Sauver la critique, défendre les critiques. Les stratégies d'un porte-parole : l'Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale (France, 1877-1914)

Isabelle Mayaud

▶ **To cite this version:**

Isabelle Mayaud. Sauver la critique, défendre les critiques. Les stratégies d'un porte-parole : l'Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale (France, 1877-1914). Sociétés & Représentations, 2015, 40, pp.75-94. 10.3917/sr.040.0075 . hal-01505154

HAL Id: hal-01505154
https://hal.parisnanterre.fr/hal-01505154

Submitted on 20 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Citation : Mayaud, Isabelle. « Sauver la critique, défendre les critiques : les stratégies d'organisation de l'Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale (France, 1877-1914), Sociétés & représentations, 2015, n° 40, p. 75-94

DOI : 10.3917/sr.040.0075

Me contacter : isabelmayaud@gmail.com

Résumé : Le Cercle de la critique musicale et dramatique fondé en 1877 et transformé en 1902 en Association syndicale professionnelle et mutuelle est le premier représentant auto-proclamé de la profession. Cet article revient sur les premières années d'existence du groupe et examine les stratégies de regroupement déployées par le collectif dans un contexte de transformation de la morphologie sociale de la population des critiques. Notre enquête montre comment la négociation des statuts contribue à préciser la position du groupe dans la controverse relative à la régulation de la critique et à circonscrire les frontières de la *vraie critique*, en définitive à produire une définition des *critiques légitimes*.

Abstract: The *Cercle de la critique musicale et dramatique* founded in 1877, became the *Association syndicale professionnelle et mutuelle* in 1902. It was the profession's first self-elected representative group. This article addresses the group's early years and focuses on its collective strategies in the context of the crucial evolution of the profession's social morphology. Our survey shows how the negotiation on the issue of the critics' status at that time contributed directly to determining the group's position in the controversy over the regulation of music and theater critics' activities and over the boundaries of what was perceived by the group's members as *true criticism*, ultimately producing a definition of what a *legitimate critic* could be.

Sauver la critique, défendre les critiques. Les stratégies d'un porte-parole : l'Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale (France, 1877-1914)

Les modalités de production du discours critique se modifient en France au cours de la seconde moitié du xix[e] siècle. Des transformations multiples bouleversent les conditions de production et de diffusion dans le secteur du journalisme. L'essor et l'accélération des moyens de communication, l'introduction de nouvelles techniques d'impression, l'évolution de la législation, le développement des organes de presse (explosion du nombre de titres et de tirages), l'élargissement du lectorat potentiel des journaux consécutif à une expansion des institutions d'instruction publique, marquent ainsi profondément ces années. La population des producteurs de discours de presse évolue concomitamment, en termes à la fois numériques – elle fait un bond quantitatif prodigieux – et morphologiques – elle s'ouvre socialement, en même temps que les pratiques d'écriture et les compétences afférentes mobilisées se diversifient[1]. Dans le domaine spécifique de la critique dramatique et musicale, ces évolutions contribuent à alimenter une controverse relative à la qualification de la critique en tant que *pratique* et du critique en tant que *personne*. Des débats inédits se font jour au tournant du siècle sur différentes scènes. Pour exemple, la *Revue d'art dramatique* engage ainsi une enquête auprès de ses lecteurs, auxquels elle demande, en 1899[2] :

– La critique sérieuse ne devrait-elle pas rendre compte des pièces cinq ou six jours après leur apparition seulement ?
– De simples reportages pour le lendemain ne suffiraient-ils pas ?
– Ne vaudrait-il pas mieux supprimer toute critique ?[3]

On se propose ici d'envisager cette polémique en suivant le point de vue des critiques, à partir de l'examen d'un collectif, premier et principal représentant autoproclamé de la profession de critique dramatique et musicale, ayant « pour but de défendre les intérêts moraux et matériels de ses membres et de la profession[4] ». Le Cercle de la critique musicale et dramatique, fondé en 1877 et transformé en 1902 en Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale, compte parmi ces collectifs déjà identifiés et

[1] Sur les évolutions au cours de la période, voir : Thomas Ferenczi, *L'Invention du journalisme en France : naissance de la presse moderne à la fin du* xix*e siècle*, Paris, Payot, 1996, 275 p. ; Marc Martin, *Médias et journalistes de la République*, Paris, Odile Jacob, 1997, 494 p. ; Christian Delporte, *Les Journalistes en France, naissance et construction d'une profession, 1880-1950*, Paris, Seuil, 1999, 449 p. ; Gilles Feyel (dir.), *La Distribution et la diffusion de la presse, du* xviii*e siècle au* iii*e millénaire*, Paris, Éditions Panthéon-Assas, 2002, 451 p. ; Christophe Charle, *Le Siècle de la presse : 1830-1939*, Paris, Seuil, 2004, 399 p. ; Denis Ruellan, *Le Journalisme ou le professionnalisme du flou*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2007, 232 p.

[2] *La Revue d'art dramatique* est fondée en 1886, elle est dirigée par Edmond Stoullig (1845-1918). Il s'agit d'un bimensuel jusqu'en 1896, puis d'un mensuel de 1896 à 1909.

[3] Cité dans Chantal Meyer-Plantureux, *Un siècle de critique dramatique : de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 63.

[4] *Annuaire de l'association professionnelle de la critique dramatique et musicale,* années 1899-1900 et 1900-1901, Paris, Alcan-Lévy, 1901-1902, p. 92. Statuts votés par l'Assemblée générale du 28 avril 1899 et modifiés par les Assemblées générales des 28 décembre 1900, 9 février et 31 mai 1901, article 1.

investis par l'historiographie[5]. Le Cercle est le lointain aïeul du Syndicat de la critique Théâtre, Musique et Danse, aujourd'hui hébergé à l'Hôtel de Massa à Paris[6]. Notre étude se limite aux premières décennies de son existence : depuis 1877 – date de sa fondation – jusque 1914, la guerre induisant de nombreux changements qui contraignent à revoir le cadre de l'analyse. Le groupe connaît alors plusieurs évolutions. Andrew Abbott a montré que la construction des frontières professionnelles passe notamment par la formation de différents collectifs qui, au fil de luttes internes et externes qui les traversent, contribuent à déterminer les territoires légitimes de leur activité, leur *jurisdiction*[7]. Les stratégies d'énonciation de soi-même déployées par le collectif participent ainsi d'un répertoire de pratiques d'action collective qui structurent le groupe[8]. Dans cette perspective, il s'agit ici d'envisager plus spécifiquement la politique de bornage du collectif mise en œuvre au tournant du siècle[9]. Durant une première période, que nous qualifierons de « familiale », le Cercle apparaît socialement homogène et la question des critères d'inclusion ou d'exclusion n'est pas explicitement formulée. Nous montrerons comment le problème de la circonscription du collectif émerge véritablement à la fin des années 1890, alors que l'État encourage le développement de porte-parole, en charge de défendre les intérêts politiques, économiques et sociaux, des professions artistiques et intellectuelles. La transformation du Cercle en groupe de défense d'intérêts ouvre la seconde période, « professionnelle », de l'histoire de ce collectif. Représentant auto désigné de la profession de critique, il travaille, à partir de 1898, à l'établissement d'une série de critères discriminants, destinés à délimiter les frontières banalisées du collectif. Cette initiative répond à l'impératif légal de publiciser les statuts de l'association. Elle traduit également une volonté interne de fermeture du collectif qui intervient dans un contexte de modification structurelle de la sociologie des producteurs de discours sur l'art dramatique et musical, qui se manifeste, au sein du collectif, par un renouvellement des recrutements. Partant d'un examen de l'évolution objective et représentée de la morphologie de ce groupe d'intermédiation, on voudrait ainsi mettre au jour les différentes logiques qui président à la mobilisation de ce collectif et nourrissent sa politique de représentation. De celle-ci résulte, notamment, la production d'une identité professionnelle des critiques, instable et toujours à reconstruire[10].

