

Internationale – 63

Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Capitales culturelles Capitales symboliques

Paris et les expériences européennes

XVIII^e–XX^e siècles

sous la direction de Christophe Charle et Daniel Roche

*Ouvrage publié avec le concours du Conseil scientifique de l'Université Paris I,
du Collège de France et de l'Institut Universitaire de France*

~~30~~
19

UWA 84990

(3)

Publications de la Sorbonne
1, rue Victor Cousin, 75231 Paris Cedex 05
2002

Et les compositeurs lyriques n'ont pas hésité à suivre l'exemple de Verdi et à écrire de la musique religieuse. Luigi Mancinelli compose et dirige ainsi un oratorio¹⁴¹. Les problèmes qui divisent l'Église et l'État n'isolent pas la musique sacrée du complexe sonore et musical où l'opéra a aussi sa place. Les cérémonies organisées au Panthéon à la mémoire d'Hubert 1^{er} sont accompagnées d'un requiem de Seracchioli¹⁴². Les œuvres composées par le franciscain milanais Hartmann sont créées en 1900 par des chanteurs d'opéra. Même le maître de chapelle de la Sixtine, compositeur officiel de l'Église, Lorenzo Perosi (1872-1956) accepte que ses compositions soient jouées, en création, au théâtre Costanzi. Ainsi, en avril 1904 pour son *Jugement universel* et son *Stabat Mater*, on remarque dans le public du théâtre un nombre tout à fait inhabituel de prêtres. D'ailleurs, les critiques n'hésitent pas à comparer la musique de Perosi à l'opéra : « *il èneur comme le melodrame.* »¹⁴³

La musique sacrée, instrumentale, les fanfares et l'opéra forment bien un espace musical cohérent et révèlent une sensibilité commune : celle d'une capitale. Il est ainsi impossible de considérer de façon univoque que Rome n'a pas connu de grande tradition lyrique en raison de sa place de capitale religieuse. Une ville qui possède un *tratto massimo* capable, en 1900, de créer un opéra d'auto-célébration finissant par un sacrifice fondateur comme *Tosca* est bien une capitale lyrique, d'autant plus que cette création s'insère dans le riche contexte d'une vie musicale diverse et novatrice. Il ne faudrait pas croire le discours de déploration des Romains dénigrant la faiblesse de la vie lyrique de leur ville mais le considérer comme un discours relevant d'une culture de la plainte, du scandale propre aux capitales. Il semblerait presque que dans une capitale digne de ce nom on aille plus à l'opéra pour s'en plaindre, pour siffler que pour applaudir. Cette culture du scandale marque tout le XIX^e siècle romain dès la création du *Barbier de Séville* de Rossini. Elle est toujours présente en 1900 même si, alors, le verisme apparaît comme le dernier exemple d'une musique contemporaine issue de la tradition classique capable d'obtenir l'adhésion d'un vaste public.

Les théâtres et leurs publics Paris, Berlin et Vienne 1860-1914

Christophe Charle

Au XIX^e siècle, le théâtre constituait, dans les villes, la principale distraction collective susceptible de toucher la gamme la plus large de catégories sociales. Dans les capitales, comme Paris, Berlin et Vienne, la différenciation des quartiers, la présence de théâtres publics et l'attraction exercée par ces villes sur un public et des auteurs provenant d'espaces plus larges font des institutions théâtrales un observatoire privilégié de l'évolution de l'offre et de la demande culturelle mais aussi de la fonction culturelle nationale et internationale de chaque capitale. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et surtout à partir des années 1860, les trois capitales considérées connaissent une libéralisation des conditions d'ouverture des théâtres, ce qui tend à accroître l'offre, donc la concurrence et la différenciation potentielle des publics. Elles profitent aussi d'une expansion sans précédent de leurs populations (soit définitive par immigration, soit temporaire avec les grands événements culturels qui drainent les foules pour des durées limitées, notamment les expositions universelles). Cette migration est la source d'une demande de distractions, porteuse d'une surenchère dans l'offre des spectacles pour faire face à la différenciation des publics. Dernière justification du moment choisi pour la comparaison, le théâtre, genre particulièrement codifié par la tradition, est traversé, presque simultanément dans les trois pays considérés, par des tendances novatrices. Elles cherchent à rompre avec l'esthétique traditionnelle, à ouvrir le répertoire ou les genres représentés, voire à créer une nouvelle relation entre le théâtre et son public (naissance de l'avant-garde au théâtre dans les années 1880-90, renaissances récurrentes du théâtre populaire, popularité grandissante des genres mixtes de la culture moyenne : opérettes, revues, variétés).

Il reste un dernier parti à justifier : pourquoi comparer spécifiquement le théâtre dans les trois grandes capitales citées ?

- 1) parce qu'elles disposent, par définition, du public le plus large et le plus diversifié possible ;
- 2) parce qu'elles sont le point de départ des innovations ;
- 3) parce que les milieux théâtraux de ces trois villes suivent d'assez près ce qui se fait dans les deux autres capitales et pratiquent des importations et exportations

141. *Il Messaggero*, 8 février 1904.

142. *Il Messaggero*, 15 mars 1914.

143. *Il Messaggero*, 9 octobre 1904.

récipiendes dont la balance est également révélatrice des hiérarchies et des légitimités culturelles entre pays.

Pour répondre à ces trois considérations, j'examinerai deux aspects complémentaires. En premier lieu, une morphologie de l'organisation théâtrale permettra de mettre en relation l'offre de spectacles et la structure urbaine spécifique à chaque capitale. En second lieu, un essai de typologie des théâtres fera comprendre la relation entre leur répartition et leur répartition dans la géographie urbaine.

Théâtres et capitales

Évolution du nombre des théâtres

Période d'expansion urbaine et de libéralisation économique, les années 1860-1914 enregistrèrent une augmentation significative du nombre des scènes en activité.

