient cessé. Je consentis à jouer un drame que Legouvé allait écrire pour moi, et où, par une heureuse inspiration, il avait imaginé de me confier le rôle d'une italienne et de couvrir ainsi, le cas échéant, mes imperfections de langage par une sorte de couleur locale.[232] »

Devoir jouer avec un accent rend la chose plus complexe. La déformation de certains mots provoque souvent un effet inattendu. Elle a donc travaillé en collaboration avec l'auteur afin d'obtenir une prononciation moins marquée :

> « Legouvé m'offrit de me rejoindre dans un voyage que nous faisions sur le Rhin. Ce fut une répétition continuelle du matin au soir. En wagon, en bateau à vapeur, il profitait de chaque

---

[230] De plus, la littérature italienne est sous le contrôle des puissances autrichiennes et pontificales qui censurent à outrance le théâtre. Ristori est originaire de Cividale del Friuli, petite ville du nord est de l'Italie, sous domination autrichienne. RISTORI Adélaïde, *op. cit.,* pp.68-69.

[231] *Ibid.*, pp.249-250.

[232] *Ibid.*

> instant de libre pour me faire pénétrer mon rôle et vaincre les difficultés de ma prononciation. Il mit un art infini à diminuer le roulement de mes r italiens et à me faire moduler les imparfaits.[233] »

Febvre nous rapporte une anecdote de la première de cette pièce de Legouvé censé aider Mme Ristori. Mais Febvre et son camarade Thiron ont choisi de lui compliquer un peu la tâche :

> « Nous avions imaginé, dans cette *Béatrix*, une gaminerie […] Au premier acte, il y avait une scène toute de préparation, où je demandais à Thiron qui représentait l'impresario Kingston :
>
> -« Dites moi, cher Monsieur, cette Béatrice est à ce qu'il paraît, non seulement une grande artiste mais, de plus, d'une vertu à toute épreuve ?
>
> -Oui, Monseigneur, c'est vrai.
>
> - Parle-t-elle bien le français ? » Là était l'ingénieuse préparation dont j'ai déjà dit un mot, et qui devait prévenir les spectateurs de l'accent italien assez prononcé de la célèbre artiste.
>
> « Avec un léger accent, devait me répondre Thiron […]
>
> -De l'accent, Monseigneur, aucun ! Comment elle parle le français ? Mais comme vous et moi, avec la plus grande pureté, me dit Thiron.
>
> De sorte que, lorsque cette pauvre Mme Ristori arriva à ce vers : « Cé casque qui mé vient de Diou même ? » Il se produisit dans la salle un mouvement que le lecteur peut facilement imaginer. [234]»

Ainsi, Febvre et Thiron s'amusent de l'accent de cette actrice si rétive à l'idée de jouer en français. Mais le succès fut cependant au rendez-vous.

L'accent constitue un véritable handicap parfois compliqué à combler. Fechter, autre grand acteur de son époque eut beaucoup de difficultés à s'imposer à cause de son accent. Ce dernier a été élevé à Londres et en garde un fort accent. Son engagement à la Comédie-

---

[233] *Ibid.*

[234] FEBVRE Fredéric, *op. cit..,* pp.95-96.

Française a dû être différé « pour lui laisser le temps d'atténuer encore ses intonations britanniques.[235] »

Seuls les artistes d'exception arrivent à dépasser ces obstacles et réussissent à imposer leur talent. Mais ils ne représentent pas la majorité des acteurs employés à l'Odéon.

Tous ces parcours et profils différents ont un impact sur la carrière de l'acteur, à commencer par son contrat. Les modalités d'engagement varient en fonction de différents critères.

[235] HOSTEIN Hippolyte, *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, E. Dentu, 1878, 328p.

B - L'engagement

1) L'emploi qui conditionne la carrière de l'acteur

a) Définition des emplois

Les acteurs sont classés dans deux grandes catégories bien distinctes : la tragédie et la comédie. Le répertoire classique assigne des rôles bien définis à chacun dans une pièce. Des personnages types sont créés. Ils ont chacun une fonction, un rôle dans la pièce. Ces distinctions proviennent du théâtre antique, époque à laquelle les acteurs utilisaient des masques indiquant leur rôle. Au XIXe siècle, les personnages sont facilement identifiables par le spectateur. Des signes non verbaux tels que le costume, les accessoires, la posture caractérisent un personnage.

Les acteurs sont donc classés par ce que l'on appelle un emploi :

> « Ensemble des rôles d'une même catégorie requérant, du point de vue de l'apparence physique, de la voix, du tempérament, de la sensibilité, des caractéristiques analogues et donc susceptibles d'être joués par un même acteur.[236] »

Les caractères physiques, l'âge et le sexe déterminent donc l'emploi d'un acteur. Un directeur de théâtre forme sa troupe en fonction d'une grille d'emplois. Il est nécessaire de les combler tous afin de pouvoir représenter les différentes pièces du répertoire.

Chaque année les carnets de bord relèvent le personnel de la troupe du théâtre. Seulement trois tableaux du personnel font mention du rôle de chaque acteur dans la troupe. Le tableau qui suit répertorie la troupe de la saison 1887-1888[237]. Il s'agit du tableau le plus

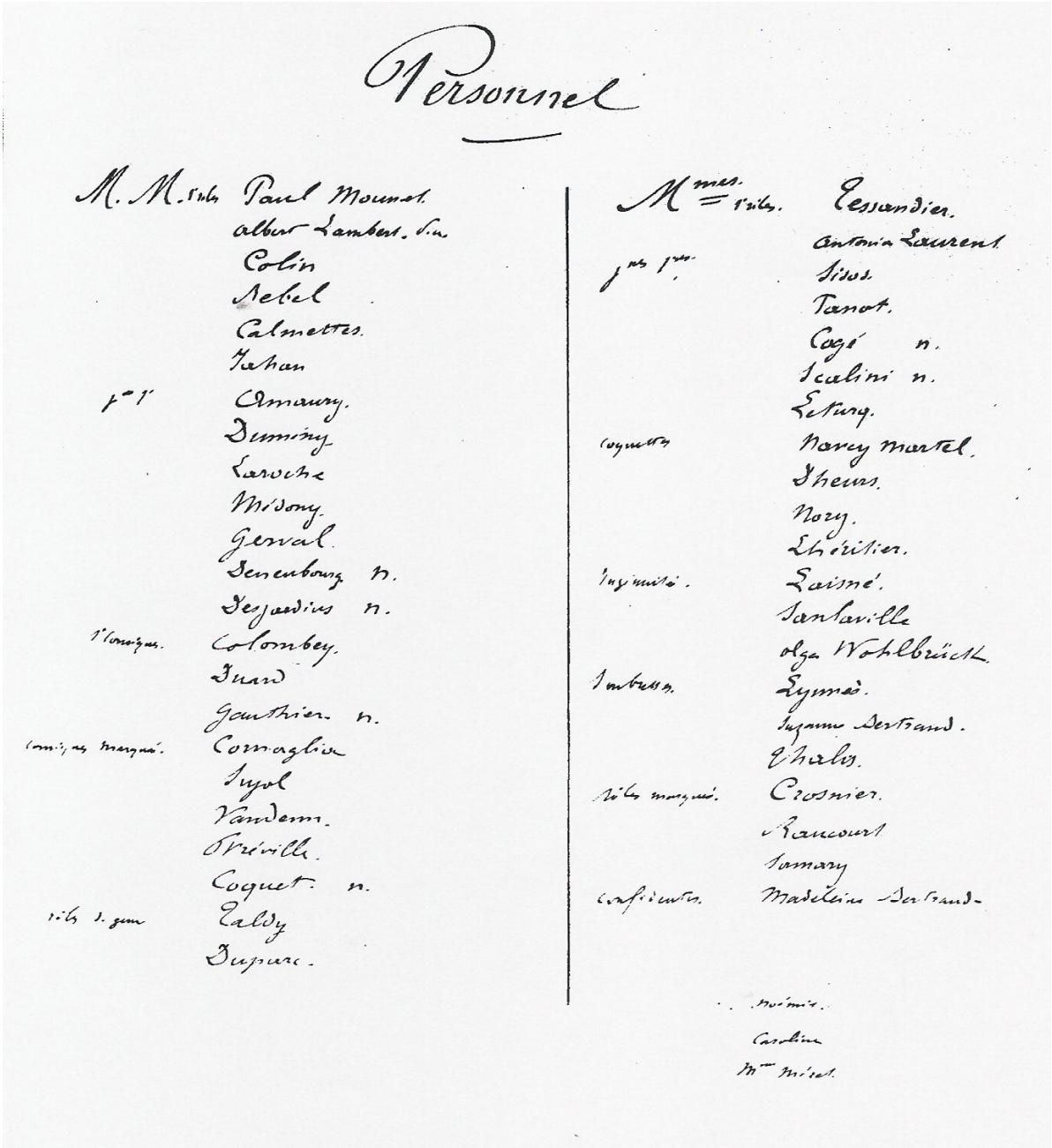
[236] CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, 2 vol., définition « Emploi ».

[237] A.N. : AJ 55 [15]

succinct des trois. Le rédacteur a classé les acteurs par sexe mais également par ordre d'emploi. Certains sont spécifiques aux hommes et d'autres aux femmes. On remarque également que chaque emploi est occupé par plusieurs acteurs. C'est une sécurité pour pallier aux absences d'un acteur mais également pour pourvoir un même emploi la même soirée. Le tableau n'en fait pas ici mention, mais dans chaque emploi il y a ce qu'on appelle un chef d'emploi. Ce dernier, qui est généralement le plus ancien à ce poste, a la priorité sur les autres dans la distribution des rôles.

La troupe est menée par le « 1er rôle ». Cet emploi est exercé par les acteurs les plus prestigieux du théâtre. La simple présence de leur nom sur l'affiche doit assurer une salle comble. Leur registre est varié. Ils occupent tous les rôles principaux dans les tragédies et les drames. Ils n'ont pas de vocation comique.

Il y a ensuite les « Jeunes premiers » que l'on assimile souvent aux « Amoureux ». La distinction entre les deux rôles est faible. Une véritable hiérarchie se fait entre les rôles relevant du premier amoureux, jeune premier, fort jeune premier, jeune premier rôle. Ce sont généralement des personnages de la comédie. Lorsque l'amour contrarié d'un couple fait l'objet même de la pièce, ce sont des premiers rôles qui entrent en scène. Ces rôles sont occupés par des acteurs séduisants et la plupart du temps jeunes, mais ce n'est pas toujours le cas. Le jeune premier est souvent fougueux et maladroit. L'aide d'autres personnages lui est utile afin de conquérir la pudique jeune première.



Personnel

M. M. sociétaires Paul Mounet
Albert Lambert fils
Colin
Sebel
Calmettes
Fabian
p.ds 1.rs Amaury
Dumény
Laroche
Mésony
Gerval
Senebourg n.
Seyardins n.
1.er comiques Colombey
Juan
Gauthier n.
comiques marqués Cornaglia
Sujol
Vandem
Oréville
Coquet n.
rôles 2. gens Caldy
Dupuis

Mmes sociétaires Cessandier
Antonia Laurent
p.ds 1.res Sisos
Tanot
Cogé n.
Scalini n.
Letang
coquettes Nancy Martel
Theus
Nozy
Théritier
ingénuités Laisné
Sanlaville
Olga Wohlbrück
Soubrettes Lymès
Suzanne Bertrand
Chalis
rôles marqués Crosnier
Rancourt
Samary
confidentes Madeleine Bertrand

Noémie
Caroline
Mme Miret

A.N. : AJ 55 [15]

« En comédie, celui qui tient la corde, c'est le jeune premier et après lui l'amoureux, car les deux ont cet inappréciable avantage d'être aimés et d'épouser au dénouement. Ils sont aimables, ils font des effets de cuisse ou de torse, ils chantent en parlant et, du regard qu'ils jettent dans les loges comme une amorce de ligne, ils pêchent des approbations discrètes et des bravos gantés. Ils ont le merveilleux privilège de ne pas vieillir ; ils sont plus jeunes à cinquante ans qu'à dix-huit. Quand ils tombent à genoux, ils sont obligés, pour se relever,

de s'appuyer de la main sur le plancher ; ils n'en sont pas moins fringants, ils n'en traînent pas moins tous les cœurs après eux. [238]»

La Jeune première diffère de la coquette. La Célimène du *Misanthrope* de Molière en est un exemple achevé. Il s'agit d'une jeune femme distinguée et spirituelle, assez belle pour être courtisée. Elle aime séduire mais n'envisage pas de s'engager auprès de l'un de ses soupirants. Lorsqu'elle le fait, elle s'arrange afin de cacher ses sentiments. Elle aime entretenir l'ambiguïté et nourrir l'espoir de plusieurs prétendants. C'est un moyen d'exercer sur eux un certain pouvoir. Sarcey nous la décrit :

> « La jeune première a le département de la passion ; la grande coquette est plus brillante et plus froide ; sa caractéristique, c'est de manier l'éventail. […] Célimène et son éventail sont inséparables. [239]»

L'actrice se doit d'avoir un jeu plus travaillé, tout en nuance.

L'ingénuité est un rôle typiquement féminin d'une jeune femme candide. L'Agnès de *L'école des femmes* de Molière en est un exemple type. L'ingénuité incarne des jeunes filles sortant à peine de l'adolescence. Elles sont encore innocentes et peu préparées à affronter les difficultés de la vie. Elles ne doivent cependant pas être bêtes et ridicules. Le spectateur doit se prendre d'affection pour elles et les soutenir dans leurs péripéties.

Ces trois grands genres de rôles féminins sont proches. Il est parfois difficile de départager l'emploi nécessaire à un personnage. De cette interprétation dépend le choix d'une actrice et d'un type de jeu différent. Cela entraîne une compétition et une jalousie pour celle qui décroche le rôle phare.

> « Toutes trois : ingénue, coquette et jeune première se ressemblent en un seul point, c'est qu'elles se détestent et s'arracheraient les yeux en se tutoyant. [240]»

Pour les pièces du répertoire classique les emplois sont fixés par la tradition. Pour les pièces récentes, c'est souvent l'auteur en accord avec le directeur qui désigne l'emploi et l'actrice s'y rapportant.

---

[238] SARCEY Francisque, *op. cit.*, p.57.

[239] *Ibid.,* p.38.

[240] *Ibid.*

Chez les hommes, on trouve dans les seconds rôles les comiques. Ces derniers ont souvent le physique de leur emploi. Ils doivent faire rire dans leur gestuelle, leur façon de parler. Ce rôle a pour origine les bouffons des anciennes troupes théâtrales. Mais au XIXe les comiques ont souvent un personnage plus élaboré. Leurs apparitions permettent de faire retomber la tension entre deux scènes dramatiques.

Dans ce tableau de troupe apparaît la mention de « comiques marqués ». La mention « marqués » signifie qu'il s'agit de personnages relativement âgés. Cette appellation regroupe en réalité deux genres de rôle[241] : le père noble et le raisonneur. Le père noble est représenté dans le théâtre classique par les rôles de Géronte et autre Argante. Il incarne souvent la raison sociale et contrarie le projet des deux amoureux. C'est un personnage sérieux qui représente l'autorité. Il n'est cependant pas austère et peut parfois faire des incursions dans le registre comique. Ce caractère diffère du raisonneur qui est plus grave. Le raisonneur tient également une place moins importante dans la pièce. Il a pour objectif de rappeler et de faire respecter les convenances.

Le dernier emploi masculin mentionné est le « rôle de genre ». Cette dénomination peut regrouper plusieurs types de rôle. L'acteur se doit d'être polyvalent afin de s'adapter aussi bien à un rôle de traitre, de tyran ou encore de valet.

Chez les dames, les rôles de second voir de troisième plan sont la soubrette, la confidente et les rôles marqués. La soubrette et la confidente sont des personnages positifs. Elles sont du coté des jeunes amoureux. La soubrette est souvent vive, naturelle et enjouée[242]. Son rôle est avant tout comique. La confidente est un emploi qui relève de la tragédie. Elle a le rôle passif d'écouter les plaintes des personnages principaux. Elle n'intervient pas et ne les aide pas. Son caractère et son importance sont donc plus effacés que la soubrette.

Ce qui est appelé ici rôle marqué désigne le rôle de Duègne. Ce terme est un emprunt à l'espagnol *dueña,* « dame », « dame de compagnie », qui vient lui-même du latin *domina,* « maîtresse de maison ». Elles étaient à une époque très convoitées en France. Ces femmes d'un

[241] Car dans le tableau de troupe suivant ces mêmes acteurs ne sont plus classés dans ces comiques marqués.

[242] Giffard nous confie à propos des soubrettes : « Consultez une soubrette jolie et intelligente, si vous en connaissez une ; elle vous dira que parfois elle reçoit au théâtre des lettres de vrais domestiques. Ses correspondants sont valets de chambre ou larbins pour de *vrai*, et après l'avoir vue si gaillarde dans quelques apostrophes à ses maîtres, sur le théâtre, ils lui déclarent leur flamme. » GIFFARD Pierre, *op. cit.*, p.209.

certain âge étaient des gouvernantes chargées de veiller sur la conduite d'une jeune fille. Au théâtre, leur emploi est comique. C'est un personnage souvent revêche, gênant et parfois ridicule au physique relativement ingrat.

> « Il n'y a que la duègne que personne n'envie, à qui personne ne dispute sa place. La duègne se reconnaît à sa voix pointue, à son nez qui est long et en bec-de-corbin et à sa bouche qui est singulièrement pincée, à moins qu'elle ne soit d'une plantureuse et réjouissante dimension. On ne devient pas, on naît duègne.[243] »

Trois noms de femme apparaissent en fin de liste sans rôle précis. D'après la comparaison avec un autre tableau de troupe, on peut voir que les deux premières sont ce que l'on appelle des utilités. Leur rôle est totalement modeste et accessoire. Elles ont également la charge de chef des comparses. Elles encadrent donc les figurants. La troisième est sûrement une nouvelle arrivée dans la troupe.

Un autre emploi est assez souvent utilisé. Il n'est mentionné dans aucun des trois tableaux de troupe car l'acteur ne se limite pas à ce type de rôle. Les travestis sont des rôles aussi bien joués par des hommes que par des femmes. L'usage d'un acteur du sexe opposé à son personnage permet de faire ressortir une caractéristique du rôle. Ainsi certaines duègnes ont été jouées par des hommes. Des rôles de jeune-homme frêle et gracieux sont joués par des femmes. Sarah Bernhardt s'est beaucoup distinguées dans ces rôles de travestis. Elle avait un physique qui la prédestinait. Jugée trop maigre pour les standards de beauté de son époque, elle fait un charmant jeune homme sur scène. Trois de ces grands rôles étaient des travestis : *Le Passant*, qui l'a révélée, *Hamlet* ou encore l'*Aiglon* qui fait figure d'apogée de sa carrière. Mais il ne s'agit pas à proprement parler d'un emploi. Ces personnages sont classés dans les premiers rôles.

[243] SARCEY Francisque, *op. cit.*, p.39.

b) Mobilité des acteurs ?

En comparant avec les deux autres tableaux de troupe des saisons 1887-1888 et 1889-1890, on s'aperçoit que le nombre d'acteurs n'est pas fixe. Les différences peuvent être importantes d'un directeur à l'autre. Pour la première, la troupe compte 47 acteurs. Elle en compte 52 pour la saison 1889-1890. Le directeur emploie les jeunes lauréats du Conservatoire. Mais lorsqu'ils ont tous le même profil, il doit se compléter la troupe de chacun des emplois nécessaires.

Une lettre de Mary Jullien adressée au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts datée du 17 février 1880 semble expliquer le procédé du directeur pour compléter sa troupe.

> « Ma situation à l'Odéon est singulière. Réclamée par M. Duquesnel à la suite du concours du 25 juillet 77 qui me valut un 1er prix de tragédie, je n'ai jamais pu obtenir de mon directeur aucun début dans le répertoire tragique, même le plus modeste rôle du répertoire de comédie classique. [244]»

Ce que l'actrice ne dit pas, c'est qu'elle a également obtenu un accessit* de comédie. Cette récompense moins prestigieuse que le premier prix suffit cependant pour entrer à l'Odéon. On peut donc penser que le directeur profite de la polyvalence de certains acteurs afin de remplir tous les emplois de la troupe.

Dans le cadre d'une formation autodidacte, l'acteur a souvent occupé différents emplois sur des scènes secondaires. Il a tenu des rôles de différentes importances selon la taille de la troupe. Arrivé dans un théâtre comme l'Odéon, il doit s'insérer dans une troupe hiérarchisée où les places sont âprement disputées. Le directeur de théâtre est plus exigeant envers un nouvel acteur si l'emploi est déjà pleinement tenu par un ancien. L'emploi pour lequel un acteur est employé est souvent mentionné sur le contrat. Il est par la suite difficile pour l'acteur d'en changer. Car bien qu'il ne change pas souvent de registre, il peut néanmoins faire partie des premiers rôles. Il faut pour cela avoir récolté quelques succès au théâtre et être connu du public.

Les tableaux de troupe montrent une relative évolution d'un acteur dans la troupe. Amaury, engagé en 1873, tient le rôle de jeune amoureux. Sur le tableau de 1887, il occupe

[244] A.N. : F 21 4653

toujours le même poste. Un homme d'âge moyen peut garder ce poste assez longtemps comme l'a bien montré Sarcey. Cependant, il va être plus difficile de garder son poste de premier rôle avec l'âge. Jahan et Calmettes qui figurent comme premiers rôles en 1887, ne sont plus respectivement que raisonneur et jeune premier deux ans plus tard.

L'emploi des rôles marqués ne renouvelle pas très souvent ses acteurs. Mme Crosnier occupe l'emploi de duègne à l'Odéon dès 1873. Elle s'était spécialisée dans cet emploi en 1855, à l'âge de 34 ans. Elle se retire en 1895. Les emplois de rôles marqués n'entrent pas directement en concurrence des lauréats du Conservatoire ou des jeunes acteurs embauchés. De plus, ces rôles qui ne sont pas les plus valorisants, ne sont pas les plus disputés.

> Pour un acteur de ces rôles marqués il est difficile d'améliorer sa condition. Une correspondance à propos de la carrière de M. Clerh est très significative. Ce dernier a été employé en 1863 à l'Odéon. Il y occupe le rôle de financier. En 1881, il se plaint de son sort auprès du député de l'Indre, qui semble être une connaissance personnelle. Ce dernier écrit au ministre, qui demande au directeur de l'Odéon des éclaircissements. Clerh s'inquiète car il n'occupe que peu de rôles à l'Odéon. Il accuse le directeur de le cantonner à ne jouer que l'ancien répertoire. Les acteurs en effet, aiment jouer des pièces nouvelles afin de créer de nouveaux personnages mais également pour être au cœur des discussions. L'ancien répertoire n'est joué que devant un public en général populaire. Il a peur de s'y faire oublier complètement. Il pense qu'il s'agit d'une stratégie du directeur afin de se passer progressivement de ses services. Devant cette accusation, de La Rounat répond ainsi : « L'artiste au sujet duquel vous demandez quelques renseignements, M. Clerh, est un vieux comédien que j'ai fait entrer à l'Odéon, sous ma 1ère direction, et qui suit le sort commun à tous les artistes qu'un talent accentué n'a pas mis hors de pair. Il tient un emploi dans le vieux répertoire et entre dans les pièces nouvelles, quand son genre de talent convient à un rôle et quand il est accepté des auteurs. Il n'a absolument aucune raison de se plaindre, je vous l'affirme très consciencieusement, et sa situation est tout ce qu'elle peut être. [245]»

Clerh, par son emploi, est maintenu au second plan et ne doit donc pas en attendre davantage. Cependant, en 1884 il est engagé à la Comédie-Française pour y tenir le même emploi. Il est donc possible que de La Rounat l'ai fait jouer davantage et qu'il s'y soit distingué. Il est

[245] Lettre de De la Rounat au ministre datée du 30 décembre 1881. A.N. : F 21 [4653]

possible aussi que l'emploi de financier se soit libéré à la Comédie-Française au même moment. Toutefois, il y conserve son modeste emploi.

Lorsque l'acteur arrive à gagner en grade, il quitte souvent l'Odéon. A partir du moment où sa renommée et son talent sont reconnus, il est difficile de le conserver au théâtre. La Comédie-Française lui fait de jolies propositions qu'il refuse rarement. Ce fut le cas de Sarah Bernhardt, de Mounet Sully, Talbot ou de Mmes Segond-Weber, Samary et de bien d'autres encore. Pour les étoiles du théâtre, l'Odéon est un tremplin pour leur carrière et la Comédie-Française en est la consécration. Cet appel de la Maison de Molière ne se fait que si le poste y est vacant. Le facteur chance est donc important dans une carrière. Il faut arriver au bon moment. Antoine dans ses Mémoires parle ainsi d'une actrice qui n'a pas eu cette chance :

> « Dans mes tournées précédentes à Marseille, j'avais retrouvé au Théâtre des Variétés, chez le père Simon, Mme Kolb qui, après un séjour assez long à l'Odéon, avait fini par se fixer en province. Malheureusement pour elle, elle était venue à l'heure où l'emploi des grandes soubrettes à la Comédie-Française était occupé par Jeanne Samary et elle ne passa point rue Richelieu où, pourtant, était sa vraie place.[246] »

La troupe est donc en constant remaniement. A chaque été, on compte de nouveaux venus qui obligent les plus anciens à se surpasser.

Cette organisation de la troupe est encouragée par le gouvernement. En effet, le cahier des charges oblige le directeur à tenir une troupe où chaque emploi dispose d'un chef d'emploi et de doubles. De plus, les cahiers des charges mentionnent systématiquement :

> « Pour les pièces nouvelles la distribution des rôles est faite, conformément à l'usage, de concert entre le directeur et l'auteur. Pour les pièces de l'ancien répertoire le directeur devra, autant qu'il sera possible, faire paraître successivement, dans les rôles qui leur conviennent les artistes tenant les mêmes emplois. En cas de contestation à ce sujet, il sera statué par le ministre d'Etat sur le rapport du commissaire impérial.[247]»

Le gouvernement s'assure donc un certain roulement des acteurs dans un emploi grâce au répertoire classique.

---

[246] ANTOINE André, *op. cit.*, p.35.

[247] Cahier des charges de De la Rounat. A.N. : F 21 [4650]

Cette organisation hiérarchique de la troupe est peu à peu remise en cause à la fin de la période pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la littérature offre de moins en moins de rôles aussi distincts. Des nouveaux types de personnages, plus nuancés, font leur apparition dans le théâtre du XIXe siècle. Dans ses mémoires, Tisserant explique une des dérives du fonctionnement de la troupe en emploi :

> « Ce sont des acteurs qui, sans se soucier de la raison d'une pièce, ni de la logique d'un personnage, exigent un dénouement à rebours du sens commun, sous prétexte qu'ils ne veulent pas être sacrifiés ou éconduits. - Je jouerai votre pièce, mais je veux épouser. – Cela paraît impossible de niaiserie, et pourtant cela est historique. [248]»

Ainsi si l'auteur veut absolument avoir cet acteur dans sa pièce, il est obligé de négocier son œuvre. Un premier rôle bénéficie de trop d'influence et est tout puissant. Son nom figure en premier sur l'affiche. La pièce où il figure est présentée en seconde partie de soirée, afin de la mettre en valeur.

Ginisty, dans ses mémoires, semble être du même avis :

> « Les « étoiles », les artistes de grande vedette, la préoccupation de l'affiche !... On sacrifie un peu trop sans doute, aujourd'hui, à cette mode tyrannique. On trouverait parfois dans la troupe régulière du théâtre leur équivalent, et il y a de jeunes talents qui vaudraient bien certaines interprétations n'apportant plus qu'un « nom ». Mais ces « noms » -qui ne se sont faits, souvent, qu'après d'assez longues années- paraissent indispensables ; on a habitué le public à les exiger, et une pièce qui n'en réunirait pas deux ou trois risquerait de paraître insuffisamment montées. [249]»

Antoine contribue largement à cette progressive évolution. Il n'accepte pas d'avoir une troupe formée autour d'une vedette. Il souhaite voir des acteurs solidaires et polyvalents.

Cette évolution est très progressive et met du temps à s'appliquer à des institutions plutôt conservatrices telles que l'Odéon. Cette organisation détermine la carrière des acteurs mais également leur salaire.

---

[248] TISSERANT Hippolyte, *op. cit.*, p.60.

[249] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, *op. cit.*, p.15.

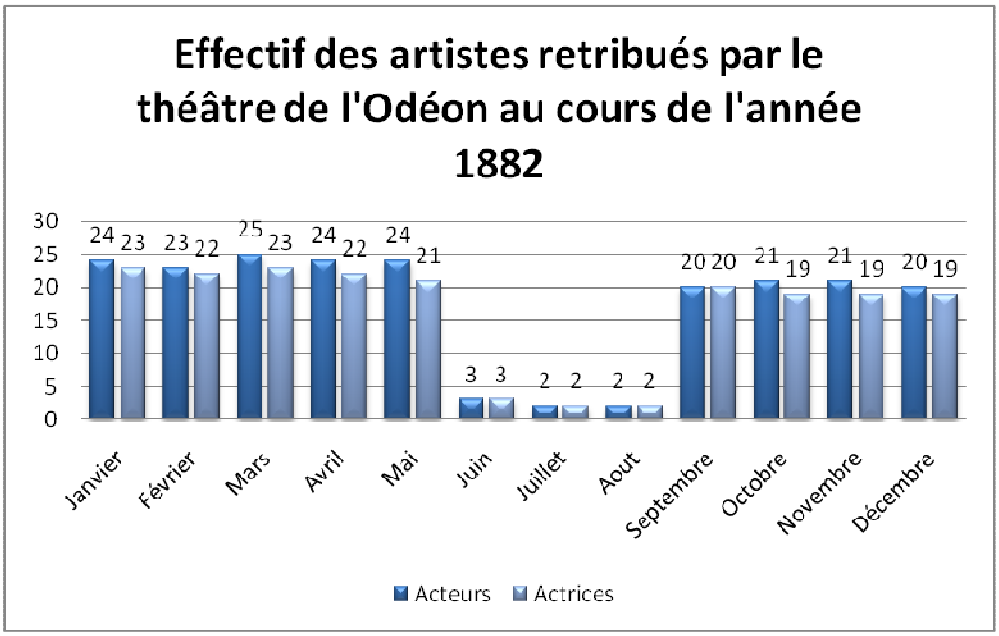
2) Les appointements

Le directeur a pour responsabilité le paiement des appointements de la troupe. Il établit une grille de salaires en fonction de plusieurs éléments. Il attribue les appointements selon les indications du cahier des charges, l'emploi de l'acteur mais également par l'usage.

Les quatre cahiers des charges révèlent une implication du gouvernement sur les appointements de la troupe. Ils s'accordent sur le fait que le directeur doit fournir à chaque année théâtrale une grille des appointements. Un salaire ne peut être attribué à un artiste sans le consentement du ministère. Le cahier des charges de 1852 interdit au directeur d'engager un artiste pour moins d'une saison théâtrale. Le contrat doit donc comprendre les neuf mois d'ouverture. Le ministère tente d'éviter un système d'embauche totalement désorganisé. Il essaye de réguler et de stabiliser l'engagement des acteurs.

Le cahier des charges de 1872 interdit toujours l'engagement partiel sauf autorisation exceptionnelle du ministre. Cette mention disparaît des cahiers des charges de 1881 et de 1892. Cela ne signifie pas pour autant que cette pratique s'estompe. L'étude des artistes rémunérés au courant d'une année nous montre bien que le nombre d'artistes peut varier dans l'année[250]. Cette fluctuation, qui cependant est modérée, est due à plusieurs facteurs. Certains acteurs ne paraissent pas au théâtre pendant un mois pour cause de maladie, ou de service militaire pour les hommes. De plus, lorsque le théâtre monte une pièce importante, il peut sur la demande de l'auteur engager pour ces représentations un acteur extérieur à la troupe du théâtre. Il s'agit souvent de l'engagement d'un premier rôle ou d'un personnage essentiel à la pièce. Dans cette situation, le directeur doit en faire la demande auprès du ministère. Ces acteurs sont donc au théâtre « en représentation ».

[250] D'après les relevés de salaires des artistes de l'Odéon. A.N. : F 21 [1107]



D'après : A.N. F 21 [1107].

Il s'agit donc d'un engagement purement ponctuel. Cette pratique n'entrave en rien la condition de l'artiste. Ce dernier est souvent grassement payé pour effectuer ces représentations. De plus, cet acteur fait déjà partie d'une autre troupe. Il n'est donc pas en attente d'un rôle irrégulier de ce genre. Ces échanges sont donc autorisés. Ils n'entrainent pas de précarité pour l'acteur.

Les variations des effectifs sont donc très légères. Le vide des appointements de l'été est caractéristique au théâtre. Seuls quelques acteurs ont le privilège de recevoir des appointements alors que le théâtre est fermé. Ils servent notamment à organiser les auditions. Ils donnent la réplique aux postulants. Cette distinction se joue également au moment du contrat. Certains acteurs ont réussi à négocier une rétribution l'été et d'autres non. Mais il ne s'agit que d'une minorité. Certains étés, aucun acteur ne reçoit d'appointement. Par exemple, en 1886, aucun appointement n'a été versé pour les mois de juillet et août.

Ceux qui sont rétribués l'été sont souvent les acteurs phare du théâtre. Pour lui être agréable, mais surtout pour éviter qu'il ne s'engage ailleurs on lui accorde cet avantage. En effet, l'Odéon fait partie des seuls théâtres qui ne rémunèrent pas les mois d'été. Cette mesure touche en premier lieu les petits salaires qui n'ont pas la possibilité de faire des économies pendant les mois d'ouverture.

Frédéric Febvre, qui fut acteur à l'Odéon, le quitta pour le Vaudeville qui lui offrait un contrat avec un mois de congé payé.

> « A l'Odéon, nous en avions, hélas ! Des congés… et de trois mois encore… mais, pas payés ! Impitoyablement, ce terrible théâtre fermait ses portes le 30 mai, pour ne les rouvrir qu'en septembre. Que faire ? Les tournées, à cette époque, n'étaient pas encore inventées. Pour atteindre ce mois de septembre, ce port de salut, ce qui s'est dépensé d'esprit, d'ingéniosité… on ne le saura jamais… Thiron accompagnait notre ami F. Bonvin à Marcoussis, et quand le maître avait brossé une de ces petites merveilles[251], qu'on se dispute maintenant, Thiron allait la vendre à Paris. Moi j'avais le bonheur de prendre pension à Montmorency, chez de braves gens, qui me faisaient crédit de trois mois… Oh ! Je ne manquais de rien ! Bonne table, bon gîte… Quant au reste… pas un sou d'argent de poche sur moi… [252]»

Par la suite, les acteurs s'engagent dans des tournées d'été afin de combler ce manque d'appointements. Ces tournées se révèlent très souvent fatigantes pour les acteurs qui ont souvent du mal à effectuer leur rentrée par la suite.

L'Etat n'intervient pas auprès des directeurs pour régler ce problème. En revanche, il fixe des seuils obligatoires pour le montant des appointements. Dans les deux premiers cahiers des charges, une somme minimum est attribuée à l'ensemble des salaires des artistes dramatiques. En 1852, le théâtre doit assigner au moins 75 000 francs, sur les neufs mois d'ouverture, aux acteurs. L'Etat oblige donc le directeur à verser 75% de la subvention pour les artistes. C'est une somme considérable. En 1872, le directeur doit allouer 70 000 francs sur toute l'année pour ces mêmes salaires. La somme est à la baisse. Cependant, il s'agit déjà d'un cahier des charges très strict où la subvention est réduite de 40 000 francs. La subvention de 60 000 francs ne suffit plus à payer les seuls salaires des artistes. Cependant, dans les deux cahiers des charges suivants, aucune mention n'est faite à un budget minimum pour les salaires des artistes. On peut s'étonner de cette régression.

---

[251] L'été, Thiron s'adonnait donc à l'artisanat. Son père tenait une boutique de bonnetier, rue Saint-Denis à Paris. On peut penser que Thiron a bénéficié de l'enseignement de son père et l'utilise afin de subsister l'été. *Le Figaro* 6 novembre 1891.

[252] FEBVRE Frédéric, *op. cit.,* pp.115-116.

Toutefois le cahier des charges réglemente d'une autre manière les salaires. Excepté dans le cahier des charges de 1872, les trois autres imposent un salaire minimum à l'Odéon.

> « Le directeur ne pourra engager d'artistes tenant un emploi en jouant des rôles, à moins de cent cinquante francs par mois. Ne sont pas considérés comme tenant un emploi, les utilités, chefs de comparses, etc. [253]»

Ce salaire minimum est maintenu à 150 francs au moins jusqu'en 1896. Cela représente une moyenne de 5 francs par jour. Sachant que 78% des ouvriers touchent en moyenne 6 francs par jour voire plus en 1860, on peut considérer qu'il s'agit d'un faible revenu[254]. Les utilités et chef de comparses touchent encore moins. Leurs salaires oscillent entre 50 et 60 francs par mois. Inutile de préciser que leur situation financière est plus que difficile.

Le salaire des jeunes lauréats du Conservatoire est également réglementé. A partir de 1872, ces derniers perçoivent au moins 1800 francs par an. Cela correspond à 200 francs mensuels sur les 9 mois d'ouverture du théâtre. En 1881, le montant minimum est fixé à 2400 francs par an. Cette augmentation porte le salaire mensuel sur 9 mois à 266,67 francs.

Le graphique suivant permet d'évaluer la moyenne des salaires versés sur cinq ans[255]. La première chose qui apparaît est la différence de salaires entre les hommes et les femmes. Il n'y a qu'en juillet 1881 et 1883 que la moyenne du salaire féminin est supérieure à celle du salaire masculin. Ces deux moyennes sont purement accidentelles. En dehors de ces deux exceptions, les différences sont parfois grandes. En janvier 1881, par exemple, l'écart atteint même les 177 francs de différence. Sur ces cinq ans, les hommes perçoivent en moyenne 447,67 francs et les femmes 318,19 francs par mois. Cela ne signifie pas que de manière générale une femme gagne moins qu'un homme. Il n'y a pas vraiment de sexisme ici. Des femmes peuvent très bien décrocher le plus haut salaire de la troupe. Par exemple, en avril 1885, le plus haut salaire de la troupe, 2100 francs, est attribué à Mme Léonide-Le-Blanc alors que chez les hommes personne ne perçoit plus de 1400 francs. De même, en avril 1884, Mme Tessandier est payée 1777,77 francs alors que son égal masculin, M. Porel, ne touche

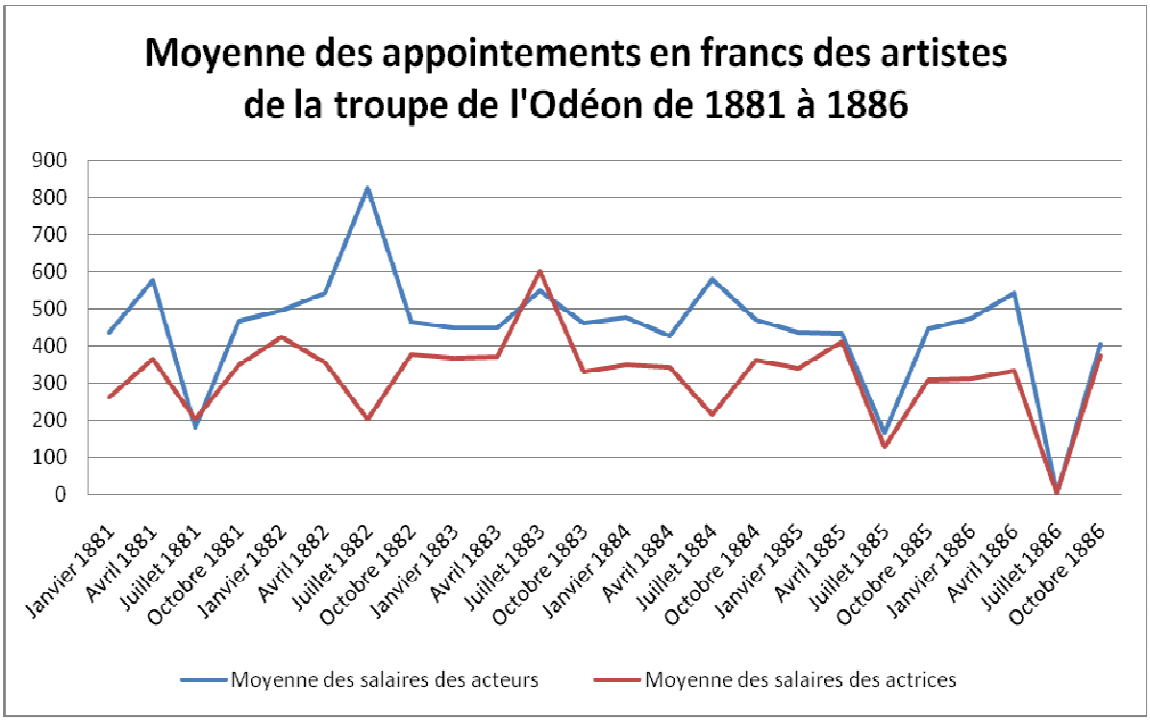
---

[253] Cahier des charges de De la Rounat de 1852. A.N. : F 21 [4650]

[254] D'après les chiffres de TULARD Jean, *op. cit.*, article « Ouvrier ».

[255] Chiffres trouvés dans les grilles de salaires de l'Odéon. Il semble y avoir quelques anomalies pour les moyennes féminines d'octobre 1881, janvier 1882, ainsi que pour les moyennes masculines de janvier 1884 et de juillet 1885. Mais sur le nombre, ce graphique apporte tout de même une tendance générale. A.N. : F 21 [1107]

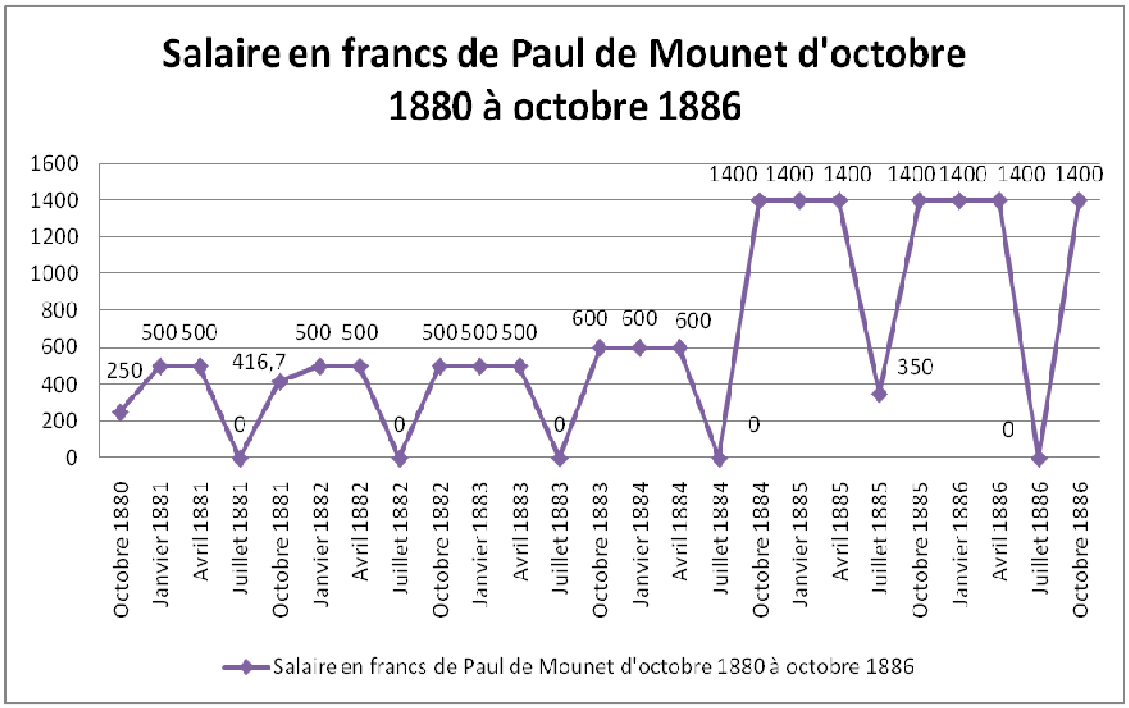
que 1500 francs. Les disparités se creusent sur le nombre d'artistes. En dehors des têtes d'affiches, les femmes gagnent en moyenne moins que leurs camarades masculins.



