

« Chanteur de genre »

Genre artistique et identité professionnelle des artistes lyriques au café-concert (1880-1900)

Marie GOUPIL-LUCAS-FONTAINE

33

Jalonnées de célébrités, les histoires du café-concert¹ n'ont que rarement envisagé la profession d'artiste dans sa globalité. Ce divertissement, qui prend son essor sous le Second Empire, s'affirme très tôt comme une véritable industrie culturelle², dont les artistes constituent les rouages essentiels. Quelques vedettes seulement émergent d'une masse d'artistes, dont on ne discerne guère les contours et auxquels n'est pas reconnu un véritable statut professionnel équivalent à celui des chanteurs d'opéra ou des acteurs dramatiques se produisant sur de grandes scènes, en particulier les scènes nationales. Il y a à l'intérieur de la profession d'artiste-interprète, une hiérarchie tacite qui intègre autant qu'elle exclut, au sein de laquelle les interprètes de café-concert ne sont pas les mieux placés, tant sur le plan de la rémunération que sur celui de la considération professionnelle et sociale.

Dès la fin du XIX^e siècle, alors que le café-concert connaît son âge d'or, l'intérêt pour ses aspects culturels, économiques et sociaux a donné lieu à un certain nombre d'études³ de la part d'auteurs aussi bien partisans qu'opposés à ce divertissement, souvent jugé inférieur au théâtre ou à l'opéra, dont cependant le café-concert s'inspire très directement. Comme au théâtre et à l'opéra, les genres dramatiques ou musicaux joués sur scène déterminent la valeur de l'établissement, de la revue et de l'interprète sur le marché. C'est pourquoi, dans la plupart des histoires du café-concert écrites entre les années 1880 et les années 1930, qu'il s'agisse de célébrer ce divertissement ou au contraire de le dénigrer, les auteurs s'évertuent à dresser une typologie des genres musicaux qui sont joués sur la scène des cafés-concerts. La plupart des artistes lyriques sont ainsi spécialisés dans l'interprétation d'un genre de chanson qui leur

1. Parmi ces travaux, on se référera principalement à ceux de CARADEC François et WEILL Alain, *Le café-concert (1848-1914)*, Paris, Fayard, 2007 et CONDEMI Concetta, *Les Cafés-concerts, histoire d'un divertissement (1814-1849)*, Paris, Quai Voltaire, 1992, ce dernier constituant l'unique et la plus récente synthèse universitaire disponible sur ce divertissement. Depuis, le sujet a souvent été abordé, mais de manière éparpillée, l'histoire du café-concert n'ayant pas connu de véritable renouvellement depuis la thèse de Concetta Condemmi.

2. Sur « l'invention du café-concert », voir KALIFA Dominique, *La culture de masse en France (1860-1830)*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001, p.42-44 et PENET Martin, « Le café-concert, un nouveau divertissement populaire », in YON Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 349-365.

3. Une première vague d'études sur les cafés-concerts paraît dans les années 1890, celle d'André Chadourne qui paraît en 1889 (v. *infra*) est sans doute la plus détaillée. Il y a ensuite un regain d'intérêt pour l'histoire de ce divertissement entre 1925 et 1930, au moment de l'âge d'or du music-hall en France.

donne, au sein du groupe professionnel qu'ils constituent, une sous-identité particulièrement utile d'un point de vue promotionnel, surtout lorsqu'il s'agit d'obtenir un engagement sur scène.

D'un côté, la presse et la critique musicale nous permettent de comprendre comment le public apprécie ces artistes et les genres qu'ils pratiquent sur scène ; de l'autre, les mémoires d'artistes, les partitions ainsi que les registres d'adhésion de l'Association des Artistes Lyriques nous permettent d'appréhender la manière dont les artistes construisent leur identité professionnelle de leur propre point de vue. A un moment où différents acteurs du monde du spectacle cherchent à acquérir une reconnaissance sociale et professionnelle, à la fois du public et de leurs pairs, on peut se demander quels rôles les genres artistiques jouent dans la définition professionnelle des artistes de café-concert et comment, sur la période étudiée, l'expression d' « artiste lyrique » prend le pas en dernier ressort sur toutes les autres dénominations que peuvent se donner les interprètes en égratignant la hiérarchie qui existe alors entre les professionnels du chant savant et les professionnels de la chanson.

34

Chanteur de café-concert : une profession ?