---

[5] Voir Sandrine Anglade, *Les Journalistes critiques de théâtre. Émergence et construction d'une identité professionnelle. Histoire de l'Association de la Critique dramatique et musicale (1899-1937)*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, université Paris III, Lille, ANRT, 1998, 444 p. Chantal Meyer-Plantureux, spécialiste des arts du spectacle, mène des recherches sur différents critiques d'art dramatique membres de ce groupe. Son travail s'appuie notamment sur des archives conservées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), sauvées *in extremis* de la déchetterie et auxquelles Anglade n'avait pu avoir accès : Chantal Meyer-Plantureux « Le fonds de l'association de la critique dramatique et musicale », dans Marion Chénetier-Alev et Valérie Vignaux, *Le Texte critique : expérimenter le théâtre et le cinéma aux* XX*e et* XXI*e siècles*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 41-47. Dans la suite du développement, on emploie « Cercle » pour désigner le Cercle de la critique dramatique et musicale et l'acronyme ASPMCDM lorsqu'il s'agit de l'Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale.

[6] Le Syndicat est un avatar du Cercle, il est fondé en 1960, voir http://www.syndicat-critique-tmd.fr (consulté le 8 septembre 2015).

[7] Andrew Abbott, *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, 435 p.

[8] Sur cette notion de répertoire de pratiques, voir Michel Offerlé, *Sociologie des groupes d'intérêt*, Paris, Montchestien, 1998 (2e éd.), p. 54.

[9] Pour un développement sur les stratégies de regroupement, compris comme travail social de définition et de délimitation du collectif, voir cette étude pionnière : Luc Boltanski, *Les Cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Minuit, 1982, 523 p.

[10] Pour preuve de la fécondité d'une approche via les intermédiaires, on renvoie aux recherches menées dans le cadre du programme IMPACT coordonné par Laurent Jeanpierre entre 2009 et 2012 (ANR-08- CREA-0035), en particulier à ce numéro : Olivier Roueff et Séverine Sofio (dir.), « Intermédiaires culturels, territoires professionnels et mobilisations collectives dans les mondes de l'art », *Le Mouvement Social*, n° 243, avril-juin

La transformation du Cercle en association professionnelle : vers une régulation en interne du statut de critique

Ce premier temps de l'article vise à délivrer un aperçu de la composition et du mode d'organisation initiaux du Cercle de la critique musicale et dramatique, puis à examiner certains des ressorts de son développement en association professionnelle à partir de 1890.

L'émergence du Cercle et l'ancien régime du « dîner »

Les circonstances qui président à la fondation du Cercle, en 1877, demeurent aujourd'hui mal connues[11]. Il est néanmoins possible de documenter partiellement cette première phase d'émergence du groupe, grâce aux dizaines de dossiers individuels de membres du Cercle puis de l'ASPMCDM aujourd'hui conservés à l'IMEC[12]. Des lettres éparses permettent d'esquisser un portrait du collectif originel. Comptant parmi les fondateurs Henry Maret (1837-1917), critique et homme politique et Edmond Stoullig (1845-1918), critique et employé des postes, revendiquent la paternité du regroupement, aux côtés de quelques autres :

C'est moi qui l'ai fondé avec Oscar Comettant, La Rounat et quelques critiques musicaux. Vitu est venu après, puis Sarcey[13].

Je suis né à Paris le 5 décembre 1845 et je suis – hélas, trois fois hélas ! – sinon l'un des fondateurs, tout au moins un des vétérans de la critique, où je suis entré aux environs de 1876, – il y a aujourd'hui 26 ans ! – avec Oscar Comettant, Auguste Vitu, Sarcey, La Pommeraye, Henry & Père, Gustave Bertrand, Adolphe Racot, Albert Delpit, etc., tous morts à l'heure qu'il est – Brr ![14]

À l'instar de ces deux témoignages, s'agissant de Francisque Sarcey (1827-1899) et d'Auguste Vitu (1823-1891), on observe des variations d'un dossier à l'autre. Ces écarts paraissent essentiellement imputables à des effets de points de vue et à des défaillances mémorielles. Les sources concordent néanmoins sur ces deux points : le Cercle des premières semaines regroupe essentiellement une poignée d'amis qui sont, pour la plupart, des critiques musicaux. Cette composition initiale évolue, en réalité, qualitativement et quantitativement très vite. L'enquête que nous avons réalisée a permis de déterminer les membres de ce groupe entre 1877 et 1914 et de mieux prendre la mesure des effectifs[15] (ill. n° 1).

2013, 156 p. Cet article doit beaucoup aux échanges avec les membres de ce pro- gramme que je remercie chaleureusement. Je remercie également Séverine Sofio de ses remarques sur une précédente version de ce texte.

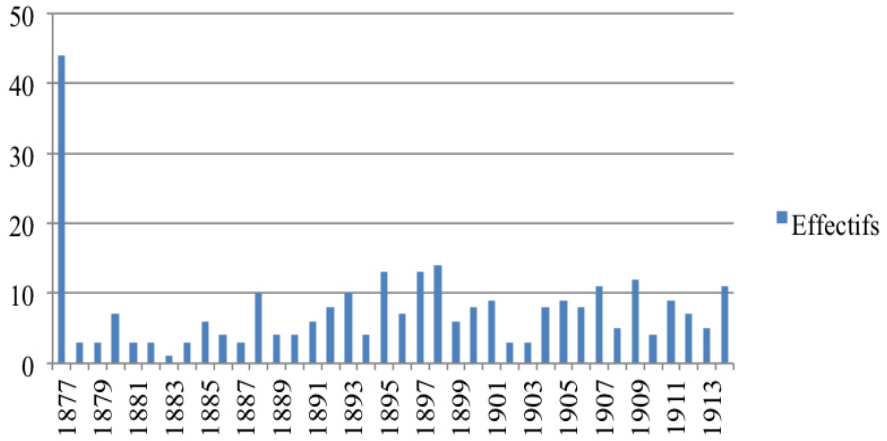
[11] Sandrine Anglade les évoque brièvement dans *Les Journalistes critiques de théâtre*, *op. cit.*, p. 57.