D'après A.N. : F 21 [1107]

Les moyennes oscillent avec un écart qui peut se montrer conséquent d'un mois à l'autre. Ces disparités s'expliquent par la présence des artistes en représentation. Ces derniers représentent un surcoût dans le budget des salaires artistiques. En quelques soirées, ils perçoivent l'équivalent voire plus qu'un salaire mensuel moyen de l'Odéon. En avril 1881, le théâtre de l'Odéon fait appel à deux acteurs en représentation : M. Lacressonnière et Mme Farguerie. Leurs deux appointements respectifs représentent plus de 30% du total des salaires hommes ou femmes !

Cette moyenne masque donc de grandes inégalités. Le graphique suivant permet de comprendre comment évolue le salaire d'un même acteur. Il s'agit ici de Paul Mounet. Ce dernier a fait son entrée à l'Odéon en octobre 1880. C'est la raison pour laquelle il ne perçoit que la moitié de ses appointements le premier mois. Son frère aîné brille déjà sur la scène de la Comédie-Française lorsque ce dernier se découvre une passion pour le théâtre.



D'après A.N. : F 21 [1107]

Pour ces débuts à l'Odéon il bénéficie d'un salaire un peu au dessus de la moyenne générale des acteurs. Ce salaire va rester fixe pendant trois saisons théâtrales. Pendant la saison théâtrale de 1882 à 1883, Paul Mounet se distingue dans deux pièces majeures : l'*Amhra* de Grangeneuve et *Formose* d'Auguste Vacquerie qui atteint la 100ème. La saison suivante il voit son salaire augmenter. En septembre 1884, son salaire bondit de plus de 130% ! Ayant fait ses preuves il acquiert le statut de premier rôle à l'Odéon. A ce moment là, l'Odéon se targue d'employer trois actde

eurs, Mounet, Porel et Chelles, à plus de 1400 francs par mois. Cependant, la situation ne dure pas. En décembre 1884, de La Rounat, le directeur de l'Odéon décède. Porel lui succède. Chelles quitte l'Odéon en juin 1886. A la rentrée 1886, Mounet demeure le seul acteur qui perçoit une telle somme. Ce graphique montre donc l'évolution d'une carrière d'un acteur qui réussit. Son salaire évolue afin de faire de lui le nouveau premier rôle du théâtre.

En octobre 1881, Paul Mounet ne touche pas la totalité de son salaire. Cet élément peut s'expliquer de deux façons. Il est possible que Paul Mounet ait été malade. Dans ce genre de cas, il perd le bénéfice de son salaire pendant ses jours d'indisposition. Mais cela peut également être le résultat d'une amende. En effet, le théâtre a adopté un règlement intérieur que les acteurs se doivent de respecter. Si tel n'est pas le cas, les amendes sont directement perçues sur le salaire.

Un règlement intérieur type, adopté par le syndicat des artistes dramatiques, semble s'appliquer à tous les théâtres au début du XXe siècle[256]. Il nous donne un exemple des amendes auxquelles les artistes sont soumis.

« REPETITIONS. TARIFS DES AMENDES

14° Les cannes, parapluies, réticules, voilettes, etc.., et autre objets gênant le jeu de la mise en scène doivent être déposés ; pour infraction amende de 5%

Pour le retard de 1 à 5 minutes, une retenue de 2%

5 à 10	5%
10 à 15	10%
15 à 30	15%
30 à 45	20%
45 à 60	25%

Pour absence de la scène au moment d'une entrée, 5%

Pour chaque scène manquée, 10%

Pour absence complète, 30%

L'artiste acceptera les observations et indications du metteur en scène. Si l'artiste a à se plaindre de ce dernier, il différera toute discussion immédiate et devra se référer à la Direction. Les amendes ne sont infligées que sur le gain quotidien fixe.

15° Pour les répétitions générales, les amendes sont doublées.

REPRESENTATIONS, REPETITIONS GENERALES

[…]

17° Pendant le jeu, l'accès des coulisses est interdit aux Artistes ne paraissant pas dans le tableau représenté ; infraction, amende de 10%

[256] Les syndicats d'artistes émergent très tardivement. En effet, ces derniers sont peu enclins à l'organisation collective afin de défendre leur droit individuel. L'acteur reste conforme à la vision romantique de l'artiste solitaire. Le premier syndicat d'artistes est crée en 1903 et n'aura que peu d'influence.

18° Les artistes chefs de servies doivent éteindre la lumière chaque fois qu'ils s'absentent de leurs loges ou bureaux ; infraction, amende de 10%

19° Il est interdit à l'Artiste d'interpeller le public ; infraction de 25%

20° Etat d'ivresse manifeste portant entrave au service, amende de 10 à 50%

INTERPRETATIONS, ROLES, COSTUMES ET TENUES

21° L'artiste se mettra d'accord avec la Direction et les auteurs pour tout ce qui concerne l'interprétation de son rôle. Le matériel, costumes, postiches, devront toujours être d'une propreté irréprochable. L'artiste devra accepter les costumes tels qu'ils lui sont remis, à la condition que lesdits costumes ne soient pas de nature à déconsidérer l'artiste par leur malpropreté ou leur anachronisme. L'artiste ne pourra être obligé de porter un costume, effet d'habillement, perruque ou postiche qui n'aurait pas été nettoyé avant de lui avoir été distribué. L'artiste femme ne sera jamais tenue de vêtir un costume indécent. Pour ne pas s'être maquillé ou avoir modifié la tête ou le costume arrêtés à la répétition générale ou à la première, amende de 10 à 15%

Pour négligence de tenue en scène ou changement de mise en scène, amende de 15 à 25% [257]»

Ces amendes s'appliquent aux artistes qui troublent d'une manière ou d'une autre l'activité régulière du théâtre. Ces sanctions financières sont graduées en fonction de la gravité de l'acte. Ces amendes s'appliquent en pourcentage sur le salaire de la journée. Seulement cette échelle n'est en place qu'au début du siècle. On peut imaginer qu'au XIXe siècle, les règles n'étaient pas aussi clairement définies dans tous les théâtres. Le 1er février 1882, le régisseur général signe une affiche destinée aux acteurs :

« L'avis suivant est affiché au foyer. La direction a l'honneur de prévenir mesdames et messieurs les artistes que dorénavant, les représentations commenceront à l'heure indiquée sur le tableau et les bulletins de services[258]. La règle, à ce sujet, fait appel à la

[257] A.N. : F 21 [4652]

[258] La direction communique avec ses artistes par courrier. Des bulletins sont envoyés au domicile des acteurs pour les convoquer au théâtre.

> bonne volonté et à l'exactitude des artistes. Elle regretterait de se voir dans l'obligation d'appliquer, en cas de retard, les amendes réglementaires.[259] »

Cette annonce semble indiquer que jusqu'alors la direction s'était montrée plutôt clémente sur le sujet. Le 16 décembre 1884, sous cette même direction, un nouvel avis du régisseur est affiché :

> « En présence de l'inexactitude constante de quelques artistes, la direction a décidé que les amendes encourues pendant le mois de décembre seraient appliquées conformément aux articles du règlement. [260]»

La menace semble parfois ne pas suffire et la direction finit donc par infliger des amendes. La tolérance peut donc varier d'une administration à l'autre.

Cependant, les amendes pouvaient être encore plus importantes avec dans les cas les plus graves, la menace de rompre l'engagement. Le même contrat du début du XXe siècle stipule à ce propos:

> « Le total des amendes payées par l'artiste ne pourra en aucun cas dépasser le quart de ses appointements fixes mensuels. Si ce total était supérieur à cette quantité, ce fait pourrait servir de base au Directeur pour demander la résiliation.[261] »

Ces amendes sont en principe reversées à l'association des Artistes dramatiques.

A partir du cahier des charges de Porel, le directeur est obligé d'assurer les contrats passés par son prédécesseur. La troupe ne peut donc être changée lors d'un changement de direction. Le successeur se doit d'aller au terme des contrats en cours. Il en est d'ailleurs de même pour tous les employés du théâtre.

Le cas se produit notamment en 1880, lorsque de La Rounat prend la suite de Duquesnel. Trois artistes portent réclamation devant le ministre car leurs appointements ne sont pas complets. Ce dernier fait appel à Gouzien, le commissaire du gouvernement. Celui-ci rappelle les obligations auxquelles est astreint le directeur suivant :

> « Monsieur le sous-secrétaire d'Etat,

---

[259] A.N.: AJ 55 [14]

[260] *Ibid.*

[261] *Ibid.*

> Je m'empresse de vous faire connaître mon avis motivé sur la question de responsabilité pécuniaire soulevée par les réclamations de trois artistes de l'Odéon que vous m'avez communiquées hier. M. Duquesnel a dû engager à leur sortie du conservatoire, obéissant à son cahier des charges et pour une durée fixée par lui : Melles Sisos, Waldteufel, M. Brémont.
>
> L'article 4 du cahier des charges accepté par M. de La Rounat, oblige le directeur qui lui succède « à exécuter sauf le cas de résiliation amiable ou judiciaire tous les engagements contractés par son prédécesseur avec les artistes, employés et agents du théâtre ». Le cas de résiliation amiable ou judiciaire ne pouvant s'appliquer aux trois artistes ci-dessus désignés, M. de La Rounat est tenu d'exécuter leurs engagements.
>
> Du jour où M. Duquesnel a cessé d'être directeur de l'Odéon il n'est plu apte à payer le traitement de ces artistes en quelque sorte pensionnés par l'Etat, sous forme d'engagements imposés au directeur des appointements, pour des services qu'ils ne peuvent lui rendre.
>
> M. de La Rounat est, depuis le 1er juin leur directeur, il a le pouvoir de les requérir, quand bon lui semble, et même pendant la fermeture pour le service du théâtre, il a la faculté de leur permettre ou de leur interdire tout engagement extérieur pendant cette période ; ils sont en un mot ses pensionnaires imposés par l'Etat et lui seul a le droit, et le devoir, de payer ces artistes, depuis le jour de la prise de possession du théâtre, jusqu'à la fin de leurs engagements par son prédécesseur.[262] »

Un artiste est donc assuré, en théorie mais également en pratique, de conserver sa place et surtout son salaire jusqu'à la fin de son contrat.

Les acteurs perçoivent donc un salaire mensuel en relation avec leur statut au théâtre. Cependant, ce contrat rend l'acteur totalement soumis aux besoins du théâtre.

[262] A.N. : F 21 4653

3) « L'esclave du contrat » [263]

Une fois qu'un nouvel acteur est parvenu à un accord avec le directeur du théâtre et le gouvernement, il doit encore se soumettre aux « débuts ». Un acteur doit également être accepté par le public du théâtre. Il dispose donc de trois essais pour convaincre le public. Lorsqu'ils ne sont pas concluants, l'acteur ne peut pas demeurer au théâtre. Il a cependant droit de choisir les pièces dans lesquelles il souhaite paraître au public. Généralement, ce dernier sélectionne des pièces qui paraissent déjà dans son répertoire. Le cahier des charges encadre ces débuts :

> « Les débutants ne peuvent choisir leurs rôles que dans les pièces qui sont au répertoire ; ils auront droit à trois débuts. Il sera fait une répétition partielle et une répétition entière de la pièce dans laquelle ils devront jouer. Afin d'apprécier justement le talent et les moyens du débutant, le directeur pourra exiger qu'il fasse trois autres débuts dans les rôles de son emploi qu'il désignera.[264] »

Sur ces trois prestations, l'acteur doit convaincre le public mais également la direction qui se fait juge du talent du débutant. L'appréciation de la direction dépend donc de l'accueil réservé dans la salle au débutant. La direction s'appuie également sur la presse. Les critiques disposent ici d'une influence non négligeable. Si le nouvel acteur déplaît dès sa première représentation, il n'est peut être pas utile de s'obstiner. Ce dernier doit défendre, par la suite, le répertoire et la réputation du théâtre. Il s'agit donc d'un choix important.

Le contrat mentionne que l'acteur doit se plier à cette obligation.

> « Le présent engagement pourra être résilié de droit dans le cas où M. … viendrait à ne pas plaire à l'administration après trois débuts, qui devront avoir lieu dans le courant du premier mois du présent engagement.[265] »

---

[263] RISTORI Adélaïde, *op. cit.,* p.259.

[264] A.N.: F21 [4650.] Cahier des charges de Porel.

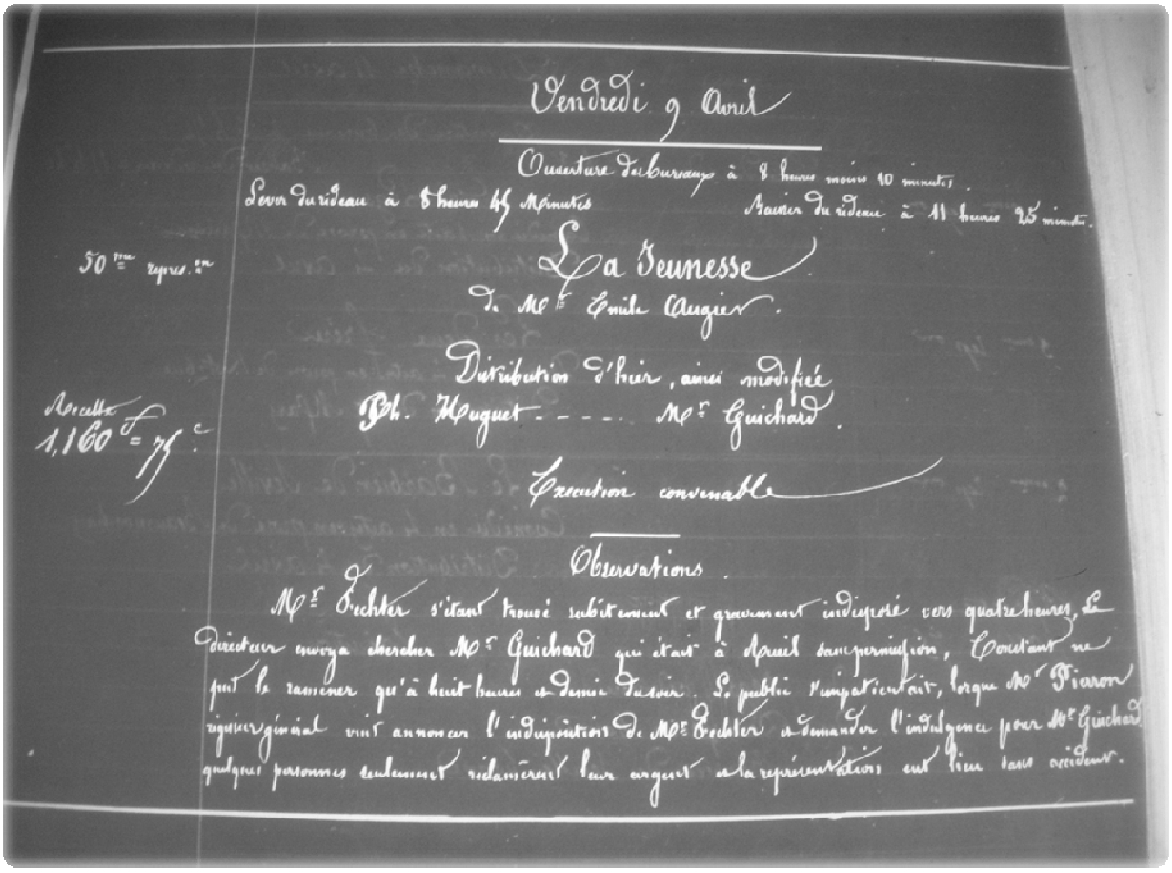
[265] Exemple de contrat signé le 1er septembre 1850 pour M. Bert. A.N. : F 21 [1106]

Mais ces débuts peuvent être probants dès le premier essai et l'acteur fait désormais partie de la troupe. Dès lors, il doit se plier à plusieurs devoirs qui peuvent se montrer au bout du compte assujettissants.

Tout d'abord, l'acteur se doit d'habiter à proximité du théâtre. Ginisty évoque la nécessité de résider à une distance de 15 minutes au plus[266]. En effet, l'acteur peut être convoqué au théâtre en remplacement ou autre. Il doit pouvoir se rendre au théâtre rapidement en cas d'urgence. Les moyens de transport tels que les tramways desservent de mieux en mieux la capitale et peuvent éventuellement permettre aux artistes de résider un peu plus loin. Après les travaux haussmanniens, le centre de Paris devient moins accessible aux petites bourses. De plus, l'acteur reçoit l'interdiction formelle de quitter Paris sans l'autorisation de son directeur. Ginisty évoque dans ce cas une forte amende, équivalente à un mois de salaire[267]. Lorsque la pièce dans laquelle il joue n'est pas à l'affiche, il doit toutefois faire savoir au théâtre où l'on peut le trouver. En effet, si l'affiche est modifiée au dernier moment, on doit pouvoir le trouver promptement. Cette situation s'est notamment produite le 9 avril 1858. Le cahier des charges rapporte l'incident sans en donner les conséquences pour l'acteur pris en faute.

[266] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, *op. cit*., 1906, p.15.

[267] *Ibid.*



Vendredi 9 Avril

Ouverture du bureau à 8 heures moins 10 minutes.

Levée du rideau à 8 heures 45 minutes — Baisser du rideau à 11 heures 25 minutes.

50 fr. représ.tn

La Jeunesse

de Mr Emile Augier.

Distribution d'hier, ainsi modifiée

Mr. Huguet ..... Mr Guichard.

Recette 1,160 f = 75 c.

Exécution convenable

Observations.

Mr Fechter s'étant trouvé subitement et gravement indisposé vers quatre heures, le directeur envoya chercher Mr Guichard qui était à Rueil sans permission. Constant ne put le ramener qu'à huit heures et demie du soir. Le public s'impatientait, lorsque Mr Pierron régisseur général vint annoncer l'indisposition de Mr Fechter et demander l'indulgence pour Mr Guichard. Quelques personnes seulement réclamèrent leur argent et la représentation eut lieu sans accident.

« Observations

M. Fechter s'étant trouvé subitement et gravement indisposé vers quatre heures, le directeur envoya chercher M. Guichard qui était à Rueil sans permission. Constant ne put le ramener qu'à huit heures et demie du soir. Le public s'impatientait, lorsque M. Pierron régisseur général vint annoncer l'indisposition de M. Fechter et demander l'indulgence pour M. Guichard. Quelques personnes seulement réclamèrent leur argent et la représentation eut lieu sans accident. [268] »

Ces contraintes représentent une certaine atteinte à la vie personnelle de l'acteur.
Le contrat stipule clairement

« Tout refus de rôle de la part de [l'acteur] entraîne de droit la résiliation de l'engagement, à la volonté de l'acteur.[269] »

[268] A.N.: AJ 55 [06]

[269] Contrat des années 1850. A.N. : F 21 [1106]

Cette condition semble nécessaire pour le théâtre. Car chaque acteur réclame de droit le rôle le plus important de la pièce et considère tous les autres comme n'étant pas à leur mesure. Si les acteurs ne peuvent pas refuser un rôle, ils essayent en revanche de le négocier[270].

> « Personne n'est content de son rôle, pas même celui qui porte la pièce, celui pour qui elle a été faite. Il a remarqué que de temps à autre il ne parlait pas tout seul et que ceux qui étaient chargés de le faire valoir en lui donnant la réplique lui retireraient un peu de l'attention qu'on doit à lui seul. Cette idée lui est insoutenable, et il s'en explique avec l'auteur, qui lui promet des changements au cours des répétitions. […] Règle générale : un acteur ne juge de la bonté d'un rôle que sur le nombre de lignes qu'il comporte. Parlez-moi d'un rôle de quinze cents ; voilà un beau rôle. Mais un rôle de dix lignes, y eut il un effet à chaque ligne, c'est une panne. [271]»

Le carnet de bord évoque une altercation entre un acteur et la direction à propos d'une distribution :

> « Le malade imaginaire avait été affiché mais M. Armand s'était refusé à jouer le rôle de Cléante qu'il dit n'être pas de son emploi ; le public a été informé du refus de l'artiste.[272] »

Le carnet ne dit pas ce qu'il est advenu de M. Armand. On sait cependant que l'acteur ne fait plus partie de la troupe la saison suivante. Le 22 août 1882, on relève dans le carnet de bord :

> « Melle Henriot, persistant dans son refus de jouer le rôle de Juliette, manque la répétition et demande la résiliation de son engagement. L'engagement est résilié à l'amiable.[273] »

---

[270] Cf. Annexe 11.

[271] SARCEY Francisque, o*p. cit.,* pp.17-18.

[272] Note du 1 février 1858. A.N. : AJ 55 [06]

[273] A.N. : AJ 55 [14]

Le refus semble également s'être produit sous la direction Porel. Mme Antonia Laurent pose réclamation au ministre des Beaux-Arts le 31 octobre 1888, devant la rupture de son engagement qu'elle juge injuste :

> « Il y a environ un mois, Monsieur Porel m'a distribué le rôle de Juno dans *Caligula*, et j'ai la conscience d'y avoir, comme toujours, apporté tous mes efforts, mais M. Porel n'a cessé pendant tout le temps des répétitions de m'adresser des observations malveillantes et désobligeantes, non seulement pour l'artiste mais encore pour la femme. Découragée, poussée à bout, voyant que malgré toute ma bonne volonté, je ne pouvais parvenir à rendre le rôle suivant les désirs de M. Porel, je lui adressai le lundi 22 octobre la lettre suivante :
>
> Monsieur,
>
> D'après la dernière répétition de *Caligula*, je me vois dans l'impossibilité de jouer le rôle de Junia. Malgré le travail que je pourrais y faire je n'y aurais ni l'ampleur, ni la physionomie n'en n'ayant que deux à mon service, et malheureusement pour moi, pas celle qui convient au rôle. Dans l'intérêt de la pièce il vaut mieux que je ne le joue pas, ce serait compromettre sûrement le succès que vous allez avoir.[274] »

Le ministre fait parvenir la lettre de réclamation à Porel « à titre officieux et confidentiel[275] ». Porel s'en défend en estimant que le refus de l'artiste doit entraîner une résiliation[276]. On peut considérer que cet article du contrat des artistes est bien appliqué par les différentes directions du théâtre.

Les cadences de travail sont encadrées par l'usage. Les artistes doivent être présents au théâtre pour les représentations dans lesquelles ils paraissent. Mais, ils sont également tenus d'être présents pour tout le travail préalable. Les journées commencent très souvent dès le matin pour les répétitions. Elles se poursuivent au théâtre où l'acteur dispose d'une petite pause afin de se restaurer avant la représentation. Le contrat type en accord avec le syndicat des artistes dramatiques stipule au début du siècle :

---

[274] A.N. : F 21 [4653]

[275] *Ibid.*

[276] Cf. Annexe 12.

> « L'artiste devra assister à toutes les répétitions, leçons, ensembles, lectures, collations et raccords inscrits par la direction au billet de service, à la condition que le nombre total d'heures de travail ne puisse dépasser dix heures de présence au théâtre. [277]»

Dix heures par jour représentent un volume horaire très lourd, surtout lorsqu'il s'applique à tous les jours de la semaine. Cependant, en volume de travail, il s'agit d'un rythme équivalent à celui des autres branches d'activité. La IIème République avait tenté d'instaurer une loi pour limiter le travail à Paris à 10 heures par jour. Cette loi n'a été appliquée que six mois. La loi instaurant la journée de 8 heures n'est votée qu'en 1919. Ce quota de 10 heures ne paraît pas excessif pour l'époque. Il faut cependant savoir si cette proportion a été appliquée au cours du XIXe siècle. Les textes restent flous. On peut donc penser qu'il n'y avait pas vraiment de réglementation en vigueur à ce sujet.

En plus de la présence au théâtre, l'acteur se doit de travailler chez lui. Des quotas de volume de texte à apprendre par jour sont mis en place. Ils évoluent au cours de la période. Les contrats des années 1850 imposent un apprentissage quotidien de « 35 lignes ou vers de 55 lettres par jour[278] ». Dans le contrat du début du siècle, ce quota a augmenté :

> « L'artiste doit apprendre au maximum cinquante lignes de texte plein (la ligne de trente deux lettres, non compris les répliques) par jour, et doit être par conséquent prêt à jouer dans le délai prévu par cette évaluation, à dater du lendemain du jour où il a reçu son rôle, mais à la condition toutefois qu'il n'y ait pas confusion de délai, au cas où plusieurs rôles lui seraient distribués en même temps, et que le Directeur lui ait accordé une répétition par cent lignes.[279] »

On remarque cependant, que les acteurs ont parfois du mal à tenir ces cadences d'apprentissage.

Le cahier des charges semble relever le problème :

---

[277] A.N. : F 21 ^{4652}

[278] A.N. : F 21 ^{1106}

[279] A.N. : F 21 ^{4652}

> « Le Barbier de Séville. Exécution bonne ; excepté de la part de M. Gautier, auquel le temps a manqué pour établir son rôle. [280]»

Lorsqu'un acteur arrive cependant à briller malgré le manque de temps, le cahier des charges le félicite :

> « M. Talbot qui jouait pour la première fois le rôle du général s'en est tiré d'une manière fort remarquable, bien qu'il ait eu 2 jours à peine pour apprendre et établir ce rôle. [281]»

Ce travail préalable important doit être renouvelé très fréquemment. Lorsqu'une pièce tient l'affiche, l'apprentissage est largement amorti. Mais lorsque les pièces tombent en quelques soirées, le travail est d'autant plus contraignant.

On peut donc considérer que l'acteur est soumis à rude épreuve. Cependant, l'acteur peut par la force des choses être incapable d'accomplir son service régulier au théâtre. L'acteur est parfois malade, blessé ou même enroué. Dans ce cas, le médecin de service[282], dont la nomination dépend du ministère, vérifie la santé du malade. Que celle-ci soit réellement grave ou non, ses appointements sont suspendus pendant la durée de son indisposition. Les contrats du début de la période stipulent même :

> « la maladie atteignant quatre-vingt-dix jours, le directeur se réserve le droit de rompre ledit engagement.[283] »

La situation semble cependant s'améliorer à la fin de la période. Un contrat type du début du XXe siècle stipule :

> « En cas de maladie dûment constatée, les appointements de l'artiste seront payés intégralement pendant le 1er mois d'inactivité : pendant le 2ème mois ils pourront être réduits de moitié, le minimum des appointements ainsi réduits étant fixé à 150 francs et le

[280] A propos de la représentation du 31 octobre 1852. A.N. : AJ 55 ^{01}

[281] Représentation du 20 juin 1853. *Ibid.*

[282] Médecin nommé par le gouvernement afin d'assurer le service dans les théâtres parisiens. Il dispose d'un cabinet au théâtre. Nous n'avons que peu d'informations sur ses activités.

[283] A.N. : F 21 ^{1106}

maximum à 250 francs par mois : au-delà du 2ème mois, les appointements pourront être suspendus.[284] »

Cette avancée permet d'éviter à un artiste affecté de manière passagère de ne pas perdre ses revenus.

Les carnets de bord rapportent de nombreux cas où un acteur malade se fait remplacer avant mais même pendant le spectacle ! Lorsque le remplaçant est prévenu au dernier moment, ce dernier est forcé de lire le texte qu'il n'a pas appris. Le carnet de bord nous rapporte une réaction de l'administration qui a un doute sur l'état réel d'un artiste apparemment malade le 17 octobre 1857 :

> « Melle Périga était affichée pour le rôle d'Hermione. Cette artiste ne s'étant pas rendue à son devoir sous prétexte d'indisposition, l'annonce suivante a été faite par Albert régisseur général : Melle Périga se fondant sur une indisposition légère pour refuser son service, Melle Devoyod présente au théâtre, s'offre pour la remplacer dans le rôle d'Hermione qu'elle a déjà joué. C'est au nom de l'administration, que j'ai l'honneur de vous faire cette proposition ; j'espère Messieurs, que vous voudrez bien l'accueillir favorablement.[285] »

L'administration ne protège pas du tout l'artiste. Au contraire, elle donne elle-même des arguments pour dévaloriser une artiste. Cette dernière est attaquée sur son sérieux. Donc pour préserver sa réputation, il est préférable de se présenter au théâtre et si besoin est, de se faire remplacer sur place.

En effet, l'argument de l'indisposition semble être utilisé lorsqu'un problème survient. Par exemple le 24 septembre 1873, lors d'une répétition Madame Devin reçoit ce que le cahier des charges appelle une « observation » sur la façon d'interpréter un rôle. Cette dernière quitte la répétition et ne se présente pas à celle qui suivait dans la journée. En conséquence, le théâtre lui assigne une amende de 10 francs contre laquelle elle proteste. Elle fait ensuite prévenir qu'elle est malade et ne reprendra son service que le 29 septembre. On peut ici penser que la situation l'a certes contrariée mais qu'elle serait cependant en mesure de jouer.

Des acteurs au contraire se présentent au théâtre même dans des conditions difficiles. Les carnets de bord relèvent pour la période quatorze spectacles pendant lesquels un acteur s'est trouvé mal sur scène. Il s'agit en l'occurrence de l'indisposition de huit actrices du théâtre.

---

[284] A.N. : F21 4652

[285] A.N. : AJ 55 06

Ces dernières s'évanouissent parfois en pleine représentation. Il peut également s'agir de ce que les carnets de bord nomment des crises de nerf en coulisse accompagnées de spasmes nerveux, à la chute du rideau. A trois reprises, l'actrice s'évanouit sur scène. Le public choqué est appelé à se retirer car l'actrice est incapable de poursuivre. Le spectacle se termine ainsi. Parfois une attente en coulisse permet à l'actrice de se reprendre afin de finir le spectacle. Vera Sergine, par exemple, fait cinq malaises sur scène de décembre 1904 à octobre 1905. Cette jeune actrice semble ne pas réussir à surmonter ses nerfs. Mais des actrices d'expérience telles que Melle Tessandier peuvent se trouver mal. Lors d'une représentation le 26 septembre 1882, elle « se trouve très gravement indisposée. Après un très long entracte, le médecin de service constate que cette artiste ne peut continuer de jouer. Après une annonce de M. Valnay, régisseur général, le public accepte des contremarques pour le même spectacle donné le lendemain et la représentation se termine. [286]»

En 1872, Sarah Bernhardt est très nerveuse avant d'entrer en scène pour jouer le très attendu *Ruy Blas* pour la première fois à l'Odéon. Elle nous rapporte ses sentiments :

> « Les cris de : Ruy Blas ! Ruy Blas ! Victor Hugo ! Victor Hugo ! se firent à nouveau entendre dans un vacarme infernal. Nous étions depuis une heure prêts à commencer le spectacle. J'étais très excitée. Enfin Chilly et Duquesnel vinrent sur la scène : « Mes enfants, ayez du courage ! La salle est déchaînée ; ça ira comme ça ira… mais commençons ! » « Ah ! dis-je à Duquesnel, tu sais, j'ai peur de m'évanouir. » En effet, mes mains étaient glacées, mon cœur battait. « Dis-moi… qu'est ce qu'il faut faire, si j'ai trop peur ? –Il n'y a rien à faire ! dit Duquesnel. Aie peur ! Joue ! Et ne t'évanouis à aucun prix ![287] »

Malgré un état physique faible ou des conditions difficiles les acteurs essayent de se produire jusqu'au bout de leurs forces.

Ils y sont poussés par leur amour de la scène mais aussi pour les besoins matériels. En plus de ne pas toucher de salaire en de pareil cas, ils sont également menacés d'une pénalité encore plus grande s'ils ne se produisent pas. Un contrat des années 1850 oblige l'acteur :

> « A payer, à titre de dommages-intérêts, une somme égale à la plus forte recette que l'on puisse faire aux bureaux par le placement de tous les billets, si, par sa faute, [l'acteur]

[286] A.N. : AJ 55 [14]

[287] BERNHARDT Sarah, *op. cit.*, p.173.

obligeait le directeur, soit à changer, en tout ou en partie, le spectacle affiché, soit à charger un autre acteur du rôle qu' [l'acteur] aurait dû jouer ledit spectacle.[288] »

Cette clause particulièrement difficile semble néanmoins disparaître au cours de la période. Il est enfin reconnu aux acteurs le droit de ne pas être en mesure de jouer tous les soirs.

Parfois l'acteur se blesse au théâtre. Par exemple le 12 octobre 1896 un accident arrive lors de la représentation du Capitaine Fracasse :

> « Dans son duel avec le duc de Vallombreuse, M. Ravet blesse au bras M. Amaury. [289]»

On ne connaît pas la suite ici de l'incident. A deux autres reprises des acteurs se blessent. Si leur état le permet ils continuent à jouer malgré la blessure. Le 21 octobre 1900,

> « M. de Max se blesse au bras en tombant dans un escalier. Annonce faite par M. Rameau pour excuser M. de Max obligé de jouer le bras en écharpe. [290]»

Mais lorsque le cas est plus grave, l'administration s'adapte :

> « 8 juin 1904: *La divine Emilie*. Melle Marcilly fait en scène une chute assez grave en se prenant le pied dans la frange d'un tapis de scène.[291] »

Le lendemain, le carnet de bord note :

> « Changement d'une partie du spectacle motivé par l'état de Melle Marcilly qui a le visage tuméfié, les genoux abimés et une très forte fièvre. [292]»

Elle reprend cependant son rôle le 11 juin.

Une note datée du 27 octobre 1887 dénote le dévouement extrême des acteurs. Malgré des situations personnelles des plus délicates, l'artiste tient son rôle au théâtre.

> « Dans la nuit du 26 au 27 Mme Marquet a tiré sur M. Marquet son mari, dans un accès de jalousie injustifiée, cinq coups de révolver qui ont occasionné des blessures sans gravité. M.

---

[288] A.N. : F 21 [1106]

[289] A.N. : AJ 55 [18]

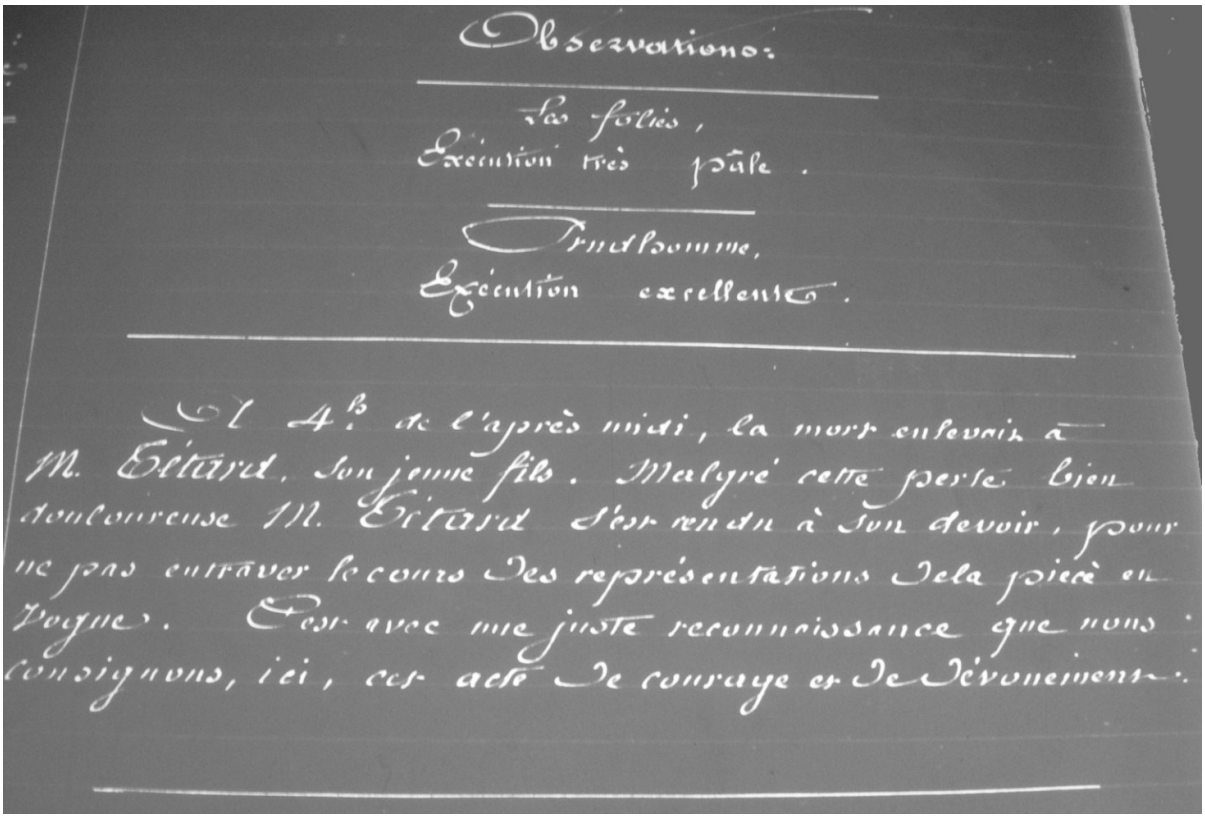
[290] A.N. : AJ 55 [19]

[291] A.N. : AJ 55 [20]

[292] *Ibid.*

Marquet a tenu à remplir son rôle. Une annonce a été faite par M. Mounet et la représentation s'est terminée sans incident. [293]»

La détresse ici est physique, mais elle peut également être morale.



Observations :

Les folies,
Exécution très pâle.

Trinlhomme,
Exécution excellente.

A 4h de l'après midi, la mort enlevait à M. Tétard, son jeune fils. Malgré cette perte bien douloureuse M. Tétard s'est rendu à son devoir, pour ne pas entraver le cours des représentations de la pièce en vogue. C'est avec une juste reconnaissance que nous consignons, ici, cet acte de courage et de dévouement.

« A 4h de l'après midi, la mort enlevait à M. Tétard, son jeune fils. Malgré cette perte bien douloureuse M. Tétard s'est rendu à son devoir, pour ne pas entraver le cours des représentations de la pièce en vogue. C'est avec une juste reconnaissance que nous consignons, ici, cet acte de courage et de dévouement.[294] »

D'après le dictionnaire de Lyonnet, ce serait la première saison de M. Tétard à l'Odéon[295]. Ce dernier n'aurait pas osé perturber l'affiche. Il semble, de plus, qu'une différence est faite entre une pièce en vogue et une pièce qui connaît une réussite moyenne. La pièce en vogue est attendue par le public et fait la recette du théâtre. Il est donc délicat d'en reporter les

[293] A.N. : AJ 55 [15]

[294] Note datée du 6 décembre 1852. A.N. : AJ 55 [01]

[295] LYONNET Henry, *op. cit.*, Notice « Tétard ».

représentations. Mais il semblerait que l'administration aurait accepté, dans ce cas extrême, l'absence de l'acteur. Le fait même de consigner cet épisode et de rendre ainsi hommage à M. Tétard semble indiquer que de tels comportements ne sont pas si courants au théâtre.

Le théâtre finit par ménager ses artistes. Lorsque Melle Tessandier pour la troisième fois en deux ans ne parvient pas à finir sa représentation, le cahier des charges mentionne le fait qu'elle « Sera mise au repos deux jours[296] ». Le 7 décembre 1904, le cahier des charges relève :

> « Pour permettre à Melle Sergine et M. Dorival de se remettre de leurs fatigues, changement de spectacle.[297] »

L'administration prend conscience qu'il est préférable d'interrompre le service d'un artiste plutôt que de l'obliger à paraître, alors qu'il n'est pas en mesure de finir le spectacle. De plus, lorsqu'un acteur est malade, il peut être contagieux pour l'ensemble de la troupe. Il est donc plus judicieux de se passer d'un acteur que d'avoir toute une troupe malade.

Les carnets de bord relèvent également des absences d'artistes sans que ce soit de leur faute.

> « Plusieurs absents. Les bulletins mis par erreur, à la porte des imprimés ne sont point parvenus à ces artistes.[298] »

Le 17 octobre 1886, M. Colombey n'est pas présent au lever du rideau. On envoie une personne le chercher pendant qu'on fait patienter le public. Le concierge avait oublié de lui remettre le bulletin. A son arrivée, on débute la pièce. Dans ces situations, il semblerait qu'aucune sanction ne soit portée aux artistes qui ne sont pas responsables.

Dans un contrat type du début du XXe siècle, on trouve une clause pour les cas de grossesse dans la sous-catégorie baptisée maladie. Dans ce contrat, il est indiqué :

---

[296] Le 6 novembre 1883. A.N. : AJ 55 [14]

[297] A.N. : AJ 55 [20]

[298] Note du 7 novembre 1881. A.N. : AJ 55 [14]

> « Dans le cas de grossesse d'une artiste, les appointements pourront être réduits de moitié, le minimum restant fixé à 150 francs par mois, le maximum à 250 francs. Les appointements ainsi réduits jusqu'à la fin du 1er mois qui suivra l'accouchement.[299]»

Ce contrat maintient une partie des appointements de l'actrice et lui permet de rester auprès de son nourrisson un mois. Cependant, il semblerait que cette clause ne soit que très tardivement appliquée au théâtre. Le carnet de bord ne fait aucune allusion directe à cette situation. On ne trouve qu'une correspondance à propos d'un tel cas. Il s'agit de la grossesse de Melle Rosni. Cette dernière avait déjà des rapports tumultueux avec Ginisty, le directeur, dès son entrée au théâtre en septembre 1903. Elle écrit une lettre du 5 janvier 1904 au ministre pour se plaindre de la suspension de ses appointements suite à sa grossesse. Ginisty répond au ministre le 13 janvier :

> « Je vous remercie de m'avoir communiqué la lettre, de Mme Rosni. Vous savez que la situation n'est pas telle qu'elle l'a dépeinte, un peu lyriquement, au ministre. […]. Elle abuse un peu de sa maternité ce qu'il me semble, pour m'accuser de cruauté.
>
> Avant son mariage, elle m'avait caché son état, dont on s'est aperçu ce qui est assez piquant, lorsqu'elle a joué l'Innocent de *L'Arlésienne*.
>
> Elle n'augurait donc pas très bien en acceptant des rôles qu'elle savait ne pouvoir jouer. Je ne connais pas de petite personne plus difficile à vivre, et, précisément pour son entrée dans la maison avait été orageuse, j'ai tenu à lui montrer plus de patience que je ne l'eusse fait pour personne.
>
> J'ai tant de sujet de mécontentements contre elle que je ne demanderais la résiliation de son engagement. Dans ces conditions, je n'avais vous en conviendrez, qu'à m'en tenir aux règlements, alors que dans le même cas (car il se produit de temps en temps !) j'ai été plus généreux. Mais vraiment, on ne peut l'être qu'envers ceux qui ne se montrent pas insupportables ! Je crois que le ministre, s'il savait tout cela, ne me donnerait pas tort, et vous, vous savez qu'il n'est pas de théâtre où il règne une meilleure harmonie.[300]»

Ginisty ne revient pas sur sa décision. Le ministre lui a proposé après une convocation d'allouer à Melle Rosni une somme de 200 francs. Cette dernière l'a d'abord acceptée puis elle s'est rétractée. On voit donc que cette situation pose réellement des problèmes dans

[299] A.N. : F 21 4652

[300] A.N. : F 21 4653

l'administration. Le directeur agit au cas par cas. Melle Rosni lui a posé suffisamment de difficultés pour qu'il se décide à lui faire une faveur. Car c'est bien une faveur dont il s'agit. Le cas est sûrement assez fréquent mais toutes ces mères actrices ne sont peut être pas aussi obstinées à se défendre que Melle Rosni[301].

Toutefois, les maladies et autres indispositions ne sont pas les seuls motifs qui impliqueraient une absence. L'acteur est entouré d'une famille qui fait appel à lui dans des cas de maladie ou de décès. Le théâtre accorde progressivement des congés aux acteurs lorsqu'ils ont un motif valable. Le 23 avril 1904, par exemple,

> « M. Louis Marie remplace dans son rôle de Roquelaure, M. Roger appelé à Marseille auprès de sa mère mourante. [302]»

Ce genre d'absence est plutôt courant.

L'acteur sous contrat ne peut s'engager ailleurs. Son contrat contient le montant du dédit auquel il s'expose s'il ne tient pas son engagement. Ce montant est proportionnel à l'emploi exercé par l'acteur. Il est en effet moins préjudiciable pour un théâtre de perdre une utilité, qu'un premier rôle. Cette somme est volontairement démesurée. Un acteur n'a pas les moyens de payer un dédit de 3 à 10 000 francs. Le cas le plus célèbre est celui de Sarah Bernhardt qui sur un coup de tête quitte le théâtre de l'Odéon pour la Comédie-Française. Elle le fait sans même en informer son directeur. Ce dernier lui intente un procès. Il est vexé de perdre son étoile, qui demande une augmentation de salaire[303].

La direction se montre parfois plus clémente en laissant partir l'acteur. En effet, retenir contre sa volonté un artiste ne peut pas être la meilleure solution.