Pour désigner les interprètes de chansons qui se produisent sur la scène des cafés-concerts à la fin du XIX^e siècle, l'expression « artiste lyrique » peut paraître relativement inadaptée, voire abusive, dans la mesure où elle désigne au sens strict, l'interprète qui chante des opéras ou des opérettes. Pourtant, c'est cette expression que choisissent les créateurs de « l'Association des artistes lyriques » au moment de sa création en 1881, alors que cette société mutuelle regroupe pour l'essentiel des artistes dont le répertoire n'est pas opératique. Cette association mutuelle avait par ailleurs pour but de protéger des artistes qui, précisément parce que leur statut professionnel n'était pas déterminé, étaient exclus d'autres associations mutuelles destinées soit aux artistes dramatiques (comme l'Association des artistes dramatiques fondée en 1840 par le baron Taylor), soit aux chanteurs d'opéra (à l'image de la Caisse des pensions viagères de l'Opéra de Paris créée en 1856). Ainsi, la profession de « chanteur de café-concert » ne va pas de soi, alors même que l'expression paraît déterminer avec évidence une catégorie professionnelle d'autant plus remarquable que c'est sur cette main d'œuvre nombreuse et constamment renouvelée que s'appuie le succès du café-concert.

Cette profession n'a fait l'objet que de très peu d'études jusqu'à présent, disséminées dans des articles et des chapitres d'ouvrages qui s'efforcent d'aborder certains aspects de la vie de ces artistes – moyens de subsistance, débuts sur scène, relations avec les directeurs⁴, vedettarisation - notamment à travers l'exemple de quelques vedettes qui ont marqué leur époque, comme Thérèse, Paulus, Yvette Guilbert, Dranem, qui ne

4. CONDEMI C., *op. cit.*, p. 133-173, qui décrit l'essentiel de la profession d'artiste de café-concert.

reflètent que très imparfaitement cependant la réalité du métier⁵. Il est ainsi difficile d'établir les traits distinctifs qui caractériseraient cette profession, sur laquelle, par ailleurs, en dehors de la parole des journalistes et chroniqueurs, et des quelques mémoires d'artistes qui nous sont parvenus, la documentation n'est pas si abondante qu'on pourrait l'espérer. Aussi peut-on se demander si véritablement ces artistes forment un groupe professionnel et si l'on peut bien parler d'« artistes lyriques » pour ces interprètes. Cette question est d'autant plus légitime que, lorsqu'on lit les quelques études sur le café-concert qui ont été produites dès la fin du XIX^e siècle et même ultérieurement, le statut de l'artiste lyrique n'est pas vraiment défini.

Dramaturge, historien du théâtre classique et physiologiste à ses heures perdues, André Chadourne, souvent cité comme source par les historiens du café-concert et dont l'ouvrage le plus célèbre est sans doute celui qu'il leur a consacré en 1889, voue à ce divertissement un mépris non-dissimulé nuancé par de rares lueurs de sympathie. Dans cette étude très détaillée, les artistes font l'objet d'une critique sévère. Il constate ainsi, au chapitre III, consacré aux « artistes inoccupés, agences, tournées et engagements » qu'il y a une surabondance, pour ne pas dire une surpopulation d'artistes qui ne trouvent pas forcément à être employés sur scène car, selon lui, n'importe qui peut se prétendre artiste sur ces scènes de café-concert : « Pour être artiste, qu'exige-t-on ? Rien. Quelques leçons à peine, un peu d'aplomb, et voilà tout. [...] Les plus modestes s'intitulent gravement : *Artistes des concerts de Paris*, ou, d'une manière plus précise, des *concerts de Montrouge*, du *Trocadero*. Que représente exactement cette dénomination ? - Rien du tout⁶. » Ailleurs, dans la presse et particulièrement sous la plume des critiques de spectacles, reviennent souvent ces jugements dépréciatifs envers les artistes : leur sont reprochées leur absence de technique vocale, de puissance, de justesse ou de rythme avec le piano ou l'orchestre, leur ignorance de la musique, leur incapacité à se constituer un répertoire, et finalement leur bêtise en général. Les artistes eux-mêmes admettent souvent la vacuité du métier, telle Colette qui, devenue par nécessité financière danseuse au café-concert à l'issue de son premier divorce, entre 1906 et 1912, écrit elle-même : « Le music-hall, c'est le métier de ceux qui n'en ont appris aucun⁷ ».

Si Chadourne reproche à ces artistes de n'être formés à rien, la question de l'honorabilité du métier est également mise en avant pour expliquer sa déconsidération. L'artiste et son répertoire ne forment qu'un, or le répertoire qui se joue sur les scènes de café-concert au moment où écrit André Chadourne est un répertoire essentiellement comique et d'un comique, parfois seulement idiot, mais également souvent leste : « presque partout des pensées vulgaires, des aventures idiotes, des histoires d'amour bêtes, des scènes d'ivrogne ou de gâteaux, des situations grossières, des rengaines ramassées chez

5. Voir ainsi l'article de GOUSPY Carole, « La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse », *Volume !* 2/2, 2003 (<http://volume.revues.org/2218>, consulté le 6 février 2017), qui s'appuie sur les exemples d'Yvette Guilbert et Thérèse, et THERENTY Marie-Eve, « Le récit de vie de vedette, L'invention d'un genre : Rigolboche, Thérèse, Paulus », *Belphegor* 11/1, (<http://belphegor.revues.org/279>, consulté le 11 juillet 2016).