[12] Ce fonds est pour partie classé : il renferme environ sept cents dossiers nominatifs qui se succèdent par ordre alphabétique dans une série de quatorze cartons (IMEC SDJ-112, IMEC SDJ-113, IMEC SDJ-114, IMEC SDJ-115, IMEC SDJ-116, IMEC SDJ-117, IMEC SDJ-118, IMEC SDJ-119, IMEC SDJ-120, IMEC SDJ- 121, IMEC SDJ-122, IMEC SDJ-124, IMEC SDJ-125, IMEC SDJ-127).

[13] IMEC SDJ-122, dossier Henry Maret. Lettre de Maret à Théodore Henry, non datée.

[14] IMEC SDJ-125, dossier Edmond Stoullig. Lettre de Stoullig à Théodore Henry, non datée. Il s'agit d'une réponse à une lettre d'Henry en date du 28 juillet 1904 (voir *infra*) donc rédigée en 1904 vraisemblablement.

[15] L'identification des 291 membres du Cercle, puis de l'ASPMCDM, sur une période qui s'étend de 1877 à 1914 a pu être effectuée à partir de plusieurs outils. L'ASPMCDM édite dès 1899 un annuaire qui comporte une liste des sociétaires, une liste des membres vivants et une liste des membres décédés de l'Association. Entre 1899 et 1937, paraît ainsi régulièrement – mais pas tous les ans – un imprimé officiel qui informe de la composition du groupe. Pour les années antérieures à 1899, le croisement des différentes listes avec l'ensemble des dossiers nominatifs conservés à l'IMEC a permis de pointer les membres rattachés au Cercle.



Ill. 1 – L'évolution des recrutements (1877-1914)

Le Cercle compte 44 membres à la fin de l'année 1877. Ces effectifs excédent le chiffre convenu d'une réunion strictement « amicale », en revanche, ils répondent bien aux standards quantitatifs observés pour ce type de collectif à cette date. De même, les modalités de recrutement et les pratiques de sociabilité sont-elles conformes au modèle du « cercle »[16]. Il s'agit ici d'un groupe, exclusivement masculin, d'individus qui se retrouvent une fois par mois pour dîner dans un espace public, semi-privatisé pour l'occasion ; en l'occurrence dans un lieu très couru, associé au monde du spectacle et du divertissement : le restaurant Brébant[17]. Le critique René Benoist (1856-1938) évoque cet « ancien régime du "dîner de la critique"[18] » ; les fonctions distinctives de loisir et de sociabilité sont alors capitales. Les années 1870-1890 représentent un âge d'or pour les cercles parisiens qui rassemblent des populations relativement homogènes socialement – bourgeoises et petites bourgeoises[19]. Le Cercle, d'abord fondé par quelques critiques musicaux, réunit, dès la fin de l'année 1877, une population de critiques d'art dramatique *et* d'art musical, qui partagent donc un même domaine d'activité. Le double ancrage, dramatique et musical, se confirme par la suite et forge l'unité du groupe. L'association entre les deux domaines renvoie à une relative indistinction de fait entre ces deux domaines – chaque salle de spectacle compte alors un orchestre (de dix à vingt personnes)[20] – et se comprend en plusieurs sens. Il s'agit de rassembler des critiques dramatiques et des critiques musicaux. Mais il peut également s'agir de critiques qui exercent concomitamment leur magistère dans ces deux spécialités – à l'instar du critique et historien du théâtre et de la musique Albert Soubies (1846-1918). La plurisectorialité s'avère, en définitive, commune à nombre d'individus de cette génération : Théodore de Banville (1823-1891), membre du Cercle à partir de 1877, investit trois domaines artistiques au cours de sa carrière de critique[21].

[16] Pour une description de ce modèle, voir Benoît Lecoq, « Les cercles parisiens au début de la Troisième République : de l'apogée au déclin », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 32/4, 1985, p. 591-616.
[17] *Ibid*., p. 598.
[18] IMEC SDJ-113, dossier René Benoist. Lettre de Benoist à Théodore Henry, samedi 30 juillet 1904.
[19] Benoît Lecoq, « Les cercles parisiens au début de la Troisième République... », art. cité. Pour exemple, un Cercle des fabricants bijoutiers, joailliers et orfèvres de Paris est créé en 1880.
[20] Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au* XIX*e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 80.
[21] Pour un aperçu de la production variée de Banville, voir : Théodore de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie* ; choix de textes, introd. et notes par Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, Paris, Honoré Champion, 2003, 2 vol., 490 p. et 524 p.

Quelques journaux font également montre d'une double compétence, musicale et dramatique[22] Le Cercle de la critique musicale et dramatique regroupe ainsi initialement une population de critiques du domaine large du spectacle théâtral et/ou musical. Il s'agit de critiques très en vue, qui officient principalement dans une presse destinée à la bourgeoisie parisienne : 27 des 46 principaux critiques dramatiques identifiés pour cette période par Christophe Charle sont membres du Cercle[23]. La critique ne représente enfin, pour la plupart d'entre eux, qu'une activité d'écriture parmi d'autres, une activité de complément. L'enquête que nous avons réalisée montre que près de 96 % des adhérents au Cercle en 1877 ont au moins un imprimé répertorié à ce jour dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France[24]. Ce chiffre confirme deux éléments tendanciels déjà pointés par l'historiographie : d'une part le tropisme littéraire de cette critique, d'autre part la pluriactivité, de mise au sein de cette population[25]. Les membres du Cercle tirent souvent leur reconnaissance sociale et professionnelle d'autres domaines d'activité.

Vers l'imposition d'une critique « professionnelle »

La confraternité règne au sein du Cercle durant plus d'une dizaine d'années. Jusqu'au début des années 1890, on y accède par simple cooptation ; l'accès est donc limité mais aucun critère de sélection n'est explicitement affiché. L'établissement d'un droit d'entrée marque une première inflexion du dispositif. René Benoist indique s'être « trouvé le dernier à ne pas payer ce droit d'entrée [...] [s]on entrée remonte aux derniers jours de 1890 ou aux premiers de 1891[26]». L'introduction d'une cotisation obligatoire traduit et engage plusieurs changements permettant au collectif de se pérenniser au sein d'une écologie d'acteurs alors profondément modifiée. L'évolution du Cercle est en effet à resituer dans une histoire longue du développement des sociabilités, dans le secteur de la presse et du spectacle en particulier. Contemporains du Cercle, plusieurs collectifs surgissent et se multiplient à partir des années 1880. Un Syndicat de la critique parisienne – l'Association professionnelle de critiques dramatiques, musicaux, littéraires, scientifiques, artistiques, correspondants – voit le jour en 1899. Une Association syndicale des critiques littéraires et bibliographes est aussi fondée en 1902[27].