---

[301] Cf. Annexe 12 : grossesse d'une actrice.

[302] A.N. : AJ 55 [20]

[303] « Eh bien, je [M. Duquesnel] te conseille de rester à l'Odéon. D'ailleurs, tu as encore un an d'engagement, je ne te laisserai pas partir ! – Alors augmente-moi? On m'offre douze mille francs par an à la Comédie; donne-moi quinze mille francs ici, et je resterai, car je n'ai pas envie de partir. […] Non, mille fois non ! hurla Chilly ; tu me feras chanter quand ton engagement sera terminé, et alors nous verrons. Mais d'ici là, j'ai ta signature, tu as la mienne, je m'en tiens à notre contrat. […] Chilly tint parole et engagea contre moi et la Comédie un procès que je perdis ; et je dus payer six mille francs de dédits aux directeurs de l'Odéon. » BERNHARDT Sarah, *op. cit.*, pp.309 ;311 ;314.

La soumission complète de l'artiste aux besoins du théâtre est souvent blâmée. Dans les journaux tout d'abord, les critiques dramatiques regrettent souvent le sort des artistes :

> « Combien de fois est-il arrivé à des comédiens d'apprendre en scène la mort d'un être adoré, avec l'obligation de cacher leur deuil sous le fard et les grimaces, le devoir professionnel d'amuseur public passant chez eux avant le droit au malheur.[304] »

Les artistes bien évidemment se plaignent de cette situation difficile.

> « Abordons le chapitre des épines du métier, qui font la tristesse du comédien. En première ligne nous plaçons l'assujétissement [sic] absolu de l'artiste dramatique à son devoir, l'absorption complète de sa personnalité, dans cette grande machine, appelée théâtre, dont il est un rouage nécessaire. Une fois engagé, le comédien ne s'appartient plus. Il est l'esclave de l'affiche. Cette profession si attractive, si séduisante, est en réalité la plus dure de toutes les professions.
>
> Il ne vous est, pour ainsi dire, pas permis d'être fils, d'être époux, d'être père. Votre enfant est malade, il faut jouer ; votre femme souffre, il faut répéter ; votre père va mourir, il faut quitter son chevet pour aller revêtir la livrée de Pasquin ou le pourpoint de Damis ; en revenant du cimetière où vous avez déposé ses restes, il faut souvent, si vous jouez dans la pièce en vogue, courir au théâtre, et répondre à l'appel du régisseur qui va frapper les trois coups.
>
> Le peintre, l'écrivain travaillent quand ils veulent ; le comédien est affiché chaque jour, il se doit au public, à telle heure. Qu'il soit heureux ou triste, souffrant ou bien portant, il faut qu'il paraisse en scène, avec toute sa sérénité.[305] »

Ginisty, directeur pendant dix ans du théâtre reconnaît lui-même que les conditions de vie de l'acteur sont difficiles. Il défend cependant l'idée qu'une règle ferme doit être adoptée même s'il faut par la suite l'amender.

> « Il faut, dans une entreprise aussi considérable que celle d'un théâtre, une discipline sévère, et elle reçoit bien dans la pratique assez d'accrocs pour que le texte au moins soit

[304] *Le Progrès illustré* du 19 juin 1898. Article de Mauprat.

[305] TISSERANT Hippolyte, *op. cit.*, p.54.

> formel, qui règle les rapports du directeur avec ses pensionnaires. Rien n'empêchera les « étoiles » d'avoir des fantaisies et des caprices.[306] »

Le directeur reconnaît lui-même que la situation difficile faite aux acteurs peut être améliorée selon son bon vouloir. Les contraintes de cet emploi ne sont pas souvent connues du public. La vision qu'il a des acteurs est souvent contradictoire.

[306] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, *op. cit.*, 1906, p.21.

C - L'acteur : figure contestée de la société

1) L'adoration

Ce monde de paillette et de lumière attire toutes les attentions. Les acteurs sont adulés par le public en raison de leur talent, de leur beauté. Ils ont dès cette époque des admirateurs qui leur sont attachés. Sarah Bernhardt raconte dans ses mémoires :

> « J'étais devenue la reine adorée des étudiants. Je recevais des petits bouquets de violettes, des sonnets, des poèmes longs, longs… trop longs pour les lire. Parfois, quand j'arrivais au théâtre, au moment où je descendais de la voiture, je recevais une pluie de fleurs qui m'inondait, et j'étais joyeuse, et je remerciais mes jeunes adorateurs. Seulement ils poussaient l'admiration jusqu'à l'aveuglement ; et quand, dans une pièce quelconque, j'étais moins bien et que le public semblait plus réservé, me petite armée d'étudiants se révoltait et applaudissait à tout rompre, sans rime ni raison, ce qui énervait (et je le comprends) les vieux abonnés de l'Odéon, lesquels étaient bienveillants pour moi et me gâtaient aussi, mais auraient voulu que je fusse humble, plus douce, moins révoltée. [307]»

Cette admiration se transforme pour beaucoup en amour passionné. Les actrices, qui sont le plus souvent l'objet de ce genre de sentiment, reçoivent des déclarations, des demandes en mariage. Cet attachement est parfois excessif et peut entrainer des gestes inconsidérés.[308]

L'acteur est l'objet de l'adoration publique. On le couvre de présents. Par sa profession, il est amené à rencontrer les auteurs dramatiques, les journalistes. Avant la représentation d'une pièce nouvelle, il bénéficie souvent des conseils de l'auteur en personne. Il est également accueilli dans les salons littéraires où il donne parfois une lecture voire même une représentation privée. Il s'agit d'un travail préparatoire, une sorte de promotion pour une

[307] BERNHARDT Sarah, *op. cit.,* p.184.

[308] Cf. Annexe 14

pièce nouvelle ou même une reprise. L'acteur y gagne en notoriété. C'est également l'occasion pour lui de nouer de solides relations.

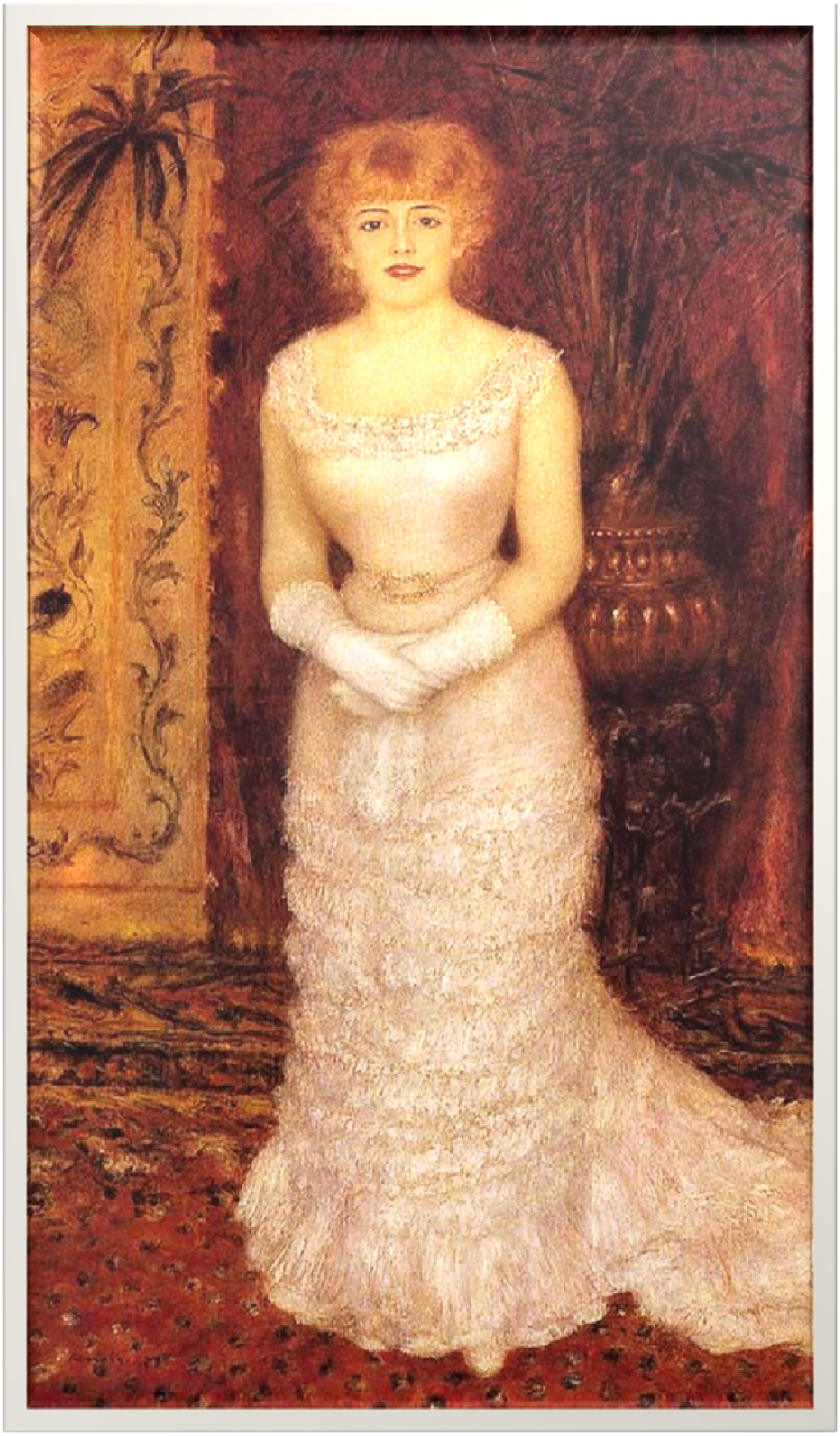
> « Pour peu qu'un comédien ait de la conduite et de la tenue, il a sa place partout… et quelle place ! Toujours la meilleure, sinon la première. [309]»

L'empereur et par la suite les différentes personnalités de la République se pressent pour les voir jouer la pièce en vogue. Leur nom est repris chaque jour dans les journaux parisiens mais également de province voire même de l'étranger.

Les acteurs évoluent autour d'un milieu mondain, mais également dans un milieu artistique. Deux artistes peuvent collaborer afin de s'aider l'un l'autre. Un auteur écrit une pièce pour un artiste dont la renommée peut lui assurer le succès. Ce fut notamment le cas de François Coppée et de Melle Agar. Cette association peut aussi bien fonctionner avec un artiste peintre. Ce dernier a besoin de modèle et l'acteur court après la renommée. Chacun a besoin de la publicité de l'autre. Melle Jeanne Samary était une amie du peintre Auguste Renoir. Il se servit d'elle comme modèle pour une dizaine de tableaux dont *La balançoire* (1876) ou le célèbre *Déjeuner des canotiers* (1881). Pour ces deux tableaux, Jeanne Samary y a participé par amitié. Le tableau suivant est une œuvre de commande qu'elle lui passa. L'impressionnisme n'ayant encore pas acquis ces lettres de noblesse, l'actrice de l'Odéon fera ensuite appel à un peintre plus conventionnel afin de valoriser son image. Au cours du XIXe siècle, les acteurs requièrent de moins en moins de tableaux.

Les autres représentations graphiques sont en pleine expansion : la gravure, le dessin mais également la photographie. Les gravures et les dessins ornent les journaux et les revues théâtrales. Ils sont également vendus dans de petites échoppes. Ainsi, tout un chacun peut posséder chez lui une représentation de l'artiste à la mode. Aussi les pratiques de la dévotion religieuse s'appliquent de la même manière à l'adoration des artistes. Sur ces illustrations, l'actrice est représentée dans son costume de scène.

[309] TISSERANT Hippolyte, *op. cit.*, p.62.



Portrait de Jeanne Samary, Auguste Renoir, 1878, Musée de l'Hermitage, Saint-Pétersbourg.

Illustration tirée du la revue *Le théâtre illustré* n° 45 d'octobre 1869.

Représentation de Sarah Bernhardt dans le rôle qui l'a révélé dans *Le Passant*. Elle y incarne un rôle de travesti. Son costume est celui du troubadour florentin, Zanetto. Cette gravure

paraît dans une revue spécialisée sur le théâtre alors que la pièce connaît un triomphe à l'Odéon.

Représenter un artiste en costume de scène est rendre hommage à son travail. Ce costume est bien souvent créé par lui. En effet le contrat impose aux artistes de se fournir un costume adéquat pour les différentes pièces. Dans le cas du *Passant*, le directeur, satisfait du succès de la pièce, propose de payer les costumes des actrices. Mais ce genre de geste n'arrive pas souvent. Aussi les jeunes actrices sont souvent endettées auprès de leurs couturières à qui elles passent commande de leurs nouveaux costumes. Les actrices renommées au contraire, vont être sollicitées par les grandes maisons de couture de Paris afin de les habiller. En effet, le choix de la tenue est essentiel. Le costume fait parfois l'objet de davantage de commentaires que l'interprétation propre.

Au XIXe siècle, la mode théâtrale est revenue à l'authenticité. Les acteurs essayent de coller aux personnages qu'ils interprètent. Ils cherchent dans la rue des modèles de costume, de maquillage. Lorsque l'action se déroule à une autre époque, les artistes se documentent. Febvre nous rapporte une anecdote à ce sujet :

> « Dans *Louis XI et les grands vassaux*, de Victor Séjour, joué à l'Odéon, j'étais chargé de représenter, aux cotés de Ligier, le duc de Nemours. A un certain moment je revêtais un costume de bataille. J'avais trouvé à la bibliothèque une curieuse estampe où le duc était représenté avec une immense épée à deux mains ; la lame, sans fourreau, attachée dans le dos, par une double chaîne venant se croiser sur la poitrine. Je comptais sur un grand effet. J'entre, et un spectateur m'assassine avec ce mot : « Tiens ! Un rognon brochette.» Ce devait être mon farouche critique Sarcey. [310]»

Cette anecdote montre combien les efforts de l'acteur afin d'être original et réaliste peuvent vite être anéantis. L'acteur doit cependant rester digne et cohérent. Ce même Febvre dénonce le manque de logique dans la composition de certains costumes :

> « J'ai vu, à la Comédie-Française, une soubrette de beaucoup de talent, et qui, malgré son esprit verbial, jouait Dorine de *Tartuffe* et Martine des *Femmes savantes*, avec de gros diamants aux oreilles.[311]»

---

[310] FEBVRE Frédéric, *Au bord de la scène*, Paris, Paul Ollendorff, 1889, p.179

[311] FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien*, *op. cit.*

Certains acteurs poussent ce désir de réalisme assez loin :

> « Decori dans *Le chemineau*, avait à donner l'impression d'un coureur de grandes routes dont les vêtements, portant la trace des nuits passées à la belle étoiles, se sont accrochés à tous les buissons, disent les étapes sans fin. Il acheta un pantalon de cocher, le soumit à de savantes préparations pour lui enlever sa couleur, l'exposa à la pluie, le râpa subtilement, passa quinze jours à le « travailler ». Il parvient ainsi à un réalisme parfait. C'est lui qui poussait le souci de l'exactitude jusqu'à couper ses chaussettes au ras des souliers, afin de paraître avoir les pieds nus. […] Gémier dans *la Rabouilleuse*, ne fut satisfait que lorsqu'il eut trouvé une redingote authentique de la Restauration, que le temps avait élimée. Le Temple n'a pas de meilleurs clients que certains acteurs. [312]»

Un costume beau et cohérent relève donc d'un travail préliminaire et d'un goût important. A cette époque, l'acteur est encore le créateur d'un personnage. Sa manière de le représenter pour la première fois conditionne la vision qu'en ont les contemporains.

Le personnage est également marqué par le jeu de l'artiste. De la même manière, les artistes tentent d'assimiler leurs personnages. Un acteur qui pense avoir compris un personnage et a défendu son interprétation sur scène, laisse souvent dans ses mémoires des indications sur son jeu. Mme Ristori par exemple, fait une étude des rôles de Phèdre, Médée, Elisabeth 1ère ou Marie Stuart qu'elle a brillamment interprétés. Afin d'établir leur personnage, les acteurs se documentent.

> « J'ai cherché à revivre la vie même des personnages que je représentais ; j'ai étudié les mœurs de leur époque ; je me suis reportée aux sources historiques qui me permissent de reconstituer fidèlement leur figure tantôt douce, tantôt terrible, grandiose toujours. Les applaudissements qu'on a bien voulu me donner m'ont récompensée de mes efforts sincères ; mais encore dois-je dire que j'ai éprouvé les plus vives jouissances lorsque je parvenais à m'identifier assez avec les personnages des tragédies que je jouais, pour me sentir soulevée par le grand souffle qui les animait et pour vibrer de tout mon âme aux passions que je devais traduire.[313] »

A ces études littéraires s'ajoute souvent une étude des gens de la rue. Les acteurs prenaient pour modèle des gens du quotidien dans leur attitude, leur gestuelle.

---

[312] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, *op. cit.*, 1906, p.45.

[313] RISTORI Adelaïde, *op. cit.,* p.2.

> « Je me souviens avoir été, avec elle [Mme Picard], voir une sortie de la grand'messe à Saint-Sulpice, pour y découvrir un type pouvant servir de modèle à l'acariâtre Clémentine.[314] »

La mise en condition mentale de personnages difficiles se travaille davantage. Mme Ristori rapporte dans ses mémoires sa préparation psychologique :

> « J'aimais à me promener dans les cimetières, je lisais les inscriptions funéraires, et je me sentais émue jusqu'aux larmes par ces témoignages de la douleur humaine. Souvent dans mes tournées, en arrivant dans une ville inconnue, après avoir parcouru les églises et les musées, je demandais à visiter la maison des fous. Les jeunes aliénées m'intéressaient particulièrement. Quand on me permettait d'entrer dans leurs cellules je m'entretenais longuement avec elles, et j'obtenais souvent la confidence de leurs chagrins, de leurs douleurs, hélas ! Toujours les mêmes. [315]»

La visite des asiles semble être assez pratiquée par les acteurs. Febvre nous rapporte également qu'il les fréquente afin d'établir ses personnages :

> « Pour mener à bien l'étude de mon personnage, j'allais, chaque matin, à l'hospice Sainte-Anne. Que d'études navrantes j'ai pu faire dans ce sombre asile.[316] »

Une fois le rôle assimilé, l'acteur peut espérer se faire connaître avec une création. A la fin du XIXe siècle, les gravures laissent la place aux photographies. Ainsi les acteurs peuvent être immortalisés dans leurs rôles phare à moindre coût. Ces « séances photo » sont organisées par le théâtre.

---

[314] FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien*, *op. cit.,* p.92.

[315] RISTORI Adelaïde, *op. cit.*, p.13.

[316] FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien, op. cit.*

Paul Mounet dans *La Marchande de sourire* en 1888 par l'Atelier Nadar. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques).

Paul Mounet tient le premier rôle dans cette pièce qui a pour cadre le Japon. En 1889, Paris accueille pour la quatrième fois l'Exposition Universelle. Porel, alors directeur, lance cette pièce afin de séduire un public cosmopolite. Ce drame en cinq actes, mis en scène de manière fastueuse, reste à l'affiche deux saisons. Christian Genty juge cette réussite comme étant un succès de curiosité. Le cliché sert bien évidement à mettre l'acteur en valeur mais également à montrer son costume, très recherché pour l'occasion. L'acteur ne sourit pas. Il adopte l'attitude de son personnage.

Mme Segond-Weber dans *Les Jacobites* de François Coppée. Atelier Nadar. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques).

Ce drame versifié en 5 actes fut joué lors de la saison 1885-1886. Toutefois, la pièce ne resta qu'une saison à l'affiche malgré la renommée de l'auteur. Cependant, cette pièce révéla Mme Segond-Weber. Elle put y montrer l'étendue de son talent. Une dizaine de clichés ont été pris de l'actrice adoptant différentes attitudes. Son costume s'inspire des vêtements écossais que devait porter son personnage. L'actrice choisit de garder les cheveux défaits, contrairement au goût de son temps. L'attitude ne sert pas de faire valoir à l'actrice qui essaye de coller au personnage.

Aucune date n'est mentionnée. On ne peut donc pas savoir si ces clichés ont été pris afin de promouvoir la pièce, ou pour répondre au succès de Mme Segond-Weber sur les planches. Cette jeune tragédienne qui n'a pas vingt ans est appelée à la Comédie-Française en 1887. Les photographies aident les jeunes acteurs de se faire connaître.

Mlle Hadamard, Mme Crosnier et Albert Lambert dans *L'Arlésienne* d'Alphonse Daudet, 1885, Atelier Nadar. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques).

Les photographies peuvent également mettre en scène les différents acteurs d'une pièce. *L'Arlésienne* est lancée à l'Odéon en 1885. C'est un immense succès. De nombreux clichés ont été pris d'Albert Lambert qui tient le rôle principal de la pièce. Mais cette fois ci, la pièce offre un rôle de premier plan à un rôle marqué. Mme Crosnier joue en effet la mère de Frédéri. Il est fréquent de trouver des photos d'une jeune et jolie actrice voire même d'un acteur qui détient un premier rôle. Mais avoir un cliché d'une actrice plus âgée est assez rare. Dans cette pièce, son rôle permet d'ajouter du pathétique au récit. Elle acquiert donc une reconnaissance légitime.

Cette fois-ci, les trois acteurs prennent la pose et les deux femmes semblent même sourire. Pourtant la pièce est un mélodrame à l'issue tragique. Si l'attitude adoptée n'est pas celle des personnages, les costumes sont bien camarguais. Le décor de la pièce a même été apporté au studio de photographie afin de figurer derrière eux.

Ces photographies sont ensuite vendues, publiées. Elles sont reprises sous format de carte postale dans les albums Félix Potin. Elles servent également de modèle pour dessiner un artiste[317]. Ces représentations étaient utiles pour un acteur qui pouvait, grâce au format carte de visite, les distribuer afin de se vendre auprès des directeurs. Febvre nous décrit le succès populaire que récoltent ces images :

> « Nos portraits en costumes encombraient les vitrines des papetiers et des photographes. Il y eut même, à ce moment, chez un charcutier, dont le magasin était situé au coin de la rue de la Mare, à Belleville, le portrait de mon camarade Félix et le mien… tous deux en saindoux ! La voilà, la popularité… la voilà bien ! [318]»

Le début du XXe siècle marque le début des objets dérivés. Ceux qui le peuvent, acquièrent un accessoire, un vêtement semblable à celui que l'actrice en vogue porte dans sa dernière création. La première à entraîner de telles réactions est Sarah Bernhardt. Elle est une des premières à connaître une telle gloire personnelle. Son nom est connu bien au-delà des frontières de France par ses nombreuses tournées à l'étranger.

L'acteur, objet de toutes les attentions, de tous les éloges, est particulièrement loué à l'occasion de sa retraite voire même de sa mort. Les camarades et amis se regroupent autour de celui qui se retire afin de lui rendre un dernier hommage. Febvre, dans ses mémoires évoque la représentation de retraite qui fut donné pour lui à la Comédie-Française le 24 mai 1893 :

> « C'est toujours une cérémonie un peu triste que celle d'une représentation d'adieu, une sorte de prologue de l'oubli, ce second linceul des morts, comme dit Dumas. […] Pendant que ma charmante camarade, Melle Bartet, de sa voix si pénétrante, prononçait l'Absoute d'Armand Silvestre, je me mordais les lèvres, dans mon coin, pour ne pas éclater en sanglots… […][319]

---

[317] Elles sont reprises par exemple dans les fameux albums Marianni. Ce dernier est l'inventeur d'une boisson à base de vin de Bordeaux et d'extraits de feuilles de coca. Cette boisson serait l'ancêtre du Coca-Cola, qui ne comporte pas d'alcool, prohibition oblige. Cet apéritif très en vogue à la Belle Epoque a été vantée par toutes les grandes célébrités politiques, religieuses, mais également culturelles. Ces dédicaces ont été réunies dans 11 albums différents. En voir un exemple avec le document 15 en Annexe.

[318] FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien*, *op.cit*.

[319] Cf. Annexe 16.

> En écoutant Melle Bartet prononcer les dernières prières, que de choses, durant cette minute si longue et si courte. […] Ce serait de l'ingratitude de passer sous silence la lettre suivante, qui me fut adressée par les ouvriers machinistes et employés du théâtre :
>
> « Monsieur Febvre,
>
> Après une carrière laborieusement remplie, vous allez nous quitter ; nous perdons, en vous, un défenseur, qui soutenait le droit de la justice, en protégeant les petits. Avec ces sentiments innés en vous, monsieur, vous nous inspiriez à tous le respect, l'estime, la reconnaissance, que mérite l'homme de bien. Permettez-nous de vous exprimer, collectivement, tous nos regrets d'une séparation bien pénible. Puisse dans l'avenir, la personne autorisée à vous succéder s'inspirer de vos bons sentiments à notre égard. Salutations très respectueuses de vos reconnaissants et dévoués. »
>
> (Suivent les signatures)
>
> De tous les témoignages de regrets qui m'ont été adressés, celui-là n'est pas le moins précieux ! [320]»

L'acteur aimé se retire donc après de nombreux témoignages de sympathie et de reconnaissance. Leurs rubriques nécrologiques dans les journaux sont également chargées d'éloges et de regrets. La société, attachée à ces personnalités, ne les laisse partir qu'avec grande peine. Gustave Larroumet, universitaire mais aussi ancien chef du cabinet du ministre de l'Instruction publique dit de Jeanne Samary[321] le 18 septembre 1890 : « J'avais l'honneur, en effet, d'être de ses amis.[322] » 2000 personnes l'accompagnèrent jusqu'au cimetière de Passy.

Cependant, cette adoration est contrastée par une vision négative de cette activité. Une sorte de préjugé, qui n'est pas propre au XIXe siècle, ne disparaît que difficilement.

---

[320] FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien*, *op.cit.*, T2, p.194.

[321] Jeanne Samary meurt subitement à l'âge de 33 ans d'une fièvre typhoïde.

[322] LARROUMET Gustave, *Ministère de l'instruction publique et des beaux arts. Conservatoire national de musique et de déclamation. Discours prononcé à la séance publique annuelle du 3 août 1891*, Paris, Imprimerie Nationale, 1891.

2) La Répulsion

Le théâtre est considéré comme un lieu de divertissement pour le public mais comme un lieu de perdition pour les acteurs, et en particulier pour les actrices. La réputation des artistes est jugée sulfureuse. Leur morale est bien souvent mise en doute. Les contemporains essayent de lutter contre ce préjugé ou tentent de l'expliquer. En 1887, Gaston Maugras publie un ouvrage dont le but est :

> « [de] bien comprendre l'idée déshonorante qui s'est attachée à la profession du théâtre pendant tant de siècles, et qui, aujourd'hui même, n'est pas complètement effacée.[323] »

Il pense que l'Eglise est à l'origine de ce préjugé. En effet, il fait remonter les injustices envers les acteurs à l'Antiquité. Selon lui, l'Eglise proscrit fortement tous les divertissements païens et frappe d'anathème les acteurs. Elle valorise des valeurs comme la chasteté et la pudeur. Le théâtre oblige les acteurs à s'exposer au grand public et à feindre les sentiments d'un autre. Elle ne considère pas le divertissement comme le but de la vie mais il faut cependant travailler à son Salut. De plus, elle n'apprécie pas particulièrement les démonstrations d'un art qui se moque souvent d'elle et de ses adeptes. Différentes décisions de l'Eglise visent à exclure les acteurs de la communauté chrétienne[324]. Ils sont désormais placés sur le même rang que les prostitués. Ils sont privés des sacrements de l'Eglise. L'Eglise leur refuse le baptême pour leurs enfants, le sacrement du mariage, la communion ainsi que la sépulture ecclésiastique. L'absolution ne peut leur être accordée que s'ils renoncent à leur vie de comédien. C'est en raison de cette excommunication des acteurs que Molière ne peut être inhumé dans un cimetière que de nuit.

La Révolution Française réhabilite le sort des acteurs. Mais avec le retour de la Monarchie au XIXe siècle, la question du statut des acteurs est de nouveau contestée. Maugras évoque les difficultés rencontrées lors de l'enterrement d'acteurs célèbres de la Restauration. Melle Raucourt en 1815 n'a pas bénéficié d'une cérémonie à l'Eglise Saint Roch en raison de sa

[323] MAUGRAS Gaston, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calman-Lévy, 1887, p.1.

[324] Comme le concile d'Elvire en 305. Le canon 62 oblige les acteurs et autres amuseurs publics à renoncer à leur emploi s'ils veulent entrer dans la communauté chrétienne.

notoriété mais plutôt par crainte du gouvernement devant l'immense cortège qui l'accompagnait. Par peur de débordements, la situation a été tolérée. Mais dès le 14 décembre 1816, un décret est voté afin d'enlever aux acteurs les droits civils et politiques. Ce décret les replace hors du droit commun. Leur statut n'est donc pas clairement défini au cours du siècle. Les hommes d'Eglise se montrent tolérants ou au contraire intransigeants selon les cas.

Si l'Eglise a eu une forte influence sur la vision que porte la société sur les acteurs, ce n'est pas le seul facteur. Ils sont souvent issus d'un milieu modeste voire parfois pauvre. Ce passé peut entraîner par la suite un rejet par les milieux favorisés de ces acteurs. Leur profession pousse les acteurs à mener une vie itinérante. Ils sont vite amenés à faire un tour de France des théâtres afin de se former et de gagner en notoriété. Cette particularité entraîne la méfiance d'une population encore très immobile. Un acteur connaît de plus un train de vie plutôt incertain. Il est communément peu rétribué à ses débuts. Ses conditions de vie sont souvent difficiles. Febvre rapporte que les acteurs vivent parfois en collocation avec un camarade :

> « Grâce à ce petit ménage, à cette association toute fraternelle, avec un peu d'ordre et d'économie, on doublait ces caps difficiles qu'on nomme Fins de mois ! Clément Just avait pour associé Emmanuel ; moi, je vivais avec Lassouche. Nous occupions un petit appartement rue du Grand-Prieuré, chacun de nous avait sa chambre ; nous possédions une assez belle cuisine, un grand balcon reliait les deux pièces qui donnaient sur la rue. C'était modeste, mais, d'une propreté méticuleuse. [325]»

Si le début de carrière est souvent difficile, la retraite de l'acteur est souvent tout aussi délicate. Flaubert écrit dans *Madame Bovary* :

> « Tous ces grands artistes brûlent la chandelle par les deux bouts ; il leur faut une existence dévergondée qui excite un peu l'imagination. Mais ils meurent à l'hôpital, parce qu'ils n'ont pas eu l'esprit, étant jeunes, de faire des économies. »

C'est une idée communément admise que l'acteur meurt dans la pauvreté une fois que le succès l'abandonne. Même si cela traduit une certaine réalité, ce n'est pas toujours le cas.

[325] FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien*, *op.cit*.

Le 20 mars 1840, le baron Isidore Taylor crée l'Association de secours mutuel des artistes dramatiques. Il s'agit d'une caisse qui attribue une pension aux acteurs ayant joué au théâtre. Cette association au capital de départ modeste, 3 000 francs, devient en trente ans deux fois millionnaires.

> « Peu après trente ans d'existence, distribuer chaque année, avec ses seuls revenus, à près de 600 sociétaires, une somme de plus de 80 000 francs. [326]»

Il faut avoir été engagé en tant qu'artiste au moins une année pour pouvoir adhérer à cette association.

> « Moyennant le paiement d'un droit d'admission de 40 francs et d'une cotisation minimum de douze francs par an.[327] »

Le droit au secours est accessible l'année suivant l'adhésion. Dans les années 1880, on compte 2600 artistes membres de cette Association dont le statut a été ordonné par un décret impérial du 6 décembre 1856. Elle est également financée par des dons et par des représentations sur différentes scènes[328]. Cette caisse distribue des fonds de secours mais également des retraites. Les fonds de retraite sont alloués au plus de 60 ans ou à ceux qui ont cotisé pendant 30 ans. Après 30 ans d'exercice, l'Association verse une pension de 500 francs. Un artiste qui aurait seulement 20 ans de service, toucherait la somme de 300 francs. Il n'y a pas de distinction entre le sexe ou même les emplois des acteurs. Cette Association les aide mais soutient également la famille proche. Lyonnet relève dans son dictionnaire :

> « Il [Laute] mourut dans cette ville en 1874, en laissant une veuve et un fils dont s'occupa l'Association des artistes. [329]»

---

[326] CONSTANT Charles, *Code des théâtres*, Paris, A. Durand et Pedore Lauriel, 1882, p.130.

[327] *Ibid.*

[328] Les carnets de bord relèvent au moins quatre représentations au bénéfice de cette Association ainsi qu'une vente de billets de loterie.

[329] LYONNET Henry, *op. cit.*, Notice « Laute ».

Cependant, la maladie interrompt parfois une carrière qui s'annonçait glorieuse. La retraite est cette fois forcée et se fait sans ressource. Duquesnel rapporte la fin d'une actrice de l'Odéon, Mme Thuillier :

> « Mme Sand l'aimait beaucoup ; elle le lui prouva, du reste, quand vint l'heure de la déveine. La pauvre femme, de santé chétive, dut subitement quitter le théâtre en pleine carrière, au lendemain de son plus grand succès. Elle disparut silencieusement sans faire claquer les portes. On se demanda ce qu'elle était devenue. Elle s'était retirée en un village du Berry, où elle vécut modestement, solitaire, ignorée, dans une retraite profonde, mais ne manquant de rien, grâce à la main généreuse de George Sand, qui lui rendit la vie facile, sinon heureuse, jusqu'à l'heure dernière. Personne ne sut jamais rien, la bienfaitrice et l'obligée ayant gardé la même discrétion. Toutefois Mme Sand ne parlait jamais de Marguerite Thuillier sans émotion : « C'est une vaincue » disait elle.[330] »

Cette actrice est l'héroïne d'une pièce de Sand à l'Odéon. Les deux femmes ont dû se lier d'amitié à cette occasion. Mais il s'agit ici d'un cas relativement exceptionnel. D'autres, moins chanceux, peuvent connaître une fin de vie difficile.

Cette vie itinérante et irrégulière peut parfois pousser des acteurs en mauvaises postures à accepter bien des choses. C'est notamment les actrices qui sont victimes de cette suspicion. Car il est vrai que pour s'imposer dans un tel milieu concurrentiel, le talent ne suffit pas toujours. Etre bien introduit dans le milieu, avoir des connaissances favorisent le lancement d'une carrière. Henry Gidel[331] affirme notamment que Sarah Bernhardt était la maîtresse de Duquesnel dès son engagement. C'est lui qui favorisa son entrée à l'Odéon contre l'avis de De Chilly alors directeur. Elle est également la maîtresse de Sarcey, l'éminent critique dramatique. Réjane a longtemps été la maitresse de Porel alors directeur de l'Odéon.

Ces liaisons qui peuvent servir dans un premier temps l'actrice, sont difficiles à faire oublier par la suite. Cette pratique souvent jugée exagérée, ne semble pas l'avoir été outre mesure.

> « Il s'agit bien d'une réalité immuable durant tout le XIXe siècle. Rares sont en effet les actrices à qui on ne connaît pas d'amants. Celui-ci est flatté par la réussite de sa protégée et celle là est soutenue financièrement par lui. Tous deux y gagnent en notoriété. Mais si un

[330] DUQUESNEL Félix, *Souvenirs littéraires : Georges Sand, Alexandre Dumas, souvenirs intimes*, Paris, Plon-Nourrit, 1922, 304p.

[331] GIDEL Henry, *Gens de théâtre*, Paris, Omnibus, 2007, 1079p.

député de province « a » une danseuse, un ministre se doit d'entretenir une tragédienne.[332]»

De plus, le XIXe siècle, est une période de développement de cabaret et autres revues où des « femmes de petite vertu » s'affichent. La vision du métier d'actrice ne peut être qu'affectée de ce glissement.

Le répertoire peut conduire des actrices à changer quelque peu de registre. Réjane, élève du Conservatoire et ancienne actrice de l'Odéon, joue par la suite au Théâtre des Variétés. Un rôle marquant peut modifier la perception que les contemporains ont d'elle. Elle est notamment remarquée en 1890 avec son rôle de Riquette dans *Ma cousine*. Elle y tient une attitude étonnante et peut être jugée inconvenante pour une actrice classique. Ce rôle lui vaut d'être la cible de nombreuses critiques.

Réjane relevant sa jupe dans *Ma cousine* de Meilhac, Atelier Nadar, 1890, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques)

« Une personne absolument digne de foi m'a raconté qu'on avait vu dimanche matin, à l'église de l'Hôtel-Dieu, Mlle Réjane, la spirituelle interprète de *Ma Cousine*, faisant

[332] MUSÉE D'EVREUX, *op. cit.*, p.42.

pieusement ses dévotions. Ne trouvez- vous pas que cela est adorable ? Mon Dieu, ce n'est pas que les acteurs n'aient point le droit d'aller à la messe. Ces préjugés ne sont plus de notre temps. L'art dramatique et la dévotion font aujourd'hui assez bon ménage. Beaucoup de comédiens sont — comme les époux Rosimond du Député Leveau, sociétaires-z'-à part entière du Théâtre-Français — des gens sérieux autant que des notaires, et doués de toutes les respectabilités. Je sais même un comique marqué qui est marguillier de sa paroisse.

Mais le cas de la charmante Riquette, du théâtre des Folies-Amoureuses, n'en est pas moins tout à fait piquant. Mimer, entre neuf heures et minuit, « le piston d'Hortense » sur les planches des Célestins[333]; lever la jambe à hauteur de l'œil, d'après les pures traditions de la Goulue, de la Môme-Fromage et de Nini-Patte-en-l'Air, en montrant des dessous discrets mais suggestifs, — et venir, à huit heures du matin, déposer l'expression de sa ferveur aux pieds des saints autels, le contraste n'est certes point banal. Baron-Champcourtier dirait en grasseyant : « C'est bien Parisien ! » Et M. Meilhac, l'auteur de *Ma Cousine*, prendrait assurément un plaisir extrême au récit de ce trait de mœurs, si par hasard il lui était conté.[334] »

Accepter de représenter certains rôles, et en particulier dans les Vaudevilles, peut être mauvais pour la carrière d'une actrice au profil plus classique. Réjane, avec ce rôle, passe pour une femme aux mœurs légères. Sa foi religieuse n'est pas jugée compatible avec sa personnalité. Sa dévotion est tournée en dérision de ce fait. Une fois que l'actrice perd sa dignité et sa réputation il est difficile de revenir à un registre plus conventionnel. Réjane, actrice des plus aimées de son temps, ne connaît pas ce problème. Sa carrière ne s'arrête pas à ce registre. Elle crée notamment le rôle principal en France de la *Maison de Poupée* d'Ibsen et celui de *Madame sans-gêne*.

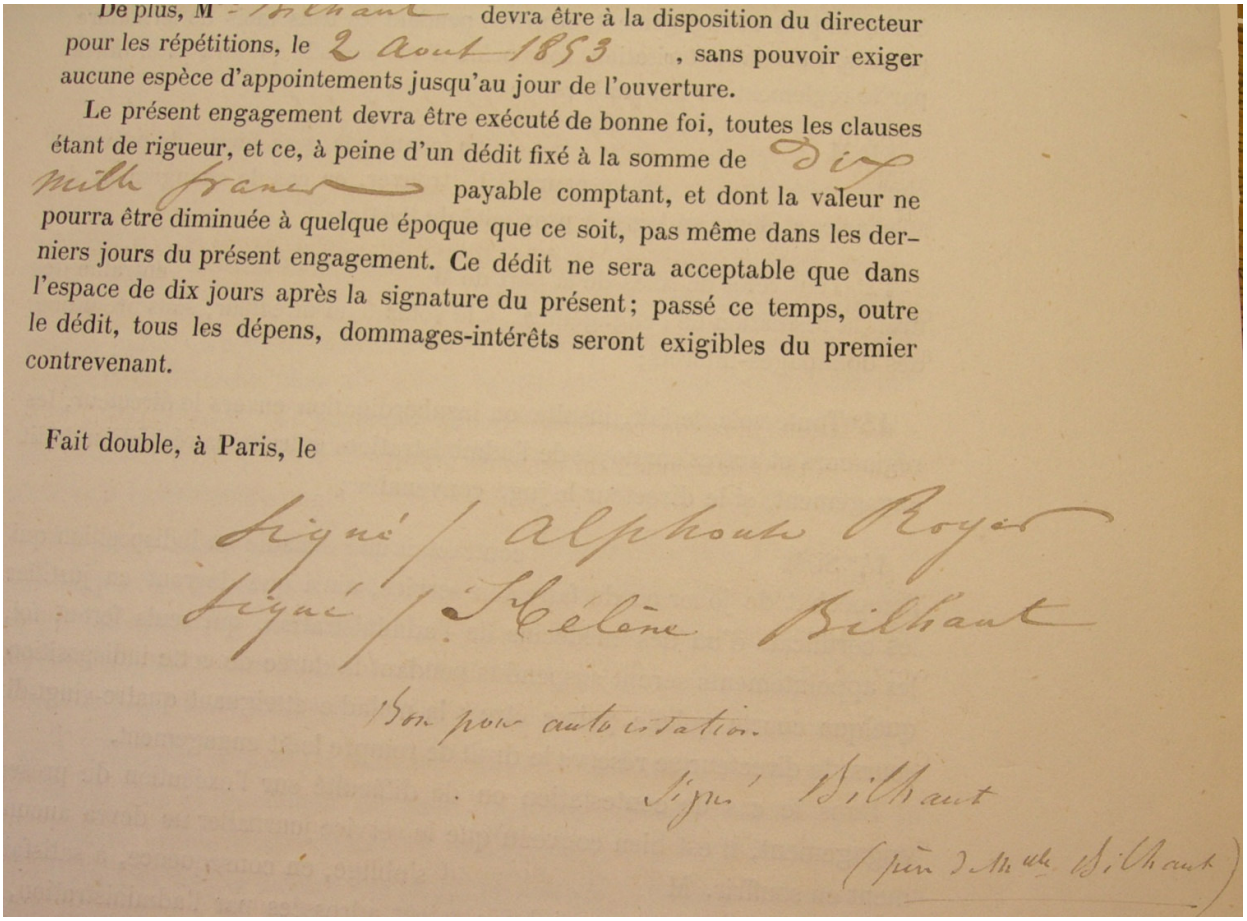
Les acteurs se doivent donc d'être prudents dans la gestion de leur carrière. Les jeunes femmes, surtout, doivent avoir un entourage qui les aide à prendre les bonnes décisions. Mais l'Odéon ne représente pas de pièces qui pourraient porter préjudice à la réputation de leurs acteurs.

---

[333] Le Théâtre des Célestins est le plus ancien théâtre lyonnais. Il accueillait au XIXe siècle de nombreuses troupes en provenance de Paris.

[334] Article de Jacques Mauprat dans le *Progrès illustré* du 28 juin 1891.

L'engagement d'une actrice est plus délicat que celui d'un acteur. Elle ne peut pas signer seule son contrat. Elle est soumise à l'autorité paternelle puis maritale.



De plus, M - Bilhaut devra être à la disposition du directeur pour les répétitions, le 2 Aout 1853, sans pouvoir exiger aucune espèce d'appointements jusqu'au jour de l'ouverture.

Le présent engagement devra être exécuté de bonne foi, toutes les clauses étant de rigueur, et ce, à peine d'un dédit fixé à la somme de Dix mille francs payable comptant, et dont la valeur ne pourra être diminuée à quelque époque que ce soit, pas même dans les derniers jours du présent engagement. Ce dédit ne sera acceptable que dans l'espace de dix jours après la signature du présent; passé ce temps, outre le dédit, tous les dépens, dommages-intérêts seront exigibles du premier contrevenant.

Fait double, à Paris, le

Signé / Alphonse Royer
Signé / Hélène Bilhaut

Bon pour autorisation.
Signé Bilhaut
(père de Mlle Bilhaut)

Ce document est un exemple de contrat d'actrice[335]. Il s'agit de l'engagement par M. Royer, de Melle Bilhaut, jeune soubrette issue du Conservatoire. Il ne s'agit pas ici de son premier contrat avec l'Odéon. Elle y serait entrée dès 1850. Ce contrat la lie à l'Odéon pour l'année 1853. Malgré cela, le contrat doit être confirmé par le père de l'actrice.

Louis Crémieu, docteur en droit et avocat de la cour d'appel d'Aix en Provence, s'intéresse à la question de la nature juridique du contrat d'engagement théâtral des actrices. Il estime que cette profession est particulière car elle met en jeu des considérations d'ordre moral.