Tableau 1 – Évolution du nombre des théâtres à Paris, Vienne et Berlin¹

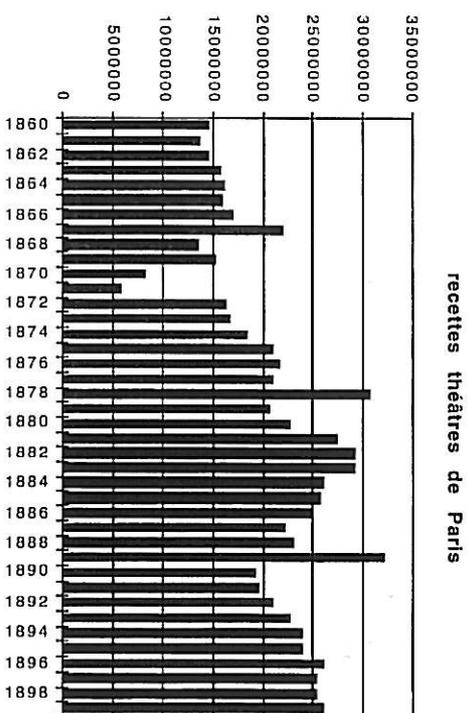
Théâtres	1874	1880	1891	1900	1910	1913
Paris	40	26	33	36	47	46
Berlin	10	13	20	22	30	38
Vienne	6	10	10	10	16	17

Cette augmentation, inégale selon les villes, est décalée par rapport à la croissance démographique générale : le nombre des théâtres a presque triplé à Vienne alors que la population augmente de 80,3 % pour les arrondissements du centre, mais de 253,3 % pour les arrondissements périphériques (de 842 951 à 1 927 606 habitants : 1869-1910)² ; la population de Berlin quadruple (de 496 000 à 2 071 257 habitants) (1860-1910) alors que le nombre des salles ne quadruple pas tout à fait. Paris multiplie sa population par 1,7 (de 1 696 141 à 2 888 119 habitants) tandis que le nombre de théâtres, déjà élevé en début de période (40), fluctue entre 26 et 36 dans les années difficiles qui vont de 1880 à 1900 avant de dépasser le niveau initial après 1910³.

Cette statistique fondée sur les scènes théâtrales traditionnelles masque cependant en partie l'ampleur de l'accroissement de l'offre de spectacles vivants : pendant cette période, se créent en effet des scènes temporaires en dehors des anciennes limites urbaines, naissent des lieux de divertissement concurrents multiples qui absorbent la nouvelle clientèle née de l'essor urbain (cafés-concerts,

théâtres de variétés, panoramas, cirques, cabarets, premiers cinémas, spectacles de curiosités), enfin certains nouveaux théâtres offrent un nombre de places plus important que les salles plus anciennes. À Vienne, la capacité des théâtres en termes de places passe de 11 289 en 1890 (dont 3 208 debout) à 13 502 (dont 2 342 debout) en 1900 et à 18 832 (dont 2 097 debout) en 1910. L'augmentation globale de plus de 7 000 places en vingt ans s'accompagne donc d'une diminution de la part des places debout, les moins onéreuses et destinées au public le plus populaire. À Berlin, l'offre de fauteuils s'élève de 12 473 places en 1893 (sans doute 14 000 environ avec les théâtres secondaires⁴) à 22 500 environ en 1900, soit une croissance plus vive qu'à Vienne correspondant à une expansion démographique plus rapide. Seule la capitale française dispose depuis le départ et presque jusqu'au bout d'un nombre de places de théâtres (près de 40 000) bien supérieur à celui des deux autres villes n'atteint pas 1 million d'habitants et tend à diminuer. Comparée à celles Berlin et de Vienne, l'offre de places à Paris est, sur un an supérieur à 5 500 000 billets à vendre⁵. Ce surdimensionnement est aggravé d'ailleurs si l'on ajoute les autres types de spectacles (cafés-concerts, variétés, cirques, panoramas, etc.). Il explique l'image internationale de capitale du divertissement attachée à Paris dès la première moitié du siècle. Il constitue cependant un handicap dans les années difficiles qui s'étendent sur la deuxième moitié des années 1880 et la première moitié des années 1890 ou, malgré l'Exposition universelle de 1889, les recettes totales des théâtres stagnent (cf. graphique n° 1).

Graphique n° 1 – Recettes des théâtres de Paris 1860-1899 (en francs)



1. *Annuaire statistique de la ville de Paris ; Neuer Theater Almanach*.
2. N. Péri, C. Buffet, B. Michel, *Villes et société urbaine dans l'espace germanique*, Paris, Seuil, 1992, p. 27.
3. W. Ribbe (Hg.), *Geschichte Berlins*, Munich, Beck, 1987, tome 2, p. 694 ; M. Halbwachs, « Gross Berlin : grande agglomération ou grande ville ? », *Annales d'histoire économique et sociale*, tome 6, 1934, p. 553 ; *Annuaire statistique de la ville de Paris*.

4. D'après les données de *Brochhaus*, édition de 1893 et le *Buechler* de 1904 et R. Freydanck, *Theater in Berlin von dem Anfang bis 1945*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988.
5. 37 000 (Paris)-15 000 (Vienne ou Berlin) = 22 000 x 250 représentations en moyenne, soit 5 500 000 billets.

Répartition spatiale

La divergence entre Paris et les deux autres capitales germaniques s'explique en partie par la spécificité de chaque évolution urbaine.

À Paris, l'époque des grandes percées urbaines, le Second Empire, est celle aussi où le théâtre est en butte à la suspension du régime comme lieu de subversion et de rassemblement des classes populaires. Le régime profite des rénovations urbaines pour faire disparaître une partie des théâtres du boulevard du Temple en 1862⁶. En sens inverse cependant, une vague nouvelle de fondations de salles est permise par la libéralisation de la législation sur les théâtres en 1864 et par les conditions favorables que donnent aux spectacles l'enrichissement de la bourgeoisie et des classes moyennes. Le développement des chemins de fer qui convergent vers Paris et les deux grandes expositions universelles de 1855 et 1867 qui attirent un changement de la géographie des scènes parisiennes. Certaines scènes du « Boulevard du Crime » ne retrouveront pas de nouvel emplacement après le percement des boulevards haussmanniens tandis que le régime, en fonction des milieux qu'il favorise et des orientations de prestige de sa politique urbaine, a créé de nouvelles scènes en position stratégique dans le nouveau Paris et plus particulièrement tournées vers la bourgeoisie enrichie : en témoignent les deux théâtres situés de part et d'autre de la place du Châtelet réaménagée et construits par la Ville de Paris, l'installation du théâtre de la Gaîté à proximité de l'axe nord/sud du boulevard de Strasbourg ou la reconstruction de l'Opéra en fonction de la nouvelle avenue du même nom et à l'extrémité du boulevard des Italiens, le centre mondain de la vie parisienne. La géographie parisienne des théâtres reste centrée sur une zone étroite, et même plus étroite qu'auparavant avec un glissement vers l'ouest qui correspond au glissement de sa clientèle bourgeoise privilégiée (cf. cartes).