6. CHADOURNE André, *Les cafés-concerts*, Paris, Dentu, 1889, p. 92-94.

7. COLETTE, *La Vagabonde*, Paris, Le Livre de Poche, 1962, p. 161-162.

les concierges, des charges de belles-mères ou de créanciers, des crudités de maisons publiques ou des sous-entendus plus vils encore⁸ », qui particulièrement dans la gorge des artistes féminines participent d'un discrédit généralisé de la profession. La confusion, réelle ou fantasmée, entre la prostituée et l'artiste féminine, chanteuse ou danseuse, contribue à l'incertaine définition du métier d'artiste de café-concert, alors même que l'on ne trouve que rarement dans les archives policières des traces d'une double appartenance de ces femmes au monde de la prostitution et à celui de la scène⁹. Cet imaginaire, pourtant tenace, conduit plusieurs auteurs à défendre l'honorabilité et l'exigence du métier au tournant des années 1900, c'est-à-dire au moment où le café-concert amorce un sérieux déclin et tend à se renouveler sous d'autres formes, principalement le music-hall. Parmi eux, André Ibels, journaliste et fervent admirateur du café-concert, dénonce la confusion qui est régulièrement faite entre les artistes lyriques, féminines, et les prostituées. Au début de sa *Traite des chanteuses*, il se demande s'il est « logique de considérer encore “les vendeuses de joie ou d'émotion“, comme des aventurières, comme des être tenus en suspicion¹⁰ », et pose indirectement la question de la reconnaissance de ce métier comme profession et comme profession *honorable*. Après avoir réaffirmé que « l'acteur est un monsieur comme vous et moi » et l'actrice « un modèle de goût et d'élégance », il s'exclame avec ferveur que « l'art dramatique est un métier très honorable – ou doit l'être. *L'art lyrique est aussi un métier très honorable – ou doit aussi l'être !*¹¹ »

« Chanteur de genre »

L'identification de l'artiste à son répertoire détermine donc l'image de la profession d'artiste lyrique, sa reconnaissance et son honorabilité à l'échelle de la société, mais aussi dans le vaste ensemble que constitue le monde du spectacle.

André Chadourne, dans le chapitre qu'il consacre au genre des chansons de café-concert, présente ce qu'est un tour de chant et quels types de chanteurs s'y produisent. A chaque genre est identifiée une vedette qui s'y est particulièrement illustrée, tel Libert dans le genre des « gandins » (amoureux ridicules), Ouvrard dans le genre troupier, ou Mme Heps dans le genre « épileptique ». Cette typologie des genres chansonniers au café-concert n'est cependant pas chez Chadourne, une manière de redorer le blason de cet art mineur, qui ne mérite guère que l'on s'y attarde, puisque « si l'on n'a guère tenté de les analyser, la raison en est que des compositions aussi excentriques échappent aux études, aux commentaires, aux annotations¹². » En vérité, nous manquons cruellement de « commentaires » et d'« annotations » sur ces œuvres certes mineures, mais qui n'en demeurent pas moins l'une des clés de compréhension de cette profession d'artiste lyrique au café-concert.

8. CHADOURNE A., *op. cit.*, p. 214.

9. CONDEMI C., *op. cit.*, p. 160-162.

10. IBELS André, *La traite des chanteuses, beuglants et bouis-bouis, le prolétariat de l'art ou de... l'amour ?*, Paris, F. Juven, 1906, p. 7-9.

11. *Ibid.* p. 9.