> « L'engagement théâtral intéresse la personne ; la femme artiste est amenée à se produire en public ; elle doit jouer les rôles qui lui sont attribués par le directeur, même si ces rôles

[335] A.N. : F21 [1106]

> froissent ses sentiments de pudeur et de dignité ; l'artiste qui jouera par exemple le rôle de l'ingénue devra se laisser courtiser par le jeune premier : il y aura échange de caresse, il y aura des attouchements, qui seront de nature à déplaire à bien des maris. […] La production de la femme sur la scène peut porter atteinte à l'honneur du foyer, à la dignité du mari ; elle peut nuire à la profession du mari et l'avenir des enfants.[336] »

Le juriste exprime ici son avis personnel qui semble révélateur d'une certaine généralité. Il envisage le cas où le mari d'une actrice s'opposerait à sa vocation. Il affirme qu'une distinction se fait entre les actrices qui l'étaient avant leur mariage et celles qui se découvrent cette passion une fois mariée. Il pense que dans le premier cas, l'actrice peut tenter d'obtenir cette autorisation au tribunal. Mais le cas semble plutôt rare. Dans le second cas, la femme doit accepter le refus de son époux. Les textes préservent ainsi un honnête homme de se retrouver avec une femme actrice et voir sa vie basculer.

Ce dernier aurait des raisons de craindre la représentation en public de sa femme mais encore plus de son entourage. Elle serait en contact avec un directeur qui pourrait abuser de son autorité mais également avec de beaux acteurs, et des admirateurs si elle rencontre le succès. Ce qui semble beaucoup troubler les contemporains, est la question des loges. Elles sont perçues comme des lieux mystérieux où des choses peu avouables peuvent se dérouler. Il ne semble pas que ce soit toujours le cas :

> « On s'imagine, dans le monde, que les coulisses sont des lieux de perdition. Il serait difficile d'y nouer des intrigues à travers le tohu-bohu des machinistes qui montent et démontent les décors, des figurants qui se bousculent, des régisseurs qui courent éperdus et crient.[337] »

Un débat encore vif à l'époque nous permet de comprendre que ce préjugé envers les acteurs n'a pas totalement cessé. Même Tisserant, qui juge pourtant que les acteurs sont bien intégrés à la société, regrette cette pratique :

---

[336] CREMIEU Louis, *Théâtres et spectacles, Traité théorique et pratique*, Librairies des sciences politiques et sociales, Paris, 1914, 319p.

[337] SARCEY Francisque, *op. cit.*, p.42.

> « Il est vrai que des régions officielles ont encore des préventions contre nous. On ne décore pas les comédiens. C'est aujourd'hui, dans le droit commun, le seul point d'égalité qui leur manque.[338] »

En effet, l'Etat n'attribue pas facilement de décorations officielles aux acteurs. Cette réticence ne date pas de cette période. Napoléon Bonaparte a même écrit dans le *Mémorial de Sainte-Hélène* :

> « J'eus la pensée de donner la croix de la légion d'honneur à Talma. Toutefois, je m'arrêtais devant le caprice de nos mœurs, le ridicule de nos préjugés. [339]»

Les acteurs de la fin du XIXe siècle ont parfois été nommés officiers d'Académie ou d'Instruction publique. Décerner la Légion d'Honneur est plus délicat. Régnier et Samson sont les premiers acteurs à avoir reçu cette distinction. Ils l'ont été à condition de ne plus jouer. En 1881, le pas est franchi pour le doyen de la Comédie-Française, M. Got. Il est fait chevalier de la légion d'honneur. Maugras affirme qu'il est décoré « non pas comme comédien ; mais quoique comédien ». Cette distinction lui est accordée en vertu de ses talents de professeur au Conservatoire.

[338] TISSERANT, *op. cit.*, p.63.

[339] Cité par MAUGRAS Gaston, *op. cit.*, p.458.

Gravure d'Alfred le Petit représentant Edmond Got qui décroche la Légion d'honneur. Issu du *Dictionnaire des comédiens* de Lyonnet. Tome 2., p.152.

Got réussit à s'élever au dessus des nuages, du lot commun, afin de décrocher cette décoration.

Delaunay et Febvre reçoivent également cette distinction, respectivement le 4 mai 1883 et le 29 mars 1887. Cependant, ce ne sont pas les artistes qui sont décorés, mais le professeur du Conservatoire et un philanthrope[340]. La société française rechigne à honorer officiellement ses acteurs, encore perçus comme indignes d'une telle reconnaissance.

[340] Febvre est vice-président de la Société française de bienfaisance à Londres.

Le métier d'acteur fait naître dans les esprits de nombreux fantasmes. L'emploi est marqué par des personnalités extraordinaires et extravagantes telles que Sarah Bernhardt. De plus, la presse évoque de moins en moins le rôle artistique de ces personnalités pour se concentrer sur leur vie privée. Febvre évoque l'époque de sa jeunesse :

> « Ah ! quel aimable temps que celui-là. La vie quotidienne de l'auteur et du comédien n'était pas mise à nu, chaque matin, par un reporter trop zélé. En voyant trop souvent, et de trop près, ces artistes, en connaissant trop les menus détails de leur vie intérieure, le public a perdu beaucoup de ses illusions.[341] »

Paris est surnommé en province « Cabotinville » en raison des nombreux commérages autour de ces personnalités artistiques. Les ragots tournent autour de la vie privée des acteurs qui intéressent beaucoup. Le carnet de bord annonce sobrement le 11 mai 1893 :

> « Incident : M. Cabel s'étant blessé volontairement à son domicile, d'un coup de revolver n'a pu jouer dans la matinée. [342]»

Lyonnet dans son dictionnaire des acteurs résume la vie de cet artiste :

> « Georges Rouyer dit Cabel. Deuxième accessit puis deuxième prix de tragédie en 1885 et en 1889, Cabel entra à l'Odéon. Sa mort fut annoncée en ces termes […] « Il devait jouer dans la matinée de jeudi à l'Odéon, lorsqu'au moment de commencer le spectacle on apprit que, quelques heures avant, l'infortuné garçon s'était tiré deux balles au cœur. Les causes de ce suicide tant d'ordre tout à fait intime, nous ne croyons pas devoir insister, ne pouvant que déplorer la fin tragique d'un artiste qui promettait un comédien de valeur. »[343]»

La vie et l'action de cet acteur ne sont réduites qu'à sa fin tragique. La notice ne faisant que stimuler la curiosité du lecteur sur les causes d'un tel geste.

Les artistes voient de plus en plus leur vie personnelle étalée publiquement. Cette « médiatisation » avant l'heure est déjà dénoncée :

> « Ce n'est pas Mme Sarah Bernhardt comédienne, ce n'est pas nous artistes, romanciers, poètes, qui sommes pris de cette rage de réclame ; c'est le reportage, c'est la chronique

[341] FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien, op.cit.,* T.1, p.

[342] A.N. : AJ 55 [17]

[343] LYONNET, *op. cit.,* Notice « Cabel ».

> qui, depuis cinquante ans, ont changé les conditions de la réclame, décuplé les appétits curieux du public, soulevé autour des personnalités en vue, cet orchestre formidable de l'information à outrance.[…] Je lui [la presse à informations] demande simplement de ne pas prêter le fracas de son allure aux gens qu'elle emporte dans sa course, quitte à leur casser les reins, s'ils viennent à tomber. [344]»

En effet, la presse adule aussi vite un artiste, qu'elle l'anéantit. L'acteur a besoin que son nom soit publié. Il construit sa renommée grâce à ça. Tisserant rappelle cette dépendance de l'acteur envers la presse :

> « Abimez un artiste, messieurs les critiques, si c'est votre humeur ou votre conviction ; mais, pour Dieu, parlez de lui. Le silence, c'est la tombe. »

Le besoin de voir son nom cité dans les journaux peut pousser des acteurs à des attitudes peu glorieuses :

> « Certains comédiens poussent l'amour de la louange jusqu'à payer de leur bourse. Quelques petits journaux ont pour industrie l'exploitation de cette faiblesse. Certes je ne connais rien de plus doux et de plus charmant que de lire son éloge, même dans un journal ignoré ; mais je n'ai jamais compris le plaisir qu'on peut éprouver à lire des compliments payés, fussent-ils justes.[345] »

Ce genre de pratique ne peut que dévaloriser davantage la critique dramatique au profit d'une presse axée sur la vie privée des acteurs.

Le rôle de l'artiste est également affaibli au début du XXe siècle. Il est de moins en moins le créateur de son personnage. Il devient un interprète. Le théâtre lui fournit plus fréquemment son costume de scène. Ce changement qui allège le budget des artistes, les empêche désormais de réellement s'approprier le personnage. L'acteur est plus facilement interchangeable.

Malgré un préjugé persistant envers cette profession, le théâtre reste cependant l'objet de convoitises. Un des moyens d'approcher son idole est de se faire engager comme figurant au théâtre.

---

[344] ZOLA Emile, *op. cit.*, p.138.

[345] TISSERANT Hippolyte, *op. cit.*, p.55.

D - La figuration

Certaines pièces nécessitent pour leur mise en scène l'emploi de figurants. Leur recrutement est ponctuel et irrégulier, contrairement aux acteurs. Ils sont recrutés par le chef des comparses du théâtre. L'Odéon alloue une somme à cette personne et lui passe commande d'un certain nombre de figurants. Ce dernier est chargé de régler leur comportement, leur indiquer la tenue à adopter. Ginisty définit le figurant comme étant :

> « Un résigné qui, moyennant un franc ou un franc cinquante par soirée, se prête passivement, sans chercher à comprendre, à tout ce qu'on exige de lui. [346]»

Etienne Arago, dramaturge et ancien directeur de théâtre, qualifie les figurants comme appartenant « à une race mixte, à moitié acteur, à moitié décor, tour à tour bête, héros, machine[347] ». Le figurant ne tient qu'un emploi subalterne dans la pièce. Sa fonction peut varier mais il reste un personnage de moindre importance souvent muet. Il doit s'adapter aux différents personnages qui lui sont confiés :

> « Brodequin ou cothurne, casque en cuir ou casque à mèche, botte ou espadrille, sabot ou soulier à la poulaine, il faut que le figurant ait le pied à toutes les chaussures, comme la tête à toute perruque. Artiste multiforme, caméléon dramatique, le figurant est forcé par sa spécialité, ou plutôt faute de spécialité, de paraître jeune ou vieux, bossu ou bien fait, borgne ou aveugle, roi ou paysan, sauvage ou civilisé, selon le bon plaisir du dernier faiseur de dialogues.[348]»

Si les personnages et les attitudes changent, le figurant se doit d'apprendre rapidement, d'être obéissant et surtout de ne pas être impressionné par la scène. C'est la raison pour laquelle, un petit nombre de figurants fait partie des habitués au sein d'un théâtre. Ginisty confie à propos des figurants des théâtres littéraires, dont fait parti l'Odéon :

---

[346] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit*., p.123.

[347] *Ibid*., p.119.

[348] *Ibid*.

> « On n'emploie pas de véritables masses, on arrive à avoir de très braves gens, propres, soigneux, bien « en main », prenant peu à peu goût au métier supplémentaire qu'ils ajoutent à leur métier.[349] »

La tenue et la discipline sont les principales qualités requises afin d'être un bon figurant.

Leur profil semble être varié. Ginisty nous les décrit :

> « Ce sont le plus souvent des concierges, des ouvriers travaillant chez eux, et qui peuvent abandonner leur ouvrage sans inconvénient, pour les répétitions de jour (c'est le point qui rend le plus difficile le recrutement des figurants convenables), des camarades de petit atelier où la besogne n'est point trop active. Ceux-là, exacts, intelligents, ne buvant pas, s'intéressent à la vie du théâtre, causent entre eux de la pièce, connaissent les artistes, et ils sont capables, au besoin, de sacrifier leur salaire d'ouvriers pour leur moindre salaire de figurants, si on exige d'eux, en un moment qui les gêne, une répétition dans la journée. Les répétitions sont payées, d'ailleurs, du même prix que les représentations. Il se glisse aussi parmi eux quelques acteurs de théâtres de banlieue inoccupés, qu'on reconnaît à la naïve importance qu'ils cherchent à se donner. [350]»

Ces figurants réguliers voient dans le théâtre un moyen de gagner autant d'argent mais de manière moins pénible que leur emploi premier. Certains prennent goût au théâtre et trouvent dans cette activité un réel plaisir[351]. Il existe au théâtre des figurants que l'on qualifie de « têtes à l'huile ». Ces derniers sont intéressés par le théâtre et se produisent sans rétribution. Le chef des comparses peut donc garder la somme allouée à leurs salaires. Cependant, ces figurants, même motivés d'une grande ambition, ne deviennent pas des acteurs en titre. Ils restent cantonnés à la figuration.

Lorsque la mise en scène d'une pièce est plus fastueuse, on fait appel à plus de figurants. Dans ce cas, les figurants réguliers convient des amis. Un nombre plus important de personnes est convoqué afin de laisser le directeur et le régisseur faire une sélection. Les candidats au physique attrayant et ayant une bonne présentation sont retenus. Ces renforts semblent être issus du même milieu :

---

[349] *Ibid.*, p.125.

[350] *Ibid.,* p.125.

[351] Cf. Annexe 17.

> « Ce sont des ouvrières qui gagnent plus péniblement qu'au théâtre un franc cinquante ou deux francs et qui, par là, sont empressées à figurer. Ce sont aussi des modèles d'atelier (plus capricieuses que les autres celles-là !) ou des femmes de petits employés de la maison, n'ayant point mauvaise tournure.[352] »

Le carnet de bord ne relève pas toutes les apparitions des figurants. Les distributions particulièrement importantes sont toutefois mentionnées. Le 19 septembre 1853, 28 figurants sont présents pour la pièce *Gusman le brave*. A l'occasion de *Louis XI* lors de la soirée populaire du 5 septembre 1885, la figuration est composée de 39 hommes et de 8 femmes. Mais la figuration la plus impressionnante est celle décrite le 9 décembre 1899 :

> « figuration de 8 dignitaires, 12 étudiants, 10 soldats, 6 gardes, 2 pages, 2 roturiers, 4 serviteurs, 2 dames d'honneur, 10 peuples, 9 enfants, 10 femmes du peuple.[353] »

Cela représente un total de 75 figurants pour la pièce d'Henri de Bornier, *France… d'abord !*

Si le théâtre peut employer de nombreux figurants adultes, la question est plus complexe pour l'emploi des enfants. Certaines pièces nécessitent l'apparition de figurants enfants.

Légalement, un mineur de moins de 12 ans ne peut travailler de nuit ainsi que les dimanches et jours fériés. Pour les filles, cette interdiction s'applique jusqu'à l'âge de 21 ans[354]. Cette législation a pour but de protéger les enfants en particulier du travail difficile en usine par exemple. Le cahier des charges du directeur de l'Odéon statue à partir de 1872 :

> « Le directeur ne pourra faire paraître sur son théâtre sans autorisation du ministre, ni troupe d'enfants, ni artiste âgé de moins de quinze ans.[355] »

Cependant, des documents montrent que l'Odéon employait tout de même des enfants et parfois même assez jeunes. Ginisty envoie une lettre au ministre contenant le nom, le sexe, l'âge et l'adresse des enfants qu'il souhaite engager pour une pièce.

---

[352] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit*, p.126.

[353] A.N. : AJ 55 [19]

[354] Loi du 22 mars 1841.

[355] A.N. : F 21 [4650]

« La pièce de M. Catulle Mendès, *Glatigny* exige la figuration de 10 enfants.

J'ai l'honneur de vous demander l'autorisation d'employer ces enfants, dont la liste est ci-jointe.

Garçons :

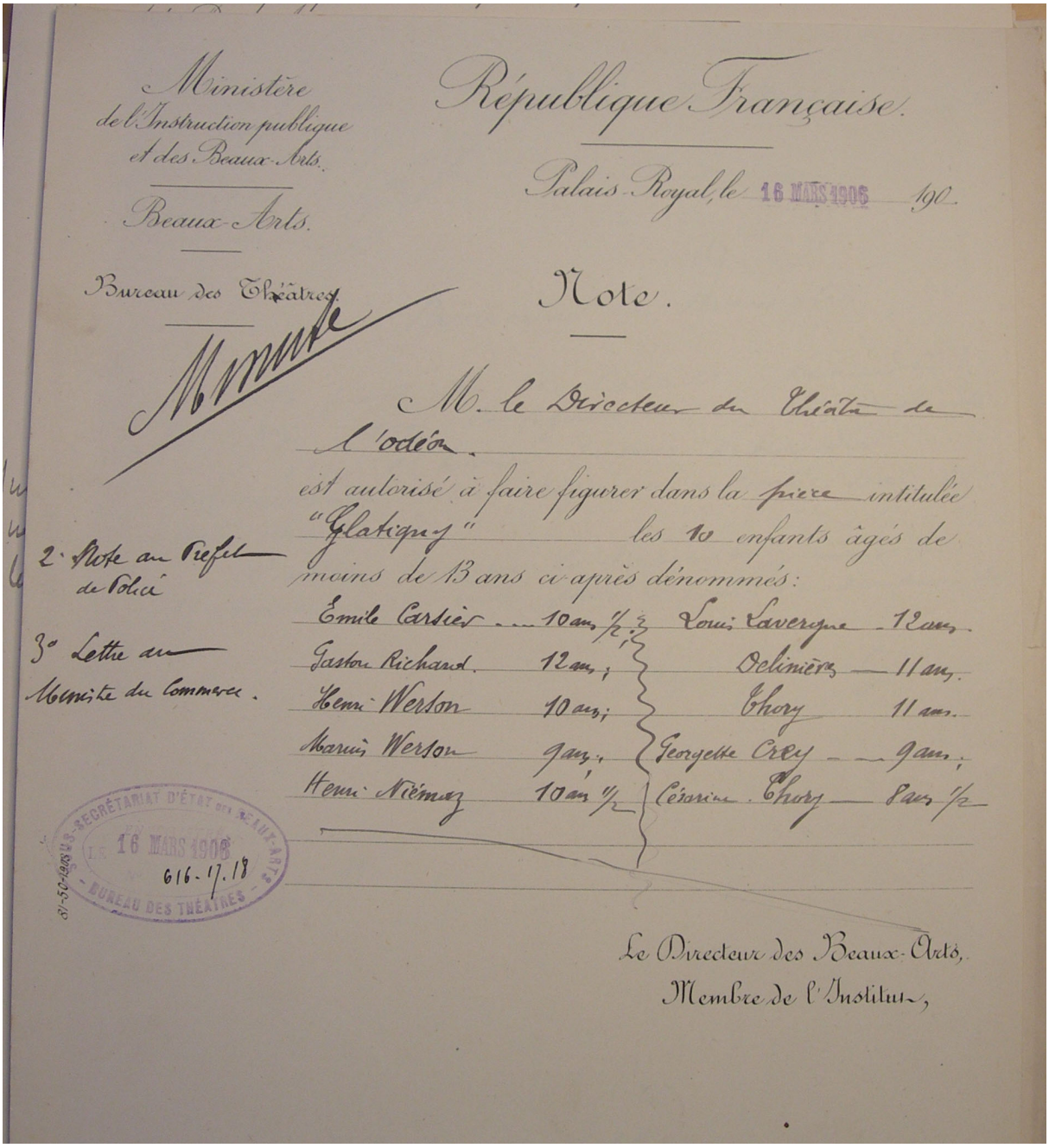
Emile Carsier	10 ans ½	7 rue de Laneau
Gaston Richard	12 ans	14 rue du petit pont
Henri Werson	10 ans	7 rue de la Parcheminerie
Marius Werson	9 ans	idem
Henri Niémaz	10 ans ½	1 passage Pecquay
Louis Lavergne	12 ans	idem
Delinières	11 ans	12 rue St Séverin
Thory	11 ans	idem

Filles :

Georgette Crey	9 ans	6 rue des prêtres St Séverin
Césarine Thory	8 ans ½	14 rue St Séverin[356]»

L'autorisation est donnée sur un document pré-rempli. Cela signifie donc que la demande n'est pas exceptionnelle.

[356] Lettre du 14 mars 1906 de Ginisty au ministre. A.N. : F 21 [4653]



Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Beaux-Arts.

Bureau des Théâtres

République Française.

Palais Royal, le 16 MARS 1906 190

Note.

Minute

M. le Directeur du Théâtre de l'Odéon

est autorisé à faire figurer dans la pièce intitulée "Glatigny" les 10 enfants âgés de moins de 13 ans ci-après dénommés :

Emile Cartier	10 ans 1/2	Louis Lavergne	12 ans
Gaston Richard	12 ans	Delinière	11 ans
Henri Werson	10 ans	Chory	11 ans
Marius Werson	9 ans	Georgette Crey	9 ans
Henri Niémoz	10 ans 1/2	Cécrion Chory	8 ans 1/2

2° Note au Préfet de Police

3° Lettre au Ministre du Commerce.

SECRÉTARIAT D'ÉTAT DES BEAUX-ARTS
16 MARS 1906
616-17.18
BUREAU DES THÉATRES

Le Directeur des Beaux-Arts,
Membre de l'Institut,

Minute de l'autorisation d'engagement d'enfants[357]. Elle est accordée le 16 mars 1906 par le ministre. Cette autorisation est ensuite envoyée au Préfet de Police ainsi qu'au ministre du commerce. Tous deux sont chargés d'encadrer l'emploi des enfants.

La correspondance du ministère relève cinq demandes de Ginisty afin de faire paraître des enfants de moins de treize ans. Le ministre lui accorde même l'autorisation de faire paraître

[357] A.N. : F 21 4653

en 1904 un jeune garçon de six ans. Par la suite, il demande à Ginisty d'employer des enfants âgés d'au moins huit ans.

On remarque également dans ces listes d'enfants, que le théâtre fait appel plusieurs fois aux mêmes enfants. En effet, figurer sur la scène d'un grand théâtre parisien peut être intimidant pour un enfant de moins de 15 ans. Si le théâtre parvient à trouver des enfants capables d'accomplir leur tâche honorablement, il est normal qu'il refasse appel à eux. Le théâtre engage également des frères et sœurs ensemble pour une même pièce. Il est sûrement plus facile pour ces enfants de se sentir à l'aise avec un membre de leur famille à leur côté.

Le carnet de bord rapporte très souvent le nom d'un figurant enfant. L'adjectif « petit » suivi du nom ou prénom indique qu'il s'agit d'un figurant particulier. Car si la correspondance à propos des figurants enfant concerne seulement la direction de Ginisty, on trouve dans le carnet de bord des noms d'enfants dès le début de la période. Ce sont souvent les mêmes qui reviennent. Des enfants peuvent même parvenir à se faire un nom.

La petite Lamart, fait souvent partie de la distribution des pièces à l'Odéon. Lyonnet dit d'elle :

> « Joua des rôles d'enfants sur bien des scènes parisiennes, et en tournées, avant d'entrer au Conservatoire. […] D'une incomparable beauté, Melle Lamart débuta à la Porte-St-Martin dans *Robert Macaire*. […] Mourut à 28 ans. [358]»

Sa mort prématurée la prive d'une carrière d'actrice pleine et entière.

La petite Daubray, qui est à l'affiche à l'Odéon le 30 octobre 1880 dans *Charlotte Corday,* connaît également une certaine notoriété dans son emploi.

[358] LYONNET Henry, *op. cit.*, p.278.

La petite Daubray, 1877, Photo d'Etienne Carjat, in LYONNET Henry, *op. cit.*, p.438.

Cécile Daubray est représentée dans le rôle de Cosette des *Misérables*. Elle est la créatrice de ce rôle au théâtre de la Porte Saint Martin. Elle bénéficie pour l'occasion des conseils de Victor Hugo pour l'interprétation. Dans ce cas précis, on peut même considérer qu'elle ne fait pas seulement de la figuration mais qu'elle joue un rôle à part entière.

Elle possède également sa fiche dans le dictionnaire des acteurs de Lyonnet. On y trouve une description de son travail :

« C'est sa mère, paraît-il, qui lui donne des leçons ; c'est elle qui l'aide à composer ses rôles, à trouver les jolis petits gestes et les adorables petites mimes qui font pleurer. Cependant, cette mère est loin d'être elle-même une artiste de valeur. Elle fait partie de ces troupes errantes de banlieue… ; elle n'y a jamais montré aucune qualité transcendante ; mais l'instinct maternel lui fait trouver pour sa fille tout ce qu'elle n'a jamais su trouver quand il s'agit d'elle. [359]»

La petite Daubray semble bien être représentative de ces figurants enfants. Bien souvent les parents sont déjà dans la profession. Ils connaissent ainsi les bonnes personnes pour faire entrer leur enfant sur scène. De plus, ils les conseillent et les orientent. La perspective de gagner de l'argent de cette manière est bien sur attrayante, mais elle ne semble pas être à la base de cet engagement. La perspective faisant naître une vocation chez leurs enfants semble être présente.

Le carnet de bord relève notamment la figuration de la petite Tétard le 15 janvier 1853. La présence au théâtre d'un acteur du même nom semble indiquer qu'elle est sa fille ou du moins qu'elle est de sa famille.

Germaine Réjane et Jacques Porel. Atelier Nadar. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques).

[359] LYONNET Henry, *op. cit.*, « Daubray ».

Une série de cliché montre les enfants issus du couple Porel-Réjane, dans différents costumes de scène. Il semble donc qu'ils faisaient de la figuration auprès de leurs parents.

L'Odéon a également recours aux animaux pour la représentation de certaines pièces. Sur des scènes de théâtres secondaires, les figurants peuvent avoir à jouer le rôle d'un animal. Mais la présence de l'animal réel sur scène est plus prestigieuse, même si son maniement peut s'avérer plus délicat. Les animaux ont, comme les acteurs, un emploi clairement défini. Le chien est le sauveur, le fidèle compagnon du héros. Le singe tient l'emploi de comique. On utilise les animaux pour donner plus de faste à une pièce. Par exemple, La *jeunesse de Louis XIV*, montée à l'Odéon le 14 mars 1874, était la seule pièce de Dumas qui n'avait jamais été monté à Paris. Des chiens sont sur scène pour illustrer une scène de chasse du jeune roi. Pour *Les plaideurs* de Racine jouée à l'Odéon en 1880, l'Odéon met également en scène des chiens. En 1876, les *Danicheff* font les beaux jours de l'Odéon. Le 26 septembre, le carnet de bord note :

> « le chien de Sarah Bernhardt, malade, n'a pas paru. [360]»

« Le chien de Sarah Bernhardt reprend son service » est mentionné le lendemain. Les animaux de la troupe peuvent donc être sollicités. Henry Gidel affirme que Sarah Bernhardt amenait son chien à l'Odéon. Un soir, en pleine représentation de *Ruy Blas*, il a surgi et aboyé devant le trou du souffleur. Elle reçut une forte amende en conséquence. La figuration de ce chien dans les représentations à l'Odéon, semble relever davantage d'un « caprice d'étoile ». Pour le *Caligula* de Dumas représenté le 8 novembre 1888, le carnet de bord relève que la figuration était animée. En effet, l'Odéon avait mis en scène des chevaux ! Ce genre de figuration reste cependant épisodique.

La troupe, avec ses acteurs et ses figurants, constitue la richesse d'un théâtre. Grâce à elle, le théâtre peut briller et connaître le succès. Mais un tel établissement ne serait rien sans un autre genre de troupe. Le théâtre emploie également un personnel chargé de l'intendance, de l'administration, du bon fonctionnement général du théâtre.

[360] A.N. : AJ 55 [12]

III Les gens de l'ombre : le petit personnel

« Mais la vie au théâtre a aussi ses coins sombres. [...] Pour qui connaît bien les petits mystères de la vie au théâtre, ces ombres ont un nom. Chaque silhouette est celle d'un être qui vaut la peine d'être crayonné. »

GIFFARD Pierre, op. cit., p.229.

Ce personnel regroupe plusieurs représentants de différents corps de métier. Tous ont une fonction spécifique qui les inscrit dans une hiérarchie précise. Ils sont soumis à la direction et ne paraissent pas devant le public, excepté pour les emplois de la salle. Leur maintien au théâtre est d'autant plus sensible au changement de direction.

On peut regrouper ces employés dans trois catégories différentes en fonction de leur attribution.

A - L'administration et l'encadrement

Le directeur ne dirige pas seul le théâtre. Il est secondé par la régie. A l'Odéon, il existe plusieurs régisseurs. Ils sont en général trois. Le régisseur général est le second personnage du théâtre après le directeur. Il peut être assimilé à son bras droit. Il est chargé de faire appliquer les décisions du directeur. Ses fonctions sont donc larges et variées. Il est chargé de veiller au bon fonctionnement du théâtre. Ginisty nous apprend que ce personnage essentiel est quasiment toujours un ancien acteur. Grignon, régisseur général de l'Odéon de 1852 à 1861, était en effet un ancien acteur. Lorsque leur carrière ne rencontre pas le succès escompté, la régie peut être un compromis. Le régisseur est parfois perçu comme une personne aigrie de voir que sa propre carrière n'ait pas décollée. Sa position au théâtre est

donc relativement délicate. Il est chargé de surveiller, voire même de donner des amendes à ses anciens camarades.

Il planifie le travail des employés du théâtre pour la journée. Il distribue les fonctions de chacun au matin. Il veille à leur bonne exécution. Le régisseur reçoit les confidences et les secrets du personnel. Il sait tout et doit tout savoir. Ainsi, il connaît les querelles, les caprices et les amours des employés. Le régisseur a toujours sa femme à ses trousses, jalouse de le voir si bien entouré[361].

Il prépare les répétitions en veillant que tout le matériel nécessaire soit en place. Il y assiste et dans certains cas, il peut même les diriger. Il s'assure que la besogne est accomplie et tâche de résoudre les problèmes éventuels. Avant la représentation, il vérifie que chaque acteur se prépare dans sa loge et est prêt à jouer. Car lorsque que ce n'est pas le cas, le régisseur intervient lui-même en scène pour demander l'indulgence du public. Il annonce un éventuel remplacement, ou une quelconque indisposition de l'acteur qui s'apprête à jouer[362]. Il surveille les changements de décors entre chaque tableau. Pendant la représentation, il doit être prêt à parer à tous les genres de situation. Sa réactivité est parfois soumise à rude épreuve. Le 3 avril 1886, le carnet de bord rapporte :

> « Au commencement de la représentation du *Modèle*, un spectateur des secondes légèrement gris, est tombé sur une dame placée au balcon des premières (côté cour). Le rideau a dû être baissé pendant qu'on emmenait au cabinet médical les deux personnes qui auraient pu se blesser grièvement et qui n'ont rien, heureusement, que de légères contusions. Le spectateur des secondes et la dame des premières ont pu regagner leurs domiciles. Après 10 minutes d'interruption, le rideau s'est relevé et le spectacle a continué. [363]»

A la fin de la représentation, il s'assure que tout est en ordre avant de quitter le théâtre. Il est également chargé de rédiger quotidiennement le carnet de bord du théâtre. Il y consigne toute la mémoire du théâtre. Les informations consignées peuvent varier d'un régisseur à l'autre. De manière générale, on y trouve les renseignements relatifs à la recette, l'affiche et la troupe. Ces informations sont répertoriées en vue d'être utiles pour une direction future.

---

[361] *Ibid.*

[362] Ginisty rapporte une anecdote sur le talent improvisateur du régisseur général. Cf Annexe 18.

[363] A.N. : AJ 55 [15]

Le régisseur remplace également le directeur lorsque ce dernier est malade ou en congé. A cinq reprises, Ginisty s'absente de Paris pendant la saison théâtrale. Dherbilly, le régisseur général, le remplace dans ses fonctions.

Ginisty décrit le régisseur général comme un employé précieux aux multiples talents :

> « En vérité, un bon régisseur, au nombre de qualités que demande son délicat emploi, n'est pas loin d'être un homme parfait. Il lui faut une exactitude minutieuse, une fermeté à toute épreuve, une intelligence sans cesse en éveil, une patience et une énergie qui ont besoin d'être également dosées, une vigilance jamais lassée. La vieille expression d'une main de fer sous un gant de velours est celle qui est la plus propre à caractériser l'attitude que l'on souhaite chez lui.[364] »

Ils sont cependant peu appréciés des acteurs, qui voient en eux les distributeurs d'amendes. Sarcey ajoute :

> « Le régisseur est généralement peu connu du public ; il fait la cuisine, et dans un restaurant s'inquiète-t-on du nom d'un cuisinier ! Il y en a pourtant dans le nombre qui ont été des hommes hors ligne, que les plus célèbres artistes se faisaient un devoir de consulter, et que les auteurs mêmes tenaient en singulière estime. […] On peut sans crainte avancer cette vérité, qu'il n'y a pas de théâtre sans un bon régisseur.[365] »

Godfrin, Valnay et Marck, régisseurs généraux à l'Odéon dans les années 1880, perçoivent à l'Odéon 500 francs par mois[366]. C'est un salaire supérieur à la moyenne des appointements des acteurs du théâtre. De plus, il s'agit d'une des meilleures rétributions allouées aux employés de l'Odéon. Si les appointements sont intéressants, les perspectives d'évolution le sont également. Comme on l'a déjà vu, un régisseur général est souvent en bonne position pour succéder au directeur sortant. Mais ce poste de régisseur général semble difficile à tenir. En l'espace de six ans, de 1880 à 1886, l'Odéon a vu passer trois régisseurs généraux. Cette période est marquée par un changement de direction, ce qui peut expliquer ce roulement. L'entente et la confiance entre le directeur et le régisseur sont impératives. Lorsque leurs relations sont bonnes, le régisseur est maintenu dans ses fonctions. Dherbilly reste le régisseur général pendant les dix années du directorat de Ginisty.

---

[364] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.21.

[365] SARCEY Francisque, *op. cit*., p.33.

[366] A.N. : F 21 [1107]

Le 9 mai 1906, ce dernier écrit au Baron d'Estournelles, chef du bureau des théâtres pour se plaindre d'être sacrifié :

> « Permettez-moi de profiter de cette circonstance pour vous signaler que ce que je redoutais va se produire pour moi à l'Odéon, quelque effort, quelque dévouement que je puisse apporter je suis condamné et dans une conversation loyale avec mon cher directeur, M. Ginisty, ne m'a pas dissimilé que M. Tarrieu exigeait mon exécution au lendemain de mon retour, et quelque peine que cela pouvait causer, mon départ était une nécessité pour lui ramener un calme relatif, pour M. Tarrieu mon seul crime est mon trop grand dévouement à M. Ginisty et pour cela il faut que je disparaisse, le vide sera plus complet autour de notre directeur car je suis un des derniers survivants, mais demain je partirais avec la conscience d'avoir fait mon devoir. Avant mon départ en tournée je serais très heureux si vous vouliez me faire l'honneur de me recevoir en vous priant de m'en informer.[367] »

Sa position au théâtre semble compromise par un certain M. Tarrieu, sans que le directeur, avec lequel il semble entretenir des relations cordiales voire amicales, puisse le défendre. Il reste cependant en poste jusqu'à la fin de la saison théâtrale. Antoine lui adjoint M. Tourneur. Le premier perçoit 725 francs et le second, 600 francs pour le mois de septembre 1906[368]. Il a cependant été recruté par Antoine qui confie :

> « J'ai dit à Ginisty que je connaissais depuis longtemps un homme extraordinaire pour remplir chez nous les difficiles fonctions de régisseur général, avec la ponctualité et l'autorité indispensables. Et je lui ai confié l'histoire de ce Dherbilly régisseur depuis de longues années au Théâtre des Variétés de Marseille. […] Je n'ai jamais vu d'employé plus ponctuel et plus sérieux : une véritable perle. Il a ceci de charmant encore qu'il n'a aucun égard et aucun ménagement pour les vedettes.[369] »

Grâce à ses qualités, Dherbilly a su satisfaire aussi bien Antoine que Ginisty.

La fonction du régisseur évolue du XIXe au XXe siècle. Les différentes attributions du régisseur sont séparées en catégories distinctes. L'Odéon compte, au début du XXe siècle,

---

[367] A.N. : F 21 [4652]

[368] Liste de personnel signée Antoine le 25 septembre 1906. A.N. : F 21 [1107]

[369] ANTOINE André, *op. cit.*, pp.46-47.

trois régisseurs. Le second régisseur occupe souvent les fonctions de directeur de la scène. Le metteur en scène n'existe pas encore tout à fait. Ces termes auraient été utilisés en France à partir de 1880. Le XIXe siècle est encore une époque où chaque acteur règle son jeu, sa gestuelle, son interaction avec les objets et accessoires. Michel Autrand justifie la nécessité d'un metteur en scène à cause :

> « [du] poids grandissant des contraintes matérielles (éclairages, objets, décors) ; une certaine inculture , paresse ou timidité de la part des acteurs ; l'embourgeoisement de nombre d'auteurs ; enfin chez tous, la conscience plus ou moins claire d'une efficacité d'autant plus grande que le spectacle serait ouvertement, officiellement pris en charge par un « ensemblier » unique qui, sur ce plan, en serrait le seul responsable, garantissant à lui seul l'unicité de la visée, esthétique et intellectuelle, du spectacle présenté.[370]»

Le metteur en scène étudie la nouvelle pièce admise au théâtre. Il élabore une mise en scène. Lors des diverses répétitions, il essaie de mettre en pratique ses projets.

> « Dès que le manuscrit est en ma possession, je le relis immédiatement, je l'annote, mais j'y trouve généralement, presque toujours, la première impression de l'audition. Alors je cherche à réaliser ma vision de la pièce, avec l'aide des décors et des acteurs. Presque toujours, je suis obligé de faire des concessions à mon rêve. […] Quand les comédiens ânonnent encore, j'en suis déjà, moi, à la seconde partie de mon travail ; j'estime aussi qu'il est bon que le metteur en scène connaisse les défauts de l'œuvre qu'il monte, pour y parer par les jeux de la scène, le mouvement : c'est souvent un métier de prestidigitateur ; il faut faire passer des vessies pour des lanternes, et c'est charmant. J'aime, du reste, mon art comme au premier jour : il touche à tout, il sert à analyser tout.[371] »

Le metteur en scène ne décide pas entièrement seul. Certains auteurs, présents aux répétitions, mettent un point d'honneur à donner des conseils, voir même à diriger cette mise en scène. Le directeur participe à la scénographie. Porel est connu pour ses mises en scène fastueuses. Ginisty, au contraire, est perçu comme un directeur qui s'en désintéresse totalement.

> « Parfois, entre deux visites […], M. le directeur s'évadait de son cabinet, descendait sur la scène par le petite escalier en colimaçon, traversait, l'œil oblique et la bouche en sourire perpétuel, le groupe de ses respectueux pensionnaires, et, assis à la rampe*, il feignait

[370] AUTRANT Michel, *op. cit.* , p.35.

[371] Citation de Porel rapportée par Ginisty: GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.57.

d'écouter, en tortillant sa moustache. Par déférence, le Lambert, la Chelles ou le Dherbilly du moment, s'adressait à lui de temps à autre :

C'est bien votre avis, monsieur le directeur ?

Alors il sortait de son rêve, branlait vigoureusement la tête, et, l'œil toujours oblique, il articulait avec la fébrilité d'un homme que l'on vient de secouer sur son oreiller :

Oui, oui parfaitement.

[…] Si d'aventure, gêné à la fin de son rôle de témoin, il décidait d'intervenir, il proférait des observations dans le genre de celle-ci :

N'est ce pas, mademoiselle, vous parlerez plus haut le soir de la première ?

Ou bien :

Monsieur, ne frappez pas si fort sur la table. Elle n'est pas très solide.

Puis, dix minutes écoulées, M. le directeur se levait. De son pas glissant, il gagnait le petit escalier en colimaçon, et, jusqu'au lendemain on ne le revoyait plus. Sa tâche était accomplie : il avait assistée à la répétition. […]

Au début de son règne souverain, il entendit un jour un de ses régisseurs ordonner que l'on disposât sur le plancher une « trainée* ».

Comment dites vous ? fit-il

Je dis que l'on mette une « trainée »

Qu'est ce que ça veut dire ? s'exclama t il joyeusement.

Traînée, terrain, ferme*, costière*, châssis*, frise*, lointain*…autant de mots de métier qu'il n'avait cure d'apprendre ! Ne payait-il pas des gens pour les connaître et s'en servir, s'il leur convenait ?

Un autre jour qu'il venait prendre l'air de la répétition, un comédien s'interrompit de répéter pour demander au metteur en scène :

Melle X… vient de faire une « passade* » : qu'est ce vous voulez que je fasse ?

M. le directeur qui honorait la jeune fille de son amitié, se dressa très rouge, et, d'une haleine :

Que dites-vous, monsieur ? Je vous prie de peser vos paroles !

> On pourrait s'imaginer que ces choses sont du roman : vingt comédiens, à l'Odéon, témoigneront dans leur for intérieur.[372] »

Malgré le ton acerbe de cet article manifestement défavorable à Ginisty, on peut tout de même voir que les directeurs ne sont pas toujours réceptifs aux subtilités de la mise en scène.

Les acteurs peuvent également apporter des éléments nouveaux :

> « Chaque jour, j'arrivais à la répétition avec un nouveau détail, cherché dans la patiente observation, dans l'étude laborieuse, et, chaque jour, Pierron[373] mettait en ordre mes idées, encadrant ces nouveaux matériaux dans l'ensemble de sa construction scénique.[374] »

De l'échange entre ces différents personnages doit naître une scénographie réaliste. Le régisseur a besoin d'autorité pour réussir à imposer une mise en scène aux acteurs qui peuvent se montrer réticents.

Le naturalisme, adapté au théâtre par Antoine, joue un rôle majeur dans la reconnaissance du metteur en scène. Antoine est considéré comme étant le premier metteur en scène au théâtre. La terminologie précise n'était pas toujours employée. Le régisseur occupait ces fonctions. La mise en scène, souvent déconsidérée, acquiert progressivement ses lettres de noblesse. Elle est peu à peu reconnue comme un art à part entière.

La mise en scène est consignée par écrit. Elle est conservée au théâtre. Ainsi, si l'on décide de rejouer une pièce, la scénographie n'est pas à refaire. Elle peut néanmoins être complétée. Ginisty confie un élément troublant à propos de ces archives :

> « Les directeurs de théâtres de province ne manquent pas, en effet, de l'acheter au régisseur, le prix variant de vingt-cinq à soixante francs.[375] »

Il ne précise cependant pas si cette activité est autorisée. Ces archives contiennent le travail intellectuel et artistique du théâtre. On ne sait cependant pas si cette somme retourne dans les caisses du théâtre ou si elle permet d'arrondir les fins de mois des régisseurs.

---

[372] Extrait du journal l'*Aurore* du 2 décembre 1902. A.N. : F 21 [4653]

[373] Eugène Pierron : ancien acteur, auteur dramatique. Il est appelé à l'Odéon le 1er janvier 1851 afin de se charger de la mise en scène.

[374] FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien, op.cit.,* T.1, p.93.

[375] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.90.

Foucault, second régisseur à l'Odéon est rétribué 250 francs de 1880 à 1885. A partir de septembre 1885, il perçoit 300 francs par mois. Il s'agit d'un salaire plutôt moyen. Mais les carnets de bord relèvent :

> « Matinée extraordinaire au bénéfice de M. Foucault. Régisseur 28 ans de service à l'Odéon. 51 ans de théâtre.[376] »

Il bénéficie donc d'une certaine reconnaissance au théâtre pour profiter d'une représentation à bénéfice.

Le 3ème régisseur, lui, ne perçoit que 150 francs par mois, ce qui correspond au salaire minimum pour les acteurs. Mais ces fonctions sont également de moindre importance. Il est chef de la figuration et seconde les deux autres régisseurs.

Les régisseurs contrôlent, planifient et sanctionnent le comportement des employés de la salle et de la scène.

Le secrétaire général du théâtre occupe également une place majeure. Ce garçon de bureau est chargé d'assurer la promotion des pièces. Il existe également des secrétaires plus particuliers, au service du directeur.