À Berlin, la croissance urbaine (aussi bien des parties bourgeoises que des parties populaires) est au contraire beaucoup plus centrifuge et accompagne l'extension urbaine. Il n'y a pas, à proprement parler comme à Paris, un quartier privilégié des théâtres mais plutôt une répartition relativement équilibrée dans les quartiers centraux en fonction des élargissements successifs de la trame urbaine. Quand les nouveaux quartiers bourgeois de l'ouest sont suffisamment peuplés, on voit apparaître tardivement de nouvelles salles comme le *Theater des Westens* (1896) situé Kanstrasse à Charlottenburg, au-delà du Tiergarten ou le second *Schiller Theater*, fondé en 1908, dans la même commune, plus tard rattachée à Berlin.

À Vienne en revanche, les salles traditionnelles demeurent au centre ou bien sont reconstruites à proximité du Ring, tandis que les nouvelles salles se répartissent de façon équilibrée dans les arrondissements au-delà du Ring : le *Burgtheater*, autrefois situé dans la vieille ville, près de la Hofburg, Michaelerplatz, est reconstruit sur le Ring et ouvert en 1888 ; le *Deutsches Volkstheater* est construit en 1887

dans le VIII^e arrondissement⁷, le *Kaiseryubiläum Theater* dans le IX^e arrondissement, en 1898. Cette répartition spatiale divergente entre les trois capitales indique des modes différents de spécialisation et des fonctions différentes des théâtres par rapport aux divers publics. À Paris, la persistance d'une spécialisation centrale implique un public non exclusivement local, les spectateurs viennent d'autres arrondissements et de province ou sont des étrangers de passage qui séjournent dans ces mêmes quartiers fortement équipés en hôtels de luxe, ce qui permet de maintenir cette concentration spécifique, alors que la population proche croît moins vite que celle des arrondissements plus lointains. À Vienne, les salles traditionnelles, au nombre de quatre plus l'Opéra, n'offrent, au total, que 5 à 6 000 places à la clientèle privilégiée qui habite toujours les arrondissements centraux, plus nettement qu'à Paris. En effet, dans cette dernière ville, les grands magasins et les sièges de sociétés industrielles ou financières neutralisent d'importantes surfaces sur les boulevards du centre au détriment de la fonction résidentielle. Les classes bourgeoises privilégiées se reportent de plus en plus à l'ouest⁸. À Berlin, on assiste à un processus qui rappelle l'évolution londonienne : les classes bourgeoises, qui forment le fond du public s'éloignent de plus en plus du centre, fréquemment des théâtres plus dispersés qu'à Paris⁹. Elles peuvent également continuer de se rendre dans les salles traditionnelles grâce à l'important réseau ferré urbain (*Stadtbahn, Ringbahn* et tramways) qui relie quartiers anciens et quartiers nouveaux, bien avant que Paris ne dispose d'un métro. Ainsi s'explique aussi l'implantation privilégiée des nouvelles salles à proximité de l'axe de la *Friedrichstrasse* où se trouve la grande gare du même nom, desservie par le *Stadtbahn* qui relie le centre à Charlottenburg et aux banlieues de l'ouest : le *Concordia Theater* (devenu *Apollon-Theater*, 1890), le *Metropoltheater* (d'abord nommé *Unter den Linden*, 1892), le *Neues Theater* (1893), le *Trianon Theater* (1902) et le *Königliches Oper* (1905) se concentrent là.

Si les théâtres parisiens anciens peuvent résister (avec toutefois des difficultés récurrentes pour les plus fragiles) à la dissociation entre la géographie traditionnelle des théâtres et la nouvelle localisation de la bourgeoisie et des classes moyennes, c'est aussi parce que la part de la clientèle non parisienne est beaucoup plus élevée que ne l'est la clientèle extérieure à Vienne et à Berlin. Dans son rôle culturel, Vienne se trouve concurrencée par les autres villes de l'Empire (Budapest, Prague, Cracovie), souvent peuplées en majorité de non-germanophones qui se

7. P. Hájkó, « Ein Theater für das Bürgertum : das deutsche Volkstheater in Wien als Modell eines Bürger-Theaters für die gesamte Monarchie », in H. Haas, H. Stedl (Hg.), *Bürgerliche Selbstverlebung, Städtebau, Architektonik, Denkmalpflege*, Wien, Böhlau Verlag, 1995, pp. 153-162 ; A. Teichgraber, *Das deutsche Volkstheater und sein Publikum. Wien 1889 bis 1964*, doctorat, Université de Vienne, 1965 ; A. Oppenheim & E. Gerke, *Deutsches Theater-Lexikon, eine Enzyklopädie aller Wissenschaften der Schauspielkunst und Bühnentechnik*, Leipzig, Verlag von Carl Kiepenheuer, 1889 ; F. Hadamowsky, *Wien Theater. Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Munich & Vienne, Jugend und Volk, 1988 ; F. Czolke, *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scherthan, 1992-97, 5 vol.

8. Cf. C. Charle, *Paris fin de siècle, culture et politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, chapitre 2.

9. H. Reif, « Hauptstadtenwicklung und Elitenbildung : Tour Berlin 1871 bis 1918 », in M. Grüner, R. Hachmann, H.-G. Haupt (Hg.), *Geschichte und Emanzipation*, Frankfurt/M., New York, Campus, 1999, notamment pp. 692-697 ; D.L. Augustine, *Parisians and Provincials. Wealth and High Society in Wilhelmine Germany*, Oxford, Berg, 1994.