12. CHADOURNE A., *op. cit.*, p. 217.

La question des genres de la chanson et de la façon dont les artistes s'identifient à ces genres détermine en effet les « emplois » qu'ils occupent sur scène : le café-concert est certes un divertissement jugé inférieur, mais qui émane directement des formes classiques de spectacle existant sur les scènes plus « honorables » que sont les scènes de théâtres lyriques et dramatiques, dont le Théâtre National de l'Opéra et la Comédie-Française sont les plus illustres représentants. L'organisation des artistes au sein d'un café-concert ne diffère pas tellement de celle qui existe dans une troupe de théâtre ordinaire : chaque artiste est normalement affecté à un « emploi » dont il est spécialiste, c'est-à-dire non pas à un type de rôle – jeunes premiers ou premières, valets, soubrettes, barbons - mais à un genre musical. Selon la définition d'Arthur Pougin, « on appelle *emploi* toute une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial et exigeant au point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi¹³ ». Or, la capacité d'un comédien ou d'un chanteur à s'imposer dans un emploi, détermine la réussite de sa carrière, comme l'affirme Jean-Claude Yon : « au XIX^e siècle, le comédien qui a réussi sa carrière est celui qui est parvenu à toujours jouer le même type de rôles et non celui qui les a variés au maximum [...]»¹⁴. Les débutants en particulier sont invités à se spécialiser rapidement dans un genre et un répertoire qui doit leur permettre de se distinguer de leurs collègues¹⁵. Ce choix tient compte du physique et de la voix : celles que l'on classe parmi les « fortes chanteuses » sont à la fois des chanteuses à voix puissante et physiquement « fortes » - la chanteuse Thérèse en est l'exemple le plus célèbre dans les années 1860-1880. Sur le plan vocal, comme à l'opéra, certains types de voix sont privilégiés pour certains répertoires : les romances et chansons sentimentales sont ainsi le plus souvent confiées à des voix légères, de ténor ou de soprano léger et de préférence à des chanteurs dotés d'une bonne technique vocale. Par ailleurs, ce classement des chanteurs de café-concert en fonction de leur tessiture, qui s'inspire directement des pratiques de l'opéra, contribue à entretenir un certain flou sur les artistes qui font partie de la vaste nébuleuse des « chanteurs de café-concert », mais qui sont également et d'abord des « chanteurs d'opéra » : certains artistes lyriques, formés dans des conservatoires, ne trouvent à s'employer que sur les scènes de café-concert, qui proposent aussi des intermèdes opératiques. La prise d'un pseudonyme, qui est courante chez les artistes de café-concert, a une utilité supplémentaire pour les chanteurs d'opéra qui déchoient alors quelque peu en se produisant sur ces scènes peu valorisantes pour leur art : il s'agit également pour eux d'éviter d'utiliser leur nom, afin de le préserver pour l'opéra si d'aventure il devait y être employé.

À la spécialisation vocale s'ajoute le recours aux costumes et au travail de la physionomie

13. POUGIN Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 326.

14. YON Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 200.

15. LACAZE Léon, *Le Théâtre-Concert, code humoristique à l'usage des artistes et des néophytes, dépôt général à Bordeaux*, s.d, cité par CONDEMI C., *op.cit.* p. 144.

qui permet à un artiste d'être identifié visuellement au genre qu'il pratique¹⁶, à tel point que certains artistes parviennent à créer un genre qui porte leur propre nom comme Thérèse, Dranem, Paulus ou Polaire. Cela permet à des théâtres et cafés-concerts, particulièrement en province, de faire jouer sur leurs scènes des répertoires qui connaissent le succès grâce à ces artistes, en faisant appel à de simples « sosies », moins chers et tout aussi crédibles : il est assez simple de « fabriquer » un autre Dranem en reprenant sa jaquette étriquée et son pantalon à carreaux trop court et de multiplier ainsi sa présence sur toutes les scènes de France.

Enfin, il faut également compter avec la multitude d'artistes qui n'atteignent pas la célébrité et ne créent pas véritablement de genre identifiable, mais qui se produisent néanmoins dans « leur genre », ce qui constitue souvent pour l'historien désireux de les identifier une énigme puisqu'il est assez difficile de savoir en quoi consiste ce « genre » : si l'on voit à peu près bien quel répertoire « *Delivray*, gommeuse » chantait, la mention « *Perrand*, genre personnel » ou « *Plebius*, son genre » a de quoi frustrer le chercheur soucieux de précision¹⁷.

Le système des emplois, hérité de l'Ancien Régime, induit une forte hiérarchisation. Jean-Claude Yon dit en parlant des troupes de théâtre que « la troupe est presque une société de castes où chacun envie ceux qui sont “au-dessus” et méprise ceux qui sont “en-dessous”¹⁸ ». Au café-concert, cette hiérarchie existe différemment, car la diversité des emplois n'y est pas aussi large qu'au théâtre ou même à l'opéra : alors qu'une soubrette d'opéra peut espérer un jour accéder à des rôles plus dramatiques par l'évolution naturelle de sa voix, une chanteuse de café-concert pourra rarement s'extraire du genre qu'elle pratique depuis ses débuts, d'autant plus que dans leur immense majorité, les chanteurs de café-concert, hommes et femmes, sont des chanteurs « comiques », comme le montre l'étude des registres d'adhésion de la Société des Artistes lyriques : entre 1880 et 1900, sur 1171 adhérents, 276 se disent « chanteurs comiques »¹⁹, sans compter ceux qui ne le disent pas, mais le sont tout de même. Même si la plupart des ouvrages consacrés au café-concert s'efforcent de dresser une typologie des genres qui s'y jouent, aucune n'est vraiment satisfaisante car les dénominations varient selon les établissements et les artistes : on peut trouver pour une même catégorie d'artistes plusieurs dénominations qui désignent en réalité la même chose, c'est le cas des « épileptiques » que l'on a du mal à distinguer des « excentriques », des « nerveux », voire encore des « torpilles » ou des « désossés ». Comme un clin d'œil à certaines devantures de baraques foraines, certains programmes peuvent parfois montrer une surenchère dans l'originalité de ces dénominations. Chanteurs, danseurs et acrobates partagent souvent une même revue, or les genres sous