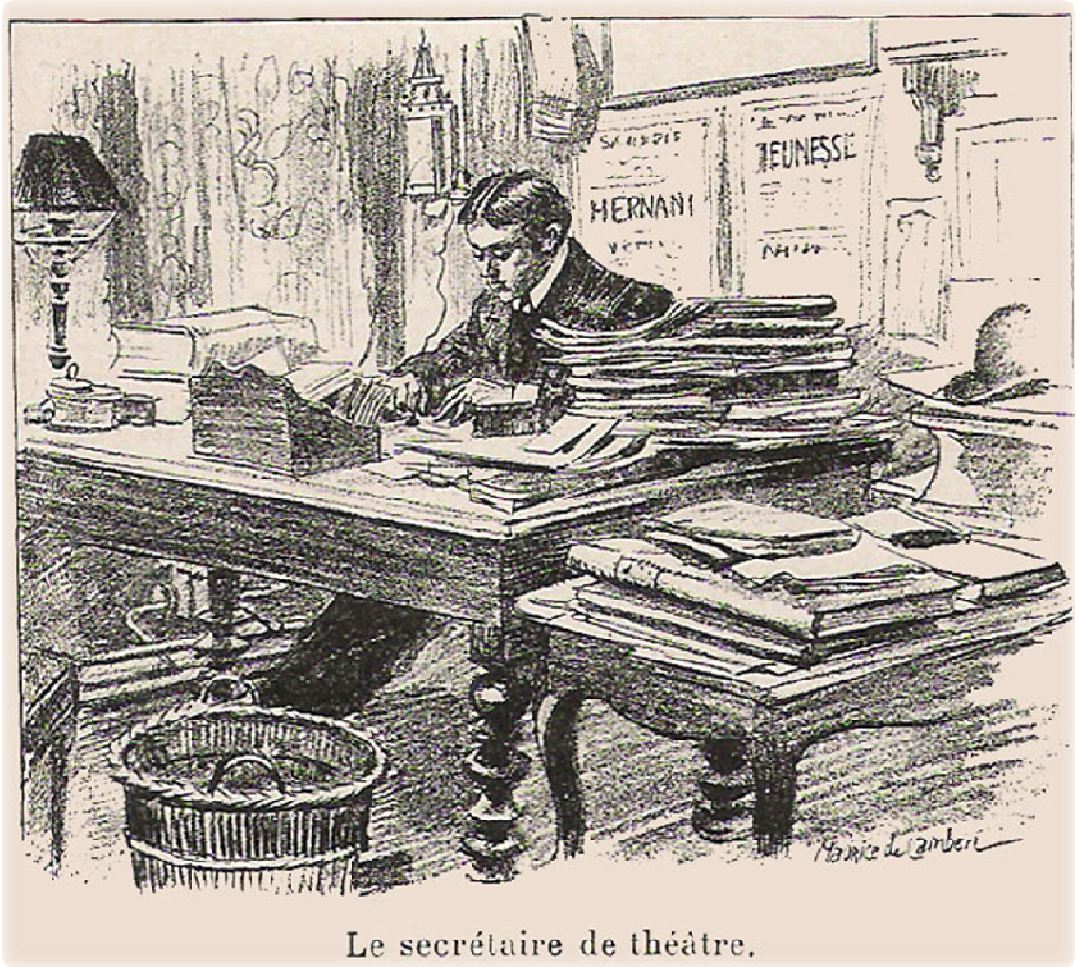
Le secrétaire général élabore l'affiche. Chaque soir, un employé de l'imprimerie vient chercher à l'Odéon l'affiche du lendemain. L'imprimerie la plus célèbre étant Morris, connue pour ses colonnes d'affichage*. Ce secrétaire s'occupe également d'informer les journaux des nouvelles pièces à l'affiche. Etant bien souvent un ancien journaliste, le secrétaire a gardé de bons contacts. C'est surtout au moment de la première représentation d'une pièce que le secrétaire est l'objet de toutes les attentions.

> « Le secrétaire du théâtre prépare son « service » pour la répétition générale et pour la première représentation, c'est-à-dire l'envoi des places numérotées aux directeurs de journaux, à la presse théâtrale, à certains fonctionnaires, dont le nombre est assez considérable, si le théâtre est un théâtre subventionné. Ne le troublez pas au moment où il « fait sa feuille » ! Il est déjà accablé sous le poids des sollicitations, se découvrant des « chers amis » qu'il ne connaissait pas, qui lui demandent « un petit coin », recevant des monceaux de lettres où chacun fait valoir ses titres pour assister au nouveau spectacle.

[376] Note du 10 mai 1906. A.N. : AJ 55 [21]

> Contenter tout le monde, ne pas se créer, du moins, trop d'inimitiés, n'est pas un problème aisé à résoudre. La « feuille », qui contient toutes les places du théâtre, avec leurs numéros, n'est pas indéfiniment élastique. [377]»

C'est en effet du secrétaire que dépendent les places de faveur. En plus de celles accordées par le ministre, le secrétaire peut en octroyer quelques unes.



Le secrétaire de théâtre, Maurice de Lambert in *La vie d'un théâtre* de Ginisty, 1906, p.185.

Le secrétaire à son bureau entouré de ses documents, de sa correspondance afin de composer au mieux sa « feuille».

De plus, le secrétaire dispose ces spectateurs de faveur dans la salle.

[377] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.184.

> « Il n'ignore pas qu'il en est qui ne manifestent pas toujours discrètement leur opinion et qui, ceux-là, il est prudent de les « espacer », de ne pas leur donner un voisinage trop immédiat avec leurs pareils. Il les sépare par des amis de l'auteur ou de la maison, qui leur feront contrepoids. Il connaît son Paris sur le bout du doigt, est au courant de tout ce qui se passe dans ce petit monde de qui dépend le sort d'une pièce, a le tact et, au besoin, la divination de traiter chacun selon son importance. […] Un secrétaire de théâtre doit être, par essence aimable ; aimable dans l'acquiescement aux désirs qui lui sont exposés, aimable surtout dans ses refus, dont il dissimule le côté pénible à force de bonne grâce souriante. Il importe qu'il laisse l'impression d'un galant homme qui a tout tenté pour vous satisfaire, et qui est plus désolé que quiconque s'il n'a pu y réussir. [378]»

En dehors des soirées de lancement, le secrétaire reçoit tout de même des demandes de bulletin de faveur. Il les accorde en regard de la recette attendue. Pour le directeur, un bon secrétaire est celui qui sait bien refuser. Pour les quémandeurs, un bon secrétaire concède ce qu'on lui demande. Il doit sentir lorsque qu'il peut céder ou lorsqu'il doit rejeter une demande selon la formule consacrée « Mille regrets ».

> « Il est des théâtres où, à raison de 20 refus par jour pendant les dix mois de saison, le secrétaire consomme ainsi plus de six millions de regrets.[379] »

Le secrétaire assure également la promotion d'une pièce. Pour cela, il envoie régulièrement aux journalistes de petites notes afin d'inciter le public à se rendre au théâtre. A cet effet, tous les artifices sont bons, même de prendre quelques libertés avec la vérité.

> « La composition d'une note adroite, excitant la curiosité, pouvant avoir quelque influence sur la location, n'est pas peu de chose. Le public est si blasé, se défie tellement des « réclames » ou y reste si parfaitement indifférent ! Il faut l'émoustiller par quelque détail affriolant, par une anecdote savoureuse. C'est tout un art. Au besoin, l'anecdote, on la tirera de la vraisemblance, euphémisme pour dire qu'on l'imaginera. […] Croyez que les auteurs collaborent volontiers avec lui, et ce serait une petite collection assez amusante que celle des bouts de papier où ils se décernèrent les éloges les mieux sentis et les plus flatteuses épithètes. [380]»

---

[378] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.185.

[379] GIFFARD Pierre, *op. cit*., p.226.

[380] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.186.

Cette note contient des détails sur les représentations passées, sur le succès de l'auteur à l'étranger, ainsi que des traductions supposées de la pièce en de multiples langues. La présence dans la salle d'une personnalité est rapportée. Les recettes sont allègrement revues à la hausse. On n'oublie pas non plus de rappeler le nombre de représentations de la pièce. Le secrétaire évoque aussi les costumes, les décors, la mise en scène. L'important est de faire parler de la pièce, et pour cela n'importe quel prétexte est bon. « C'est un petit jeu assez à la mode. Les mœurs actuelles donnent le plus de chances à ceux qui font le plus de bruit. Il faut être de son temps, jusqu'à un certain puffisme*.[381] » Cette publicité implique donc une surenchère à laquelle chaque théâtre finit par se plier.

Bridault, Bourgeat et Desbeaux, les trois secrétaires généraux des années 1880, perçoivent respectivement 250 francs par mois. C'est un salaire relativement correct qui leur est attribué. La publicité et donc la recette dépendent de lui ; il est donc nécessaire qu'il soit satisfait de ses fonctions afin de laisser libre cours à son imagination.

De plus, le secrétaire général est souvent un protégé du directeur :

> « Ginisty avait apporté une commandite de cinquante mille francs dénichée par M. de Fonville, un jeune journaliste de ses amis qui, pour ce service, recevait la place de secrétaire du théâtre.[382] »

Il semble qu'une bonne entente règne entre les secrétaires généraux des différents théâtres parisiens.

> « Les secrétaires de théâtre ont fondé un dîner mensuel : le dîner des *Milles regrets*, d'après la formule qu'ils emploient couramment pour refuser des places aux indiscrets. Ils causent là gaiement de questions professionnelles, et, pour qu'il n'y ait point de jaloux, ils attribuent à tour de rôle la présidence à chacun des membres du dîner.[383] »

Le caissier s'occupe des finances du théâtre. Chaque soir, il veille au décompte de la recette. Il fait parvenir au directeur ainsi qu'aux régisseurs le montant de celle-ci. On peut aussi supposer qu'il est chargé du versement des salaires ainsi que des avances consenties. Il doit également payer les factures des différents fournisseurs du théâtre. Le caissier tient à jour la

---

[381] *Ibid.*, p.188.

[382] ANTOINE André, *op. cit.*,p.79.

[383] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.188.

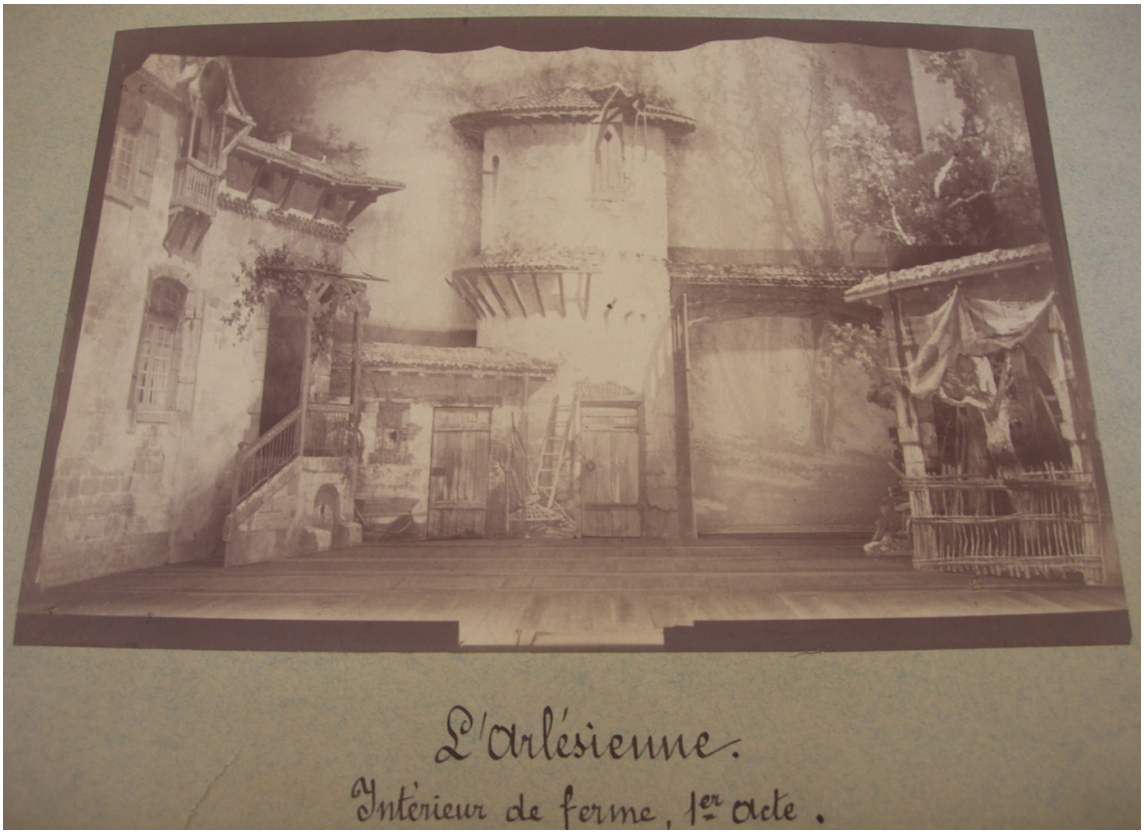
comptabilité du théâtre qui est soumise à l'inspection du commissaire. Une fois encore, le directeur maintient en poste une personne digne de confiance. Antoine explique la nomination du caissier de sa courte codirection :

> « Enfin j'ai approuvé le choix de son beau-frère [celui de Ginisty], comme caissier-administrateur, qui lui donnait toutes les assurances possibles de contrôle financier. [384]»

Les liens familiaux constituent les meilleures garanties de sécurité. Cela permet également au directeur de pourvoir un bon poste à un familier. Car il s'agit d'un emploi honnêtement payé. Gallier et Brunel, caissiers entre 1880 et 1886, perçoivent respectivement 200 et 250 francs par mois.

Le théâtre emploie également un inspecteur général, également appelé inspecteur du matériel. Ce dernier perçoit entre 250 et 500 francs par mois. Il est chargé d'assurer la conservation et le maniement des décors et autres éléments matériels nécessaires aux représentations. Antoine a engagé au théâtre un travail de classification des décors. Il les a fait classer et photographier un à un afin d'être réutilisables et retrouvables rapidement. Ce travail a été fait sous le contrôle de l'inspecteur du matériel.

[384] ANTOINE André, *op. cit.*, p.69.



Photographie du décor du 1er acte de l'*Arlésienne*. A.N. : AJ 55 [369]

Les décors sont classés par ordre alphabétique du nom des pièces.

En 1892, Marck succède à Porel au théâtre de l'Odéon après sa démission. Libersac, qui était inspecteur du matériel depuis 1883, est remercié. Une correspondance étonnante nous montre la difficile transmission de fonction.

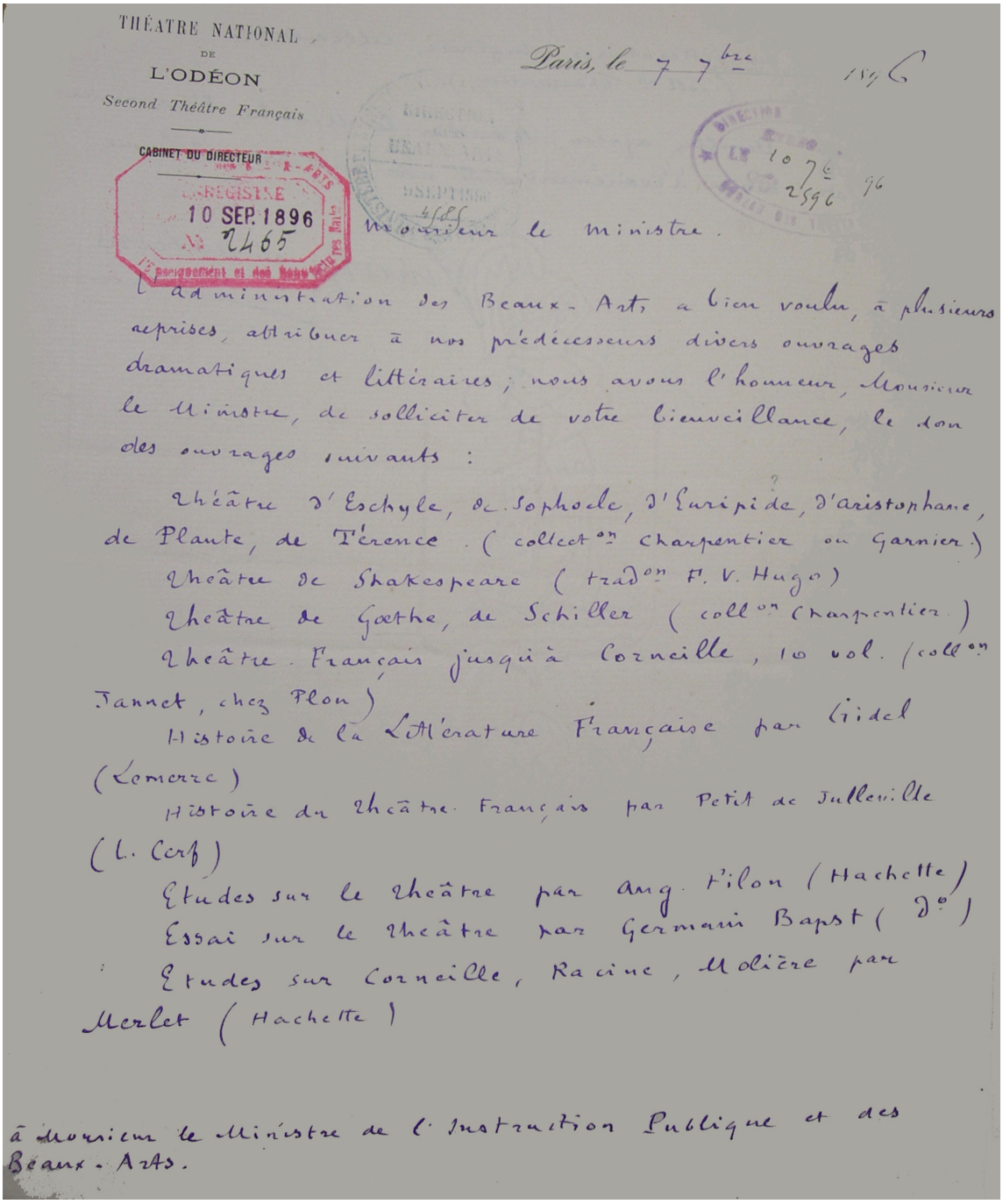
> « Monsieur le directeur,
>
> Je prends la liberté de vous signaler un fait tout particulier sur lequel je vous prie instamment de me donner un ordre ou un avis. M. Libersac, agent de M. Porel, occupe dans le théâtre un bureau spacieux dont j'ai le plus urgent besoin. M. Libersac, sous le prétexte que M. le Ministre pourrait avoir besoin de renseignements que lui seul (dit-il) pourrait fournir s'obstine à conserver ce local. Malgré mes invitations réitérées je n'ai pu obtenir le déménagement de cet agent qui n'a rien d'officiel. Il ne reste plus à inventorier que quelques meubles sans valeur et les cartonner. J'ai cru devoir inviter M. Clément à engager M. Libersac à vider les lieux. Je vous adresse la réponse que M. Clément a faite : ma demande et je vous serais très reconnaissant si vous voulez bien, monsieur le directeur, donner à M. Clément un ordre qui m'évitera la décision grave de faire expulser M. Libersac

> par autorité de justice. Je patiente depuis 3 mois déjà, et à la veille de la réouverture il ne me semble pas convenable que M. Porel maintienne au théâtre un agent qui n'a aucun caractère officiel.[385] »

Ce M. Clément, qui est sûrement un agent du pouvoir, défend le fait que Libersac doit rester au théâtre tant que l'inventaire n'est pas terminé. Il ne s'agit pas d'une ingérence de Porel dans l'administration suivante mais plutôt du maintien de certaines personnes le temps de la transmission de compétence. Libersac finit par quitter son cabinet trois jours après et laisse la place à Omer.

L'archiviste-bibliothécaire détient également une partie de la mémoire du théâtre. Il s'occupe de classer, conserver les documents administratifs du théâtre. Il a sûrement pour mission de prendre soin de la bibliothèque du théâtre. Y sont conservés des ouvrages relatifs à la littérature mais également à l'exercice du métier d'acteur.

[385] Lettre d'Emile Marck adressée au directeur du bureau des théâtres, du 9 septembre 1892. A.N. : F 21 [4650]



THÉATRE NATIONAL
DE
L'ODÉON
Second Théâtre Français

CABINET DU DIRECTEUR
ENREGISTRÉ
10 SEP. 1896
N° 2465

Paris, le 7 7bre 1896

Monsieur le ministre.

L'administration des Beaux-Arts a bien voulu, à plusieurs reprises, attribuer à nos prédécesseurs divers ouvrages dramatiques et littéraires ; nous avons l'honneur, Monsieur le Ministre, de solliciter de votre bienveillance, le don des ouvrages suivants :

Théâtre d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane, de Plaute, de Térence. (collect.on Charpentier ou Garnier.)
Théâtre de Shakespeare (trad.on F. V. Hugo)
Théâtre de Goethe, de Schiller (coll.on Charpentier.)
Théâtre Français jusqu'à Corneille, 10 vol. (coll.on Jannet, chez Plon)
Histoire de la Littérature Française par Gidel (Lemerre)
Histoire du Théâtre Français par Petit de Julleville (L. Cerf)
Etudes sur le Théâtre par Ang. Filon (Hachette)
Essai sur le Théâtre par Germain Bapst (d.o)
Etudes sur Corneille, Racine, Molière par Merlet (Hachette)

à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.

Demande au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, d'ouvrages destinés à la bibliothèque du théâtre signée par Ginisty et Antoine le 7 septembre 1896. A.N. : F 21 [4650].

Les ouvrages déjà présents à la bibliothèque semblent être des dons du ministère :

> « L'administration des Beaux-Arts a bien voulu, à plusieurs reprises, attribuer à nos prédécesseurs divers ouvrages dramatiques et littéraires, nous avons l'honneur, Monsieur le Ministre, de solliciter de votre bienveillance, le don des ouvrages suivants : … »

Les directeurs requièrent dix ouvrages relatifs au théâtre. Cette demande est rejetée car :

> « le dépôt du secrétariat ne contenant plus aucun exemplaire disponible des volumes que vous désirez. [386]»

L'archiviste-bibliothécaire est également chargé d'élaborer un résumé des pièces retenues par le directeur pour le Comité de lecture. Le directeur peut l'inciter à appuyer sur certains points et en faire oublier d'autre pour que la pièce soit plus présentable. Ce poste peut parfois être couplé avec celui de troisième régisseur. C'est notamment le cas de M. Fréville à partir de 1858 :

> « A partir de ce jour, M. Fréville prend le titre et les fonctions de 3ème régisseur-bibliothécaire. Le régisseur général est chargé de régler ce service, dans lequel rentrera tout ce qui concerne la rédaction et l'envoi des bulletins des répétitions. [387]»

L'archiviste-bibliothécaire est peut-être aidé dans sa rédaction de résumés par le lecteur. Le théâtre emploie un agent chargé de lire les manuscrits apportés au théâtre. Le directeur ne peut pas tous les parcourir. Le lecteur lui fait donc une première sélection. Ferrand et Supersac, qui occupent le poste de 1880 à 1886, touchent 100 francs par mois. Les appointements sont peu élevés pour une tâche moins décisive. Une pièce d'un auteur à succès arrive directement entre les mains du directeur. Et un aspirant dramaturge fait jouer ses relations afin d'arriver jusqu'au directeur. Le lecteur ne possède pas à lui seul le pouvoir d'écarter les manuscrits.

A côté de ce personnel administratif présent dans les bureaux du théâtre, il y a des employés qui travaillent directement en salle. Ce personnel veille au bon déroulement des représentations et à la bonne tenue de la salle.

[386] A.N. : F 21 [4650]

[387] Note du carnet de bord du 2 mars 1858. A.N. : AJ 55 [06]

B - Le personnel de la salle

Les spectateurs achètent leur billet directement au théâtre. Ils s'adressent alors à la préposée à la location. Le tableau de troupe mentionne une fois son nom pour la saison 1873-1874. Il s'agit de Mme Vivien. On la retrouve sur les listes de salaire en 1880. Elle perçoit un salaire de 100 francs par mois. Elle dispose d'un bureau au rez-de-chaussée du théâtre.

Au bureau de location, Maurice de Lambert in GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.*, p.240.

Les spectateurs peuvent admirer la salle afin de choisir un emplacement. En attendant qu'ils aient fait leur choix, la préposée à la location prend des communications téléphoniques et note les réservations. Son bureau est protégé par une grille, qui ne laisse qu'un léger espace libre afin d'échanger de la monnaie et des billets.

Les théâtres font déjà la chasse aux revendeurs de billets qui acquièrent de nombreuses places afin de les revendre avec un bénéfice. Ceux-ci officient même devant le théâtre.

> « Il vous aborde, et tout bas : « Monsieur, un orchestre, moins cher qu'au bureau. » Si vous faites mine de l'écouter, il vous entraîne dans un caboulot voisin. Il vous montre des places, qu'il vend au rabais quand la pièce n'a pas réussi, qu'il surfait le plus qu'il peut quand elle a la vogue. […] Il est la plaie des théâtres, qui n'ont jamais pu s'en débarrasser. Quelques directeurs ont trouvé plus simple de faire alliance avec lui et vendent par-dessous main, grâce à cet intermédiaire, leurs places plus chères qu'au bureau. Il leur prête de l'argent au jour de grande dèche. [388]»

Ils sont dotés d'un grand sens des affaires et d'une étonnante clairvoyance. En effet, même si une pièce est encensée par la critique un soir de première, il est possible qu'elle ne fasse pas recette. Le revendeur ne doit donc pas acquérir de trop nombreux billets dont personne ne veut. S'il semble parfois s'associer avec le directeur, il en est de même avec les auteurs dramatiques pièces qui reçoivent des places pour leurs pièces.

Avant la représentation, les spectateurs passent au contrôle. Ils présentent leur billet au contrôleur en chef ou à ses adjoints. Bassua et Prudhomme, contrôleurs en chef de 1880 à 1886, sont rémunérés 200 francs par mois. C'est un salaire relativement moyen pour un employé décisif. Une liste du personnel du 25 septembre 1906 signée par Antoine[389] indique que le contrôleur général perçoit 150 francs par mois. Ses assistants, les inspecteurs, sont au nombre de huit. Leur salaire varie de 50 à 60 francs par mois.

> « Le public croit volontiers que le contrôleur n'a d'autre fonction que de déchirer un coin du billet que chaque spectateur lui apporte. C'est un des organes indispensables de cette machine très compliquée que l'on appelle un théâtre. Il faut qu'un bon contrôleur connaisse, comme le secrétaire général du théâtre lui-même, son Tout-Paris sur le bout du doigt. Le secrétaire général a signé dans la journée les billets de faveur. Le soir, c'est le contrôleur qui les vérifie ; c'est lui qui sait qui il peut laisser entrer sans payer ; qui écoute les plaintes, juge les différends et les apaise. Il sait proportionner les égards et la politesse au rang des personnes qui se présentent ; dur, comme il convient, aux chiens de payants, et

[388] SARCEY Francisque, *op. cit.*, p.48.

[389] A.N. : F 21 [4652]

> quand viennent les autres, rogue avec les petits, la bouche en cœur pour les gros personnages, habile aux nuances.[390] »

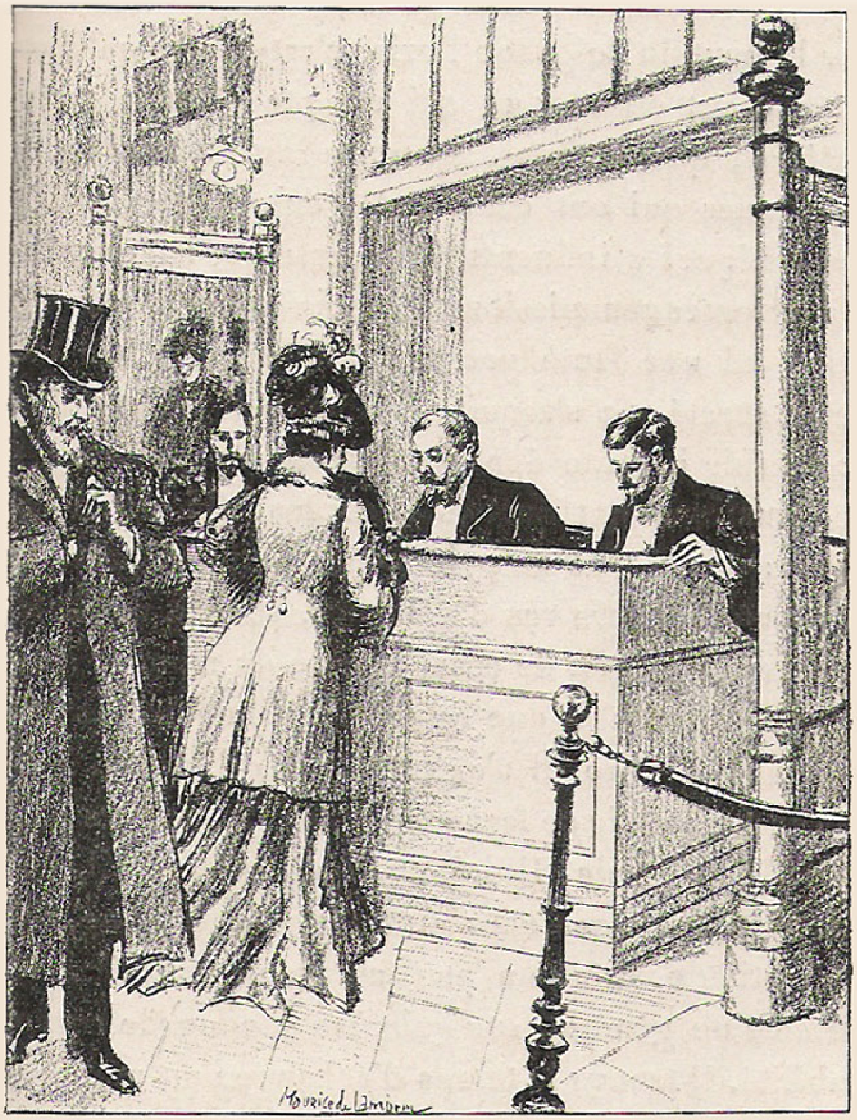
Ginisty ajoute :

> « Le moindre impair est une faute professionnelle grave. […] En cas d'affluence, son art consiste à trouver le moyen de caser encore du monde, même après qu'il semble que ce ne soit pas chose possible. Au cas contraire, il s'entend à faire illusion, à disposer son public de façon à donner l'apparence d'une salle bien garnie. [391]»

Des gardes peuvent éventuellement leur venir en renfort si le besoin se fait sentir. Le commissaire de police assiste plusieurs fois dans la semaine aux représentations. Il alterne avec ses collègues et devient un habitué de la maison.

[390] SARCEY Francisque, *op. cit.*, p.47.

[391] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.144



Le contrôle, Maurice de Lambert in GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.143.

Les agents du bureau de contrôle, dans leur bureau dans le vestibule, répondent aux demandes.

Un agent du contrôle est assigné à la salle. Il surveille le bon déroulement de la représentation. Il veille également à ce que les différents marchands présents dans le théâtre ne dérangent pas la représentation.

> « A travers la salle, les marchands […] s'en vont criant l'entracte ou le Soir, ou proposent des bonbons anglais ou des pastilles. J'ai encore dans l'oreille le cri qu'ont entendu dix générations de spectateurs au Théâtre-Français : Orgeat, limonade, bière ! [392]»

Le contrôleur en chef a sous sa responsabilité les ouvreuses. Il les regroupe par deux et leur assigne un poste pour la soirée. Il leur attribue des amendes si nécessaires et arbitre les éventuels conflits avec le public. Elles relèvent donc de son autorité et de sa probité.

Si le contrôleur est choisi avec beaucoup de minutie, il semblerait que les autres employés soient engagés avec moins d'attention. Une correspondance concernant M. Belin ou Blin[393] du contrôle à l'Odéon, est totalement stupéfiante. Une lettre non datée, mais que l'on estime de l'année 1853, d'un certain M. L. de Birat envoyée au ministre des Beaux Arts :

> « Je ne sais si le nouveau directeur de l'Odéon s'est conformé à un ordre de vous, Monsieur, en ne faisant aucun changement dans le personnel de la Direction Altaroche mais ma surprise a été grande et je ne puis le taire plus longtemps, d'y retrouver le jour de la réouverture un individu du nom de Blin ancien garde mobile et qui il y a quelques mois s'exprimait comme il suit en parlant de Sa Majesté l'impératrice.
>
> Il s'agissait de la présence de leurs Majestés à ce théâtre pour l'œuvre de Monsieur Ponsard, les ouvreuses de loges voulaient se cotiser pour offrir un bouquet à sa Majesté, mais cet homme en sa qualité d'inspecteur fit venir ces malheureuses femmes et leur dit : la première de vous qui parlera de bouquet sera f. à la porte sur le champ ; et comme elles insistaient en disant que cela s'était fait dans d'autres théâtres il ajouta votre Impératrice et vous n'êtes qu'un tas de garces qui ne valez pas mieux les unes que les autres et f.la paix . Ces pauvres femmes se turent car presque toutes ont des enfants à nourrir, mais qu'on les interrogent [sic] séparément en leur ôtant surtout la crainte de perdre leur pauvre place et toute confirmeront ce que j'ai l'honneur d'écrire à votre excellence.
>
> D'après cet ignoble propos je m'informais et j'appris que ce misérable plus rouge que la république, avait fait parti de ces convois dont on a débarrassé Paris en les envoyant en Algérie d'où il est revenu dans une grande détresse. C'est alors qu'une personne employée à la Préfecture de police, l'a par pitié recommandé à Monsieur Altaroche qui l'a employé.

[392] SARCEY Francisque, *op. cit.*, p.27.

[393] Les deux noms différents sont repris alternativement dans cette correspondance.

> Depuis peu il s'est fait sur lui une transformation complète de misérable qu'était sa mise elle est aujourd'hui celle d'un fashionable irréprochable. Connaissant votre dévouement à leurs Majestés, je crois qu'il suffira que votre Excellence soit prévenue pour que cet homme soit surveillé, et ne trouve pas un abri derrière une subvention. [394]»

Une seconde plainte contre ce même contrôleur est envoyée au ministre. M. Baidegey en est l'auteur. Ce dernier s'est vu remercié par M. Belin ou Blin, après cinq années d'exercice en tant que vendeur de journaux à l'Odéon. Il ne manque pas de mentionner l'incident à propos du bouquet des ouvreuses. Il ajoute également :

> « J'ai plusieurs fois informé dans les mois d'avril, mai et juin dernier, M. Altaroche, directeur de l'Odéon, et le secrétaire du théâtre, ainsi que l'officier de paix du service, que M. Belin inspecteur de la salle, prenait des suppléments et en mettait l'argent dans sa poche. [395]»

Le 11 octobre 1853, le ministre demande au Préfet de Police de Paris plus d'informations sur cet individu, mais également sur un autre employé de ce même contrôle. Le préfet y répond dans une lettre datée du 18 octobre 1853 :

> « Vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 11 courant pour me demander des renseignements sur le sieur Blin employé au contrôle du théâtre de l'Odéon, qui vous a été signalé comme ayant, à plusieurs reprises manifesté, dans son service même, des sentiments hostiles au gouvernement.
>
> Je m'empresse de vous transmettre le résultat des informations nouvelles à l'égard de cet employé, sur lequel mon attention avait déjà été appelée d'une manière fâcheuse.
>
> Le Sr Belin (et non Blin) Marie Emile, âgé de 29 ans, ancien militaire au 52ème de ligne, a été employé à l'Intendance militaire en qualité de commis auxiliaire, du 5 décembre 49 au 1er avril 52. Il a été définitivement libéré du service au mois de décembre suivant. Depuis il a été employé au chemin de fer de Strasbourg. Il est en ce moment poursuivi avec un Sr Bazenery dont il va être parlé pour détournement de fonds au préjudice de l'administration de l'assistance publique. La conduite et la moralité du Sr Blin sont fort équivoques. Il n'est pas plus favorablement représenté sous le rapport politique. Il affiche ouvertement des sentiments hostiles au gouvernement. Au mois d'avril dernier lors de la présence de L L M

[394] A.N. : F 21 [1106]

[395] *Ibid.* Lettre non datée.

M I I* au théâtre de l'Odéon il s'est permis de dire aux ouvreuses qui voulaient offrir un bouquet à l'impératrice : « Comment ! C'est vous qui faites tout ce tapage pour si peu de chose ! Nous vous défendons expressément de vous occuper de cela, sous peine de renvoi. L'impératrice est une p… comme vous ». Ces ignobles paroles ont été entendues par MM. Achard demeurant rue de Louvois 7, Marescot, rue de Vaugirard 7 et Toutain rue de la Harpe 39.

Je crois devoir profiter de cette occasion, Monsieur le ministre pour vous adresser copie d'un rapport de contrôle qui m'a été fourni sur le compte du Sr Bazenery, contrôleur au même théâtre.

Le Sr Bazenery, Charles Hyppolite, âgé de 56 ans, né à Dun, Creuze, demeure rue du Jardinet 1, où ses deux sœurs sont sous-maitresses[396] dans le pensionnat de Melle Rousseau. Il appartient à une famille honorable et doit la place qu'il occupe à l'influence de son frère inspecteur des prisons de l'Empire. Cet individu a été employé pendant 20 ans à l'enregistrement, et a été destitué pour insubordination envers son chef. Il passe pour un homme emporté et violent, proliférant des principes subversifs.

Il est positif que le Sr Bazenery s'est opposé à ce que les ouvreuses de l'Odéon présentassent un bouquet à l'impératrice, au mois d'avril dernier lorsque L L M M I I ont honoré ce théâtre de leur présence. Les propos qu'il a tenus ont été parfaitement établis.

C'est à votre Excellence, qu'il appartient d'apprécier les mesures qu'il convient de prendre à l'égard de ces deux employés.[397] »

Il est surprenant de voir que malgré un parcours peu conventionnel et qui peut même être jugé subversif à l'époque, ils ont réussi à être engagés dans un théâtre officiel. La lettre du Préfet confirme que M. Belin ou Blin est poursuivi pour avoir détourné de l'argent. Mais il semble qu'il n'agissait pas seul. On ne sait cependant pas si les témoins attendus ont confirmé les accusations par intégrité, par vengeance envers un personnage antipathique ou encore par conviction politique. Aucun document ne l'affirme mais on peut cependant penser que ces deux contrôleurs ont été renvoyés de l'Odéon. Par la suite, le ministre a sûrement dû demander au directeur d'être plus vigilant avec son personnel.

[396] Sous-maîtresse: Surveillante ou adjointe d'enseignement.

[397] A.N. : F 21 [1106]

Les ouvreuses, soumises aux contrôleurs, semblent ne pas être intervenues dans cette affaire. Par équipe de deux, les ouvreuses occupent un poste. Elles récupèrent les vêtements des spectateurs en leur assignant un numéro.

Ginisty cite un poème sur les ouvreuses sans en mentionner l'auteur :

> « Robert verte. Bonnet rose. Tablier noir.
>
> Pendant l'acte, tandis qu'on rit ou que l'on pleure,
>
> Impassible, attentive uniquement à l'heure,
>
> Elle tricote, assise au milieu d'un couloir.
>
> Que la vertu triomphe, ou que le héros meure
>
> Victime d'un amour fatal et sans espoir,
>
> Pour elle, puisque rien ne saurait l'émouvoir,
>
> La pièce la plus courte est toujours la meilleure… [398]»

C'est emploi qui est de fait occupé par des femmes la plupart du temps âgées. On peut trouver un élément de réponse à ce sujet dans cette citation :

> « Mais de joli minois est fort rare dans les théâtres de Paris. Certain directeur assez canaille essaya un jour un système, et substitua aux ouvreuses âgées des demoiselles de dix-huit ans. L'effet fût prodigieux ; au bout de plusieurs mois, toutes étaient mères.[399] »

Elles sont environ une cinquantaine dans chaque théâtre. En 1906, la liste de personnel relève 47 ouvreuses et 5 ouvreuses surnuméraires. Les soirs de grande affluence on fait appel à plus d'ouvreuses.

> « A coté des ouvreuses titulaires, il y a les surnuméraires, qui attendent leur nomination en faisant les « remplacements », toujours hasardeux ; et il peut, en effet, leur arriver de venir plusieurs fois de suite inutilement au théâtre. [400]»

---

[398] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.146.

[399] GIFFARD Pierre, *op. cit*., p.21.

[400] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.147.

Elles paient une redevance mensuelle au théâtre. Le théâtre considère en effet, que c'est aux spectateurs de payer leurs services. Elles comptent sur la générosité du public. C'est la raison pour laquelle, elles n'ont pas de poste attribué.

> « Telle qui reçoit des pièces blanches une semaine à la porte des loges, s'en va les semaines suivantes recevoir des gros sous au poulailler. Elle méprise le poulailler, bien entendu, et n'admire que les loges.[401] »

L'ouvreuse est décrite par les contemporains comme un personnage déplaisant. Giffard parle même d'une « infamie ». Ginisty écrit :

> « Les spectateurs ont une tendance très facile à rendre les malheureuses ouvreuses responsables de tout. Je confesse qu'elles sont quelquefois agaçantes, mais elles ne sont point généralement coupables de tous les forfaits dont on les charge, par la raison qu'aucune initiative ne leur est laissée et qu'elles sont soumises à une discipline très sévère. [402]»

[401] GIFFARD Pierre, *op. cit*., p.24.

[402] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.145.

Madame l'ouvreuse, Albert Robida, in GIFFARD Pierre, *La vie au théâtre*, *op. cit.*, p.16.

Les deux ouvreuses sont représentées pendant le spectacle. Les manteaux sont numérotés et suspendus en attendant leur propriétaire. Ces deux femmes à la physionomie peu valorisante discutent. C'est le travers qui est le plus dénoncé par les spectateurs.

Giffard confie :

> « L'ouvreuse qui bavarde. Celle-là mériterait d'être brûlée vive entre le rideau de fer et le trou du souffleur ! L'entendez vous, de votre loge ou de votre baignoire, jacasser avec une autre qui lui donne la réplique, […] pendant la représentation ? Elle est assise dans son corridor, sur son tabouret, son numéro du *Petit Journal* à la main ; et la voilà partie, racontant ses impressions, demandant celle des autres, coupant le tout de rires étouffés. […] Et vous, de votre salle, vous entendez le ronron déplaisant, énervant qui vous gâte votre soirée. [403]»

Malgré un emploi assez instable et peu rémunérateur, les postes d'ouvreuses sont l'objet d'âpres compétitions. Elles ont souvent bénéficié du patronage d'un personnage d'une autorité quelconque. Mme Pasmart, ouvreuse à l'Odéon, envoie une lettre au ministre des Beaux Arts le 16 octobre 1848 afin de se plaindre de « l'injustice » qui lui ai faite :

> « Je suis une pauvre malheureuse femme, seule, et sans ressource, […] j'ai perdu mon emploi par un abus d'autorité de Messieurs Mauzin et Gonet ; le premier est commissaire près le théâtre de l'Odéon, le second en est le contrôleur ; et parce que ces messieurs avaient des protégées qu'ils ont fait entrer à nos places.[404] »

Cette pratique relativement peu officielle perdure sûrement. Dans le cahier des charges de Porel, le gouvernement officialise son intervention (voire ingérence) dans la nomination des ouvreuses.

> «Le ministre se réserve la nomination d'une ouvreuse sur deux vacances, au fur et à mesure qu'elles se produiront. Le directeur est tenu, en conséquence, d'aviser le ministre des vacances qui se produiront dans les cadres de cette partie du personnel.[405] »

---

[403] GIFFARD Pierre, *op. cit.*, pp.19-20.

[404] A.N. : F 21 [1106]

[405] Cahier des charges du 27 janvier 1881. A.N. : F 21 [4650]

Le chef de la claque peut également être considéré comme un employé à part entière du théâtre. M. Giraudon, chef de la claque de l'Odéon, figure sur le tableau de troupe de l'année 1899[406]. Cet emploi est très souvent dénigré par l'auditoire qui connaît le coin de ces spectateurs payés pour applaudir. Leur emplacement est toujours le même.

Le chef de la claque organise sa petite troupe. Il est souvent assisté de son second qui assiste comme lui à la répétition générale. La claque est formée de spectateurs admis gratuitement à condition d'applaudir. Les « lavables » paient une petite somme pour assister au spectacle en faisant partie de la claque. Certains paient même intégralement leur place mais se joignent tout de même à la claque afin de ne pas faire la queue pour obtenir les billets et de bénéficier d'une place au parterre. Le chef de claque enrôle également des dames dotées d'une âme sensible afin de pleurer lors des tragédies.

Le chef de claque assiste aux répétitions. Il note dans son calepin les différentes phases de la pièce. Il sait à quel moment il est nécessaire de produire son « effet ». Au cours de la représentation, il est accompagné de ses acolytes chargés de suivre ses instructions.