6. C. Naugrette-Christophe, *Les théâtres et la ville sous le Second Empire : une mutation organisée*, thèse Université Paris III, 1990, citée par M. Giroc, « L'urbanité des faubourgs : premiers jalons pour une histoire des 'théâtres de la banlieue' parisienne (1817-1932) », *Recherches contemporaines*, n° 2, 1994, p. 118.

doivent de « théâtres nationaux » pour se libérer de l'emprise de la culture germanique¹⁰. Les élites urbaines ont donc, même si la programmation de leur ville ne les satisfait pas, moins de raisons d'effectuer un déplacement coûteux vers la capitale pour se tenir au courant des nouveautés. On retrouve le même phénomène que celui décrit par Victor Karady pour le rôle impérial déclinant de Vienne comme ville universitaire¹¹. Or cette clientèle étudiante joue souvent un rôle important pour soutenir les tendances novatrices. Sa stagnation handicapée notamment l'émergence de scènes à ambitions plus intellectuelles. Il en va de même (la question de la langue en moins) en Allemagne où chaque grande ville, du fait de la tradition de mécénat princier, dispose au minimum d'une grande salle qui offre une variété et une qualité de spectacle quasi similaires à celles de la nouvelle capitale¹². Cependant Berlin, à la différence de la capitale des Habsbourg, a la chance de ne pas avoir de rivale de même rang au plan culturel dans sa zone d'influence, la plus proche étant Dresde. En France au contraire, l'écart de population et de richesse entre la capitale et les autres grandes villes est tel que les théâtres municipaux n'arrivent que très difficilement à offrir une programmation de qualité ou recourent directement aux troupes parisiennes de passage. D'après les statistiques des droits d'auteurs versés par les théâtres, 68,7 % le sont par les théâtres de Paris en 1880¹³. Pour les amateurs de théâtre de province, le voyage à Paris est souvent un détour quasi obligé¹⁴.

Nombre de places et rapport à la population

L'intensité de la fréquentation est difficile à évaluer en fonction des indicateurs disponibles. Pour Paris, grâce aux statistiques de l'impôt sur les spectacles, on dispose des recettes détaillées par théâtre et du nombre des représentations qu'on peut mettre en rapport avec la population des différents arrondissements. Pour Vienne, faute de source similaire, on ne dispose que de la statistique des représentations et des places par arrondissement ce qui, indirectement, permet d'évaluer les recettes et l'intensité de la pratique. Pour Berlin, les seuls indicateurs quantifiables sont le nombre des places des théâtres par quartier en rapport avec la population et la chronologie de la fondation des nouveaux théâtres qui laisse supposer que la demande augmente.

Le cas parisien souligne la montée de l'exclusivisme social de la fréquentation des théâtres. Elle se déduit de la persistance de la concentration des salles les plus prospères et les plus chères dans le centre bourgeois, de l'élévation du prix moyen

10. 1837 à Budapest, 1881 à Prague (Cf. A.M. Thiess, *La création des identités nationales Europe XVIII-XIX siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999), pp. 138-139).

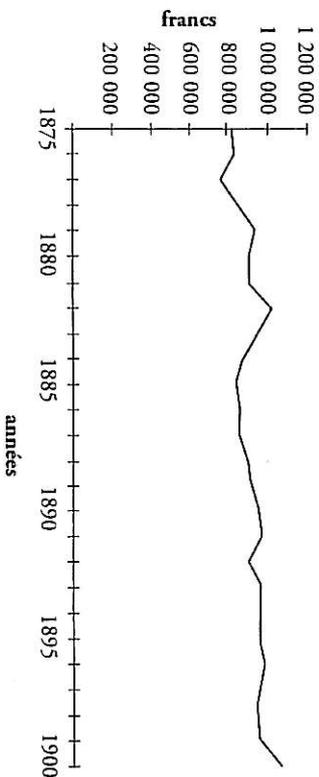
11. V. Karady, « De la métropole académique à l'université de province. Note sur la place de Vienne dans le marché international des études supérieures (1880-1938) », *Revue germanique internationale*, 1/1994, pp. 221-242.

12. Dr C. Biegel Reimers, *Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen eine Untersuchung über ihr wirtschaftliche Lage*, Leipzig, Verlag von Duncker & Humblot, 1911.

13. Calculé d'après D. Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 55, note 69.

14. C. Pellissier, *Loisirs et sociabilités des notables lyonnais au XIX siècle*, Lyon : Éditions lyonnaises d'art et d'histoire/P.U.L., 1996 ; P. Dreyfus, « Le théâtre en province », *Revue d'art dramatique*, p. 308, tome 7, 1887, pp. 32-36.

des places à l'intérieur de ceux-ci, du déclin des théâtres périphériques susceptibles de toucher la clientèle moyenne ou populaire et de la montée en puissance, en sens inverse, de nouveaux spectacles comme les cafés-concerts, les cabarets et les variétés. Alors que les premiers cafés-concerts ouvrent dans les années 1860, sur la rive droite, dans les 1^{er}, 2^e, 3^e et 4^e arrondissements, ils se diffusent ensuite sur la rive gauche. Les salles les plus luxueuses se trouvent dans les quartiers des théâtres (9^e et 10^e) et aux Champs-Élysées. En revanche, l'expansion du public populaire coïncide avec la multiplication des établissements dans les quartiers populaires périphériques, là où justement les anciens théâtres végètent¹⁵. Comme la population augmente alors que les recettes de ces théâtres stagnent, on peut en déduire une substitution de public entre les deux types d'établissements.



Source : *Annuaire statistique de la Ville de Paris*, années citées.