16. *L'Assiette au beurre* a publié un numéro spécial en décembre 1901, consacré aux cafés-concerts, illustré par Ibels, qui permet d'avoir un aperçu visuel de ces genres, voir Annexe 2.

17. Ces exemples sont extraits du « Dictionnaire artistique », dans *Music-hall revue : organe des auteurs, compositeurs, éditeurs et artistes : concerts et cirques*, [s.n], Nice, 1902/01/05, p. 13-14.

18. YON Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris*, op. cit p. 200-201.

19. Voir Annexe 1.

lesquels sont répertoriés les chanteurs font parfois pâle figure face à des dénominations plus spectaculaires telles que les Satours, « recordmen de la dislocation »²⁰ ou The Zouboff, « acrobates - sauteurs arabes »²¹. L'originalité des termes employés pour désigner la spécialité d'un chanteur est donc tout autant une manière de s'affirmer pour l'artiste qu'un appel publicitaire et une façon de se démarquer pour l'établissement. Concetta Conde mi distingue trois genres principaux chez les artistes féminines : les « gommeuses », les « diseuses », et les chanteuses « à voix²² ». Si l'on arrive à peu près à définir les « diseuses²³ », les « gommeuses » et les « chanteuses à voix » constituent un groupe beaucoup plus hétérogène. Cette typologie tripartite est peu satisfaisante et ne rend compte ni de la variété des genres joués au café-concert, ni de leur paradoxale uniformité. Les « diseuses » sont en général spécialisées dans le genre « diction », parfois décliné en genre « montmartrois », en référence aux auteurs souvent issus de « l'esprit de Montmartre²⁴ » : ce sont de longs monologues parlés plus que chantés, accompagnés au piano. Les « gommeuses » (et gommeux, car le répertoire est mixte) sont censées se distinguer par l'excentricité de leur costume - le terme désignant à l'origine familièrement les jeunes élégants désœuvrés et pédants au milieu du XIX^e siècle - et par un répertoire assez varié marqué par la grivoiserie et l'absurdité, voire l'ineptie. Ce sont donc des chanteuses « comiques », que rien ne distingue véritablement des chanteuses dites « excentriques » ou « épileptiques ». Enfin, les « chanteuses à voix », dans cette typologie, regroupent le reste des genres du café-concert : léger, fantaisie, gai, tyrolien, marcheuse, pierreuse, réaliste, Dugazon, ingénue, *etc.* La typologie fonctionne assez mal car un certain nombre d'artistes passent insensiblement d'un genre à l'autre. Si l'on prend l'exemple d'Yvette Guilbert, que Concetta Conde mi classe dans le genre « diseuse », parce qu'elle a construit sa renommée non pas sur ses qualités vocales, mais sur ses talents de diction et d'interprète, la typologie fonctionne tout de même assez mal car Yvette Guilbert peut également être classée parmi les chanteuses « réalistes » - elle dispute à Eugénie Buffet la création du genre « pierreuse » - et comme chanteuse « comique ». Le meilleur moyen de s'assurer de la catégorie du répertoire chanté par un artiste est encore de vérifier quelle dénomination porte la partition. Celle-ci détermine par exemple le sous-genre comique - « épileptique », « troupier », « excentrique », « à trucs », « travesti », « tyrolienne », « de genre » - auquel pourra s'identifier l'interprète, autant de dénominations qui sont prédéterminées, non par les interprètes, mais par les auteurs, les compositeurs ou les éditeurs et qui rendent difficiles les typologies lorsque ce ne sont pas les artistes eux-mêmes qui se présentent comme spécialistes d'un genre.

20. Bobino, programme du 23 avril 1897 [Bnf Arts du Spectacle, Recueil Bobino, Paris [Document d'archives].

21. Bobino, programme du 13 au 19 août 1897 [Bnf Arts du Spectacle, Recueil Bobino, Paris [Document d'archives].

22. CONDEMI C., *op. cit.*, p. 145.

23. « Comme son nom l'indique, [le genre diseuse] repose sur un texte davantage parlé que chanté. La diseuse diffère de la romancière comique par sa diction et le choix de ses textes car elle délivre un message et donne la primauté au sens. Possédant un talent de musicienne et d'artiste, la diseuse joue sur les mots. Privilégiant les nuances et la grivoiserie, il ne requiert pas de tenue type ou d'artifice. » in GOUSPY C., *op. cit.*, p. 30-31.