> « Ces indications arrêtées seront le thème sur lequel il « travaillera », « forçant » ou ne forçant pas, faisant manifester à ses hommes une satisfaction discrète ou un enthousiasme bruyant, demandant, à la fin de l'acte, un, deux ou trois « rappels ». Il y a là un art plein de nuances, qui reflète toute la gamme du plaisir, depuis l'approbation faire de murmures flatteurs, jusqu'au délire. Le chef de claque, au reste, pour appuyer ou glisser, s'inspire en général habile, de l'occasion, des circonstances, des dispositions du public. Il doit être prudent au besoin, modérer ses troupes ou, par une décision hardie, les enflammer subitement, au contraire, fût-ce au-delà des limites convenues. […]La claque est impuissante à faire un succès ; elle aide à le soutenir. [407]»

Les appointements de ces claqueurs ne sont cependant pas mentionnés dans les grilles de salaire. L'existence même de la claque a plusieurs fois été remise en cause, sans succès. Mais cette véritable institution, établie dès le XVIIe siècle en France, se maintient tout le XIXe siècle. Un article du journal lyonnais, *Le Progrès illustré*, donne des éléments de compréhension sur cette étrange pratique.

---

[406] A.N. : AJ 55 [19]

[407] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* p.100.

« C'est toujours de l'étranger que nous vient la lumière : la direction de l'Opéra impérial de Vienne vient de supprimer la claque et tous les artistes se sont engagés solennellement à ne plus rechercher à l'avenir les succès stipendiés ni les applaudissements tarifés. Est-ce la fin des vieux Romains, des antiques chevaliers du Lustre[408]? En Autriche peut-être, mais malheureusement pas en France...

Maintes tentatives ont été faites pour les supprimer chez nous. Lorsque M. Ginisty prit l'Odéon, l'an passé, il essaya de se priver de leur concours. Bon gré mal gré il dut capituler, et les artistes eux-mêmes avaient fait cause commune avec la claque.

Et, à ce propos, on a rappelé des souvenirs historiques, comme celui du père David, chef de claque de l'Opéra sous le second Empire, qui, menacé de se voir mis à pied pour cause de suppression, répondit avec une feinte candeur : Mais qui donc applaudira l'Empereur?

Ce mot sauva le père David et son industrie. Nous n'avons plus d'empereur aujourd'hui, mais la claque est restée.

Tant pis pour le public, sinon pour les acteurs. Ces derniers […] ont besoin de se donner à eux-mêmes l'illusion du succès. Mais rien n'est désagréable pour les spectateurs comme ces salves intempestives qui viennent saluer bêtement des tirades ratées, ou qui rappellent à la fin des actes de mauvais comédiens, comme il s'en rencontre parfois — notamment à nos Célestins, aujourd'hui si déchus. […]

Nous ne sommes pas à la veille de voir réaliser chez nous cette réforme heureuse ! Un incident local m'en fournit la preuve. On m'apportait dernièrement une carte de visite assez pittoresque, trouvée dans l'escalier des Célestins[409]. Elle était ainsi rédigée :

X... ENTREPRENEUR DE SUCCES DU THEÂTRE.

L'euphémisme est délicieux. Cet émule du père David et de Porcher aurait-il de la littérature ?[410] »

[408] « Romains » et « chevaliers du Lustre » sont les autres appellations des claqueurs.

[409] Théâtre des Célestins à Lyon.

[410] Article de Jacques Mauprat du 14 novembre 1897, paru dans *Le Progrès illustré*, n°361.

Entre deux représentations, l'équipe de nettoyage est chargée de balayer la salle. Leurs noms ne figurent que rarement sur le tableau de troupe. Pour la saison 1873-1874, seuls Adolphe et Alexis sont mentionnés au balayage. Les tableaux de troupe de 1899-1900 et de 1900-1901 attribuent à Basset le grade de « chef du balayage ». Il doit donc avoir sous sa responsabilité un ou plusieurs balayeurs. D'autre part, en 1906, l'Odéon emploie six balayeuses sans que soit mentionnée la présence d'un chef de service. Cinq d'entre elles perçoivent 45 francs et la dernière 50 francs par mois[411]. Il est possible que cette dernière ait la responsabilité des cinq autres. On ne sait cependant pas s'il s'agit d'employées permanentes au théâtre ou d'une équipe extérieure afin de savoir si cela constitue leur seule source de revenus.

A la fin de la représentation, si les admirateurs souhaitent parler aux acteurs, il leur faut d'abord passer par la loge du concierge. Souvent comparé à un cerbère, le concierge est le défenseur des coulisses. Il débarrasse ainsi le théâtre des quémandeurs et des trop nombreux admirateurs. Il fait cependant la différence entre les admirateurs modestes, la famille ou les protecteurs attitrés. Le concierge récupère également les communiqués, les bouquets et autres attentions souvent destinés aux actrices.

> « Il y a la lettre du gentilhomme, avec couronne ducale et style correct ; il y a la lettre du riche industriel, gonflée de billets de banque méprisants, qui en promettent d'autres ; la lettre du collégien, avec une fleur et des vers, la lettre du collégien, avec une fleur et des vers, la lettre qui pauvre amour, ni voluptés à l'heure, ni estime, mais une bonne pièce de cent sous, pour boulotter*.[412] »

Ces fonctions sont parfois couplées avec celles de garçon de bureau, une sorte de secrétaire particulier. Emile, concierge de l'Odéon, semble avoir eu une certaine notoriété dans ses attributions. Les tableaux de troupe mentionnent sa présence dès 1873[413]. En effet, celui-ci fait l'objet d'un article en première page du Figaro le 25 juillet 1896.

> « Au jour le jour

[411] Liste des appointements du 25 septembre 1906. A.N. : F 21 [4652]

[412] GIFFARD Pierre, *op. cit.*, p. 207.

[413] Il est possible qu'il ait été engagé bien avant. Mais avant 1873, les tableaux de troupe n'indiquent que le nom des acteurs, et pas ceux du personnel.

Emile !

Une nouvelle nous est parvenue à laquelle nous n'osons croire encore ! Emile !... Emile que nous pensions inamovible en ses fonctions comme quelques-uns des sénateurs, ses voisins dans les leurs… Emile ne serait plus concierge du premier étage de l'Odéon !

Certes lorsque MM. Ginisty et Antoine ont pris la direction du second théâtre français : ce ne fut qu'un cri : «Quel bouleversement dans l'Odéi, dans l'Odéon ! comme on chante dans la revue du théâtre de Cluny.

Mais de là à supposer qu'Emile serait enlevé de son fauteuil du premier étage !... Au fait, connaissez-vous Emile ?

Emile n'était pas le concierge vulgaire de théâtre qui, flanqué d'une grosse moitié –les concierges de théâtre en général, possèdent une grosse moitié- se charge de veiller, fidèle cerbère, de l'entrée des coulisses, et de répondre aux gens qui se présentent en grognant comme un chien à qui l'on retire un os : « Où allez-vous ?... Qui demandez-vous ?... Il n'y a personne ?... C'est pour des billets ?...Revenez à cinq heures… »

Et lorsque vous revenez à cinq heures, avec quel bonheur il vous répond, si par hasard la pièce a du succès : « Des places ?...nous n'en donnons pas. Nous faisons le maximum ! »

Par exemple, si vous avez le bonheur de plaire à M. le concierge et à madame son épouse ; s'il vous trouve une bonne tête, vous pourrez aller au théâtre quand il vous sera loisible, vous, votre famille et les amis de votre famille. De plus, il vous racontera les nouvelles de derrière les portants. Il vous dira dans le tuyau de l'oreille : « Nous allons monter une grande machine ; nous ne reculerons devant aucun frais ; nous engageons la petite Chose et le grand Machin. Vous verrez ça, mon cher !...

Mais revenons à Emile…. Emile n'a jamais été, à proprement parler, concierge de l'Odéon, le concierge chargé de la porte et de tenant au rez-de-chaussée.

Il était le concierge parlant au public, donnant les renseignements, remettant les billets et grand interlocuteur auprès de la direction.

De son cabinet situé au premier étage près de l'escalier, il avait fait sa propriété. Tout le monde n'y était pas admis.

Il avait des airs, non d'une loge de concierge mais de l'antichambre d'un photographe ayant la spécialité de portrais d'artistes. Les murs en effet, étaient couverts de cadres renfermant les portraits, entre autres celui d'un académicien très connu qui a en des drames en vers joués dans la maison. « A Emile, François Coppée ». Soyons discret.

Toutes les comédiennes et les comédiens de l'Odéon figuraient dans ce musée. Toujours un mot aimable accompagnant la signature. « A l'ami Emile », « A Emile, sa dévouée… »

L'Odéon c'était lui !

La plupart de ses directeurs, il les avait vus hauts comme ça ! Il les tutoyait.

N'est ce pas Monsieur Porel ?

D'ailleurs, il tutoyait tout le monde. Lorsqu'un pensionnaire passait devant sa loge, il ne criait pas « Le cordon s'il vous plait ! » mais « Bonsoir, Emile ! »

Emile, lui, ne daignait pas répondre, mais il était content. Il ne prenait son service que fort tard dans la journée, laissant à des sous ordres la surveillance.

Veniez-vous vers une heure et demandiez-vous un renseignement ? le sous ordre vous répondait : « Je ne sais pas monsieur, il faudrait voir Emile… Eh bien allez le chercher ! »

Il fallait voir le sourire du « sous ordre » vous répondant : « Oh monsieur ! Emile est chez lui, on ne peut le déranger. »

Mais que l'on se rassure, Emile n'a pas été mis à la retraite par MM Antoine et Ginisty. Il a été nommé « Conservateur du monument »

Conservez le bien, Emile, ce monument qui est beaucoup le vôtre et sur le fronton duquel vous pourriez écrire en guide d'épitaphe : Hélas ! que j'en ai vu passer de directeurs. [414]»

Si cette importance que se donne ce concierge semble amuser ce journaliste, elle semble également en agacer d'autres. Antoine notamment lui est plutôt hostile :

« Emile est un personnage légendaire : concierge du théâtre et garçon de bureau de Porel qu'il avait connu tout petit comédien, il disposait d'une véritable influence, gardant les portes, n'admettant chez son patron que ceux qui lui plaisaient et impitoyable pour les inconnus et les jeunes auteurs qui apportaient des manuscrits. C'est certainement l'un des hommes qui m'ont vu arriver dans la maison avec le plus d'hostilité et j'avais dit à Ginisty qu'il était urgent de ne pas garder à la porte de notre cabinet un personnage dont les abus de pouvoir et les allures déplaisantes étaient célèbres.

C'est lui qui tutoyait Porel, ce qui faisait la joie de Coppée, narquois devant la mine gênée du directeur aux familiarités de son concierge. Coppée m'a conté qu'un jour où, on conversation avec Porel, celui-ci ayant sonné Emile pour lui dire de monter une bouteille de

[414] Article de Lucien Puech du 25 juillet 1896 dans le *Figaro*.

> bière, l'autre réapparaissait bientôt avec trois verres qu'il posait sur le bureau et, après s'être servi, trinquait tranquillement avec eux.
>
> Je n'ai pas pu arriver à évincer le personnage, qui me guette et me suit d'un œil torve. Mais je lui ai défendu de stationner à la porte de mon bureau. Les Beaux-Arts l'ont maintenu d'autorité et comme on n'avait pas le pouvoir de me forcer à le garder comme employé, on l'a nommé conservateur du monument ! Sur quoi, je lui ai dit : « Mon ami votre place est partout dans le théâtre, excepté au palier de mon étage où je ne veux jamais vous voir, parce qu'il s'y passe des choses dont vous êtes curieux et qui ne vous regardent pas.[415] »

Ces deux regards sur Emile témoignent de l'importance que peut prendre cet employé relativement secondaire. On peut cependant se demander pourquoi les Beaux-Arts le maintiennent de force à l'Odéon alors qu'il semble troubler son bon fonctionnement. Il est possible qu'il bénéficie d'appuis bien placés qui profitent de ses services à l'occasion.

Emile bénéficie d'un salaire croissant dans les années 1880-1886. Des 100 francs mensuels qu'il perçoit au début de l'année 1880, il passe à 120 en septembre 1880 et ensuite à 150 francs en janvier 1884. Il est à noter qu'il s'agit des années où M. de La Rounat ne dirige plus vraiment le théâtre, et que Porel, qui semble partager une certaine familiarité avec Emile, prend le pouvoir. Sur ces grilles de salaire, on relève également la présence de Madame Emile parmi les employés du théâtre au début de l'année 1880. Son nom semble disparaître par la suite.

Mme Tillet, qui le remplace aux fonctions de concierge, est renvoyée le 31 décembre 1900. La raison n'est cependant pas signalée. Vitrier la remplace mais ne reste pas en poste. Le couple Watrelot occupe le poste pour les cinq dernières années de la direction Ginisty. Le grade de concierge est attribué aux deux époux mais le mari est également pompier.

A ce personnel chargé de l'encadrement du public et de l'établissement, s'ajoutent des employés que le public ne voit jamais. Ils travaillent en coulisses afin de servir les acteurs et la scène.

[415] ANTOINE André, *op. cit.*, p.44.

«Acteurs et actrices qui s'arrêtent dans sa loge pour y causer des potins du jour pouffent tout bas de rire à le voir rembarrer avec cette morgue les pauvres diables de poètes, sans parler des pauvres diables d'amoureux. Mais il s'humanise parfois avec ses derniers, quand ils y mettent le prix.[416] »

[416] SARCEY Francisque, *op. cit.*, p.46.

La concierge des artistes, Albert Robida, in GIFFARD Pierre*, op. cit.,* p.240.

C - Le personnel de la scène

Les peintres décorateurs ne font pas à proprement parlé partie du personnel d'un théâtre. Ce sont des artisans indépendants qui fournissent le théâtre en décors. Cependant, l'Odéon a ses décorateurs réguliers auxquels il fait appel selon les besoins. Leur travail et leur implication au théâtre sont telles, qu'on peut tout de même les classer comme faisant partie du théâtre.

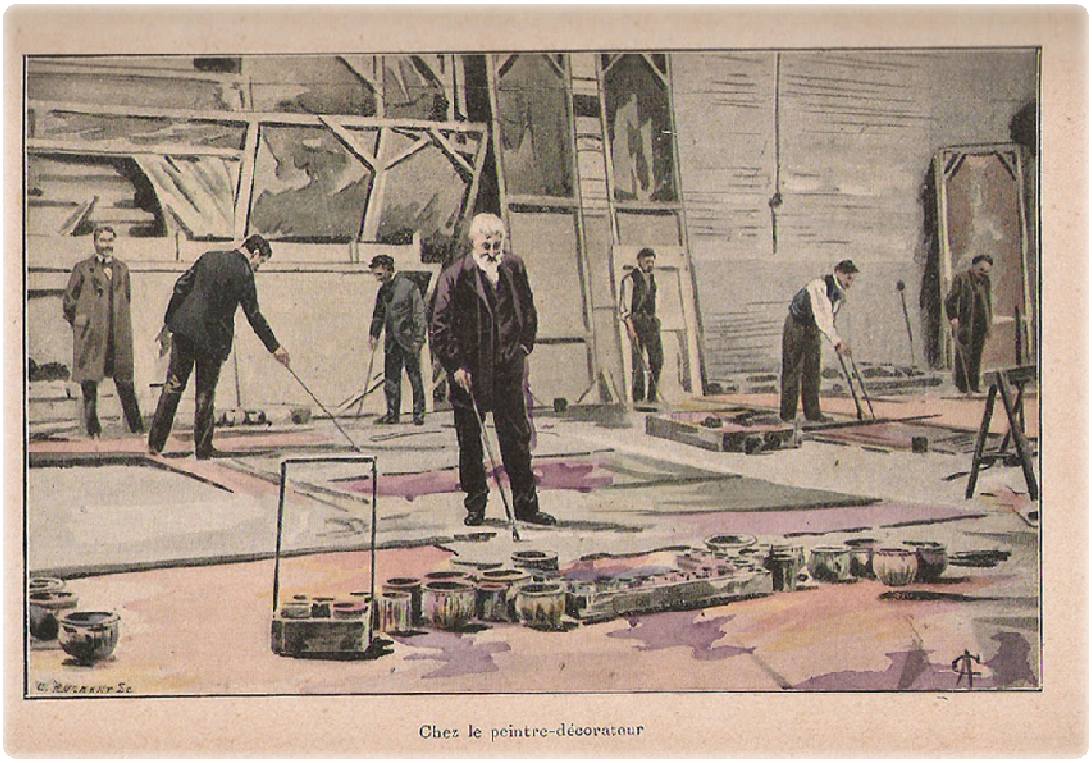
Lorsqu'une nouvelle pièce est acceptée au théâtre, le directeur et l'auteur définissent le décor qu'ils souhaitent. Ils décrivent l'époque, le cadre, l'atmosphère de la pièce. Ce projet est présenté à plusieurs ateliers de décoration. Les décorateurs dessinent alors un décor afin d'obtenir la commande. Une fois qu'ils en sont satisfaits, ils le présentent au directeur sous la forme d'une maquette.

> « Maquette, qui est la représentation exacte et mathématique du futur décor, réduit, en général, à l'échelle de trois centimètres pour un mètre. Cette maquette, dessinée avec toute la perfection possible sur carton, est peinte à l'aquarelle et découpée ensuite, puis montée sur le plan réduit de la scène pour être présentée au directeur, qui l'approuve entièrement ou y fait apporter les modifications nécessaires.[417] »

Le décorateur reporte alors sur la toile les proportions exactes. Il établit d'abord les contours et la couleur est appliquée dans un second temps. Tout l'enjeu est de bien accorder les couleurs et les effets d'ombres recherchés. De plus, ces derniers peignent à la lumière naturelle alors que le décor n'est exposé qu'à la lumière artificielle. Il faut en tenir compte dans l'exécution. Pour cette raison, les ateliers de décoration se trouvent dans de grands hangars souvent vitrés qui permettent au peintre de prendre du recul sur sa toile. Il est nécessaire pour cela qu'il y ait des passerelles ou des ponts à l'intérieur. De tels espaces sont introuvables dans le Paris intra-muros. Ces ateliers sont situés en proche banlieue.

Ce travail de décorateur peut être considéré comme pénible. En effet, ces artisans-artistes peignent debout, à demi courbés sur leur toile, dans de vastes pièces peu ou pas chauffées.

[417] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1898, p.21.



Chez le peintre décorateur, A. Collombar, in GINISTY Paul, La vie d'un théâtre, op. cit., 1898, p.27.

Le maître décorateur, sans doute au premier plan, est entouré d'une équipe de garçons d'atelier et de peintres. Il peut faire appel à une équipe de cinq ou six peintres pour effectuer les détails délicats d'une grande toile selon leur spécialité. Le décorateur emploie également des élèves qui s'occupent des portions les plus faciles. Il semble y avoir un contremaître sur la gauche du dessin qui surveille la bonne exécution du travail.

Ils peignent sur des toiles qui sont clouées au sol. Pour cela, ils sont équipés de longs pinceaux. Ils portent des chaussures légères afin de marcher à même la toile. La couleur est préparée dans de grands pots de peinture qui sont appelés des « camions ».

Cette profession semble cependant être relativement déconsidérée.

> « Les décorateurs, bien que la loi les considère comme de simples commerçants, sont des artistes au plus large et au meilleur sens du mot. Leurs connaissances doivent être multiples et s'étendre à tout : la perspective, l'architecture, l'archéologie, l'ornementation des styles les plus différents, la figure, le paysage, les fleurs.[418] »

[418] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1898, p.24.

Bernheim défend également le prestige de cette profession :

> « Je devine que le décorateur en a vu de rudes avant d'exister. Car il existe aujourd'hui mais au prix de quels efforts ! Il est quelqu'un, il compte, il figure sur l'affiche. Mais c'est une révolution qui a été accomplie. En ces théâtres de drame, les décorateurs, n'assistent pas toujours à la lecture de la pièce. La vérité est que c'est surtout dans les opéras, les drames et les féeries que le décorateur peut montrer les différentes faces de son talent. A coté des Jambon, des Amable, des Carpezat, des Leumenier, grandissent les Jusseaume et les Ronsin. Il y a en dix qui sont connus, quand il y en a des milliers qui travaillent et n'arrivent pas à gagner leur pain… Il n'est pas de métier à la fois plus dur et moins lucratif. Croquis, maquettes, brossage, mise au point, livraison au théâtre… Et les accrocs imprévus ! Et toute cette besogne, longue et pénible, payée au mètre ! [419]»

Ginisty évoque la somme de « cinq à quinze francs le mètre carré.[420] »

Ils doivent donc élaborer une toile suffisamment soignée afin de créer l'illusion mais ne sont pas rémunérés en conséquence. Payer un artiste au mètre est d'une certaine manière ne pas reconnaître son travail. Il n'y a pas de nuance de rémunération selon la qualité et la difficulté de la production.

L'attribution de la légion d'honneur le 15 Février 1902 à M. Amable, artiste décorateur, semble indiquer une certaine évolution sur le regard porté à cette profession. Ce dernier est un ancien acteur de Boulevard avant de changer de métier. Cette profession se transmet parfois de père en fils. Lorsque le père possède un atelier, une réputation auprès des directeurs de théâtre, une équipe et un savoir faire, il transmet tout ceci à son fils. Chaperon, notamment, travaille avec son fils.

Au théâtre la règle des trois unités est abandonnée au cours du XIXe siècle. Une pièce peut nécessiter plusieurs décors différents. Mais bien entendu, un théâtre n'a pas les moyens d'engager de tels frais pour une pièce. Ces décors sont parfois réutilisés. Le théâtre possède en général des décors types tels qu'une place publique, un salon, un extérieur. Il ne faut cependant pas lasser le public. Au besoin, le directeur peut demander au décorateur de

[419] BERNHEIM Adrien, *op. cit.*, pp. 179-180.

[420] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1898, p.20.

retoucher un ancien décor afin de lui donner une impression de nouveauté. Un article, corrosif envers la direction de Ginisty, l'accuse d'user de cette pratique :

> « S'agit-il de monter une pièce nouvelle ? On va chercher au magasin des parties de dix décors différents, ici une ferme, là un châssis, ailleurs une toile de fond ; on taille et on rogue, on fait des raccords de peinture, on efface, on barbouille. Et tous ces bricolages, sans constituer un décor autonome, ont abouti à gâcher dix autres décors, qu'il faudra tripoter et rafistoler à leur tour avant de les remettre en service. C'est de ces bricolages qu'a vécu la direction de M Ginisty. [421]»

M. Jambon, peintre-décorateur. (Cliché Nadar.)

M. Jambon, peintre décorateur, Nadar in GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.*, 1898, p.27.

Nadar, photographe des personnalités artistiques et mondaines de son époque, a pris ce cliché d'un des décorateurs les plus connus de Paris. Cette photographie semble indiquer le poids

[421] Article du 2 décembre 1902 paru dans *l'Aurore*. A.N. : F 21 [4653]

grandissant de ces artistes à part entière. De plus, un buste de Marcel Jambon (1848-1908) est toujours exposé dans la galerie de l'Opéra Garnier.

Pour le transport et le maniement, les décorateurs travaillent en collaboration avec les machinistes du théâtre. Ces derniers sont chargés du changement des décors en scène pendant l'entracte. Ils apportent également en scène les meubles et autres accessoires avant la représentation.

> « Pour les [les décors] remuer dans un espace relativement exigu, au milieu de personnes nombreuses qui vont et viennent pour remplir les fonctions diverses dont elles sont chargées au milieu de ce tohu-bohu et d'un éclairage mobile qui menace d'incendie à chaque fausse manœuvre, on comprend la difficulté à vaincre pour retirer une décoration et en mettre à sa place un autre pendant l'espace si court d'un entracte, et pourtant ce désordre apparent, tout cet embarras, ces difficultés sans cesser d'exister, échappent aux yeux du public.[422] »

Les répétitions sont parfois reportées car la scène est occupée par les machinistes qui mettent en place les nouveaux décors. Ils sont également chargés de réparer les éléments défectueux de la salle.

> « Pendant la 2ème scène de la suite d'un bal masqué, une partie du plâtre de la toiture se détache de la toiture avec fracas, et tombe sur l'avant-scène, avec un grand nombre de plâtres et gros nuage de poussière. Il est impossible de continuer la répétition. Pendant que les machinistes nettoient les ceintures, et la scène, on va répéter à la bibliothèque.[423] »

Il s'agit d'un emploi très physique qui demande beaucoup de rigueur et d'adresse. En effet, les accidents, parfois graves, peuvent arriver très vite. Les carnets de bord évoquent trois accidents impliquant des machinistes.

> « Immédiatement après la représentation les machinistes déplacent la décoration pour travailler à celle de *Don Carlos*, un grand plancher s'abat sur la scène ensevelissant dessous trois machinistes les blessant tous les trois, dont un assez grièvement.[424] » ;

---

[422] POUGIN Arthur, *op. cit.*, notice « Machiniste ».

[423] Note du 20 septembre 1881. A.N. : AJ 55 [13]

[424] Note du 15 octobre 1896. A.N. : AJ 55 [18]

« Incident : la perche* du tapis de scène se brise en étant en manœuvre, une des pièces qui retiennent le tapis tombe sur la tête du chef machiniste et le blesse au visage.[425] » ; « Accident au chef du cintre* Bourdin, blessé aux mains assez grièvement. [426]».

De plus, on peut imaginer que le carnet de bord ne relève que les accidents relativement graves.

« Tout le monde sait, au théâtre, que la « brigade » ne marchande pas, le plus souvent sa bonne volonté[427] ». Ginisty estime que les machinistes travaillent durement, contrairement à Antoine qui les remettait en cause au moment de leur grève[428].

« Appuyez ! », Maurice de Lambert, in GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1906, p.35.

Le machiniste est représenté comme un ouvrier utilisé pour sa force physique. Une ceinture de maintient l'aide à produire ses efforts.

Ces ouvriers sont sous l'autorité du chef machiniste. Ce dernier surveille et donne les ordres aux machinistes de la brigade. L'équipe des machinistes se divise en trois brigades : brigade de la scène, brigade du cintre et brigade des dessous. Chacune est commandée par un brigadier. Ginisty définit la brigade comme étant composée :

[425] Note du 30 janvier 1906. A.N. : AJ 55 [21]

[426] Note du 2 mars 1906. A.N. : AJ 55 [21]

[427] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1906, p.38.

[428] Cf. « Choix du gouvernement ou pression de l'opinion publique ? »

> « dans les théâtres littéraires, d'un chef, d'un sous-chef, d'un « brigadier du cintre », de deux menuisiers, un serrurier, et de cinq garçons machinistes, auxquels viennent s'adjoindre des « aides ». [429]»

Le nombre exact de machinistes réguliers est relativement restreint. En fonction de la besogne, ce que Ginisty appelle les « aides » se joignent à l'équipe habituelle. Dans les théâtres littéraires, où l'action ne repose pas essentiellement sur les décors, on compte en moyenne huit à dix machinistes. Ils sont une vingtaine dans les théâtres de féérie. L'Opéra en dénombre entre soixante et quatre-vingt[430].

Le chef machiniste n'est pas un ouvrier comme les autres machinistes. Son nom apparaît dans le tableau de troupe du théâtre en tant que chef de service.

> « C'est un des collaborateurs les plus précieux, s'il est habile, constructeur, ingénieux, intelligent et dévoué. Ce sont beaucoup de qualités à exiger de lui, sans doute. Ajoutez encore à ces mérites nécessaires la sobriété et l'autorité sur sa brigade. Il a, en effet, de grosses responsabilités. Il remplit un de ces emplois qui ne souffrent pas une négligence d'un instant. Il entre dans ses devoirs de chercher à faire faire toutes les économies possibles au théâtre, en offrant à la transformation la toile et le bois dont il peut disposer. Il doit être assez instruit pour saisir tout de suite ce qu'est le style et le caractère d'une époque, connaître un peu tous les métiers. [431]»

[429] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1906, p.38.

[430] POUGIN Arthur, *op. cit.*, article « Machiniste ».

[431] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1906, p.33.

Le chef machiniste, Maurice de Lambert, in GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1906, p.34

Le chef machiniste n'est pas représenté comme un ouvrier. Il porte un costume ainsi qu'un chapeau melon. Il n'est pas habillé afin de participer au travail des machinistes. Il les surveille.

Une lettre du chef machiniste, Florentin Génisson, au sous-secrétaire d'Etat au Beaux-Arts, nous en apprend beaucoup sur cette fonction :

> « J'ai l'honneur d'appeler votre bienveillante attention sur la situation qui m'est faite après 30 ans de présence au théâtre de l'Odéon, par M. Antoine le nouveau directeur de ce théâtre.
>
> Je suis entré à l'Odéon en qualité de Chef machiniste le 1er septembre 1877 où j'ai occupé ces fonctions pendants 28 ans ½ et tous les directeurs depuis cette date pourront attester que j'ai toujours rempli mon emploi avec zèle et dévouement jusqu'à la saison dernière, époque à laquelle M. Ginisty soucieux de ne pas se séparer de moi étant donné mon ancienneté, ainsi qu'en font foi les deux lettres, ci-jointes, me nomma surveillant de la salle

(service du nettoyage) aux appointements de 140 Fr par mois environ, fonctions peu pénibles et peu difficiles à accomplir.

Malgré mes 66 ans je me croyais à l'abri du besoin pendant longtemps encore quand M. Antoine, dès sa prise de possession du fauteuil directorial, me fit dire par M. Jacques que l'on n'avait plus besoin de mes services.

Je dois ajouter que pendant mon séjour au théâtre, j'ai été victime de deux accidents pendant le service, le 1er sous la direction de M. Porel a été la perte d'un œil par suite de la chute d'une planche sur la tête, le 2ème une hernie. Aucun de ces accidents ne m'a fait interrompre mon travail ni empêché d'assurer mon service.

Je ne croyais pas Monsieur le sous-secrétaire d'Etat qu'après avoir donné 30 ans de sa vie (et 50 ans sur les théâtres) avec une moyenne de plus de 14 heures de présence journalière au service d'une administration de l'Etat, je me verrais mis à la porte sans raison et sans compensation.

Je suis plus que suffisamment valide pour occuper le petit poste qui m'était confié en dernier lieu et n'ai actuellement pour vivre qu'une pension annuelle de 140 Fr de la Société des Machinistes[432].

J'ose espérer, Monsieur le sous-secrétaire d'Etat, que vous voudrez bien vous occuper de ma situation et faire droit à ma requête en faisant rendre justice à un vieux petit serviteur de l'Etat.[433] »

Cette lettre implorante et touchante est confirmée par la présence de deux lettres de Ginisty. Florentin Génisson, n'étant plus apte à remplir ses fonctions de chef machiniste, est maintenu au théâtre par Ginisty. On peut penser qu'il agit ainsi par compassion ou même par sympathie. Génisson n'apparaît plus dans les listes de personnel de 1906. A cette date là, on sait que le chef machiniste, M. Pagès, perçoit 600 francs par mois. Il s'agit d'un salaire plutôt intéressant. Les huit machinistes sont rémunérés mensuellement entre 200 et 225 francs. Une différence assez importante est donc faite entre le chef d'emploi et les ouvriers.

[432] Société des Machinistes : il semble qu'une association prenant modèle sur celle des artistes existe également pour ces ouvriers du théâtre. Cependant, aucun document ne peut l'affirmer.

[433] Lettre reçue le 7 juillet 1906. A.N. : F 21 [4652]

Au tournant du XIXe siècle, de nouvelles techniques peuvent être appliquées au théâtre afin de soulager l'effort des machinistes. On espère alors équiper les théâtres de machines à vapeur, à gaz, à pétrole ou même électrique selon les versions, afin de mouvoir automatiquement les décors.

> « M. Duquesnel avait établi, […] au théâtre de la Gaîté, un système hydraulique qui fonctionnait régulièrement et pouvait soulever des charges considérables. Néanmoins, on a dû y renoncer, tant à cause de l'humidité et des fuites d'eau qui se produisaient sans cesse, que de la difficulté qu'on éprouvait, dans la plantation des grands décors.[434] »

Si en France, ces techniques sont peu utilisées, elles sont cependant très en vogue en Allemagne et en Autriche. Ginisty pense notamment :

> « Un bon chef machiniste devrait avoir visité les scènes nouvelles d'Allemagne, le Deutsche Theater de Munich, où un bouton pressé, sur un tableau indicateur, fait descendre les rideaux, s'ouvrir les trappes, surgir les fermes et les praticables*, glisser sur leurs rails les portants de fer, monter ou s'abaisser le plancher de la scène ; ou le Burgtheater de Vienne, où deux plateaux*, placés sur des pistons hydrauliques, s'enfoncent à volonté jusque dans les dessous entraînant avec eux décors, meubles et accessoires. [435]»

Toutes ces nouvelles technologies sont sur le point de bouleverser l'emploi de machiniste. Mais au début du XXe siècle, tout ceci est encore au stade expérimental. Les machinistes de cette époque en sont encore au stade manuel et artisanal.

La grande nouveauté du XIXe siècle est l'apparition de l'électricité. Cette invention permet de renouveler complètement la mise en scène et la tenue des représentations. L'Odéon, comme les autres théâtres parisiens, était éclairé au gaz. Un chef gazier était alors employé au théâtre. Mais cet éclairage, en plus d'être dangereux, dégage une odeur désagréable et dessèche les bois et autres cordages présents dans un théâtre. A partir du 9 mars 1888, l'Odéon est éclairé à l'électricité[436]. Un électricien est alors employé au théâtre pour régler l'éclairage et un chauffeur pour le chauffage de la salle.

---

[434] VAULABELLE Alfred Tenaille de, HÉMARDINQUER Charles, *op. cit.*

[435] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1906, p.36.

[436] A.N. : AJ 55 [15]

Les problèmes électriques peuvent se produire au cours de la représentation. La présence de l'électricien est nécessaire en soirée, comme en témoigne cette note :

> « L'électricité ayant manqué au commencement du spectacle, l'ouverture des bureaux et le lever de rideau ont été retardés de 20 minutes.[437] »

L'électricité ne sert pas uniquement à éclairer la salle. La scène est l'objet de jeux de lumière. Lors des répétitions, le metteur en scène, et le directeur décident de l'utilisation de la lumière. Ces répétitions peuvent se prolonger tard dans la nuit car ce travail se fait plutôt le soir :

> « Après le spectacle, pose des décors du *Songe d'une nuit d'été*, pour régler les effets de lumière jusqu'à 5h 1/2 du matin ![438] ».

Le lendemain, on trouve la même mention :

> « Les répétitions « pour la lumière », où on en combinera tous les jeux, selon les nécessités de l'action : « plein feu » pour le grand jour, éclairage « au bleu » pour la nuit, au « rouge » pour le soleil couchant ou un effet d'incendie. L'électricien a un jeu de verres de couleur qu'il dispose à la rampe et aux « portants », en donnant la série complète ou les alternant avec les verres blancs. Il y a des « spécialistes » pour les effets qui demandent plus de soin et de délicatesse, comme, par exemple, un clair de lune ou le reflet d'un vitrail sur un pilier d'église. Ce n'est qu'après de longs tâtonnements qu'on obtient ce qu'on a souhaité. [439]»

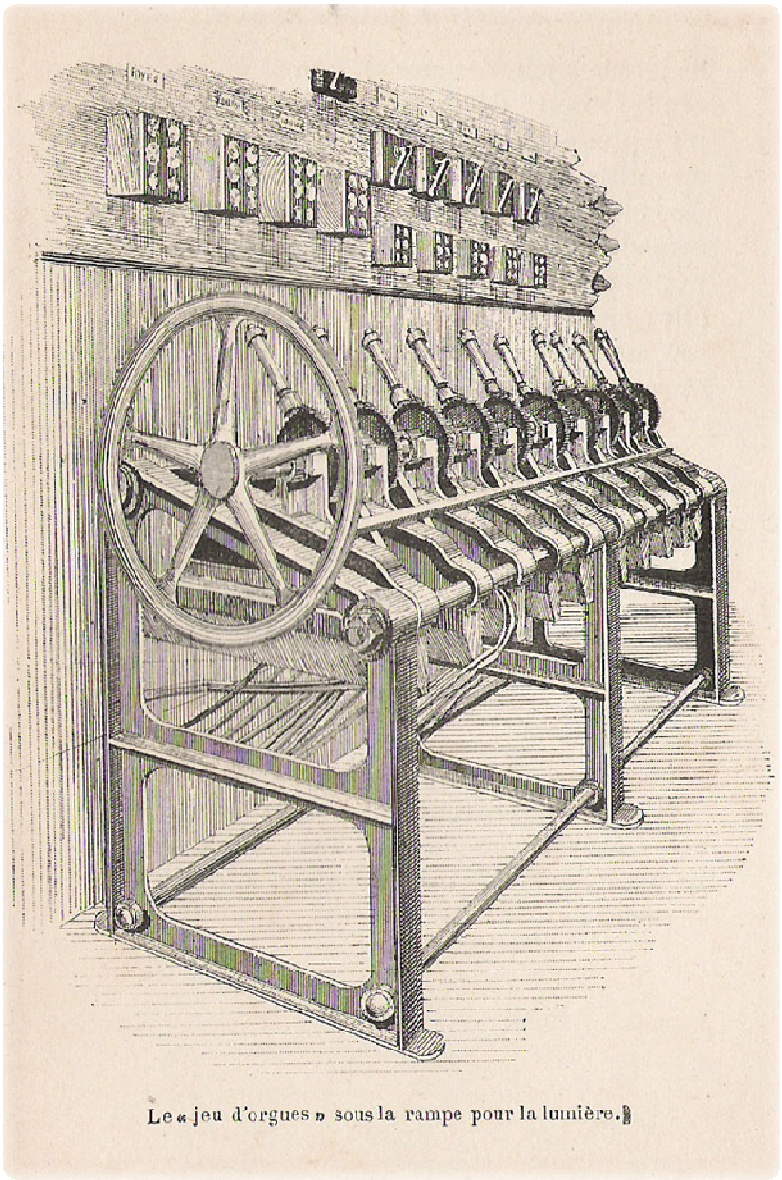
L'utilisation de ce nouvel élément de mise en scène connaît déjà une utilisation assez sophistiquée, même si les moyens employés restent encore rudimentaires.

---

[437] Note du 26 mai 1889. A.N. : AJ 55 [16]

[438] Note du 24 mars 1886. A.N. : AJ 55 [15]

[439] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1898, p.50.



Le « jeu d'orgues » sous la rampe pour la lumière, A. Collombar in GINISTY Paul, La vie d'un théâtre, op. cit., 1898, p.51.

Le jeu d'orgue est un pupitre de commande où se trouvent les leviers qui commandent les lumières en salle. Cette appellation provient de l'époque où l'éclairage se faisait au gaz. Cet élément de commande était alors composé de nombreux tuyaux qui alimentaient en gaz différents points de la salle. Cela évoquait l'orgue musical.

Lorsque la mise en scène est arrêtée, on donne au chef accessoiriste une liste d'accessoires nécessaires à la pièce. Lorsqu'il s'agit d'accessoires conséquents, le théâtre passe commande dans un atelier de cartonnage. Pour des accessoires plus modestes, le chef d'accessoires est chargé de leur fabrication. C'est un employé minutieux et astucieux. Il a de multiples relations afin d'être secondé par des spécialistes dans un cas précis. Il peut en effet avoir besoin du talent d'un peintre, ou de celui du tapissier[440] employé au théâtre. Il s'occupe également de charger à blanc les armes utilisées en scène. Ces dernières sont parfois louées voire prêtées lorsque l'on tient à représenter un modèle original. Le chef d'accessoires s'occupe également de préparer les boissons qui apparaissent en scène. Il ajoute des colorants à de l'eau afin d'obtenir l'effet du vin ou autre alcool.

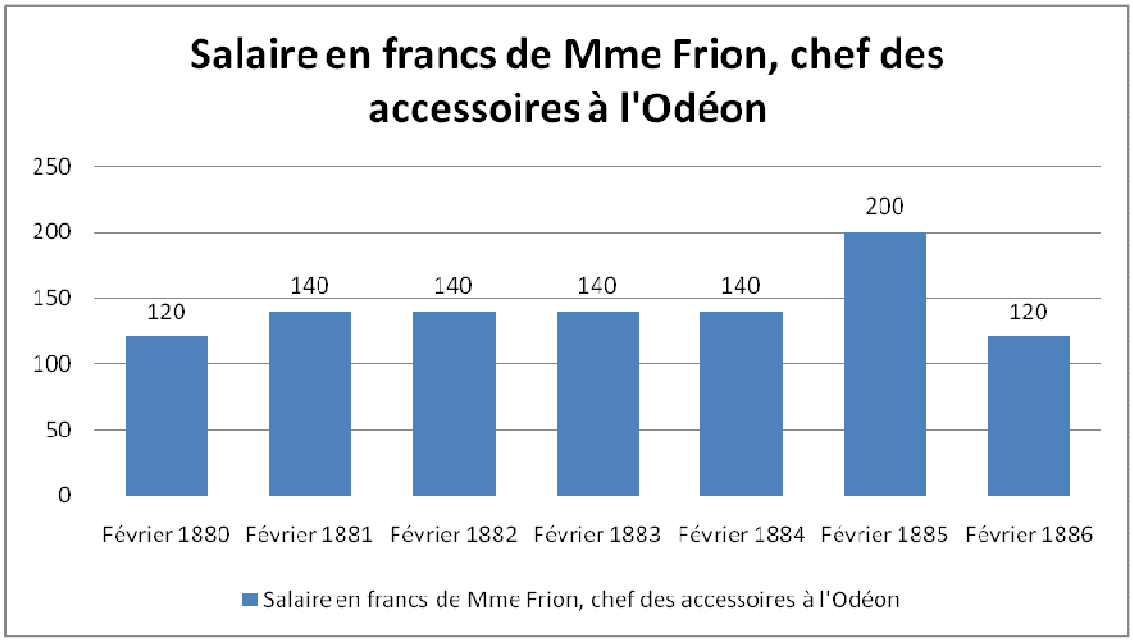
> « Le magasin d'accessoires se trouve, presque toujours, immédiatement à côté de la scène. C'est, selon les circonstances, une pièce de dimensions qui deviennent bientôt forcément restreintes, ou un réduit grillé ménagé où l'on a pu, encore plus insuffisant pour la quantité de choses qui y sont amoncelées. Pour le profane, c'est l'impression d'une boutique de bric-à-brac. Que d'objets bizarres, hétéroclites, invraisemblables, réunis là ! Tous ont eu, à un moment donné, leur essentielle utilité. Des épaves de toutes les époques, de tous les mondes, se trouvent rassemblées sur les tablettes, évoquant des pièces représentées, à côté des menus ustensiles qui servent presque constamment. [441]»

Mais lorsque l'on regarde le salaire du chef d'accessoires, on peut penser que ce dernier ne bénéficie pas d'appointements mensuels. Il semblerait que Mme Frion soit payée en fonction de la tâche accomplie. On pourrait aussi imaginer qu'elle bénéficie d'un salaire minimum, comme ici de 120 francs, auquel viendraient s'ajouter des suppléments.

---

[440] Ce dernier est chargé de confectionner et d'entretenir les différents tissus dans un théâtre. Il peut s'agir des sièges de la salle, mais également des éléments de décor. Nous avons malheureusement peu de détails sur cet employé.

[441] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1906, p.144.



A.N. : F 21 [1107]

En cette fin de XIXe siècle, l'utilisation des accessoires au théâtre fait encore débat. En effet, ces derniers ne sont présents sur scène que lorsqu'ils ont une utilité réelle dans la pièce. Si la scène se déroule lors d'un dîner, il faut que l'on trouve sur scène une table, des chaises et des couverts. Dans le théâtre traditionnel, on estime qu'il ne faut pas encombrer la scène d'accessoires et autre mobilier. On peignait donc des éléments de mobilier ou des accessoires directement sur le décor. Mais la tendance, à cette époque, est le retour du réalisme. On essaie dès lors de matérialiser les éléments nécessaires de la pièce. Mais cela conduit également à un jeu de scène assez paradoxal :

> « Ainsi, on soutient cette thèse que seuls les meubles ou les objets qui servent comme accessoires devraient être réels : il faudrait peindre les autres dans le décor. Dès lors, quand on verrait un fauteuil, on se dirait tout bas : « Ah ! ah ! le personnage va s'asseoir » ; ou bien, quand on apercevrait une carafe sur un meuble : « Tiens ! tiens ! le personnage aura soif » ; ou bien, s'il y avait une corbeille à ouvrage au premier plan : « Très bien ! l'héroïne brodera en écoutant quelque déclaration. » Je n'invente rien, il y a des personnes, paraît-il, que ces devinettes enfantines amusent beaucoup. Lorsque le salon est complètement meublé, qu'il se trouve empli de bibelots, cela les déroute, et ils sont tentés de crier : « Ce n'est pas du théâtre ! »[442] »

[442] ZOLA Emile, *op. cit.*, p.88.