---

[22] Voir notamment *Le Moniteur des théâtres et des concerts* (1873-1874) et *L'Indépendance musicale et dramatique* (1887-1888).

[23] Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'ENS, 1979, p. 120-125.

[24] Voir *infra* pour le protocole d'enquête.

[25] Pour une synthèse bibliographique récente sur ces deux aspects, on renvoie à William Spano, « La culture comme spécialité journalistique », *Le Temps des médias*, n° 17, 2011, p. 164-182.

[26] IMEC SDJ-113, dossier René Benoist. Lettre de Benoist à Théodore Henry, samedi 30 juillet 1904.

[27] Marie Carbonnel, « Profession : critique ? Les défis de l'Association syndicale professionnelle de la critique littéraire de la Belle Epoque à la fin des années trente », *Le Mouvement Social*, n° 214, janvier- mars 2006, p. 93-111.

Le développement des collectifs d'artistes et d'intellectuels

Les groupes de défense d'intérêts se multiplient en France entre les années 1840 et les années 1910[28]. Une histoire croisée de leur émergence dans le champ de la production artistique et intellectuelle reste à écrire. Celle-ci pourrait s'attacher à mettre au jour les relations individuelles et collectives tissées au sein de cette écologie d'acteurs. Le Cercle entretient ainsi des rapports privilégiés avec les associations de presse qu'il côtoie, notamment à l'occasion du premier Congrès international des associations de presse en 1895. Nombre de ses membres sont également adhérents d'autres groupes : des associations d'artistes et de journalistes principalement[29]. Le nombre de collectifs de journalistes explose à partir des années 1880. On peut signaler : l'Association de la presse républicaine départementale (1879), l'Association syndicale et professionnelle des journalistes républicains français (1881), l'Association syndicale professionnelle de la presse monarchique et catholique des départements (1882), l'Association de la presse plébiscitaire départementale (1882), le Syndicat de la presse parisienne (1883), l'Association professionnelle des journalistes parisiens (1884), le Syndicat de la presse municipale (1884), l'Association de la presse judiciaire (1885), le Syndicat des journalistes français, groupement catholique social (1886), l'Association générale des nouvellistes parisiens qui rassemble les petits reporters (1893), le Syndicat des journalistes et écrivains français (1895), l'Association des secrétaires de rédaction (1901), le Syndicat général des journalistes professionnels (1905), l'Association professionnelle des courriéristes de théâtre des quotidiens de Paris (1911)[30]. Plusieurs collectifs sont également fondés dans le secteur du spectacle durant cette période : l'Association des artistes dramatiques (Mutuelle du Baron Taylor) (1840), l'Association des artistes musiciens (1843), le Syndicat des auteurs et compositeurs (1850) qui devient la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (1851), la Société des compositeurs de musique (1862), le Cercle de la librairie auquel adhèrent les éditeurs de musique (1866) et qui devient la Chambre syndicale du commerce de la musique (1877), le Syndicat des ouvriers d'orgues et de pianos (1868), la Chambre syndicale des choristes de Paris (1873), l'Association syndicale des artistes musiciens instrumentistes (1876), la Société des artistes musiciens de Paris (1885), la Chambre syndicale des artistes dramatiques, lyriques et musiciens (1890), la Maison de retraite pour vieux comédiens de Couilly-Pont- aux-Dames (1900), la Chambre syndicale des artistes musiciens de Paris (1901), le Syndicat des artistes dramatiques (1903), l'Union syndicale des artistes lyriques (1903)[31]. Le domaine

[28] Pour un aperçu de ce phénomène, voir : André Gueslin, *L'Invention de l'économie sociale : idées, pratiques et imaginaires coopératifs et mutualistes dans la France du* XIX*e siècle*, Paris, Economica, 1998 (2e édition), 340 p. ; Steven L. Kaplan, Philippe Minard (dir.), *La France, malade du corporatisme ? :* XVIII*e*-XX*e siècles*, Paris, Belin, 2004, 560 p. ; Gisèle Sapiro, « Les professions intellectuelles entre l'État, l'entreprenariat et l'industrie », *Le Mouvement Social*, n° 214, janvier-mars 2006, p. 3-18.

[29] Cette liste de collectifs des secteurs du journalisme et du spectacle est indicative. Les créations sont mentionnées par ordre chronologique.

[30] Sur ce secteur, voir : Marc Martin, « "La grande famille" : l'Association des journalistes parisiens », *Revue historique*, janvier-mars 1986, p. 129-157 ; Marc Martin, « Structures de sociabilité dans la presse : les associations de journalistes en France à la fin du XIXe siècle (1880-1910) », dans *Actes du colloque Sociabilités, pouvoirs, sociétés (1983)*, Rouen, 1987, p. 497-509 ; Patrick Bézier *et al* (dir.), *Les Coulisses de l'histoire. Études sur la protection sociale de la presse et du spectacle aux* XIX*e et* XX*e siècle*, Paris, Éd. Jacob-Duvernet, 2009, 263 p. ; Denis Ruellan, *Le Journalisme défendu : modèles de l'action syndicale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 155 p.

[31] Sur ce secteur, voir : Paul Gerbod, « Le Baron Taylor et le mouvement mutualiste en France au XIXe siècle », *La Revue de l'Économie sociale*, n° 6, 1986, p. 27-40 ; Joël-Marie Fauquet, « Les débuts du syndicalisme musical en France. L'art et l'action », dans Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet (dir.), *Musique, du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 219-259 ; Marie-Ange Rauch, *De la cigale à la fourmi : histoire du*

d'activité et l'ancrage géographique constituent les deux principales variables discriminantes dans le secteur du spectacle. Pour les journalistes, l'activité rédactionnelle, l'inscription thématique et la situation géographique sont tour à tour mobilisées afin de former les regroupements.