24. CATE Philipp Dennis (Ed.) *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor and the Avant Garde, 1875-1905*, New Brunswick, N.J, Rutgers University Press, 1999.

À la différence des scènes de théâtre et d'opéra, la hiérarchie des emplois est donc secondaire au café-concert, puisque les comiques dominent, ce qui induit également une grande porosité parmi ces artistes : on peut passer assez facilement d'un emploi de gommeuse à celui d'une comique excentrique ou d'une chanteuse à diction, et d'un emploi de *poivrot* à un emploi de comique troupier... On pourrait parler ainsi d'une hiérarchie horizontale des emplois au café-concert, où l'ultime situation convoitée serait celle de la vedette, celle-ci dominant les autres, dont les chanteurs débutants, les comédiens et chanteurs d'opéra sans emploi au théâtre ou à l'opéra, et toutes sortes de chanteurs d'occasion pour qui le café-concert ne constitue qu'une étape ou un marchepied dans une hypothétique carrière artistique.

40 **Nommer son métier : l'exemple de l'Association des Artistes Lyriques**

Jusqu'aux années 1880, ces artistes forment donc une sorte de nébuleuse d'individus que l'on peine à catégoriser, qui pour cette raison, ne trouvent pas leur place dans les institutions plus honorables et qui constituent dans leur ensemble la lie de cette hiérarchie des emplois artistiques sur scène. La question de leur identification dans leur propre milieu artistique est cependant cruciale pour d'autres raisons que la simple hiérarchie des emplois au sein d'une troupe ou sur scène, et notamment lorsqu'il s'agit pour eux de s'organiser et de défendre leurs intérêts.

À partir des années 1880, au moment où ces artistes essaient de s'organiser en un groupe professionnel plus cohérent, par le moyen de syndicats et de sociétés mutuelles de prévoyances, le fait de s'identifier à un genre artistique particulier devient une sorte de marque de reconnaissance pour ces gens dont le statut d'« artiste lyrique » ne s'impose pas avec évidence. Peu de sources permettent de comprendre la manière dont ils se perçoivent eux-mêmes et parlent de leur métier et de leur répertoire, en dehors des mémoires et souvenirs. Les annuaires et répertoires d'artistes présentent parfois les artistes avec leur genre de prédilection, mais ce sont des outils promotionnels, souvent imprécis par ailleurs, dans lesquels interviennent parfois les impresarios ou les directeurs de théâtre.

En cela, les registres de l'Association des Artistes lyriques, créée en 1880 par Jules Pacra, lui-même chanteur comique, est une source importante et très éclairante. Environ 8000 personnes, chanteurs en grande majorité, mais également danseurs, auteurs, musiciens et personnels d'établissements y adhèrent entre 1880 et 1914. Cette « association » est une société de prévoyance mutuelle qui intervient auprès de ses adhérents, en cas de maladie, d'accouchement, et plus tard pour assurer à ces artistes une vieillesse décente. L'étude des registres de l'association est riche d'enseignements pour qui cherche à identifier certains artistes dont on ne conserve plus guère aujourd'hui que le pseudonyme et permet de dresser une sociologie scénique des artistes qui se produisent sur les scènes de cafés-concerts. Aux noms, prénoms, dates de naissances et adresses des adhérents, s'ajoutent l'emploi dans lequel se produit l'artiste, la date de sa première entrée en scène ainsi que l'établissement dans lequel il se produit au moment

de son adhésion. Dans la structure-même du bulletin d'adhésion, c'est donc une place importante qui est accordée à l'emploi des artistes qui s'inscrivent, traduisant une certaine volonté, de la part des créateurs de l'association, de rationaliser ces adhésions en obligeant les artistes à indiquer l'emploi qu'ils occupent sur scène, et ainsi de créer pour eux les conditions d'une reconnaissance sociale et d'un statut honorable. Les rapports de l'Assemblée Générale de la Société de protection des artistes lyriques corroborent une certaine obsession pour l'honorabilité et le sérieux de la profession, qui va de pair avec l'assurance que les cotisations soient versées en temps et en heure : « Nous avons admis en 1908, 812 sociétaires nouveaux contre 389 en 1909, la différence est sensible ! La nécessité de fournir un certificat médical se fait sentir, mais n'en soyons pas contrariés, plus l'accès de la Société sera difficile, meilleurs seront les adhérents nouveaux et c'est ce que nous demandons, nous préférons de beaucoup la qualité à la quantité²⁵ ! »

Mais, même si les créateurs de l'Association oeuvrent pour la reconnaissance de chacune des identités professionnelles de ces différents artistes, ils ont parfois du mal à se définir eux-mêmes : un certain nombre laisse la case « emploi » vide ; d'autres se contentent du très laconique « artiste » que déteste tant André Chadourne²⁶ ; d'autres encore se reconnaissent « comique » sans plus de précision ou encore « chanteur de genre », qui désigne de manière très large un chanteur de musique populaire (généralement de romances ou chansons sentimentales), sans qu'il soit pour autant possible de définir avec certitude ce que l'expression « genre » recouvre comme répertoire.