Le naturalisme emmené par Zola et Antoine bouleverse progressivement les conventions afin d'amener plus de réalisme au théâtre.

Le réalisme au théâtre est déjà acquis pour les costumes. En effet, comme nous l'avons déjà vu, le souci de l'authenticité est de plus en plus présent. A la fin de la période, le théâtre prend davantage en charge la confection des costumes. Sont dès lors présents dans les tableaux de troupe un chef costumier et une chef costumière. Le directeur décrit les costumes qu'il désire pour le nouveau spectacle. Le dessinateur du théâtre en fait un croquis détaillé. Les formes, les matières, ainsi que les couleurs y sont signalées. Une fois le dessin approuvé, l'atelier de confection du théâtre réalise ces costumes. Le directeur trouve toujours que cette confection n'est pas suffisamment rapide. La reprise d'un costume qui ne convient pas peut retarder les répétitions car l'essayage doit se faire en présence des acteurs :

> « Une grande partie de l'après midi est passée à la rectification des costumes.[443]»

Les costumiers doivent également produire les costumes les plus somptueux possibles tout en minimisant les coûts. Ginisty, qui semble être assez regardant sur la dépense, insiste sur ce point :

> « L'art d'accommoder les restes ne doit pas leur être étranger ; il en est des costumes comme pour les décors, et on les transforme autant qu'on le peut, les costumes des artistes devenant peu à peu ceux de la figuration. […] On fait volontiers « des folies » aujourd'hui, en fait de costumes. Les comédiens sont plus exigeants qu'autrefois. Peut être ne se souvient-on pas assez que tout est illusion au théâtre, et qu'on arriverait au même effet avec des étoffes moins somptueuses. Mais le pli est pris, et il faut céder à ces habitudes de prodigalité. [444]»

[443] Note du 12 octobre 1896. A.N. : AJ 55 [18]

[444] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1906, p.43.

L'atelier des costumières, Maurice de Lambert, in GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.*, 1906, p.41.

L'atelier se compose ici de cinq costumières. On ne les retrouve cependant pas sur les grilles de salaires ou les tableaux de troupe. Mais leur présence au théâtre est cependant attestée, par Ginisty notamment.

Melle Martin, chef costumière, perçoit 250 francs par mois et son collègue masculin touche 225 francs par mois[445]. Il semble en effet, qu'il y ait davantage de travail de confection sur les costumes féminins.

Avant la représentation, les acteurs se préparent dans leur loge. Ils sont aidés par les habilleurs :

> « Les habilleurs et les habilleuses ! Encore des résignés de la vie de théâtre, ceux-là, et qui ne la voient pas par des côtés brillants. Ce sont, l'emploi est assez peu rémunérateur, de modestes employés, d'origine très diverse, ayant généralement connu bien des vicissitudes, car je doute qu'on ait la vocation de ce métier. [446]»

Ils ne sont en effet pas beaucoup rétribués. En 1906, on compte quatre habilleurs et autant d'habilleuses rémunérés 1,50 francs la soirée[447]. Aussi même dans les meilleurs mois, ils touchent moins de 50 francs. Ce paiement à la soirée permet sûrement au théâtre de renouveler facilement un habilleur qui ne conviendrait pas. Mais cela représente pour l'employé une certaine instabilité. Sa position au théâtre est fragile et elle peut dépendre de l'humeur d'un acteur, souvent fébrile avant la représentation.

[445] Liste du personnel du 25 septembre 1906. A.N. : F 21 [4652]

[446] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1898, p.133.

[447] Liste du personnel du 25 septembre 1906. A.N. : F 21 [4652]

L'habilleur, A. Collombar, in GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1898, p.133.

Ce dessin représente un habilleur qui aide l'acteur à se vêtir. Il semble que l'on respecte la séparation des sexes dans ces tâches. En effet, une autre image représente une habilleuse qui s'occupe d'une actrice.

Un autre personnage aide les acteurs avant la représentation. Il s'agit du coiffeur-perruquier. Ce dernier confectionne les perruques pour les pièces en costumes d'époque. Il

élabore également une coiffure adaptée pour chaque pièce. Il est parfois secondé par des adjoints.

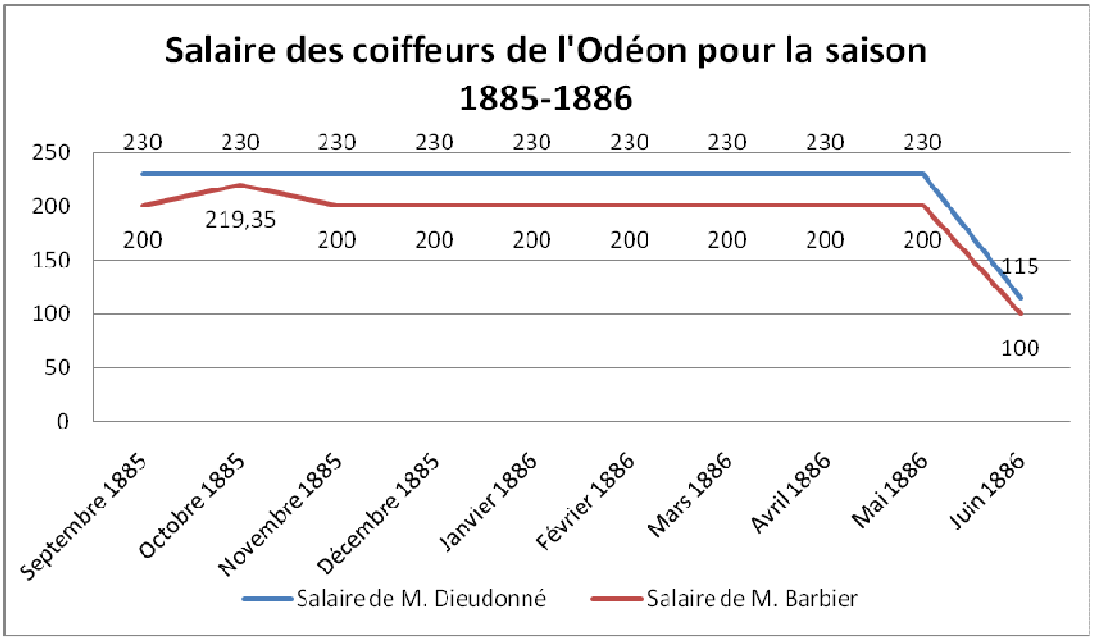
> « Par un abonnement annuel, il s'engage à fournir toutes les perruques qui sont nécessaires, selon le style, l'époque de la pièce. C'est un artiste à sa manière. Son art est limité, mais il y a encore beaucoup à faire dans ce domaine. On lui demande la connaissance parfaite des modes de tous les temps, du goût, de l'ingéniosité, et de la patience complaisance, car les artistes sont volontiers exigeants, se déclarent rarement satisfaits, réclament sans cesse des modifications, pour être mieux à leur avantage. [448]»

Le perruquier, Maurice de Lambert in GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1906, p.109.

Le coiffeur-perruquier dispose d'un local dans le théâtre afin de procéder aux retouches.

[448] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.,* 1906, p.110.

Le salaire de ce dernier est plutôt moyen. Il semble également varier en fonction du travail accompli. En 1880, M. Dieudonné, coiffeur des hommes, perçoit 180 francs par mois. Par la suite, ses appointements augmentent. Sa rétribution varie un peu au cours de l'année. Il en est de même pour M. Barbier, coiffeur des dames (!).



D'après A.N. : F 21 [1107]

Ce graphique révèle un salaire relativement stable pour ces deux employés. Au salaire minimum s'ajoutent des suppléments en cas de grosses charges de travail. Au mois de juin 1886, le théâtre n'est resté ouvert que la moitié du mois. C'est la raison pour laquelle les appointements sont réduits de moitié. On note également que le coiffeur des dames reste moins rétribué que son collègue chez les hommes. On peut expliquer cette différence par le fait que ce dernier effectue une tâche supplémentaire. Il s'occupe en effet de préparer et de confectionner les moustaches, et autres barbes des acteurs ou figurants.

Le théâtre n'emploie cependant pas de maquilleur[449]. Les artistes se préparent seuls. Cela fait partie de leur travail de création du personnage. Certains plus doués que d'autres aident leurs camarades. Divers postiches et de multiples bâtons de maquillage les aident à « changer de peau ». Ces artifices s'effacent avec du saindoux ou de la vaseline à la fin du spectacle.

[449] GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, *op. cit.*, p.193.

Un dernier employé du théâtre officie en salle. C'est sûrement celui qui est le plus en contact avec le public même si ce dernier ne le voit pas : le souffleur. Ce modeste employé est rétribué de 150 à 200 francs par mois[450]. Le théâtre en emploie un voire même deux.

Le souffleur assiste aux répétitions et aux représentations dans le « trou du souffleur ». Il s'agit d'une petite niche entre la scène et la salle. Lors des répétitions, il aide les artistes à apprendre et jouer leur texte. Pour les représentations, il veille à ce qu'aucun défaut de mémoire ne vienne troubler le spectacle. Il reste donc la journée entière assis à son poste.

Dessin sans titre d' E. Dete in SARCEY Francisque*, op. cit.*, p.31.

[450] A.N. : F 21 [1107]

> « Assis commodément sur une planche qui lui sert de fauteuil, le manuscrit de la pièce devant lui, ce gaillard-là voit défiler en plein sous ses yeux des jambes rondes, des pieds cambrés, des torses nus, des maillots exquis, des poitrines fermes, un tas de jolis minois qui les spectateurs voudraient bien voir d'aussi près que lui.[451] »

Le souffleur est souvent un ancien acteur lui-même :

> « C'est presque toujours un ancien artiste raté, qui, de chute en chute, est tombé dans cette niche. On s'en prend à lui de tous les accidents de mémoire. S'il souffle trop consciencieusement, l'artiste énervé s'impatiente, lui lance des regards foudroyants et va se plaindre au directeur : On ne l'entend pas parler, tant cet animal souffle haut. S'il lui arrive de ne pas envoyer la réplique ou le mot sorti de la mémoire, c'est bien une autre colère : A quoi songeait-il donc, l'imbécile ? On lui met sur le dos tous les accidents, tous les lapsus, il est le bouc expiatoire qu'on charge de tous les péchés d'Israël. Il accepte en silence les rebuffades ; […] il se console de sa misère en méprisant tout bas, au fond de son cœur, les artistes qu'il souffle et qui ne lui vont pas à la cheville. Ah ! si la chance l'avait favorisée ! Mais il n'a pas eu de veine. Il était d'un temps où l'on savait ce que c'est que jouer la comédie. On n'y entend plus rien ; c'est une pitié de voir les artistes d'à présent ! Et il est réduit à cette misérable condition de les aider à briller ! Les applaudissements dont le bruit sonne sur le bois de sa baraque lui font hausser les épaules de compassion et de mépris : « Sans moi, que seraient-ils, ces cabotins* ! [452] »

Malgré cette mésentente tout relative le souffleur apporte une certaine confiance aux acteurs[453]. Il connaît leur habitude et souligne lors de la répétition les passages qui peuvent poser problème en scène.

La combinaison de tous ces corps de métier au service de l'Odéon, permet le bon déroulement des spectacles. Ces employés ne bénéficient pas, comme les acteurs ou le directeur, d'une quelconque notoriété. Ce sont un peu les oubliés du théâtre sans lesquels cette activité ne pourrait pas exister.

---

[451] GIFFARD Pierre, *op. cit.*, pp. 201-202.

[452] SARCEY Francisque, *op. cit.,* p.31.

[453] Cf. Annexe 19.

Conclusion

L'Odéon, en tant que théâtre d'Etat, perçoit une subvention qui implique en retour une certaine soumission aux demandes du gouvernement. Le directeur du théâtre est un agent du pouvoir, nommé par lui afin de faire prospérer l'institution mais également de favoriser l'art dramatique. Le pouvoir contrôle également à travers lui et le Commissaire du gouvernement, le répertoire, les conditions de sécurité ou encore la gestion du personnel. Cette tutelle s'avère parfois trop contraignante allant même à l'encontre des buts recherchés. Aujourd'hui, bien que le directeur soit toujours nommé par le gouvernement, il n'est plus tiraillé par de telles contraintes à propos du répertoire. Son rôle est désormais d'ouvrir le public vers un répertoire littéraire plus large. Le contrôle exercé sur les acteurs s'effrite. En 1898, le tribunal des prud'hommes est pour la première fois reconnu apte à régler les conflits internes.

Pour les acteurs, l'Odéon représente un début de reconnaissance. C'est en effet un théâtre littéraire à la notoriété importante chargé de révéler des jeunes talents. Cependant, ils restent en attente d'un meilleur poste comme un emploi à la Comédie-Française, qui reste l'apogée d'une vie. La vision du public envers cette profession s'améliore quelque peu au cours de la période, bien qu'ils demeurent à l'écart de la société. Au cours du XXe siècle, les acteurs ne sont plus catégorisés par emplois. Ils ne sont plus cantonnés au répertoire tragique ou comique. La polyvalence, au contraire, est appréciée. Aujourd'hui, à l'exception de la Comédie-Française, ils ne sont plus regroupés dans de grandes troupes. Ils font désormais partie de ce que l'on nomme les intermittents du spectacle. Leur carrière s'enchaîne au gré des opportunités sur de multiples scènes.

La situation du personnel est différente. Les employés administratifs et ceux de la salle restent en poste dans un théâtre particulier. Mais le metteur en scène, par exemple, ne fait plus entièrement partie d'un établissement. Il est possible qu'il élabore divers projets sur diverses scènes. Des métiers disparaissent du théâtre. Il n'existe plus aujourd'hui de souffleur ou de claque. Des métiers ont évolué comme l'électricien qui devient un concepteur lumière doté de moyens plus sophistiqués. A présent, un ingénieur du son contrôle les effets sonores et

module la voix des acteurs. Les nouvelles technologies permettent d'élaborer des spectacles grandioses.

Au XXe siècle, l'histoire de l'Odéon demeure chaotique. Antoine mène au début du siècle une direction novatrice et grandiloquente. La troupe est augmentée. Pour de grands projets tels que le *Jules César* de Shakespeare, pas moins de 500 figurants sont présents sur scène. Mais cette gestion exubérante conduit Antoine à démissionner du théâtre après des déboires financiers. Le théâtre tourne au ralenti pendant la Première Guerre Mondiale. La Seconde Guerre Mondiale trouble à nouveau le bon fonctionnement du théâtre. En 1946, il est placé sous la tutelle de la Comédie-Française qui en fait son annexe. Il faut attendre 1959, et la direction de Jean-Louis Barrault pour que l'Odéon retrouve ses lettres de noblesse. Le théâtre redevient une scène de premier plan. Cependant, les évènements de Mai 68 bouleversent à nouveau sa destinée. Les étudiants occupent la salle qui devient une tribune d'expression libre. Malraux, ministre de la culture, qui avait pourtant accordé sa confiance à Barrault, ne lui pardonne pas cette occupation. S'ensuit une nouvelle période difficile où l'on cherche un but, une utilité à ce théâtre. En 1990, un décret fixe à l'Odéon sa nouvelle dénomination : Théâtre de l'Europe. Désormais, ce théâtre est consacré à l'encouragement du théâtre européen. Il accueille des troupes étrangères qui jouent dans leur langue des pièces surtitrées. Son statut est ainsi exposé: "Le Théâtre de l'Europe est un carrefour vivant de la création théâtrale européenne: il a pour mission de favoriser le travail en commun des metteurs en scène, des comédiens, des écrivains et des autres praticiens européens de l'art dramatique, en vue de créer des œuvres nouvelles et de vivifier le patrimoine dramatique de l'Europe.[454]" En 2003, l'Odéon ouvre sa deuxième salle : les Ateliers Berthier.

De plus, le théâtre est passé au second plan de l'actualité médiatique. Le cinéma et la télévision détournent l'attention générale. Ces nouveaux médias imposent désormais leurs célébrités. Les personnalités d'aujourd'hui ne sont plus issues du théâtre. Cette activité littéraire, qui était au XIXe siècle, la seule accessible à un public en partie illettré, devient aujourd'hui une activité réservée à l'élite financière ou pensante. Le public n'est plus du tout le même qu'au siècle dernier. Cependant, l'Etat poursuit sa politique de stabilisation du prix

[454] Décret du 16 juin 1983. En effet, le théâtre s'est lancé dans l'aventure européenne une moitié de saison par an en 1983. Cette attribution est ensuite confirmée pour le reste de la saison avec le décret du 1er juin 1990.

des places dans les salles d'Etat afin d'attirer le plus grand nombre. Plus que jamais, le théâtre vit aujourd'hui d'aides de l'Etat et des collectivités territoriales.

C'est en 1903 que le premier syndicat de comédiens est crée en France. Une longue période est nécessaire afin que les artistes, encore peu enclins à se dissocier leur parcours personnel, se rassemblent dans le but de défendre des droits qui leur sont communs. Mais la dispersion des troupes théâtrales et la multiplicité des statuts compliquent ce mouvement d'unification. L'initiative personnelle des acteurs auprès du gouvernement, le seul recours en cas d'injustice au XIXe siècle, laisse désormais la place à l'action syndicale.

Annexes

Chronologie des directeurs de l'Odéon

D'après GENTY Christian, op. cit. :

Alphonse Royer 1er Août 1853 - 30 juin 1856

Charles de La Rounat 1er juillet 1856 - 31 mai 1866

Charles De Chilly 1er juin 1866 - 11 juin 1872

Félix Du Quesnel 11 juin 1872 – 31 mai 1880

Charles de La Rounat 1er juin 1880 - 25 décembre 1884

Paul Porel 26 décembre 1884 – 31 mai 1892

Marck Emile et Desbeaux Emile 1er juin 1892 – 30 juin 1896

Paul Ginisty et André Antoine 1er juillet 1896 – 30 octobre 1896

Paul Ginisty 30 octobre 1896 – 31 mai 1906

André Antoine 1er juin 1906 – Avril 1914

Annexe 1 : Rapport du conservateur sur la direction Porel de 1892.

A.N. F 21 [4653]

« Bilan du matériel meublant pas très bon (dépréciation expliquée par la longévité de la direction en place). Pour matériel scénique : « Depuis quelques années il s'est fait une évolution du goût du public. Il ne suffit pas de représenter des œuvres qui intéressent, en exige le soin dans la mise en scène, on veut des décorations riches, on recherche le luxe dans les costumes. Quand en outre un directeur est un homme de goût on doit s'attendre à trouver un matériel scénique en très bon état : tel est le cas de M. Porel. Si l'on tient compte du genre réservé à l'Odéon, on se trouve en présence d'un matériel presque riche, tenu en bon état, répondant largement aux besoins du répertoire, aux ouvrages qu'un directeur est appelé à monter. Certaines parties même de ce matériel sont largement dotées et il est probable que d'ici quelques années le chiffre des frais pour monter les œuvres nouvelles pourra être très inférieur à la moyenne habituelle, que plus heureux que l'ancien directeur, la nouvelle direction a la jouissance d'objets constituant des ensembles de choix ; certaines parties, telles que les armures ont été créés par M. Porel. Des sacrifices très réels avaient été faits pendant ces onze années d'exploitation et si les dires sont vraies, un total de plus de 50 000 francs par an, soit environ 600 000 francs pour la durée de l'exploitation aurait été consacré à ce matériel scénique. Si des réserves ont du être faites sur l'usage du matériel meublant, je suis tenu de reconnaître que l'administration de M. Porel ne mérite que d'être louée quand il s'agit de l'ensemble du reste du matériel, que non seulement il y a une plus value réelle sur la totalité de l'inventaire 1881, mais même peut être sur celui de 1879. Cette plus value existe soir qu'on ait recours aux chiffres de l'inventaire de M. Porel soit qu'on adopte ceux moins favorables de l'inventaire de M. Marck. Elle existe, non par suite d'une quotité plus grande d'objets, mais bien par la substitution de choses plus choisies et répondant mieux aux besoins du théâtre de l'Odéon et au goût du jour. […] On s'explique ce résultat peu heureux, en égard aux sommes dépensées si l'on tient compte de la situation particulière faite au théâtre de

l'Odéon. C'est le seul théâtre subventionné dont le directeur n'ait pas un magasin de décors, propriété de l'Etat. […] Ce n'est que depuis quelques années, et à titre éventuel, que l'Odéon a été admis à déposer quelques décors au palais de l'industrie ; encore ce lieu de dépôt ne répond il qu'imparfaitement aux besoins de conservation puisque l'ancienne direction avait dû acquérir des toiles imperméables pour couvrir et préserver de la pluie les décors, propriété de l'Etat. En dehors de ce dépôt, le directeur est obligé de louer deux magasins (rue Barras et rue Montparnasse) pour loger les toiles principales. Dans ces conditions, plus l'Odéon crée de décorations nouvelles qui enrichissent l'Etat en devenant sa propriété, plus l'exploitation augmente ses charges par le prix de location de nouveaux magasins. L'intérêt des directeurs est trop en contradiction avec ceux de l'Etat pour qu'ils n'usent pas largement de la faculté de transformer les décors, c'est-à-dire de détruire un ouvrage pour en monter un autre. Ce système est onéreux aux deux parties et l'argent inutilement gaspillé. C'est ainsi que la *Marchande de sourires* fut créée, transformée, faute de place, recréée plus tard pour être en partie de nouveau désaffectée. Il suffirait d'établir les chiffres de ce qui a été créé par M. Porel ceux des décors livrés à la nouvelle direction pour se rendre compte de la somme considérable consacrée à des peintures décoratives faute de magasins. On en conclurait peut être qu'il y aurait avantage aussi bien pour les directeurs de l'Odéon que pour l'Etat à étudier une combinaison nouvelle. Je suis d'autant plus frappé de cette pénurie de magasin national pour l'Odéon que c'est le théâtre dont les ressources sont le plus limitées et pour lequel le sacrifice de loyers à payer est par conséquent le plus onéreux. […] J'ajoute que des difficultés du logement attendaient M. Porel pour les autres parties du matériel scénique. Dans le théâtre même l'emplacement manquait pour le mobilier de scène, pour les armures, pour les costumes, etc... Il a fallut s'ingénier. C'est ainsi qu'on utilisait pour le mobilier le vide qui existait entre le sol et les fauteuils d'orchestre ; on créait des armoires pour les costumes, on disposait une pièce pour la bijouterie, un coin était trouvé pour les armures. Pour la conservation de toute cette partie du matériel presque tout a été organisé par M. Porel secondé de son chef du matériel, M. Libersac ; et partie des dépenses d'appropriation soldée par la direction sans que ces dépenses ressortent aujourd'hui à l'inventaire au profit de M. Porel, ces arrangements sont devenus immeubles par destination. C'est donc au milieu d'obstacles réels dont ils ont triomphé que les administrateurs anciens ont reconstituée ce matériel. Je tiens, Monsieur le ministre, à vous le signaler, parce que cette organisation soigneuse m'a permis de trouver certaines parties du matériel dans un état d'entretien tout particulier et qui n'existe malheureusement pas dans les autres théâtres subventionnés. […] Des catégories qui n'existaient même pas en 1879 ont été crées : telles les armures estimées 790 francs autrefois

et représentées par du cartonnage ou du zinc qui sont actuellement de vraies armes évaluées 9 361,50 fr. L'ensemble du matériel scénique est donc tout à l'avantage de l'Etat qui n'a qu'à se louer sur ce point de l'exploitation de M. Porel. Passant maintenant à l'examen de certaines classes du matériel je vous signalerais tout d'abord l'état actuel de la bibliothèque de l'Odéon. Le meuble destiné à recevoir les livres se compose en grande partie de rayons sans porte, sans vitrine qui préservent les ouvrages des accidents de temps ou des convoitises des personnes. Bien qu'habituellement fermée, la pièce où est la bibliothèque sert à plusieurs usages, principalement de foyer pour des répétitions. Vous estimez peut être, Monsieur le ministre, que ce serait au premier chef une mesure de prudence et de conservation que de clore cette bibliothèque. La dépense qui me paraît incomber aux bâtiments civils ne saurait être très considérable. Dans l'état actuel les volumes sont dispersés ; partie se trouve dans le cabinet de direction, partie dans la pièce du secrétaire général. Il serait urgent, je crois, de pouvoir les réintégrer à la bibliothèque et de les mettre sous clef de telle sorte que la direction responsable puisse régler l'usage. […] Les costumes constituent une partie du matériel qui a donné lieu à une plus value très sensible ; principalement ceux des hommes, ceux des femmes ne donnent une différence en plus que 12 989,65fr alors que pour l'autre section elle est de 24 059,50. Il n'en faut pas conclure que l'habillement des artistes hommes a seul été soigné, dans presque toutes les pièces, quand il ne s'agit pas de chant la quantité des artistes, comparses hommes nécessaire à la représentation est supérieure à la quantité des artistes et comparses femmes, de plus les vêtements féminins permettent plus facilement des transformations. On crée dons moins dans ce service et l'on supprime davantage, telle est la première explication, des différences entre les vêtements hommes et les vêtements femmes. Toutefois, j'estime que cette différence eut été bien moins considérable, si la personne chargée de l'expertise avait été à la hauteur de sa tâche ; mais ainsi qu'elle l'a fait observer, elle n'a jamais été douée de la faculté de compter et de décomposer la valeur des choses. Il eut été désirable que le choix des deux directeurs fût porté sur un autre expert. Les appréciations données ont été tellement anormales que M. Marck a cru pouvoir offrir en cours d'opération à M. Porel et à l'Etat de surélever le résultat de l'expertise d'une somme de trois à cinq mille francs ».

Annexe 2 : Nuit blanche représentée sous Bocage

A.N. F 21 [1107]

« Si l'Etat subventionne l'Odéon c'est assurément dans une pensée de protection aux lettres et aux arts. De tout tems [sic], le second théâtre français a été pour le premier une pépinière d'auteurs et de comédiens. Cependant le directeur actuel, peu soucieux de l'art et des artistes, n'a plus personnellement d'autres but que la politique socialiste. Le théâtre pour lui n'est qu'un moyen de propagande ; il y a des auteurs à lui, il les a faits, il les inspire, il les dirige. Son opposition, du reste, est brave et avouée, il s'en vante à qui veut l'entendre, mais est ce bien pour cela qu'il reçoit une subvention ?

Le privilège accordé pour 3 ans, a encore 2 ans à courir. Un privilège peut être retiré aux directeurs pour infractions aux clauses contenues dans leurs cahiers de charges. Le ministre de l'intérieur n'a pas une action directe et immédiate sur l'Odéon.

Ce théâtre est placé particulièrement sous la haute surveillance de la commission des théâtres.

En cas d'infraction, un rapport doit être adressé au ministère par le commissaire du gouvernement près le second théâtre-français. Ce rapport doit être envoyé du ministère à la commission des théâtres. L'avis de la commission des théâtres doit ensuite revenir au ministère.

Le ministre peut alors prononcer. De l, résultent au moins des lenteurs des entraves ; la vérité a peine à se faire jour et à parvenir jusqu'au ministre ; elle est facilement retenue en route par la négligence où la mauvaise volonté des agents. Quand elle arrive, il est trop tard.

Une petite pièce politique, très hostile notamment à la personne du chef de l'Etat, *la Nuit Blanche*, a été représentée à l'Odéon.

Contrairement au cahier des charges, elle contenait un grand nombre de couplets et pouvait ainsi :

1° Etre immédiatement suspendue

2° Entraîner pour le directeur une amende de 500 à 2 000fr

3° Motiver le retrait de privilège.

Le ministre a été prévenu cette fois, il a fait venir le directeur qui s'est retranché dans son Droit, la pièce a été jouée encore deux fois, enfin elle a été défendue par ordre mais déjà, il était trop tard, et l'affaire paraît en être restée là.

On ne peut guère revenir sur cette infraction pour retirer le privilège. Rien n'eût été plus facile le lendemain de la 1ère représentation, grâce au scandale, qu'elle avait produit.

Il existe en ce moment, dit-on, une contravention très grave, relative au droit des pauvres. C'est la vente de billets dits de famille, envoyés à domicile. Elle est interdite sous peine de nullité de la Concession art 30.

Une enquête pourrait être provoquée à ce sujet par l'administration de la ville de Paris. Le ministre pourrait aussi, en reposant lui-même à la commission des théâtres l'état des choses, le mauvais vouloir du directeur, ses tendances bien connues et ses aveux officiels enregistrés dans l'enquête du Conseil d'Etat (Pages 161 à 167) demander que des modifications soient faites au cahier des charges.

Si les modifications étaient consenties par la Commission des théâtres, et rendues exécutoires par un arrêté ministériel, il faudrait que le directeur se soumît ou se retirât.

C'est dit-on ce qu'il veut. Il a gagné beaucoup d'argent dans sa double administration et il aimerait en outre à pouvoir se poser en victime et à se retirer avec les honneurs du martyre.

Il est fâcheux que le gouvernement n'ait pas un droit plus sur et plus franc contre l'homme qu'il paie et qui le combat.

Si l'on ne peut révoquer le directeur il faudrait paralyser, ou du moins, contrebalancer son influence.

Par quels moyens ?

Par un nouveau comité de lecture ?

Les comités de lecture ont rarement de l'autorité. Où trouver des personnes capables et énergiques qui veuillent et puissent se soumettre à l'ennui d'entendre tous les jours gratis des productions souvent détestables ? Les comités de lecture se composent en général de personnages politiques qui n'y vont pas ; d'amis du directeur qui votent d'après lui, d'indifférens [sic] qui se laissent séduire par une loge de spectacle ou par le visite de l'auteur, si l'on y ajoute l'élément littéraire pratique, la passion personnelle sera un danger de plus, non moins à craindre que les autres.

C'est peut-être surtout par l'action digne et sérieuse du commissaire du gouvernement, que celle du directeur devrait être tenue en arrêt.

A l'Odéon le commissaire du gouvernement ne peut rien contre le directeur qui dédaigne un ancien camarade de théâtre, autrefois son subalterne, héros politique comme lui, dont il absorbe entièrement l'autorité.

Au total, l'Odéon, qui devrait être un lieu de bonnes études pour la jeunesse des Ecoles, en même temps qu'un théâtre d'essai pour les écrivains et pour les artistes, et qui devrait surtout se montrer pour l'état un protégé reconnaissant, n'est en réalité qu'un foyer de conspiration morale que le Budget défraie au profit du socialisme.

Ce serait un grand malheur pour la littérature et l'art dramatique que l'on fût obligé d'en venir retrait de la subvention, c'est-à-dire à la mort d'un théâtre aussi utile quand il est bien dirigé, qu'il devient nuisible entre des mains dangereuses. »

Annexe 3 : Lettre du 24 avril 1895 d'Albert Miral

A.N. F 21 [4654]

« Monsieur le président,

Les peintres ont deux salons pour exposer leurs œuvres. Les poètes ont deux théâtres pour faire jouer leurs pièces. Mais l'un de ces théâtres l'Odéon reçoit environ 600 manuscrits/ans et l'autre, la Comédie-Française, peut à peine représenter les œuvres de maitres.

Théodore de Banville, notre regretté chef de file, me disait ironiquement : « Vous voulez donc prendre Gibraltar ? », quand je lui parlais de la réception possible de mes 5 actes en vers *Terentia* , « Coppée a attendu des années et moi-même, un vieux romantique, je n'ai pu faire jouer 3 actes *Floride* ». J'ai donc renoncé philosophiquement à mes chimériques illusions et j'attends la mort de tous mes confrères pour obtenir une place au Panthéon des Ratés ; mais les jeunes, les fameux jeunes, auront le temps de blanchir si on ne crée pas un théâtre d'essai pour leurs élucubrations.

Je vous prie d'excuser monsieur le président, ce langage un peu badin pour un si grave sujet, et sans aucun espoir de votre cette requête tomber sous vos yeux, je vous présente […] »

Annexe 4 : Lettre de réclamation du 8 avril 1906 de M. H. Havre au ministre

A.N. F 21 [4654]

« C'est à vous le protecteur naturel des intérêts des universitaires et des gens de lettres, que je prends la liberté de présenter une requête qui je l'espère, vous paraîtra pleinement justifiée. Depuis 1888, j'ai à l'Odéon une comédie en 5 actes, en vers, intitulée *La vrai France d'Hercule*, adaptation de l'Amphitryon de Plaute. Non seulement cette pièce a été reçue (Je puis en fournir preuve), mais le directeur d'alors l'avait comprise dans le programme de sa prochaine campagne, qu'il avait, suivant la coutume, publié dans les principaux journaux. Persuadé qu'il serait intéressant de montrer à son public quelle transformation avait subie le même sujet de Plaute à Molière, il avait même désigné M. Chantavoine pour faire une conférence sur les 2 Amphitryons et M. Chantavoine, l'un de mes anciens élèves, s'était empressé d'accepter, enfin, la pièce devait être mise à l'étude dans la quinzaine. Sur la foi de cette promesse, je quittais Paris et … ma comédie est encore dans les cartons de l'Odéon !

Ne pensez vous pas Monsieur le ministre, qu'une compensation me serais due ? Puis-je espérer que je n'avais pas en vain pris ma confiance en votre bienveillance pour l'obtenir ? Permettez-moi de saisir cette occasion pour appeler votre attention sur la nécessité qu'il y aurait à réorganiser, sérieusement et le plus tôt qu'il serait possible, le comité de lecture de l'Odéon. Voici en effet, ce qui est arrivé à mon sujet : comme j'habitais encore la province, j'ai fait remettre à ce théâtre, vers la fin 1902, par M. Victor Leyder mon parent, qui laissa sa carte et son adresse, un drame en vers, *Le Comte Julien* ? Or c'est seulement au bout de trois mois, et grâce à l'intervention de M. Leyder que j'ai reçu une réponse, négative quant au résultat, mais accompagnée de compliment flatteurs.

Comme dans sa lettre, monsieur le directeur actuel voulait bien exprimer, avec « sa sincère sympathie », le « désir de m'être agréable », je lui ai adressé, sous plis commandé, le 4 décembre 1905, *Cœurs héroïques* un beau drame de Garrett, le créateur du théâtre moderne en

Portugal, et un lever de rideau *Le mythe de l'amour*, d'après Platon. Combien de temps devrai-je attendre encore une réponse ? C'est sans succès que je suis allé à l'Odéon et que j'ai écrit à monsieur le directeur et à son secrétaire. Je ne mets pas en cause la bonne volonté de Monsieur le directeur : son temps est absorbé par de si nombreuses occupations ! Mais la nécessité d'un comité de lecture bien organisé n'en est pas moins évidente. Il pourrait d'ailleurs rendre un service signalé aux débutants en les détournant, s'il y avait lieu de suivre une carrière où ils n'auraient aucune chance de réussir. Il n'en a pas été ainsi pour moi : en 1871, outre les encouragements qu'il m'a donné de vive vois, le secrétaire général a écrit sur l'un de mes manuscrits, que j'ai encore « entrées de faveur pendant un an. J'ai donc, tout en me livrant à d'autres travaux pédagogiques, historiques et littéraires, continué à écrire pour le théâtre, mais vivant loin de Paris et n'ayant depuis la […] aucun appui auprès des directeurs, je n'ai reçu que se stériles félicitations. Aujourd'hui encore, malgré le suffrage du jury Cresseur, j'en suis à me demander quand je serais là avec attention à l'Odéon. […]

Havre.

Ancien prof d'histoire. Docteur en lettres.

Lauréat de l'Académie française. Officier de l'instruction publique ».

Annexe 5 : Auteurs dramatiques

GINISTY Paul, La vie d'un théâtre, op. cit., 1906, pp.9-10.

« A coté de ceux qui, du moins, approchent de l'art de faire une pièce, il y a légion de ceux qui s'illusionnent sur leurs dons. Dans chaque théâtre, il y a généralement un ou plusieurs lecteurs, chargés de débrouiller le chaos des manuscrits qui arrivent en foule, pour signaler au directeur ceux qui pourraient présenter quelque intérêt bien que signés d'un nom inconnu. Les trouvailles, il faut l'avouer, sont peu nombreuses. On ne saurait s'imaginer jusqu'à quel point vont souvent l'inexpérience, mais non dénuée de prétention, et l'indigence de forme et de pensée. Ce sont, d'ailleurs, ces auteurs-là qui demandent le plus impérieusement des nouvelles de leur envoi, parfois accompagné de recommandations données avec une aimable indifférence, par des personnes de quelque notoriété, à qui il a paru plus facile d'accord un mot banal que de se faire les premiers juges de l'ouvrage qu'ils patronnent. Ce sont ceux-là qui protestent le plus vivement contre une réponse défavorable, ou menacent de plaintes et de représailles.

Mais il y a aussi la petite bande de naïfs, parfois touchants à force d'ingénuité. Un brave habitant de ville provinciale, qui dépose des manuscrits partout, ne laisse pas d'y joindre sa photographie, authentisée par le maire de sa commune… Tout cela, après tout, représente tant de travail, même inutile, tant de rêves, tant d'espoirs, qu'il n'en faut sourire qu'avec quelque douceur. »

Annexe 6 : Lettre de de Chilly au ministre des Beaux-Arts (non datée).

A.N. F 21 [1107]

A son Excellence le maréchal Vaillant, Ministre de la maison de l'empereur et des Beaux-Arts

M. le ministre,

J'ai l'honneur de vous accuser réception de la lettre par laquelle V. E. a bien voulu me donner communication du paragraphe du rapport de la commission du Budget pour 1870, relatif aux subventions théâtrales paragraphe duquel il semblerait résulter que le théâtre dont V. E. a bien voulu me confier la direction, n'aurait pas rendu, au point de vue de l'art (du moins aux dires de la commission du budget) les services qui peuvent justifier une subvention de l'Etat.

J'ai à cœur, avant toutes choses, M. le ministre, de témoigner à V. E., ma vive gratitude, pour les termes bienveillants, dans lesquels elle a daigné me faire cette communication ; mais je ne puis m'empêcher de protester énergiquement contre un blâme que, dans ma conscience d'honnête homme, je crois ne pas avoir mérité, bien au contraire. Non seulement la direction de l'Odéon a scrupuleusement rempli toutes les obligations contenues dans un cahier des charges, mais encore, trop insoucieuse peut-être des intérêts et plaçant la question d'art bien au dessus de toute question d'argent, elle a fait plus qu'il ne lui était imposé s'efforçant même à son détriment de remplir son mandat de la façon la plus large et la plus honorable. Et pour prouver, M. le ministre, la vérité de ce que j'annonce ici, il me suffira de faire passer sous les yeux de V. E. un exposé rapide de nos travaux pendant l'exercice 1868-69, c'est-à-dire du 1er septembre 68, réouverture du théâtre, jusqu'à ce jour. Parmi les chefs d'œuvre du répertoire classique représentés pendant le cours de cette période nous pouvons citer les suivants :

Corneille : *Cinna – Polyente*

Racine : *Britannicus – Andromaque – Phèdre – Les plaideurs*

Molière : *Tartuffe – L'école des femmes – Pourceaugnac – Le dépit amoureux- Le mariage forcé – Le médecin malgré lui*

Marivaux : *Les fausses confidences – Le jeu de l'amour et du hasard*

Parmi les pièces du répertoire dit secondaire :

Florian : *La bonne mère*

Picard : *La petite ville - Les ricochets*

Kotzebre : *Les deux frères*

Nous avons maintenu au répertoire du théâtre les pièces suivantes : *Le testament de César Girodot*, *La conscience, Les deux jeunesses, La St François, La loterie du mariage, François le champi.*

Enfin tout dernièrement encore, nous avons fait rentrer au répertoire de l'Odéon, par une reprise, l'un des chefs d'œuvre du théâtre moderne : la *Lucrèce* de François Ponsard, qui n'avait pas été jouée depuis près de 15 ans.

Les pièces nouvelles représentées dans le laps de temps sont au nombre de 9 et viennent dans l'ordre suivant :

1 *Jeanne de Ligneris*, drame en 5 actes et en vers de M. Marc Bayeux

2 *Le drame de la rue de la Paix*. Drame en 5 actes et en prose de M. Ad Belot

3 *Le comité de lecture*, comédie en 1 acte et en vers de M. Léon Bertrand

4 *La gloire de Molière*, apropos en 1 acte et en vers de M. Théodore de Banville

5 *La comédie de l'amour*. Comédie en un acte et en vers de M. Jean Duboys

6 *Le passant*, comédie en 1 acte et en vers de M. François Coppée

7 *Les droits du cœur*. Comédie en 3 actes et en vers de M. Leopold Lalvyé

8 *Mademoiselle la marquise*. Drame en 5 actes et en prose de Mms de St Georges et Lockroy

9 et enfin *Gutemberg*, Drame en 5 actes et en vers de M. Edouard Fournier

Sur ces 9 ouvrages nouveaux, 7 sont en vers, 2 seulement en prose. Ajoutons (et oui c'est fort important à noter, puisque l'on prétend toujours que l'Odéon ouvre difficilement ses portes aux auteurs nouveaux et inconnus) que sur les 9 ouvrages, 6 sont l'œuvre de jeunes auteurs. Deux entr'autres qui ont obtenu des fortunes bien différentes. *Jeanne de Ligneris* et *le Passant*, ont été le début au théâtre de deux auteurs nouveaux et tout à fait inconnus : M. Marc Bayeux et François Coppée. Parmi les pièces représentées pendant cet exercice,

j'appellerais tout particulièrement l'attention de V. E. sur Jeanne de Ligneris et Gutemberg qui ont été deux tentatives d'autant plus honorables pour la direction de l'Odéon, que celle-ci ne se fondant aucun espoir de réussite sur l'une et sur l'autre de ces 2 pièces, dont la mise en scène nécessitait des frais considérables de décors et de costumes, a considéré comme un devoir de les produire quand même, en tenant compte de certains mérites réels, mais purement littéraires, et a voulu donner en quelque sorte, en agissant ainsi, satisfaction à l'opinion publique qui s'était vivement préoccupée du drame de M. Marc Bayeux et ce celui de M. Ed. Fournier. En mettant le public à même de juger ces œuvres et de faire justice, s'il n'y avait lieu de direction de l'Odéon a cru et j'espère qu'en cela, elle aura l'approbation de V. E. rendre un véritable service à l'art, et dans l'espèce, a laissé de coté toute préoccupation d'intérêt matériel en employant ; pour l'interprétation de deux œuvres incomplètes, et d'une réussite improbable, ses meilleurs artistes et sa plus belle mise en scène.

Enfin M. le ministre, la direction de l'Odéon a eut le bonheur rare d'aider un vrai poète à se produire, et de mettre en lumière une œuvre charmante et d'un mérite sérieux. Je veux parler de M. François Coppée et de la pièce du *Passant* qui bien qu'en un acte a été l'un des plus grand succès littéraire de l'année, succès d'autant plus complet et d'autant plus sérieux qu'à l'approbation unanime du public est venue se joindre celle si précieuse de Leurs Majestés l'Empereur et l'Impératrice devant qui *le Passant* a été représenté jeudi dernier.

Vous voyez, M. le ministre que notre exercice 68-69, qui d'ailleurs n'est pas encore achevé, est loin d'avoir été stérile, et la commission du budget s'est peut-être montrée bien sévère envers nous en nous infligeant uns sorte de blâme que nous ne croyons pas avoir mérité.

Néanmoins soyer bien convaincu que nous ferons de notre mieux pour entrer le plus possible dans les vues de l'administration et que nous redoublerons d'efforts pour nous montrer dignes de la confiance que V. E. a bien voulu nous témoigner ».

Annexe 7 : Lettre de Ginisty à Antoine du 26 juin 1896

ANTOINE André, *op. cit.*, pp.32-33.

« Mon cher Antoine,

Résumons, si vous le voulez bien, la conversation où nous avons établi les règles qui doivent être, pendant sept ans, notre charte amicale.

Il est entendu, ce qu'il est inutile de rappeler, que nous marcherons absolument d'accord, en toute sincérité et toute amitié sans mesquines rivalités d'autorité, sans nulle arrière-pensée avec le sentiment d'une égale responsabilité.

Nous disons : *nous* et non *je*. Par là, nous demeurons indifférents aux potins, aux hypothèses, aux insinuations d'amis intempestivement zélés pour l'un de nous. Pour ma part, je vous affirme que c'est ce que j'ai fait.

Notre nomination a été « un bloc » et quelles qu'aient été les intentions du ministre, nous sommes maintenant solidaires.

Entre parenthèses, vous savez ce que je pense de vous et vous me l'entendrez dire, ce soir, au dîner de la Soupe aux Choux. Donc, de mon côté, entière franchise, comme du vôtre.

Conventions *entre nous*.