Cette multiplication inédite des collectifs est pour partie le produit d'une volonté politique de promotion de représentants des travailleurs de ces secteurs. L'État républicain renouvelle en effet la législation régissant les modalités d'unions. Trois lois sont successivement promulguées, qui encadrent et définissent trois types d'associations : les syndicats (21 mars 1884), les sociétés de secours mutuel (1er avril 1898) et les associations (1er juillet 1901). Relativement à ses homologues, le Cercle fait longtemps figure d'institution « familiale », ce que se plaisent rétrospectivement à réaffirmer ses membres, précisément lorsque cette solidarité apparaît plus fragile[32]. Jusqu'en 1898, le collectif est structuré autour d'une instance dirigeante. Un premier règlement du Cercle figure aussi dans les archives, mais on ignore la date de son entrée en vigueur. Par ailleurs son format – une dizaine d'articles – est sans commune mesure avec les statuts ultérieurs. Si le groupe ne fonctionne donc pas de manière anarchique durant ses premières années d'existence, l'encadrement demeure relativement souple, surtout la plupart des règles sont tacites. L'édiction de la loi sur les sociétés de secours mutuel change tout de ce point de vue et ouvre une seconde phase dans l'histoire du collectif. Porté par une population de fondateurs vieillissante, le groupe recentre, à partir de cette année 1898, ses priorités et son action en faveur de la protection sociale de ses membres. Plus de mutualité signifie alors, paradoxalement peut-être, moins de confraternité et de camaraderie. En effet, si la pratique du dîner perdure, elle devient plus épisodique et rencontre globalement beaucoup moins de succès. Elle constitue dès lors un investissement à perte pour le collectif à un moment où la question des liquidités disponibles, en vue de pourvoir à une caisse de retraite et à une caisse de secours mutuel, devient décisive[33]. Pour ces mêmes raisons, l'idée d'établir une liste précise des ayants droit émerge rapidement. Il s'agit désormais d'une société dispensatrice de services qui partage des ressources limitées et mutualisées, non plus seulement d'une réunion ritualisée, lieu d'échanges de bons mots et d'informations, éventuellement d'opportunités professionnelles.

La transformation en société mutuelle pose ainsi sans équivoque la question des frontières du groupe et recèle, en puissance, le principe d'un *numerus clausus*. D'abord occasionnées par des enjeux de transferts monétaires internes et de mise en conformité avec les

mouvement syndical des artistes interprètes français, 1840-1960, Paris, Éd. de l'Amandier, 2006, 371 p. ; Sandrine Vallet-Pierrette, « La mutuelle nationale des artistes : une institution pionnière », dans Patrick Bézier *et al* (dir.), *Les Coulisses de l'histoire...*, *op. cit.,* p. 177-190 ; Sandrine Vallet-Pierrette, « La maison des vieux comédiens de Couilly- Pont-aux-Dames », dans Patrick Bézier *et al* (dir.), *Les Coulisses de l'histoire...*, *op. cit*, p. 190-200 ; Angèle David-Guillou, « Early musicians' unions in Britain, France and the United States: On the possibilities and impossibilities of transnational militant transfers in an international industry », *Labour History Review*, décembre 2009, p. 288-304. Angèle David-Guillou prépare actuellement une thèse intitulée *Les Débuts du syndicalisme musical en France et en Angleterre : vers un nouveau statut de l'artiste de musique populaire*.

[32] *Annuaire de l'association professionnelle de la critique dramatique et musicale, 1900*, Paris, Alcan-Lévy, 1899 : Assemblée générale extraordinaire du 28 avril 1899, p. 14.

[33] Voir à ce sujet le rapport présenté par Maxime Auguste Vitu (1855-1911) lors de l'Assemblée générale du 28 mai 1900 dans l'*Annuaire de l'association professionnelle de la critique dramatique et musicale,* années 1899-1900 et 1900-1901, Paris, Alcan-Lévy, 1901-1902, p. 29-33.

cadres légaux, les discussions relatives aux contours du groupe, vont prendre de l'envergure alors que les prétentions représentatives du collectif s'affirment.

Représenter et se représenter : les recompositions du collectif

Ce second temps de l'article porte sur les recompositions qui interviennent au sein du groupe à partir de 1898. Le Cercle évolue en Association professionnelle de la critique dramatique et musicale en 1899, puis en Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale en 1902. *Syndicat*, *mutuelle*, *association professionnelle* : le Cercle prétend dès lors représenter et défendre l'ensemble des intérêts – politiques, économiques et sociaux – de la profession. Représentant autoproclamé, le Cercle fonde d'abord sa légitimité sur son histoire, son antériorité. La question de sa représentativité pose, en revanche, question et justifie la mise en œuvre collective 85 d'un travail de regroupement interne au cours duquel se trouvent, en définitive, précisés, d'une part la population à représenter – *les vrais critiques* – d'autre part la pratique rédactionnelle légitime – *la vraie critique*.

Une nouvelle division du travail d'expertise critique

Si la structure sociale du groupe paraît relativement homogène en 1877, l'enquête que nous avons menée sur les productions imprimées des membres du collectif montre qu'elle s'infléchit ensuite, dans le sens d'une différenciation plus affirmée des individus. Ce travail est réalisé sur un échantillon de 140 personnes (sur un total de 291 répertoriés, soit près de 50 % de cette population), membres du Cercle entre 1877 et 1914 : le sondage concerne les membres admis en 1877, 1888, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1909, 1910, 1911 et 1914[34]. Pour chacun de ces individus nous avons procédé à une interrogation du catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France, dans sa version standard telle qu'accessible entre le 1er octobre 2014 et le 31 janvier 2015. Les résultats sont présentés dans les tableaux ci-dessous qui distinguent quatre grands types d'écrits permettant d'organiser cette population selon quatre profils d'activité différents (susceptibles de s'additionner) : les compositeurs, les paroliers (poètes et librettistes d'opéra), les auteurs d'ouvrage littéraires (romanciers, poètes, dramaturges) et les auteurs d'écrits théoriques. Pour cette dernière rubrique, seuls les écrits dans le domaine artistique ont été retenus. Par ailleurs, les correspondances et les souvenirs de ces auteurs n'ont pas été pris en considération. Le tableau de la composition du Cercle par activité et par année d'admission des membres permet ainsi d'observer un bond spectaculaire du nombre de ceux qui n'ont aucune publication imprimée à leur actif dans les dernières décennies du xixe siècle : 4 membres sur 10 – soit quasiment la moitié des adhérents – en 1888 et 1897-1898, contre 2 membres sur 44 en 1877 (ill. n° 2).

[34] Le choix de ces années procède de nos questionnements. Ont été préférées : l'année de la fondation du Cercle (1877) et l'année qui clôt notre période d'enquête (1914), les années 1897-1898 qui mettent un terme à la phase « familiale » du Cercle, les années 1899-1901 et les années 1909-1911 qui correspondent à des phases de réorganisation statutaire.

	1877	1888	1897-1898	1899-1901	1909-1911	1914
Compositeur	13	0	6	2	4	3
Parolier	13	3	6	10	9	2
Écrivain	25	5	8	13	8	3
Théoricien	23	2	4	6	8	5
Absence d'imprimés	2	4	11	5	8	4
Nombre d'admis	44	10	27	23	25	11

Ill. 2 – Les activités des membres du Cercle suivant leur année d'admission

Lecture du tableau : sur 44 admis en 1877, 13 individus sont des compositeurs, 25 sont des écrivains, etc. Un membre pouvant produire des imprimés de plusieurs types, le tableau tient compte de cette pluriactivité.