Graphique n° 2 - Les recettes des « théâtre de banlieue »

Les difficultés des décennies 1880-90 contribuent à éliminer les salles de théâtre les plus fragiles qui pouvaient offrir aux clients désargentés des spectacles moins coûteux. De même, on constate que les théâtres du centre les moins prospères sont ceux de la partie est des boulevards, celle qui desservait les quartiers populaires : 4^e, 11^e, sud du 19^e et du 20^e. Non satisfaite, la demande populaire se reporte alors dans ces vides culturels vers les cafés-concerts et les nouvelles formes de loisirs qui émergent au tournant du siècle : activités associatives, spectacles sportifs ou sports, cirques, fêtes foraines, etc.

La carte des recettes des théâtres par arrondissement en 1881 met déjà en évidence l'écart de l'intensité des pratiques avant la phase de difficultés. Les 1^{er} et 2^e arrondissements concentrent les théâtres les plus prospères qui drainent la clientèle la plus bourgeoise, demandeuse de spectacles dans des salles aux places plus chères ou supposant des mises en scène coûteuses : avec 80,9 F et 52,9 F par habitant ils arrivent nettement en tête, suivis de peu par le 9^e (44,3 F) dont le chiffre

15. C. Condemni, *Les cafés-concerts, histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire, 1992, pp. 58-61. Cf. le graphique n° 2 des recettes des théâtres de banlieue.

est cependant haussé un peu artificiellement par la présence de l'Opéra sur son territoire. Vient ensuite le 10^e, ancien domaine du boulevard semi populaire moins réputé et qui mord aussi sur la clientèle moyenne des vieux quartiers centraux, situés sur sa bordure sud ou ouest. Dès qu'on sort de ces trois pôles (pôle mondial, boulevard bourgeois, boulevard moyen ou populaire) on tombe à des niveaux de pratique très faibles que ce soit sur la rive gauche intellectuelle, sur la rive droite populaire ou dans les anciens arrondissements de banlieue qui disposent pourtant de salles propres.

Tableau 2 – Répartition comparée par arrondissement des théâtres et des cafés-concerts à Paris

Cafés concerts	Arrondissement	Théâtres 1897
21	1-2	6
		18,7 %
55	3-6	4
		12,5 %
19	7-8	0
		0 %
89	9-10	13
		40,6 %
32	11	2
		6,25 %
99	13-20	6
		18,7 %
326	total	32

Sources : Concerta Condemi, *Le café-concert à Paris de 1849 à 1914, essai et récit d'un phénomène social*, chez EHESS, 1989 ; *Annuaire Haebler*, 1897.

On note, en sens inverse, que les cafés-concerts (tableau n° 2) se développent tout particulièrement dans les quartiers où les théâtres n'existent pas ou connaissent des difficultés (arrondissements périphériques et partie centre-est ancienne).

À Vienne :

Tableau 3 – Évolution du nombre des places de théâtre par arrondissement à Vienne

Théâtres	1890	1895	1900	1905	1910
I-II	5 636 49,9 %	6 490 51,2 %	5 812 43,1 %	5 995 40,6 %	6 484 38,2 %
III-V	–	–	–	1 238 8,5 %	1 202 7,2 %
VI-IX	5 653 50,1 %	6 207 48,8 %	7 690 56,9 %	7 502 50,9 %	9 247 54,6 %
Total	11 289	12 697	13 502	14 735	16 933

Source : *Statistischer Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr...*, Vienne, Verlag der Wienermagistrat.

À Vienne, les places de théâtre, en 1890, sont réparties à égalité entre les deux premiers arrondissements, l'un bourgeois et aristocratique, l'autre plus populaire et mêlé, et les arrondissements bourgeois ou des classes moyennes immédiatement extérieurs au Ring (VI-IX). Au tournant du siècle, la prééminence théâtrale du

centre s'effrite cependant avec l'accroissement de l'offre dans les arrondissements bourgeois ou moyens, éloignés du centre, et dans les arrondissements plus populaires (III-V). Cette évolution traduit le départ des catégories aisées du centre et l'ouverture de scènes nouvelles axées sur les genres les plus populaires dans des quartiers plus modestes.

À Berlin :

Le même processus se retrouve à Berlin mais est beaucoup plus déséquilibré au profit de l'ouest bourgeois.

Tableau 4 – Nouveaux théâtres fondés dans la décennie dans les diverses parties de Berlin

Quartiers	1880	1890	1900
Centre	–	–	–
Nord/nord ouest	4	1	7
Est/nord est/sud est	4	1	1
Ouest/Charlottenburg	–	2	7
Sud/sud ouest	5	–	1

Source : *Deutscher Bühnenjahrbuch*.

Dans la décennie 1880, les nouveaux théâtres berlinois se répartissent de manière équilibrée entre le nord/nord-ouest, l'est-nord-est et le sud sud-ouest, tandis que ni l'ouest, ni le centre, résidence des classes aisées, ne voient naître de nouvelles scènes dans la mesure où elles possèdent déjà des salles les plus anciennes à proximité. À l'inverse, la décennie 1900, la plus féconde en fondations de nouvelles scènes, voit un arrêt des créations dans les quartiers les plus populaires (c'est-à-dire l'est, si l'on excepte la souscription pour la construction tardive d'une salle pour la *Neue Volksbühne* qui échappe aux lois du marché¹⁶) et une concentration des nouvelles salles dans les quartiers les plus aisés qui ont connu une forte croissance de leur population. Comme à Paris, la population des quartiers ouvriers berlinois s'est reportée vers les nouveaux loisirs meilleur marché (cabarets, cafés chantants (*Tingel-tangel*), variétés, cirques) qui se développent à l'époque.

Genres et publics

L'analyse précédente met en évidence un changement progressif des goûts du public le plus large et la nécessaire adaptation des théâtres aux transformations urbaines et à l'évolution de la composition du public. Il reste à voir si les directeurs des principales scènes, celles qui, à Paris, ont survécu aux difficultés des années 1880 et celles qui, à Berlin et à Vienne, ont dû faire face à l'éclosion de nouveaux lieux théâtraux dans les nouveaux quartiers ont réussi à adapter leur offre à cette demande changeante. Nous commencerons par le cas parisien sur lequel on dispose de données plus complètes que pour les deux autres capitales.