Vous avez la direction complète de la scène. Vous avez l'initiative des engagements d'artistes. Je me réserve seulement la faculté de vous en faire agréer quelques-uns, au commencement de la saison, dans des conditions naturellement raisonnables (mettons trois).

Vous vous occupez de monter les pièces sans autres observations de ma part, le cas échéant, que des observations amicales, relatives principalement aux dépenses.

Pour ma part, j'ai avec les relations avec les auteurs, l'initiative de la réception des pièces. Cependant, sans que j'abdique absolument le droit de discussion préalable, il est entendu que vous pourrez *m'imposer* un ouvrage sur quatre.

Nous réglons ensemble les questions d'administration générale : j'accepte la charge des détails, ayant particulièrement la surveillance du personnel administratif par un règlement que nous signerons.

Vous choisirez à votre gré le personnel de la scène. Je propose que nous agréions ensemble les modifications du personnel administratif.

Dans ces conditions, il me semble que nous évitons tout froissement possible. Précautions que j'estime d'ailleurs superflues, car sans phrases, laissez-moi vous assurer de nouveau, au début de notre campagne, d'une très sincère amitié. J'entends seulement ne pas courir les risques d'être diminué, et avec la plus réelle estime pour vos merveilleuses qualités, je ne veux pas être « absorbé » par vous, pas plus que vous ne devez craindre de ma part des menées qui combattraient votre influence. Et, en somme, comme vous êtes admirablement doué, c'est moi qui ai le rôle difficile. J'ai, je vous l'assure, confiance que nous nous entendrons bien. Vous trouverez en moi, non pas seulement un bon associé, mais un fidèle défenseur.

Paul Ginisty ».

Annexe 8 : Lettre de Maurice Barrès à Antoine du 31 octobre 1896

ANTOINE André, *op. cit.*, p.74.

« Mon cher Antoine,

J'ai essayé de faire quelque chose et je n'ai pas réussi. Je suis très sensible à votre remerciement. Il est certain qu'il y a une ligue de faire et que, jusqu'à cette heure, ils tiennent la position. Cela n'a pas dû se lier en quelques jours ; c'est une affaire bien organisée. Pourtant, je suis frappé du nombre de bons esprits, de « gens qui comptent », qui sont avec vous. Si vous savez durer et ne pas avoir trop mal aux nerfs, il est certain que vous enterrerez vos ennemis, nos ennemis.

En tout cas je suis à votre disposition, parce que vous représentez dans cette circonstance le droit honnête et les meilleurs intérêts de la libre recherche artistique. En outre, je demeure votre reconnaissant collaborateur.

Maurice Barrès ».

Annexe 9 : Audition pour devenir actrice

GINISTY Paul, *Souvenirs de théâtre*, op. cit., pp.211-215.

« Je reçus, un jour, annoncée par une lettre d'un ami commun, la visite d'un brave homme qui paraissait bouleversé. Il déclina ses titres : il avait une honorable situation dans l'administration dans une ville de l'Ouest, et il était aisé de se rendre compte qu'il dût être le plus zélé des fonctionnaires.

L'émotion lui serrait la gorge, et ce ne fut qu'après un moment qu'il reprit un peu d'assurance.

Monsieur, dit-il, il nous est arrivé une chose désolante… Nous étions, et nous pourrions être encore très heureux, en famille. Je n'ai pas de fortune, mais mes appointements sont suffisants, et il nous était permis de mener une existence assez large, en toute sécurité… Le sort en a décidé autrement !... Comment se fait-il que, dans la petite ville que nous habitons, un peu endormie en son calme provincial, fort dépourvue de ressources intellectuelles, ma fille, qui y est née, ait pris le goût irrésistible du théâtre ?... D'abord, je croyais à un caprice, à une fantaisie d'enfant… Qu'elle passât son temps à déclamer, toute seule, ou devant une petit cercle d'amis, je ne voyais là qu'une distraction inoffensive… Je me trompais, monsieur… Dans notre nid de bourgeois, très bourgeoisants, nous couvions une artiste, ou, du moins, une aspirante artiste… Vous imaginez notre étonnement quand, sur ses dix-huit ans, elle nous déclara qu'elle voulait être actrice et qu'elle ne serait qu'actrice. Ma femme et moi, nous avions, vous le pensez bien, formé de tout [sic] autres projets pour elle. J'avais déjà entrevu comme gendre un employé de mon administration, un garçon plein d'avenir. Ah bien !oui. Tout le monde s'appliqua à la guérir de sa folie, mais vainement…

Et cela était dit d'un ton attestant une si véritable affliction que j'écoutais avec quelque attention.

Enfin, monsieur, reprit le fonctionnaire, jugez de notre situation… Notre aimable intérieur n'existe plus… Ma femme a dû suivre notre malheureuse enfant. Là-bas, nous étions presque riches ; mes ressources ne suffisent plus à deux installations, à toutes les dépenses de professeurs…

En somme, cher monsieur, vous me demandez ?...

Ma fille ne pense qu'à être présentée, et elle n'a eu de cesse que nous ayons trouvé une recommandation auprès de vous. Je vous prie de l'entendre… et, mon Dieu ! excusez la liberté que je prends, de la décourager, de lui faire comprendre qu'elle s'embarque dans une voie périlleuse… enfin, de lui dire, avec votre autorité, ce que nous lui répétons inutilement, que la carrière dramatique ne lui convient pas… Vous rendriez le repos à toute une famille, que vous serait éternellement reconnaissante…

Diable ! dis-je en souriant, nous aurons du mal.

Un jour fut pris pour l'audition. Le père amena sa fille, non sans quelque solennité. C'était une jeune personne assez insignifiante d'aspect, ayant gardé, de sa petite ville, un accent traînant un peu prononcé. Au demeurant, de beaux yeux, dans lesquels on pouvait, si on y tenait, trouver de la flamme…

Le fonctionnaire demanda à assister à l'audition. La traversée des coulisses lui causa une émotion profonde, et, étant descendu par le petit escalier mobile de la salle vide et obscure, dont les fauteuils étaient recouverts de grandes toiles grises, ce fut, très intimidé, d'abord, qu'il s'assit dans un coin. Il n'avait jamais pénétré dans un théâtre, hors du moment des représentations.

Quand sa fille parut, faisant son entrée dans une attitude tragique, avec l'artiste qui lui donnait complaisamment la réplique, je remarquai, m'amusant à l'observer du coin de l'œil, sa subite agitation. Pour la première fois, il apercevait, sur les planches, celle dont il avait voulu enrayer la vocation, et, dans ce milieu, elle lui semblait, bien qu'il ne s'agît que d'une épreuve, entourée d'un prestige nouveau. Il la contemplait comme s'il la découvrît, et il la buvait des regards, dans un grand trouble.

Elle passait l'audition dans Hermione. Quand elle arriva aux vers :

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice.

J'aime à voir ce que du moins vous me rendez justice…

Il frémit, s'enthousiasma ; une fierté se peignit sur son visage ; il répétait, en même temps qu'elle la tirade déclamée ; il s'extasiait, il était brusquement conquis. Un moment, elle s'embarrassa légèrement, et il eut alors de grosses gouttes de sueur sur le front… Puis elle reprit avec aisance, et il eut une expression de ravissement.

Quand ce fut fini – et la scène avait été dite, en somme, d'une façon assez médiocre – il s'approcha de moi. Il avait oublié ses confidences, l'aveu de ses inquiétudes d'homme d'ordre

et de régularité, ses objurgations pour qu'on décidât l'enfant prodigue à rentrer dans le calme foyer familial ; il était pris jusqu'aux moelles lui aussi ; il admettait toutes les luttes, tous les sacrifices, et il dit avec une conviction ardente :

N'est ce pas, monsieur, qu'elle a été admirable ?... »

Annexe 10 : Affiche du théâtre de l'Odéon

Théâtre National de l'Odéon, par GRASSET Eugène, 1890, Musée National des Arts et Traditions Populaires.

Annexe 11 : La lecture de la pièce

GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, op. cit., pp.18-19.

« Les notes des journaux annoncent immanquablement que la lecture de sa pièce par M. *** « a produit un effet considérable sur ses interprètes. » En fait, chaque artiste s'est ingénié à se demander de quel personnage il était chargé, et petite vanité toute naturelle aidant, il s'est volontiers destiné, autour de son emploi, le rôle qui lui plait le plus. Aussi y a-t-il quelques déceptions lorsque le régisseur distribue les petits cahiers oblongs qui contiennent la copie des rôles, avec les répliques. Un geste familier aux comédiens est de les soupeser, en indiquant par là qu'ils sont trop petits pour eux. A quoi on a coutume de répondre que « ce n'est pas au poids qu'on mesure un rôle ».

Il est rare que quelques protestations, plus ou moins discrètes, ne se produisent pas. Le directeur, bronzé sur ce genre d'incidents, se retire dans son cabinet. L'auteur, surpris, s'il n'est pas encore habitué au succès, console du mieux qu'il peut les mécontents, qui d'ailleurs, par probité professionnelle, ne seront pas bientôt, les moins zélés. Il trouve des formules ingénieuses ; il emploi des arguments subtils pour prouver que si tel rôle n'est pas long, à la vérité, il a du moins son importance : c'est un type de caractéristique qu'il offre, … il y a quelque chose à en faire, … il est essentiel à la pièce… ou bien il est curieusement épisodique. A bout de raisons, il finit parfois par promettre de l'augmenter un peu. Il réussit souvent à triompher de ces petites susceptibilités. Le mot est célèbre d'un acteur aussi connu pour son absence de talent que par sa fatuité. « Es tu content de ton rôle ? lui demandait-on après une lecture. – Très content ! –Il est donc considérable ? - Non, mais *l'action se passe chez moi !* » Il lui suffisait, que la pièce se déroulât chez le personnage, au demeurant insignifiant, qu'il devait incarner.

Pour l'observateur, rien n'est amusant comme le spectacle de ces amours-propres débridés. Aussi, questionnez un des futurs interprètes sur la valeur de la pièce : elle dépend uniquement de l'importance qu'il doit y prendre. « Un chef d'œuvre… une situation admirable ! » ou « Peuh !... cela ne fera pas un sou ! » Mais rien de plus humain, n'est ce pas ? Et, en toutes

choses, n'est ce pas, que nous en ayons ou non conscience, la part que nous prenons aux évènements qui en détermine pour nous la signification ?

Mais je le répète, quand les répétitions seront commencées, on arrivera à ne plus penser qu'à l'intérêt commun ; et, en fait, il n'y a pas de profession où on ait journellement plus de solidarité, où on témoigne plus de dévouement à la maison à laquelle on appartient, plus de conscience, que celle de comédien. Il n'est guère non plus d'existence plus laborieuse, surtout dans les théâtres à répertoire, dont l'affiche n'est pas tous les jours la même, où il y a des spectacles d'abonnement, où les artistes, par conséquent, peuvent se trouver étudier plusieurs rôles à la fois. »

Annexe 12 : Lettre de Porel du 3 novembre 1888.

A.N. F 21 [4653]

« J'ai l'honneur de vous accuser réception de la lettre de Melle A. Laurent que vous avez eu l'obligeance de m'adresser à titre officieux et confidentiel et puisque vous voulez bien me le demander voici mon avis sur la suite que je désire donner à cette affaire.

Melle A Laurent dit : « pendant tout le temps des répétitions de m'adresser des observations malveillantes et désobligeantes, non seulement pour l'artiste mais encore pour la femme ». C'est complètement inexact. Je n'ai adressé, à Melle Laurent que les observations que comme directeur de metteur en scène j'avais le devoir et le droit de lui faire. Plus loin elle dit encore en reproduisant la lettre qu'elle m'a renvoyé : « Je me vois dans l'impossibilité de jouer le rôle de Junia… » Si cette phrase n'est point un refus venant surtout de la suite d'une répétition générale manquée, que peut elle vouloir dire (Melle A Laurent n'ayant point d'après son engagement a apprécier les rôles qui lui sont distribués). Enfin elle ajoute : « M. Porel me fit demander dans son cabinet pour me signifier brusquement que je ne faisais plus partie du théâtre de l'Odéon à partir du 1er novembre ». Voici comment les choses se sont passées. Je lui ai dit « Melle vous connaissez votre engagement je suppose. Quand on ne veut par jouer un rôle on s'en va » elle a répondu « Parfaitement ». J'ai ajouté « à partir du 1er novembre vous ne faites plus partie de la troupe de l'Odéon ». Elle est partie sans faire l'ombre d'une réclamation. J'ai du la remplacer dans Caligula et je l'ai remplacée dans Attalie.

Je n'ai nullement vous le pensez bien mon cher directeur, l'intention de lui demander les dommages-intérêts auxquels me donne droit l'engagement de l'Odéon. Mais lui ayant dit qu'elle cessait de faire partie du théâtre. Je maintien absolument cette décision ».

Annexe 13 : Article de Mauprat : un accouchement précipité.

Extrait du *Progrès illustré* du 19 juin 1898.

« Le Progrès a publié l'autre jour une anecdote bien curieuse de la vie de théâtre, survenue à Guéret, pendant la représentation de la Mascotte : l'actrice chargée du rôle de Fiametta, quittant brusquement la scène pour ne pas enfanter devant le public... et, quelques minutes après, apparition du régisseur qui informe le tout Guéret des premières, que la fille de Laurent XVII est heureusement accouchée d'une jeune infante, venue au monde parmi les flons-flons, derrière un portant, entre deux couplets...

Quelques journaux ont même prétendu que la mère n'était pas Fiametta mais bien la Mascotte en personne. Or, la « mascotterie », vous savez ce que c'est ? Reine et Désiré, les deux impayables Laurent XVII lyonnais, vous l'ont expliqué depuis longtemps, avec force mines cocasses. Et cette Mascotte de la Creuse, à la fois vierge et mère, eût été assurément un des plus beaux exemples de l'illusion au théâtre, et le triomphe complet de cette souveraine des planches qui est la convention...

Mais que l'héroïne de cette aventure imprévue ait été Bettina la Rougeaude, ou la princesse Fiametta, le fait-divers n'en est pas moins à noter comme une page pittoresque détachée du Roman comique. Il n'y a que les voyageurs bohèmes du Chariot de Thespis à qui puisse survenir de pareilles aventures ! Et ce n'est pas une des moindres misères de cette vie artificielle, que l'étalage des choses que le commun des hommes garde discrètement pour l'intimité du foyer.

L'acteur ne vit pas pour soi, mais pour le public, auquel il appartient tout entier, sans avoir même le droit de s'abandonner à ses joies et à ses douleurs une fois que les chandelles de la rampe sont allumées. La malencontreuse gésine de la Mascotte de Guéret n'a rien eu de tragique, puisque la mère et l'enfant se portent bien. »

Annexe 14 : Article de Mauprat : Une adoration extrême.

Extrait du *Progrès illustré* du 2 juin 1895.

« C'est une épidémie. Chaque jour amène son suicide par amour. Et ces naïfs Werther s'immolent tous, non pas pour de vertueuses Charlottes, mais pour de jeunes personnes défraîchies, dont la profession consiste à jeter des tas de bonnets par-dessus tous les moulins rouges. Il y a quinze jours c'était pour la belle Otero[455] et, la semaine passée, une autre de ses émules a eu aussi un adorateur qui s'est tué à ses pieds. C'est de la « belle réclame », où l'encre est remplacée par le sang...

Etrange manie que celle-là! Se tuer est évidemment la dernière des sottises, attendu qu'il est assez difficile d'en commettre d'autres après. Mais se livrer à cette suprême extrémité pour un chagrin d'amour causé par celles qui vendent l'amour, il faut bien reconnaître que c'est là le genre de mort qu'eût choisi Jocrisse.

Henri Monnier a eu un jour une phrase admirable pour caractériser ces suicides candides. Je ne comprends pas, disait-il, qu'on se tue pour si peu de chose... Dans mon quartier il y a de très belles femmes pour cinq francs! Le mot a des allures de paradoxe. Il est cependant d'une très fine et très pratique philosophie.

Les étoiles de théâtre, surtout, ont le privilège de susciter les amours tragiques, le plus souvent sans le vouloir, par le seul prestige de la femme que le public acclame sur la scène. La liste complète de ces romans homicides serait longue à établir, et dépasserait assurément les bornes de ma causerie, voire même de tout le journal. Rien qu'en ce siècle, on pourrait compter plus de cent de ces déplorables faits-divers. Et de notre temps, plusieurs comédiennes en vogue ont droit à se disputer ce record macabre, encore qu'involontaire.

N'est-ce pas pour Mme Jane Hading que se tua l'an passé un professeur de français en Amérique, pour avoir été éconduit par la séduisante princesse d'Aurec au cours d'une de ses tournées ? Et n'est-ce point pour Sarah Bernhardt que devint fou un brave employé de la

[455] Carolina Otero (1868- 1965): Célèbre actrice, danseuse et courtisane d'origine espagnole.

recette municipale de Paris, nommé Bénâtre, lequel d'ailleurs en mourut à l'asile d'aliénés de la Ville-Evrard ?

L'histoire de cet infortuné rond-de-cuir est assez curieuse. C'était un commis modèle, exact, renfermé paisiblement dans ses cartons verts, n'ayant pas d'autre passion qu'un innocent bézigue après son dîner. Un soir la mauvaise chance voulut qu'il allât voir Hernani au Théâtre-Français. La grâce et le talent de Dona Sol l'affolèrent. Il sortit du théâtre plus amoureux d'elle que Ruy-Blas. Et le lendemain, en arrivant à son bureau, au lieu d'aligner d'une plume tranquille ses additions ordinaires, il écrivit à Sarah, sur papier administratif, une longue déclaration terminée par l'offre de sa main « et le partage légitime de sa modeste mais honorable situation ».

Sarah Bernhardt sans doute ne remarqua même pas cette épître, au milieu de toutes celles du même type que lui apporte apparemment son courrier. Mais le lendemain elle en reçut une seconde, puis une troisième, toujours quatre pages pleines, format ministre. Tant et si bien qu'agacée de cette correspondance, elle finit par adresser une des lettres au trésorier municipal de Paris en le priant de faire cesser cette obsession.

Au reçu de la lettre, le grand chef se rendit incontinent dans le bureau de Bénâtre et le trouva en train de calligraphier sa soixante-neuvième déclaration, commençant par ces mots empruntés au meilleur répertoire de M. Prudhomme : « Mademoiselle et grande artiste... » On lui infligea une verte semonce, en lui déclarant qu'il se couvrait de ridicule tout en gaspillant le temps qu'il devait à l'administration.

Le pauvre Ruy-Blas en manches de lustrine fut atterré. Il devint morose, taciturne, et peu de temps après complètement fou. On dut l'interner à l'asile où il resta quinze ans, attendant toujours que Sarah vînt le chercher pour convoler en justes noces. Il est mort en 1894, vivant toujours dans son rêve,

Ce pauvre ver de terre amoureux d'une étoile !

Après tout, puisqu'il faut mourir, autant mourir comme ça que de la goutte ou dans un accident de chemin de fer. La mort est toujours désagréable et bête quand elle n'est pas héroïque, genre de décès assez rare et plutôt difficile à trouver en notre temps. C'est pourquoi Calino ne fut peut-être pas si sot le jour où il perpétra son immortel distique :

S'il était un pays où l’on reçut toujours, J'irais avec plaisir y terminer mes jours ».

Annexe 15 : Paul Ginisty in *Album Mariani* T.9.

Conservé à la Bibliothèque Nationale de France.

« D'où vient que je sens privé de l'énergie

Qui m'animait hier, ainsi que par magie ?

… c'est que je m'aperçois que j'ai déjà fini

Vos précieux flacons de Vin Mariani !... »

Annexe 16 : Adieux à Febvre d'Armand Silvestre.

FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien*, op. cit., p.189.

ADIEUX A FEBVRE

D'ARMAND SILVESTRE

Dits par Melle Bartet

I

Pour laisser au public sa mémoire sans tache,

Léguer à l'avenir un nom du temps vainqueur,

L'artiste, quand le jour vient d'achever sa tâche,

La mesure à sa gloire et non pas à son cœurs.

Si contre le repos son courage réclame,

Avant qu'un souffle amer l'expose à défaillir,

De son propre génie il étouffe la flamme,

Pareil aux dieux qui n'ont pas le droit de vieillir !

Il laisse s'obstiner à leurs travaux sans gloire,

Ceux qui de l'idéal ignorent le chemin,

Renonçant au combat plutôt qu'à la victoire,

Ne voulant qu'un laurier verdoyant dans sa main.

C'est notre honneur, à nous, que le vulgaire envie,

D'avoir le sacrifice à la fin du devoir,

De renoncer à vivre encore pleins de vie,

De cesser de vouloir avant que de pouvoir.

II

Cet honneur est le tien, toi qui fuis, avant l'heure
Et dans l'éclat viril de ta maturité,
Ami, cette maison qui t'aimait et te pleure,
Où de nouveaux succès t'attendait la fierté.

Le travail te paya d'honneurs : vous êtes quittes ;
Du pacte, nul des deux ne se doit repentir.
A compter nos regrets, si trop tôt tu nous quittes :
A compter tes succès, hélas ! tu peux partir !

Epris de ton art seul, ignorant la fatigue,
Sur un labeur sans trêve érigeant tes succès,
Tu payas ton écot, sans compter, en prodigue,
A l'antique renom du Théâtre-Français.

Tu nous étais venu chargé de renommée,
A la ruche nouvelle apportant ton butin,
Abeille au vol sonore, et qu'avait acclamée
La Gaité, l'Odéon, la Porte-Saint-Martin,

Le Vaudeville enfin, où préludaient en gloire
Augier, Meilhac, Feuillet, Sardou, bientôt fameux.
C'est ta voix qui sonna leur première victoire ;
Tu leur restas fidèle, en grandissant comme eux !

III

Pour toi comme pour eux, la maison de Molière
S'ouvrit, mêlant encor vos destins éclatants,
Pleine du juste orgueil de t'être hospitalière ;
Et tu fus son honneur, pendant près de trente ans !

Ton talent souple et fin, généreux et robuste,
Aborda plus d'emplois qu'un autre n'en rêva,
Aujourd'hui l'Ami Fritz et demain Don Salluste ?
Lafemas avant-hier et hier Almaviva !

Ton pouvoir de Portée, en toi seul, apparente
Clavaroche à Roswen, Fabrice à de Jalin ;
Pour le seul Marivaux tu fus deux fois Dorante
Et Tartuffe et Damis pour le grand Poquelin.

Pour le second Dumas, tu combattis sens trêve,
De son œuvre subtil ouvrier sans repos,
Et tu n'as de regrets qu'à renoncer au rêve
De combattre une fois encore sous ses drapeaux.

Tu quittes le théâtre, ayant créé cent rôles,
Chiffre que nul de nous ne lit sans s'effrayer.
Leur fardeau caressait tes vaillantes épaules,
Comme un manteau royal, sans les faire ployer.

Pour ton amour de l'art, tâche légère encore,
De tout ce qui le sert, serviteur éperdu,

Ce travail de la scène, obscur et qu'on ignore,

Pour d'autres tu le fis, et leur succès t'est dû !

Le public t'applaudit en eux, sans te connaître ;

Dans l'artiste qui part, il regrette un plaisir ;

Dans l'ami qui s'en va, nous regrettons un maître,

Que nos efforts, en vain, ont voulu retenir !

IV

Quel orgueil de tomber debout, dans la bataille,

De la victoire encor te fermer le chemin ?

O Febvre, ces succès que tu fis à ta taille,

Ces bravos ne seront qu'un souvenir demain !

De ton front seulement le masque auguste tombe,

Les héros resteront que tu fis triomphants ;

D'autres voix les viendront réveiller dans leur tombe…

C'est toi qu'ils chercheront, tes glorieux enfants.

Comme le voyageur, au revers de sa route,

Avant la lassitude, étant venu s'asseoir,

Prête l'oreille encore au bruit du monde. Ecoute

Cette clameur du jour monter dans l'air du soir.

Ecoute encor ton nom répété par la foule,

Où vibre la tristesse immense des adieux ;

Et regarde passer, dans le fleuve qui coule,

De tes grands souvenirs le spectre radieux !

O Febvre, écoute encor la foule qui t'acclame,

Cette vibrante mer tressaillant à ta voix !

Les savoures-tu donc, sans un remords dans l'âme,

Ces bravos entendus pour la dernière fois !

Ils sonnent dans nos cœurs, comme un glas d'agonie,

Et tes derniers lauriers sont pour nous des cyprès.

A compter tes succès, oui ta tâche est finis ;

Tu pars trop tôt, pourtant, à compter nos regrets.

Annexe 17 : Un figurant comblé

GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, op. cit., p.128.

« Je parlais de l'attachement qu'ils finissent par vouer à leur métier. Il m'arriva un jour, avec une lettre de recommandation, un malheureux garçon qui se trouvait dans une détresse effroyable. Il était de fort bonne famille, il avait reçu une éducation convenable. La malechance[sic] s'était acharnée contre lui, et, à bout d'expédients, il avait pensé à se faire employer comme figurant, faute de mieux. J'acquiesçai à son désir et je le recommandai au régisseur général.

Je le retrouvai dans un groupe de « gardes » dans une tragédie. Il avait quelque embarras, quelque honte, une sorte de pudeur à me rencontrer là. Je le compris, et je détournai intentionnellement les yeux en passant près de lui.

Avec quelques égards pour sa situation particulière, on le fit « travailler » aussi souvent que possible, et, dans les pièces mêmes qui n'exigeaient que peu de monde, on le convoquait, pour lui faire gagner la très petite somme qui, pourtant, dans sa misère, lui devait être une aide.

Quelques mois se passèrent. Le théâtre joua une pièce moderne, à peu de personnages. Le régisseur vit un jour arriver chez lui un jeune homme très correctement mis, ayant fort bonne mine. C'était le figurant par nécessité qui avait enfin trouvé une situation décente, en rapport avec son instruction. Il était maintenant tiré d'embarras ; il gagnait suffisamment sa vie. Un certain avenir s'ouvrait même devant lui… Eh bien, il venait demander quel serait l'ouvrage qui succéderait à celui qu'on représentait, et s'il n'y aurait pas là de figuration… Auquel cas, il demandait que l'on pensât à lui… Il avait maintenant la nostalgie du théâtre…. »

Annexe 18 : Un régisseur réactif

GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, op. cit., pp.24 -25

« Dans un grand théâtre parisien, la saison dernière, pendant le quatrième acte d'une pièce qui fournissait une belle carrière, l'actrice chargée du principal rôle féminin est, à la suite d'un incident de coulisses, prise d'une attaque de nerfs si violente que son entrée en scène devient tout à fait impossible.

Le rideau était levé, l'acte suivait sa marche, le moment était arrivé où l'actrice devait paraître… Le régisseur consulte, d'un regard désespéré, le médecin du théâtre, donnant ses soins à la comédienne agitée de tremblements convulsifs, qui lui fait comprendre qu'on ne peut compter sur elle… Alors le régisseur se décide, en songeant à l'embarras des autres artistes, qui attendent vainement leur partenaire. Il écrit à la hâte quelques mots sur une feuille de papier, se fait apporter une livrée de domestique, la revêt rapidement, entre, fait un signe d'intelligence à un des artistes, fort surpris, et lui remet cérémonieusement une lettre, en saluant… En un instant il avait imaginé un texte qui, brièvement, contenait une indication essentielle, remplaçant tant bien que mal la scène qui ne pouvait être jouée. On lui subsistait un rapide monologue, incombant à l'acteur qui devait donner la réplique.

L'acte parut sans doute un peu décousu au public, mais il passa sans qu'on eût à l'arrêter, ce qui produit toujours la plus pénible impression.

Au « cinq », l'actrice, remise, prit sa revanche de cet accident et fut supérieure. Mais la justice est-elle de ce monde ? L'auteur assistait à la représentation. Il bondit sur le théâtre et accabla de reproches le brave régisseur qui, par sa présence d'esprit, avait sauvé la situation, cependant […] »

Annexe 19 : Un souffleur rassurant

GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre, op. cit.*, pp.76-77.

« Sa présence ne les rassure-t-elle pas, même lorsqu'ils sont assez sûrs d'eux pour n'avoir pas besoin de lui ? Un comédien excellent, dont la facilité et la sûreté de mémoire sont remarquables, me racontait que, aux dernières représentations d'une pièce durant laquelle il n'avait pas eu une minute d'hésitation, le hasard lui fit jeter les yeux vers le trou du souffleur. Celui-ci –l'espace d'une seconde- venait de se baisser, pour ramasser son mouchoir qu'il avait laissé tomber, en s'épongeant le front, car la chaleur est grande en cette sorte de boîte. Sa tête, dans ce mouvement, avait disparu ; le souffleur semblait s'être évanoui. L'artiste fut pris soudain d'un grand trouble ; un « noir » se fit devant lui, à la pensée que le souffleur n'était plus là, et, quelque longue habitude qu'il eût de son rôle, la seule supposition qu'il ne serait point soutenu, le cas échéant, le priva de toutes ses facultés. C'était à lui de parler : il hésita, ânonna, le retrouva rien d'un texte qui lui était familier, au point que le public s'en aperçut ; il ne reconquit son assurance que lorsque le souffleur lui montra de nouveau sa bonne figure accoutumée ».

Lexique :

Accessit : distribution attribuée à un élève qui, sans avoir obtenu un prix, s'en est approché.

Bal : la tradition des bals publics dans des salles de représentation remonte au XVIIIe siècle en France. Ces bals sont très appréciés à l'époque de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. L'apparition des cafés-concerts offre un nouvel espace pour danser. Cette mode des bals au théâtre s'atténue au cours du XIXe siècle. L'Opéra est le dernier théâtre à offrir des bals publics aux parisiens.

Boulotter : terme familier qui signifie manger.

Cabotin : On désigne sous ce nom dédaigneux, et sous le diminutif encore plus méprisant de cabot, certains comédiens de bas étage et sans valeur aucune, qui ne connaissent rien à l'art qu'ils prétendent exercer, et qui se parent du titre de comédien.

Châssis : élément rigide de base de la construction traditionnelle des décors. S'adapte à toutes les configurations, à toutes les plantations, à toutes les combinaisons, à tous les habillages et à toutes les esthétiques. Il doit être léger et maniable pour permettre le montage et le démontage rapide d'ensembles scénographiques simples ou complexes. Son encombrement doit être calculé afin de faciliter le transport ou le stockage.

Cintre : partie haute de la cage de scène.

Colonne Morris : Colonne d'affichage des spectacles du XIXe siècle. Certaines ont d'ailleurs été détruites récemment.

Costière : Evidement, logement en profondeur dans le plancher de la scène d'un théâtre pour manœuvrer les décors.

Droit des pauvres ou droit des indigents : taxe payée par les théâtres et les établissements de spectacle au profit de l'Assistance publique. Cet impôt correspond à un onzième de la recette brute. C'est une taxe très impopulaire chez les directeurs de théâtre qui appellent régulièrement à sa suspension.

Féérie : genre dramatique qui fait essentiellement appel au merveilleux des contes de fées et qui a connu ses plus belles heures du début du Ier Empire à la fin du IInd. L'art des machinistes et des décorateurs multiplie les prodiges techniques et conduit à son autonomie et à la maturité du genre qui mêle pantomime, danse, musique, chant, à la magie des faits visuels ponctuant des intrigues débridées et des dialogues inattendues.

Ferme : élément de soutènement utilisé pour les praticables ou les portiques. Appropriée à la demande, elle se constitue d'un cadre vertical, raidi par des traverses de décharge. Légères et maniables, les fermes acquièrent leur rigidité par leur combinaison et leurs liaisons.

Fil : les mots corde et ficelle étant bannis au théâtre à cause de la référence à la corde du pendu c'est le mot fil ou guinde qui est donc utilisé.

Frise : bande de tissus ou décor de 3m de haut par 14m de long (dimension en fonction du dispositif scénique et du théâtre) fixé sur une perche et servant à masquer les découvertes du cintre.

Herses : appareils d'éclairage, qui servent à inonder la scène de lumière par en haut, comme la rampe éclaire par le bas. Les herses, suspendues dans le cintre, à chaque plan de la scène, qu'elles occupent dans tout sa largeur, contiennent chacune une rangée de becs de gaz, dont elles réfléchissent puissamment la lumière sur le plancher.

L L M M I I : Initiales de « Leurs Majestés Impériales ».

Lointain : arrière de la scène.

Passade : c'est le mouvement que fait un acteur pour passer, selon la nécessité de l'action scénique, devant ou derrière tel ou tel autre des personnages qui se trouvent en scène avec lui. Pour être exécutés avec tout le naturel, l'aisance et la précision qu'ils réclament, ces mouvements sont réglés avec le plus grand soin. Ils doivent être exécutés très rapidement pour que le spectateur ne s'en rende pas compte.

Perche : longue pièce de bois de section cylindrique ou rectangulaire servant à enrouler les toiles et tout autre équipement ponctuel.

Plateau : espace scénique où évoluent les acteurs et où s'implante le dispositif scénique nécessaire au jeu.

Praticable : élément de décor, une plate-forme, un exhaussement ou un plan incliné composé à partir de caissons ou d'un assemblage de fermes coiffées d'un plateau, pouvant supporter le poids et le mouvement des comédiens.

Privilège : nom qu'on donne à l'époque où l'exercice de l'industrie théâtrale est limité et réglementé par l'administration supérieur, à l'autorisation accordée par elle à un particulier d'ouvrir, d'occuper ou d'exploiter un ou divers théâtres. Etre directeur constitue un privilège, puisqu'il faut l'agrément du ministre compétent et un brevet signé par lui.

Puffisme : mot anglais pour définir le fait de faire de la publicité mensongère.

Rampe : appareil d'éclairage depuis le sol disposé sur le plateau à la face au devant de l'avant-scène. Eclairage de bas en haut qui déforme la figure de l'acteur. Elle est abandonnée au XXe siècle.

Rappel : si le public veut manifester sa satisfaction aux acteurs venus le saluer à la fin de la représentation, il les rappelle en scène par ses applaudissements. Ce nombre de rappels donne la température du succès.

Relâche : en langage théâtral, signifie interruption temporaire d'exploitation.

Rideau de fer : Installation qui permet d'isoler complètement la scène de la salle, de la garantir des gaz asphyxiants et d'empêcher l'attraction qu'exerce sur les flammes la cheminée du lustre.

Tambour : pièce cylindrique qui permet d'enrouler les « fils ».

Traînée : trait de report sur un mur ou une pièce de bois par l'intermédiaire d'un compas.

Sources

Archives Nationales

AJ 55 ^{01} à ^{21} : Carnets de bord du théâtre de l'Odéon.

AJ 55 ^{60} : série de photographies sur support cartonné.

F 21 ^{1099} à ^{1111} : surveillance administrative de l'Odéon : déclarations de direction et de changement de direction, cautionnement, déclaration de faillite, autorisation de spectacle, dossiers du personnel et des théâtres.

F 21 ^{4649} à ^{4655} : théâtres subventionnés : législation administrative (concessions d'exploitation, changement de direction), comptabilité (cahier des charges, cautionnement, subvention), personnel administratif et artistique, emploi d'enfants de moins de 13 ans.

Archives de la Préfecture de police

BA 1035 Desbeaux : dossier individuel sur M. Desbeaux.

Bibliographie

Instruments de travail

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, 2 vol.

NOBLET Agnès de, BOUILLOUD Jean-Philippe, CAMET Sylvie, *Un univers d'artistes : autour de Théophile et de Judith Gautier: dictionnaire*, L'Harmattan, Paris, 2003, 548p.

NOEL Bernard, *Dictionnaire de la Commune*, Paris, Mémoire du livre, 2000, 642p.

TULARD Jean, *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1993, 1347p.

Ouvrages généraux

AUTRANT Michel, *Le théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, H. Champion, 2006, 367p.

BERSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire du XIXème siècle*, Paris, Hatier, Coll. Initial, 1996, 538p.

DUFIEF Anne-Simone, *Le théâtre au XIXe siècle : du romantisme au symbolisme*, Rosny, Bréal, 2001, 223p.

GIDEL Henry, *Gens de théâtre*, Paris, Omnibus, 2007, 1079p.

MUSEE DE L'ANCIEN EVECHE (EVREUX), *Sur scène en 1900, portraits d'acteurs*, Évreux : Musée d'Évreux ; Paris : Somogy, 2003, 127p.

NAUGRETTE-CHRISTOPHE Catherine, *Paris sous le Second Empire : Le théâtre et la ville : essai de topographie théâtrale*, Paris, Librairie Théâtrale, 1998, 261p.

ROLLAND ROMAIN ET MEYER-PLANTUREUX CHANTAL, *Le théâtre du peuple*, Bruxelles, Editions complexe, 2003, 191 pages

Ouvrages spécialisés

Témoignages de l'époque

BERNHARDT Sarah, *Ma double vie*, Charpentier et Fasquelle, Paris, 1907, 578p.

CONSTANT Charles, *Code des théâtres*, Paris, A. Durand et Pedore Lauriel, 1882, 357p.

CREMIEUX Louis, *Théâtres et spectacles, Traité théorique et pratique*, Paris, Librairies des sciences politiques et sociales, 1914, 319p.

DUQUESNEL Félix, *Souvenirs littéraires : Georges Sand, Alexandre Dumas, souvenirs intimes*, Paris, Plon-Nourrit, 1922, 304p.

FEBVRE Frédéric, *Au bord de la scène*, Paris, Paul Ollendorff, 1889, 251p.

FEBVRE Frédéric, *Journal d'un comédien*, Paris, Paul Ollendorff, 1896, 281p.

GALLOIS Napoléon, *Théâtres et artistes dramatiques de Paris*, « Le théâtre impérial de l'Odéon », Paris, 1854.

GIFFARD Pierre, *Nos mœurs, La vie au théâtre*, Paris, Libr. H. du Parc, 1888, 272p.

GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, Paris, Schleicher Frères, 1898, 175p.

GINISTY Paul, *La vie d'un théâtre*, Paris, Charles Delagrave, 1906, 258p.

GINISTY Paul, *Souvenirs de journalisme et de théâtre*, Paris, Les Editions de France, 1930, 231p.

HOSTEIN Hippolyte, *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, E. Dentu, 1878, 328p.

LARROUMET Gustave, *Ministère de l'instruction publique et des beaux arts. Conservatoire national de musique et de déclamation. Discours prononcé à la séance publique annuelle du 3 août 1891*, Paris, imprimerie nationale, 1891.

LYONNET Henry, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier) ; biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, 1912, 2 vol.

MAUGRAS Gaston, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calman-Lévy, 1887, 493p.

MIRECOURT Eugène De, *Les contemporains,* « Bocage », Gustave Havard, Paris, 1856, 94p.

POREL Paul, MONVAL Georges, *L'Odéon : histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français. Tome I : 1782 – 1818. Tome II : 1818 – 1853*, Paris, Alphonse Lemerre, 1876, 2 vol.

POUGIN Arthur, *Dictionnaire du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 275p.

SARCEY Francisque, *Le théâtre*, Paris, Société artistique du théâtre illustré, 1893, 63p.

VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, L. Hachette, Paris, 1858, 1802p.

ZOLA Emile, *Le naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Editions complexe, Collection le théâtre en question, 2003, 160p.

Ouvrages historiques

ARCHIVES NATIONALES, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens. 1835-1906, [Texte imprimé] : inventaire des manuscrits des pièces (F^{18} 581 à 668) et des procès-verbaux des censeurs (F^{21} 966 à 995)* / Archives nationales ; [réd.] par Odile Krakovitch, Paris : Centre historique des Archives nationales, 2003, 894p.

FONTGALLAND Axelle de, *Etre directeur de l'Odéon entre 1815 et 1852 : Picard, Harel, Lireux, Bocage*, Mémoire de Maîtrise soutenu à Nanterre sous la direction de Francis Démier, 1996, 206p.

GENTY Christian, *Histoire du Théâtre national de l'Odéon : journal de bord, 1782-1982*, Paris, Fischbacher, 1982, 320p.

HAZAREESING Sudhir, VILLENEUVE Guillaume (trad.), *La Saint Napoléon. Quand le 14 juillet se fêtait le 15* août, Paris, Tallandier, 2007, 294p.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Théâtre populaire, enjeu politique : de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Editions Complexe, 2006, 285p.

PENESCO Anne, *Mounet-Sully*, Editions du Cerf, Paris, 2005, 620p.

RAUCH Marie-Ange, *De la cigale à la fourmi : histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français*, Paris, Edition de l'Amandier, 2006, 371p.

SANDERS James, *André Antoine, directeur à l'Odéon : dernière étape d'une odyssée*, Paris, Minard, Bibliothèque des lettres modernes, 1978, 305p.

SUEUR Monique, *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*, Pairs, C.N.S.A.D., 1986, 236p.

TOUCHARD Pierre-Aimé, *Grandes heures de théâtre à Paris*, Paris, Perrin, 1965, 476p.

WILD Nicole, *Décors et costumes du XIXe siècle : théâtres et décorateurs*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1993, 2 vol.

Table des matières

REMERCIEMENTS **2**

INTRODUCTION **5**

I LA DIRECTION : ENTRE LE GOUVERNEMENT ET LE THEATRE **9**

A - LE DIRECTEUR 9
1) Le cahier des charges 9
a) Responsabilité de la salle et de la sécurité 10
Une salle d'Etat 11
Entretien et sécurité 25
b) Choix du répertoire 36
La censure 36
Encadrement de la programmation 41
Programmation : un choix du directeur ? 44
2) La relation avec le pouvoir 48
a) De l'entente cordiale à la guerre administrative 48
b) Choix du gouvernement ou pression de l'opinion publique ? 70
B - LE COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT : SURVEILLANCE, CONSEIL ET PARFOIS SOUTIEN 87

II LES ACTEURS **99**

A - PROVENANCE DES ACTEURS 99
1) La vocation 99
2) La formation 105
a) Le Conservatoire 105
b) Les formations alternatives 114
3) L'origine géographique 118
B - L'ENGAGEMENT 124
1) L'emploi qui conditionne la carrière de l'acteur 124
a) Définition des emplois 124
b) Mobilité des acteurs ? 130
2) Les appointements 134
3) « L'esclave du contrat » 144
C - L'ACTEUR : FIGURE CONTESTEE DE LA SOCIETE 160
1) L'adoration 160
2) La Répulsion 172
D - LA FIGURATION 184

III LES GENS DE L'OMBRE : LE PETIT PERSONNEL **193**

A - L'ADMINISTRATION ET L'ENCADREMENT 193
B - LE PERSONNEL DE LA SALLE 209
C - LE PERSONNEL DE LA SCENE 228

CONCLUSION **250**

CHRONOLOGIE DES DIRECTEURS DE L'ODEON **254**

ANNEXE 1 : RAPPORT DU CONSERVATEUR SUR LA DIRECTION POREL DE 1892. ..... **255**

ANNEXE 2 : NUIT BLANCHE REPRESENTEE SOUS BOCAGE **258**

ANNEXE 3 : LETTRE DU 24 AVRIL 1895 D'ALBERT MIRAL **261**

ANNEXE 4 : LETTRE DE RECLAMATION DU 8 AVRIL 1906 DE M. H. HAVRE AU MINISTRE 262

ANNEXE 5 : AUTEURS DRAMATIQUES 264

ANNEXE 6 : LETTRE DE DE CHILLY AU MINISTRE DES BEAUX-ARTS (NON DATEE). 265

ANNEXE 7 : LETTRE DE GINISTY A ANTOINE DU 26 JUIN 1896 268

ANNEXE 8 : LETTRE DE MAURICE BARRES A ANTOINE DU 31 OCTOBRE 1896 270

ANNEXE 9 : AUDITION POUR DEVENIR ACTRICE 271

ANNEXE 10 : AFFICHE DU THEATRE DE L'ODEON 274

ANNEXE 11 : LA LECTURE DE LA PIECE 275

ANNEXE 12 : LETTRE DE POREL DU 3 NOVEMBRE 1888. 277

ANNEXE 13 : ARTICLE DE MAUPRAT : UN ACCOUCHEMENT PRECIPITE. 278

ANNEXE 14 : ARTICLE DE MAUPRAT : UNE ADORATION EXTREME. 279

ANNEXE 15 : PAUL GINISTY IN *ALBUM MARIANI* T.9. 281

ANNEXE 16 : ADIEUX A FEBVRE D'ARMAND SILVESTRE. 282

ANNEXE 17 : UN FIGURANT COMBLE 287

ANNEXE 18 : UN REGISSEUR REACTIF 288

ANNEXE 19 : UN SOUFFLEUR RASSURANT 289

LEXIQUE : 290

SOURCES 294

BIBLIOGRAPHIE 295

TABLE DES MATIERES 300