Une comparaison avec ces mêmes données, réparties suivant l'âge des membres et non plus suivant l'année de leur admission au sein du Cercle, montre en outre que ces statistiques ne sont pas le reflet d'une structure générationnelle. Proportionnellement, le nombre de nouveaux entrants, pour lesquels écrire dans la presse représente la seule production intellectuelle, est donc nettement plus important dans les années 1890 (ill. n° 3).

	1812-1835	1836-1851	1852-1867	1868-1885
Compositeur	6	8	10	4
Parolier	8	10	12	13
Ecrivain	13	21	18	10
Théoricien	17	10	10	11
Absence d'imprimés	2	3	15	14
Nombre d'admis	23	37	45	35

Ill. 3 – Les activités des membres suivant leur appartenance générationnelle

Lecture du tableau : sur 23 admis nés entre 1812 et 1835, 8 sont des paroliers, 17 sont des théoriciens, 2 n'ont produit aucun écrit, etc.

Cette nouvelle distribution renvoie à des transformations des conditions de production du discours de presse déjà bien documentées par l'historiographie[35]. La multiplication des types de producteurs et l'évolution des formats rédactionnels au cours de ces décennies sont connues. Ces années correspondent en effet à l'émergence de différentes formes d'écrits qui prennent pour objet les spectacles, et à une division du travail accrue qui mobilise de nouveaux protagonistes. Aux côtés des critiques, les « soiristes » et les « échotiers » font leur apparition. L'accroissement et la diversification de la demande de textes destinés à accompagner les

[35] Voir : Thomas Ferenczi, *L'Invention du journalisme en France, op. cit.*, en particulier le chapitre 4, « La nouvelle critique », p. 109-135 ; Thomas Ferenczi, *Le Journalisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007 (2e éd.), 128 p., notamment le chap. VII, « Critique de la culture », p. 101-115 ; William Spano, « La culture comme spécialité journalistique », art. cité. Sur la critique théâtrale, voir plus spécifiquement : Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au* xixe *siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008, 347 p. ; notamment dans cet ouvrage, l'article de Romain Piana, « La diversification du discours critique après le Second Empire : la rubrique de "soirée" », p. 43-54 ; Olivier Barra, « Les spectacles », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au* xixe *siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 1059-1075.

spectacles en amont et en aval paraissent déterminants dans ces changements. Ils sont liés à l'explosion du nombre de salles de spectacles et, secondairement, à l'importation des pratiques américaines du reportage et de l'interview[36]. Les soiristes couvrent les aspects mondains des représentations. Les échotiers alimentent quotidiennement la rubrique « Courrier des théâtres ». La nouvelle critique, qui s'est imposée à partir des décennies 1860-1870, à travers des figures telles que Sarcey, critique au *Temps* de 1867 à 1899, membre du Cercle dès 1877 et parangon du genre, continue quant à elle d'exister. « Sérieuse » plutôt que savante, cette critique soucieuse de s'adresser à un public socialement élargi, partage donc désormais l'espace du discours avec ces nouveaux venus que sont les courriéristes et les échotiers et dont l'activité ne requiert pas de grandes aptitudes littéraires. La mise en regard de l'évolution de la composition du Cercle avec l'évolution morphologique de la population des producteurs de discours montre ainsi une certaine homologie entre les deux groupes. Les recrutements des années 1880-1890 traduisent en ce sens, d'une part, le recul de la critique littéraire, d'autre part, la diversification des profils sociaux ayant accès à l'édition imprimée de leurs discours sur la production dramatique et musicale.

La négociation des statuts : une victoire du conservatisme social

L'élargissement social du collectif n'est pas expressément mis en cause alors que s'ouvrent les discussions sur les statuts de l'association. Le développement d'une politique discriminatoire stricte se justifie d'abord en interne pour des raisons d'économie, non pas par une volonté explicite de régulation du groupe qui traduirait des stratégies de repli de classe. Celles-ci émergent au fil des débats, à mesure que le collectif fait l'expérience de ses divergences d'intérêts, ce dont attestent les discussions consignées dans les registres ainsi que les différentes versions des statuts, successivement ratifiées en 1901, 1902 et 1909. Un premier ajustement des modalités de scrutin pour l'élection de nouveaux membres marque une première étape dans le durcissement de la politique d'adhésion. En effet, alors que le règlement du Cercle prévoyait pour l'admission d'un adhérent que « le scrutin, pour être valable, doit réunir le quart, plus un, des membres inscrits[37] », les nouveaux statuts de 1901 stipulent :

> La votation par bulletin secret est de règle pour l'élection des candidats à l'Association de la Critique Dramatique et Musicale qui aura lieu à la majorité absolue. Les membres du bureau en exercice ne peuvent apostiller aucune demande de candidats[38].

Face aux problèmes posés par plusieurs cas et reportés dans les comptes rendus d'assemblée, le groupe renégocie les modalités de scrutin dès 1902 :

---

[36] Sur l'activité théâtrale au cours de cette période, voir : Christophe Charle, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris*, Paris, Albin Michel, 2008, 572 p. ; Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p. Sur l'introduction de nouvelles techniques d'enquête et pratiques discursives, voir : Michael Palmer, *Des petits journaux aux grandes agences : naissance du journalisme moderne*, Paris, Aubier, 1983, 350 p.

[37] IMEC SDJ-108 (FPP2. F1_01.01), *Cercle de la critique musicale et dramatique, révision des statuts*, Paris, imprimerie Alcan-Lévy, 1899.

[38] *Annuaire de l'association professionnelle de la critique dramatique et musicale,* années 1899-1900 et 1900-1901, Paris, Alcan-Lévy, 1901-1902, p. 92.

Tout candidat doit adresser une demande écrite au Président qui la soumet au Comité. Cette demande doit être apostillée par trois membres de l'Association. Le comité statue après enquête. L'admission est prononcée au scrutin secret par les deux tiers des membres présents.

Les parrains du candidat non admis ont le droit d'appeler de la décision du Comité à l'assemblée générale ordinaire[39].

Ce paragraphe est maintenu dans la version de 1909. Il induit un contrôle renforcé des candidatures. Celles-ci doivent ainsi obtenir l'assentiment préalable de certains individus disposant de prérogatives exclusives pour pouvoir être soumises à l'approbation du collectif.