Les formulaires d'adhésion évoluent au cours de la période : jusqu'en 1900, on demande aux artistes l'emploi qu'ils occupent sur la scène ou la troupe dont il font partie. À partir de juin 1900, le terme « profession » remplace celui d'« emploi » dans les formulaires, ce qui acte l'ouverture plus large de la Société à d'autres catégories artistiques, danseurs, acrobates surtout et techniciens divers (régisseurs, éclairagistes...) qui étaient déjà présents dès les années 1880, mais qui le sont encore davantage par la suite, même si leur proportion est tout de même très inférieure à celle des chanteurs. Par ailleurs, ce passage d'« emploi » à « profession » pourrait également se rapporter à une évolution du système des emplois théâtraux qui n'a jamais véritablement correspondu à la réalité du café-concert et encore moins à celle du music-hall, auquel appartiennent de plus en plus d'artistes dès les années 1900. Le phénomène d'individualisation des répertoires qui amène de plus en plus de chanteurs à se produire dans « leur » propre genre, s'accompagne d'une montée en puissance du vedettariat, apparu dans les années 1860²⁷, qui s'accroît à la fin du XIX^e siècle, si bien que les artistes sont davantage recrutés sur leur personnalité ou leur capacité à interpréter le répertoire des vedettes parisiennes, que sur leurs spécialités comiques. Dans les années 1900, on trouve ainsi de plus en plus d'artistes qui s'affirment, y

25. Assemblée générale du 22 mars 1909, discours de M. Bloch, *Annuaire de la Société des Secours Mutuels des artistes lyriques (artistes dramatiques et musiciens, employés de théâtre, concerts et music-halls)*, Paris [s.n.], 1909, p. 24.

26. CHADOURNE A., v. *supra*.

27. V. AUTHIER Catherine, « La naissance de la star féminine sous le Second Empire », in YON J-C (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, *op. cit.*, p. 270-281.

compris dans les registres de la Société de Secours Mutuels des Artistes Lyriques, interprètes du « genre Dranem », du « genre Mayol » ou du « genre Yvette Guilbert », ce qui rend de plus en plus caduque la typologie des genres chansonniers telle qu'elle existait dans les années 1860-1890. Celle-ci perdure cependant, mais plutôt dans l'esprit des auteurs que pour définir des artistes peut-être plus polyvalents, qui de ce fait se considèrent davantage comme des artistes lyriques que comme des spécialistes d'un genre.

Conclusion

42 Au-delà de la curiosité amusée que suscitent certaines dénominations d'artistes – gommeux, excentrique, épileptique, tyrolienne, poivrot, ingénue – les genres musicaux auxquels ils se rattachent revêtent plus d'importance que la légèreté de ces chansons ne le laisserait entendre. Pour des artistes qui pour la plupart interprètent de la chanson comique, l'enjeu est de se distinguer de leurs collègues, et le choix d'un genre détermine en partie leur succès auprès du public. Néanmoins, leur polyvalence est l'ordinaire de leur métier. Aussi, si au moment de se regrouper professionnellement, le fait de se nommer en tant que spécialiste d'un genre permet aux artistes de promouvoir leur métier et de se fabriquer une reconnaissance interprofessionnelle, cet attachement à varier les dénominations tend à disparaître avec la fin du café-concert. Dès le début de la période, l'expression « artiste lyrique » est adoptée par de nombreux artistes : les registres de l'Association des Artistes lyriques témoignent d'une évolution qui aboutit à ce qu'à la fin de la période et plus encore dans l'entre-deux-guerres, les artistes de café-concert s'assument de plus en plus comme « artistes lyriques » et de moins en moins comme « chanteurs de genre ». Toutes ces dénominations qui caractérisaient l'âge d'or du café-concert, les années 1860-1890 surtout, ont tendance à s'effacer au profit d'une plus grande individualisation des artistes et d'une cristallisation autour de la figure de la vedette.