16. C.W. Davies, *Theatre for the People, The Story of the Volksbühne*, Austin, University of Texas Austin, 1977.

Paris, tradition, novation et avant-garde

Un premier indice est fourni par la part des nouveautés dans le répertoire de l'année. *L'Annuaire statistique de la ville de Paris* fournit, pour le début de la période (années 1875-77), des statistiques détaillées sur le nombre d'actes nouveaux et de pièces nouvelles par rapport à l'ensemble des pièces de l'année, des périodiques théâtraux spécialisés permettent de faire des comparaisons avec les décennies suivantes. Si l'on prend l'année 1876 comme année témoin, on constate que les théâtres privés sont très inégalement innovateurs sous ce rapport. Le boulevard bougeois (Gymnase, Vaudeville, Variétés, Palais-Royal) donne entre un quart et trois quarts d'actes inédits et, en nombre de pièces, entre 15 et 30 % de nouveautés. Cette faiblesse de l'innovation confirme les jugements sévères que portaient à l'époque des romanciers naturalistes comme Zola qui dénonçaient la domination des théâtres les plus prospères par les éternelles reprises des mêmes pièces et des mêmes auteurs devant un public conformiste et blasé. Cette facilité est permise par l'importance de la clientèle extérieure à Paris qui retarde sur les nouveautés et peut se satisfaire de reprises pour elle encore inédites. Plus on va vers les théâtres moyens ou populaires, plus l'absence de nouveautés est marquée, ce qui est logique puisqu'il s'agit d'un public moins fidèle, qui va plus rarement au théâtre ou qui n'a pas les moyens de fréquenter les théâtres du boulevard bourgeois. Il consomme donc ses sous-produits ou ses pièces déjà amorties dont la réputation de succès ancien suffit à remplir la salle. Cette moindre innovation des scènes situées dans les quartiers plus mêlés socialement tient aussi au souci de satisfaire le goût du plus grand nombre, goût souvent retardataire pour les classiques du genre. Enfin les recettes et le taux de fréquentation étant plus bas, sauf les jours fériés, seuls des succès déjà connus ou des pièces amorties n'entraînent pas des frais trop élevés face à des charges moins bien couvertes par un public moins argenté.

Tableau 5 – Part des nouveautés dans le répertoire de l'année des principaux théâtres parisiens

Théâtre	1876	1890	1900
Gymnase	26,9 %	54,5 %	63,6 %
Vaudeville	23,6 %	23,8 %	37,5 %
Palais-Royal	30,9 %	33,3 %	77,7 %
Variétés	14,2 %	36,8 %	33,3 %
Porte St-Martin	33,3 %	25 %	20 %
Châtelet	–	33,3 %	25 %
Ambigu comique	11,1 %	57,1 %	66,6 %
Bouffes parisiens	17,2 %	61,1 %	10,5 %
Renaissance	42,8 %	47,0 %	27,2 %
Folies dramatiques	15,7 %	53,3 %	16,6 %
Moyenne	25,9 %	42,5 %	37,8 %

Sources : *Annuaire statistique de la ville de Paris* et Albert Soubrier, *Annuaire des spectacles, 1875-1915*, de l'année citée.

Cette stratégie du moindre risque n'a pas résisté aux difficultés des années 1880-90. D'abord parce que les théâtres les plus fragiles qui vivaient de reprises ont disparu des quartiers centraux ou orientaux, tandis que les théâtres établis des beaux quartiers ont ressenti la concurrence sur leur propre zone d'attraction des nouveaux spectacles qui attirant aussi la clientèle bourgeoise, ainsi que l'arrestent leurs tarifs et les témoignages sur les cafés-concerts et les cabarets à la mode.

Face à la concurrence, le tableau n° 5 indique que les principaux théâtres ont choisi de nettement augmenter la part des nouveautés dans leurs programmes en 1890 si l'on compare à 1876. Cela correspond aussi, comme je l'ai montré ailleurs, à l'arrivée sur le marché littéraire d'une nouvelle génération d'auteurs, celle qui a d'abord tenté sa chance dans la poésie ou le roman et essaie, avec des succès divers, de forcer les portes du théâtre qui assure des gains nettement plus élevés que les autres genres littéraires¹⁷.

Toutefois, la nouveauté en soi ne suffit pas à retrouver les faveurs du public dans la mesure où la crise des théâtres, dans les années 1880, est liée à une conjonction économique générale maussade et à la concurrence des genres plus faciles (opérettes, vaudevilles, revues). Or les auteurs nouveaux, à cette époque, souhaitaient sortir de la facilité qui dominait dans le théâtre à succès antérieur. Et l'on pourrait montrer que les recettes n'augmentent pas forcément à proportion de l'effort de nouveauté. Pire, les scènes plus populaires qui rompent avec leur politique traditionnelle s'enfoncent dans la spirale du déclin et des changements de direction. Ainsi les Folies dramatiques, après un bon début dans les années 1880, voient leurs recettes décliner en dents de scie jusqu'en 1900, sans que l'Exposition de 1900 ne fasse réémerger comme la plupart des autres théâtres. La recette moyenne par représentation passe d'une fourchette 1 800/2 000 francs en 1880, à 1 300 francs en 1890 et 988 francs en 1900. Dans la période faste, les Folies dramatiques offraient peu de pièces nouvelles. Au creux de la crise, ce théâtre présentait en revanche beaucoup de pièces nouvelles tandis qu'en 1900, revenu à la tradition et aux valeurs sûres, en espérant profiter de la conjoncture faste de l'Exposition universelle, il ne parvient pas pour autant à renouer avec l'affluence.