L'absence de consensus et la volonté de fermeture se révèlent et se précisent encore lors des débats relatifs aux qualités des membres. Le produit de ces réflexions, qui renvoient *in fine* à des acceptions différentes de l'activité de critique, est principalement lisible dans les versions successives des articles 3 et 4 des statuts. L'assujettissement de l'adhésion à la condition de la détention de la nationalité française apparaît non problématique. Les nouveaux statuts défendent aussi une domiciliation parisienne : soit que les critiques officient principalement dans un journal parisien, soit qu'ils soient correspondants en province ou à l'étranger pour un journal parisien – cette dernière limitation étant ajoutée dans la version de 1902. Le Belge Hippolyte Fiérens-Gevaert (1870-1926), professeur à l'université de Liège, démissionne car il retourne dans son pays[40]. Le localisme géographique, qui a ici les allures d'un parisianisme, ne fait donc manifestement pas débat. L'activité rédactionnelle représente *a contrario* un point d'achoppement récurrent et majeur. Dans cette perspective, deux catégories de producteurs de discours se trouvent mises sur la sellette : les soiristes et les courriéristes d'une part, les auteurs d'ouvrages ayant trait à la littérature dramatique et musicale d'autre part. Ces derniers font l'objet d'un amendement lors de la première révision des statuts en 1899. La demande manuscrite de l'exclusion des auteurs d'ouvrages est ainsi signée par Victor Dolmetsch (1852-1904), Louis Lenglet (1864-1941), Adolphe Milliaud (1857-?), Emile Pliquet (1844-1919), Edgard Pourcelle (1847-1922), Raoul de Saint-Arroman (1849-1915) et Maxime Vitu (1855-1911). Il s'agit de membres très éloignés du domaine littéraire, produisant relativement peu d'imprimés. Le catalogue de la Bibliothèque nationale de France conserve la trace de compositions musicales s'agissant de Dolmetsch, de pièces de théâtre signées Pourcelle – celui-ci met toutefois un terme à son activité de dramaturge en 1894 – et de quelques ouvrages qui concernent le service des missions de l'Instruction publique produites par Saint-Arroman. Minoritaire, cette proposition apparaît également non opportune. Compte tenu de la pluriactivité, exclure les auteurs conduirait, *de facto,* à amputer le groupe d'une part significative de ses membres. Or, un vif conflit oppose à cette date les critiques, représentés par l'Association, aux directeurs de théâtre. Il touche au privilège d'assister aux premières représentations, un acquis des critiques que leur contestent les directeurs[41]. Dans cette bataille, les auteurs d'ouvrages – les dramaturges en particulier – représentent des alliés naturels qu'il importe donc de ménager. Les soiristes et les courriéristes ne connaissent pas le même sort. Malgré les tentatives répétées de Maurice Lefèvre (1857-1915), qui cherche à former un Syndicat de la presse théâtrale, les courriéristes ne peuvent, suivant les statuts, intégrer le

[39] *Annuaire de l'association professionnelle de la critique dramatique et musicale,* années 1902-1903 et 1904-1905, Paris, Alcan-Lévy, 1905, p. 30.

[40] IMEC SDJ-115, dossier Fiérens-Gevaert.

[41] Sur le pouvoir des directeurs de théâtre, voir : Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon, *Directeurs de théâtre :* XIX^e^-XX^e^ *siècles : histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008 ; Christophe Charle, *Théâtres en capitales, op. cit.*, 2008, p. 54-101.

collectif[42]. L'ouverture aux soiristes est, quant à elle, de courte durée et ne profite qu'à quelques individus ; Ernest Grenet-Dancourt (1854-1913), soiriste au *Rappel,* est ainsi admis en 1900. Votée en 1899, elle est remise en cause dès 1908, à la demande du président Adolphe Brisson (1860-1925), qui souhaite réviser les conditions générales d'admissions :

M. Adolphe Brisson déclare qu'il considère le texte de l'article 3 comme trop imprécis et trop large à la fois, qu'il faut, en conséquence le remanier afin de n'admettre, à l'avenir que des critiques professionnels, exerçant leur fonction dans des journaux d'une réelle importance, aux points de vue politique, littéraire ou artistique[43].

En 1909, l'Assemblée vote finalement des nouveaux statuts et clôt cette première grande période de négociation des bornes du collectif. Désormais et pour longtemps, pourront faire partie de l'Association, suivant l'article 3 :

1° les critiques dramatiques ou musicaux remplissant des fonctions rétribuées depuis un an au moins, dans un journal quotidien, hebdomadaire ou périodique français, publié à Paris, ayant un caractère politique, littéraire ou artistique ; 2° les correspondants résidants à Paris, chargés de la critique dramatique ou musicale dans les grands journaux régionaux ; 3° les correspondants de nationalité française, résidant à Paris chargés de la critique dramatique ou musicale dans les principaux journaux étrangers ; 4° les auteurs français d'ouvrages ayant trait au mouvement de l'art dramatique ou musical contemporain.

Au-delà de l'impact immédiat sur l'évolution des recrutements internes, ces décisions ont des effets sur les contours de l'activité de critique. À partir de la fin du xix^e^ siècle, le Cercle ne se présente plus seulement comme un lieu de sociabilité mais bien comme une instance de régulation et d'accréditation professionnelle, se posant de droit comme le prescripteur légitime en mesure de définir le métier de critique. Cette requalification en instance « professionnelle » intervient à l'occasion de la discussion des premiers statuts de l'association dans les années 1898-1899. « Professionnel » est ainsi expressément ajouté à la main dans une version révisée de l'imprimé présentée en assemblée générale, le 28 avril 1899[44]. La condition de professionnalité constitue l'une des barrières à l'entrée élevées par le collectif à partir de cette période afin de limiter l'accès au groupe. Le dossier de Cécile Max-Soulier (1873-?), seule femme que compte le groupe entre 1877 et 1914, atteste de l'incorporation de ces exigences nouvelles. La demande d'adhésion est formulée en ces termes :

« Professionnelle » de la Critique musicale, je le suis depuis plus d'« un an au moins » (art. 3) : comme en témoigneraient les mensualités régulièrement inscrites dans les registres de *La Fronde*[45].

Le dossier comporte, en outre, une lettre de Marguerite Durand (1864- 1936), directrice de *La Fronde,* qui indique que Max-Soulier émarge bien dans son journal depuis le mois d'octobre 1899. L'impétrante doit ici faire la preuve de son identité professionnelle. Les qualités personnelles des postulants sont également prises en considération. Les statuts requièrent l'envoi de plusieurs pièces justificatives :

---

[42] IMEC SDJ-108 (FPP2. F2_01.03) : les registres de l'Association conservent la trace de ses requêtes en faveur des courriéristes lors des assemblées du Comité du 25 juin 1902, du 12 juillet 1905 et du 18 janvier 1909.
[43] IMEC SDJ-108 (FPP2. F2_01.03), Registres, séance du Comité du 8 mai 1908.
[44] IMEC SDJ-108 (FPP2. F1_01.01).
[45] IMEC SDJ-122, dossier Max-Soulier. Lettre de Cécile Max au président de l'Association, non datée. Cécile Max-Soulier signe ses articles sous le pseudonyme de Camille Laurent. Elle est admise au Cercle en 1901.