28. Les registres de l'Association des Artistes lyriques recensent sur la période 1880-1967 environ 10 000 sociétaires. Le travail de dépouillement de ces registres n'étant pas achevé, nous avons choisi de présenter des résultats provisoires sur la période 1880-1900, qui est également la période durant laquelle les artistes déclinent spontanément la plus grande variété d'emplois. A partir de 1900, les artistes ne se présentent plus, à quelques exceptions près, que comme des « artistes lyriques ». De cela, il ne faut pas tirer de conclusions trop hâtives : cela ne signifie pas nécessairement qu'il y a une simplification, voire un appauvrissement de la variété des emplois sur scène. Les genres déclinés par les artistes dans les deux décennies précédentes perdurent jusqu'en 1914 et encore au-delà, mais il semblerait que la Société de Secours Mutuels des Artistes lyriques ait eu à coeur de simplifier l'inscription dans ses registres, eu égard à l'augmentation sensible du nombre de ses sociétaires à partir de 1900.

Les chiffres de ce tableau ont pour but de donner une idée de la représentation de certains emplois sur scène, en particulier les emplois comiques. Mais il faut tenir compte du fait qu'un grand nombre d'artistes ne déclinent pas leur emploi dans les formulaires d'inscription. Par ailleurs, compte tenu de la polyvalence qu'exige le métier de chanteur de café-concert, il faut également noter qu'un certain nombre d'artistes déclarent deux, voire trois emplois simultanés, ce qui relativise quelque peu les chiffres ci-dessus : par exemple, « comique excentrique et danseur », « romancière et chanteuse d'opérette », « artiste et régisseur », « comique et chef d'orchestre », etc.

Annexe 1. Tableau récapitulatif des emplois déclarés par les Sociétaires de l'Association des Artistes lyriques de 1880 à 1900 (sur 1171 sociétaires)²⁸

Emplois déclarés par les Sociétaires	Effectifs
Chanteurs et chanteuses	
Chanteur.teuse d'opérette	46
Artiste, dont	170
- <i>Artiste lyrique</i>	100
- <i>Artiste dramatique</i>	13
Chanteur.teuse comique, dont	276
- <i>Comique excentrique</i>	27
- <i>Comique de genre</i>	34
- <i>Comique en tous genres</i>	6
- <i>Comique à trucs</i>	2
- <i>Travesti.e</i>	9
Chanteuse créole	2
Chanteur.teuse de genre	57
Chanteur.teuse léger.ère	21
Baryton	21
Choriste	5
Diction	21
Dugazon	2
Duettiste	5
Forte chanteuse	2
Gommeuse	4
Ingénue/ ingénuité	10
Romancier.rière	13
Soubrette	4
Ténor	13
Tyrolienne	2
Autres métiers	
Administrateur	5
Auteur, dont	25
- <i>Chansonnier</i>	3
- <i>Parolier</i>	4
Chef d'orchestre (incluant premiers et seconds chefs d'orchestre)	39
Clarinettiste	2
Compositeur	18
Danseur/Danseuse	30
Directeur	8
Flûtiste	2
Musicien	8
Pianiste	10
Régisseur	30
Souffleur	3
Violoniste	8



Chanson à Ninon.

Refrain.

Né me dis pas non! non. non
Ma Ninon!
Dis-moi plutôt ouï ouï ou
Ma Nini

Genre romance

VOIS
PAR
LA CENSURE

Ils sont en or

Dans la nuit de son hyménée
 Un lieu nant des plus folichons,
 En dégratant la mariée,
 Aperçut deux jolis nichons.
 Il resta d'abord en extase
 Comme un rat d'avant un éléphant ;
 Puis, se reculant avec grâce,
 Il s'écria comme un enfant :
 Ou'ils sont gentils ! Ou'ils sont mignons
 Ou dirait deux p'fils macarons.

VISÉ
 PAR
 LA CENSURE



Genre excentrique

Annexe 2

2 illustrations : « Genre romance » et « Genre excentrique » extraits de *L'Assiette au beurre*, [s.n] Paris, 07/12/1901, illustrations d'Ibels, source : Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049578r.item>

Bibliographie

CARADEC François et Weill Alain, *Le café-concert (1848-1914)*, Paris, Fayard, 2007.

CHADOURNE André, *Les cafés-concerts*, Paris, Dentu, 1889.

CONDEMI Concetta, *Les Cafés-concerts, histoire d'un divertissement (1814-1849)*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

46

GOUSPY Carole, « La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse », *Volume !* [En ligne], 2 : 2 | 2003, mis en ligne le 15 octobre 2005, consulté le 06 février 2017.

URL : <http://volume.revues.org/2218> ; DOI : [10.4000/volume.2218](https://doi.org/10.4000/volume.2218)

IBELS André, *La traite des chanteuses, beuglants et bouis-bouis, le prolétariat de l'art ou de... l'amour ?*, Paris, F. Juven, 1906.

ROMI, *Petite histoire des cafés-concerts parisiens*, Paris, Chitry, 1950.

RAUCH, Marie-Ange, *A bas l'égoïsme, vive la mutualité*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2015.

YON Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

YON Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.