Quelles sont les recettes du succès ? Les aléas des courbes de recettes de la plupart des scènes, sauf celles qui remplissent une fonction spécifique comme l'Opéra, l'Odéon et la Comédie française, rendent incertaine une réponse univoque à l'âge du vedettariat où l'on se déplace autant pour un acteur ou une actrice que pour une pièce particulière. Cependant les théâtres qui résistent le mieux à la crise répondent à trois caractéristiques : ils sont situés depuis longtemps dans le quartier central des théâtres et cultivent un genre bien identifié pour une clientèle stable : c'est le cas du boulevard bourgeois ; avec ses comédies, ses vaudevilles et ses opéras bouffes, il est fréquenté par la clientèle moyenne supérieure et la clientèle de passage. Un second type de théâtre cultive un genre rare et spectaculaire fondé sur quelques titres bien rodés et rarement renouvelés, c'est le cas du Châtelet avec ses fêtes ou ses pièces à grand spectacle ou du Grand Guignol qui renouvelle le mélodrame par les rucages sanglants. Enfin, un troisième groupe fonde sa réputation sur une personnalité forte (acteur ou directeur) qui draine un

17 C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979.

public conquis d'avance, c'est le cas du théâtre de la Renaissance avec Sarah Bernhardt puis avec le théâtre Sarah Bernhardt lui-même. Les plus grands succès de l'époque, dont on se souvient encore, sont des pièces qui répondent à l'un de ces modèles : les pièces d'Offenbach ou de Feydeau pour le premier groupe de théâtres, les pièces tirées des romans de Jules Verne comme *Michel Strogoff*, pour le second, les grandes créations de Rostrand par Sarah Bernhardt, pour le troisième. Il reste un quatrième type, en voie d'émergence au moment de la crise, celui de l'avant-garde et qui se veut d'ailleurs une réponse au théâtre de boulevard en crise.

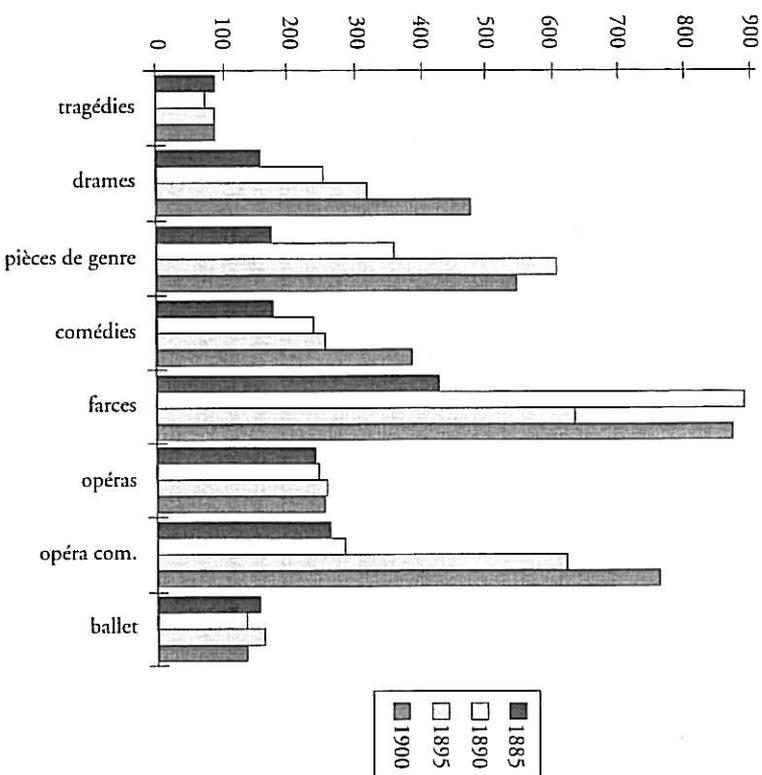
Ce modèle, inventé par Antoinette, et repris à Berlin et à Vienne, repose sur le refus des trois autres stratégies : contre le vedettariat qui gève les recettes, il renouvelle rapidement son répertoire, autour d'un noyau de public fidèle par l'abonnement. Ainsi, le théâtre s'assure une trésorerie pour les créations et une publicité grâce à un réseau de protecteurs littéraires qui patronnent le théâtre et servent de caisse de résonance aux scandales comme aux succès. Effectivement, les premières années du Théâtre libre contrastent du tout au tout avec les difficultés des théâtres moyens de la même époque. Avec des frais généraux réduits au minimum, la troupe dégage un léger bénéfice tout en créant de nombreux pièces : la première année, le Théâtre libre réunit 11 000 francs d'abonnements et, à la seconde saison, 40 000 francs. Antoinette loue la salle en décadence des Menus-Plaisirs, boulevard de Strasbourg, à l'est du quartier central des théâtres, après avoir été d'abord relégué dans un théâtre de l'ancienne banlieue à Montrouge, rue de la Gaîté. Pour lui, l'aide essentielle cependant provient des « personnalités, membres de la Presse, écrivains, artistes dramatiques qui n'ont cessé de couvrir la nouvelle tentative de leur route puissante protection. »¹⁸

Berlin et Vienne : la césure des publics

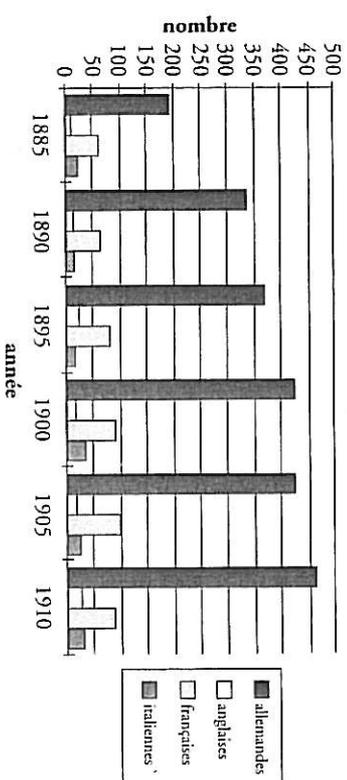
Vienne n'a pas connu, comme Paris, ou du moins beaucoup plus tardivement, ce processus de rupture dans les modèles culturels offerts au public. Pourtant une comparaison avec les dominantes de l'offre théâtrale parisienne souligne que les mêmes procédés prévalaient sur les principales scènes viennoises. Comme l'indique le graphique n° 3 sur la part des différents genres par année entre 1885 et 1900, la majorité des spectacles viennois est formée de farces, d'opérettes, d'opéras-comiques et de pièces de genre. Les genres anciens et traditionnels (tragédies, drames, comédies, ballets), c'est-à-dire les genres de la première moitié du siècle et des théâtres de cour, sont surclassés et ne connaissent qu'une progression limitée. L'évolution est rigoureusement la même qu'à Paris et à Berlin. En 1912 à Paris, les recettes des salles consacrées au vaudeville, à l'opérette et aux pièces de genre représentaient 51,8 % des recettes totales. Le mélodrame qui frôlait les 30 % sous la Restauration est tombé à 15 %, tandis que les salles subventionnées vouées aux genres nobles sont tombées de 52,8 % des recettes en 1829 à 29,4 % en 1912¹⁹.