Les candidats doivent fournir un extrait de leur acte de naissance, un extrait de leur casier judiciaire, et le relevé de leurs titres professionnels et littéraires[46].

Les candidats font l'objet de véritables enquêtes destinées à les évaluer et consignées dans des rapports. Pour exemple, Raoul de Saint-Arroman regrette dans son compte rendu concernant la candidature d'Henri Toussait (?-?), critique à *La Revue européenne,* que la recommandation « ne nous donne aucun renseignement sur son talent professionnel, ni sur sa personnalité[47] ». Un certain nombre d'informations d'ordre personnelles et professionnelles sont ainsi désormais requises. Ces investigations sont contemporaines de l'enquête entreprise par le trésorier de l'association, Théodore Henry (1849-1926), qui dans la perspective de la transformation en société mutualiste entend dresser la liste des bénéficiaires potentiels de la caisse de retraite (en fonction de l'âge des membres ainsi que de leur date d'adhésion au Cercle). Entre 1902 et 1904, celui-ci engage donc une vaste campagne :

Mon cher confrère,
Comme je vous l'ai annoncé dans mon rapport, j'établis actuellement le dossier de tous nos sociétaires en vue de la pension de retraite.
Il me manque la date de votre naissance et la date de votre entrée dans l'Association. Je vous prie de m'adresser le plus tôt possible ces renseignements à défaut desquels je décline la responsabilité de toute erreur qui pourrait être commise à votre préjudice.
Théodore Henry[48]

Partant, deux types de membres sont distingués dès lors : l'Association regroupe 170 sociétaires, bénéficiaires légitimes de la caisse de retraite et 20 adhérents additionnels, nouveaux membres en attente de leur inscription sur la liste des sociétaires ; celle-ci pouvant se faire lorsqu'une place se libère, par radiation, départ en retraite ou décès. Le nombre maximal d'adhérents est finalement fixé à 190 individus. Les dossiers nominatifs aujourd'hui conservés à l'IMEC sont le produit de cette entreprise orchestrée par le trésorier et dont l'archiviste de l'association a méticuleusement conservé la trace. Les documents rassemblés en autant de pochettes qu'il y a d'individus portent aussi et surtout l'empreinte d'une politique identificatoire inédite, déléguée à ce collectif auquel les pouvoirs publics confient de fait une autorité normative qui s'exprime dans les nouveaux statuts mais aussi dans ce tri des individus patiemment réalisé par le collectif via une procédure qu'il a lui-même établie. Redoutablement efficace, cette dynamique exclusive se solde par la fondation, en 1911, d'une Association professionnelle des courriéristes de théâtre des quotidiens de Paris, nouveau porte-parole en charge des intérêts des courriéristes dont le regroupement peut, notamment, être envisagé comme le produit des stratégies non intégratives de l'ASPMCDM.

*

[46] *Annuaire de l'association professionnelle de la critique dramatique et musicale,* années 1899-1900 et 1900-1901, *op. cit.*, p. 92. Statuts votés par l'Assemblée générale du 28 avril 1899 et modifiées par les Assemblées générales des 28 décembre 1900, 9 février et 31 mai 1901, article 4.
[47] IMEC SDJ-125. Dossier Toussait. Rapport de Saint-Arroman, Paris, le 10 juin 1911.
[48] IMEC SDJ-125, dossier Stoullig. Lettre d'Henry à Stoullig, 28 juillet 1904.

La controverse relative à la nécessaire régulation de la critique musicale au tournant du siècle demeure un domaine encore largement inexploré. Dans cette perspective, il s'agissait ici de proposer une approche du phénomène en suivant le développement d'un collectif de critique musicale et dramatique au cours de cette période. Dans un contexte de transformation de la morphologie sociale de la population des critiques, les stratégies de regroupement déployées par le collectif ont plus particulièrement retenu notre attention. Elles constituent une réponse originale à la double évolution auquel le groupe se voit contraint de s'adapter, et qui rend temporairement incertaine la reproduction *des critiques* comme groupe social, et *de la critique* comme pratique rédactionnelle. C'est tout l'enjeu de la controverse relative aux frontières du groupe que d'accompagner, de contrecarrer ou d'entériner ces évolutions, *i.e.* d'adapter *la définition de la pratique* à l'une des définitions adoptées par certains praticiens. Il n'est pas anodin que ce soit précisément Adolphe Brisson qui porte, en 1908, le projet le plus conservateur. Celui-ci est en effet le gendre du critique Sarcey, dont il a épousé la fille Madeleine. Sarcey compte parmi les fondateurs du Cercle et incarne, en 1877, la nouvelle critique, accessible à un public élargi, mais qui ne se départit pas de son solide héritage littéraire. En 1908, les conditions de production discursive ont évolué et la « nouvelle critique » qui n'est plus nouvelle, doit coexister avec d'autres formes d'expression écrite plus inspirées du reportage américain que de la tradition littéraire française. Beaucoup moins bien dotés socialement que la plupart des critiques membres du groupe depuis ses débuts, les soiristes et les courriéristes tentent alors une ascension symbolique qui est finalement empêchée par le collectif. Brisson, qui se présente comme le continuateur légitime de l'œuvre de Sarcey, réaffirme ainsi le pouvoir de la lignée qu'il contribue à pérenniser, non pas seulement en termes de dynastie familiale, mais également en termes élargis de pratique rédactionnelle et de fraction du corps social. Sa position incarne la solution du conservatisme social quand d'autres possibles semblaient pouvoir être envisagés. Le collectif oppose aux autodéfinitions spontanées et extensibles de la fin des années 1890, une définition normative restreinte qui se fonde sur une représentation antérieure du métier de critique et façonne l'identité professionnelle du groupe. Ce travail de rédaction des statuts ne produit pas une mise en conformité de l'organe de représentation avec les intérêts à représenter mais garantit la prorogation d'une vision du métier à un moment où celui-ci aurait pu évoluer autrement. Ce cas gagnerait enfin à être mis en perspective avec d'autres exemples contemporains, d'autres groupes d'intérêts confrontés à la nécessité de s'adapter. Secteur spécialisé du journalisme, la critique dramatique et musicale occupe une part de marché importante relativement à d'autres secteurs (judiciaire, scientifique, sportive, etc.) ou à d'autres spécialités du domaine culturel[49]. Seule une comparaison systématique permettrait ainsi de déterminer si les stratégies de regroupement adoptées au sein de ce collectif sont structurelles ou plus conjoncturelles, ce qui laisse entrevoir des horizons de recherche féconds.

[49] William Spano, « La culture comme spécialité journalistique », art. cité.