18. *Le théâtre libre*, mai 1890, p. 11.

19. D. Leroy, *op. cit.*, p. 172.



Graphique n° 3 - Évolution du nombre de représentations par genre à Vienne



Graphique n° 4 - Nombre de représentations et de pièces par nationalité à Vienne

Ce glissement du gros du public vers les genres faciles, optimistes et électriques se relie à la diversification des salles situées (notamment à Vienne) dans des quartiers de plus en plus mêlés socialement. Mais ce n'est pas la seule raison puisque les scènes traditionnelles sont victimes de cette même dérive, pour des raisons commerciales. Le *Volksbühner*, fondé théoriquement pour accueillir des pièces littéraires de qualité visant un public socialement plus diversifié, voit cette double ambition décliner au profit d'une programmation plus diversifiée, avec des critères commerciaux que les scènes privées concurrentes et destinée à la bourgeoisie la plus traditionnelle. Un observateur de l'époque écrit par exemple en 1902 :

Ce public veut être distrait mais non bouleversé, être stimulé par des thèmes actuels mais pas du tout pris au plus profond de lui-même, il veut terminer dignement la journée qu'il a gagnée dans un théâtre qui chasse les soucis. Devant les tragédies, il ressent une véritable horreur, il abandonne, à la jeunesse et aux moins nantis, la fréquentation des soirées classiques du jeudi (plus tard du lundi) qui doit du moins sauver l'apparence d'une aspiration à l'idéal au Volkstheater ; il affine en revanche en masse aux pièces traditionnelles, aux farces et aux comédies. Et comme il est difficile de contenter ces gens basés ! Ils veulent chaque samedi voir quelque chose de nouveau et quand ils ont vu la première, ils ressemblent à l'homme qui a voyagé de Dan à Barseba et s'est écrit : « tout cela est désert !²⁰ »

Les scènes privées viennoises les plus commerciales recourent aussi à une autre méthode pour limiter les risques : elles reprennent systématiquement des pièces qui ont déjà eu du succès à Berlin ou traduisent et adaptent les pièces reconnues sur les scènes parisiennes. Dans la répartition des pièces par nationalité d'origine, le théâtre français occupe une position dominante sur les scènes viennoises (cf. graphique n° 4). Il en va de même à Berlin au point de susciter une réaction de rejet chez les auteurs allemands.

À Berlin, indépendamment des imitations du Théâtre libre, on voit naître de nouvelles scènes littéraires. Parmi ces scènes pour public lettré, un observateur du début du siècle retient le *Deutsches Theater* (1883) de Max Reinhardt où dominent le naturalisme ou les classiques rénovés, le *Lessing Theater* (1888), le *Kleines Theater* (1901) et le *Schiller Theater* (1894). La nouvelle bourgeoisie et les classes moyennes peu exigeantes plébiscitent le *Metropoltheater*, le *Trinon* et le *Residenztheater* (1871, spécialité de farce parisienne) ou le *Lustspielhaus* (1904)²¹. Enfin la petite bourgeoisie et les classes moyennes, voire la partie supérieure de la classe ouvrière, qui aspirent à la culture légitime, font le succès de la *Völkshühne* et de la *Neue Völkshühne*. Grande métropole, Berlin dispose ainsi, au début du siècle, d'une gamme de théâtres répondant à la diversité de la gamme des publics, comme c'était déjà le cas de Paris vingt ans plus tôt.

Cette diversification s'explique aussi par le conservatisme marqué de la scène officielle, le *Königliches Schauspielhaus*²². Il remplit la même fonction de référence littéraire que le *Burgtheater* viennois. Cependant, il produit beaucoup plus de pièces classiques que celui-ci, ce qui laisse moins de place aux auteurs récents ou étrangers et il se cantonne dans les auteurs les moins novateurs. Alors qu'Ibsen avait été représenté 185 fois à Vienne, il n'est présent que trente-deux fois en seize ans sur la scène du théâtre berlinois équivalent. L'auteur norvégien est joué en revanche sur les scènes littéraires nouvelles. De même, les pièces des « naturalistes » allemands sont réduites à la portion congrue : une seule pièce de Hauptmann connaît dix-huit représentations. Le public du théâtre royal, souvent formé de fonctionnaires et de membres de la bourgeoisie cultivée traditionnelle, est préservé de la modernité par des surintendants conservateurs. En contrepartie, les classiques allemands et étrangers restent très présents dans les programmes de la scène officielle de Berlin, puisqu'ils occupent près de cent représentations par an, soit environ un tiers des jours d'activité. L'explication de cette place maintenue des classiques ne réside pas dans leur popularité puisque, d'après les données financières lacunaires qu'on possède, les séances classiques sont plutôt déficitaires. Cette programmation vise surtout à barrer l'entrée d'auteurs nouveaux au répertoire et à sélectionner un public d'habitués qui se retrouvent entre eux pour les jours classiques. C'est aussi un moyen pour l'État prussien d'affirmer son rôle culturel d'héritier de la tradition allemande puisque les auteurs classiques étrangers, mis à part Shakespeare, sont moins représentés qu'à Vienne. Le reste de la programmation est cependant tout aussi traditionnel, comme l'indique le tableau des auteurs allemands modernes les plus joués. La plupart de ces auteurs modernes sont l'équivalent allemand des fournisseurs de pièces à la demande des théâtres du boulevard parisien. Certains collaborent régulièrement entre eux (ainsi von Moser, L'Arroge et Schönhan), pratique économique des auteurs à la chaîne qui permet de reprendre des thèmes populaires et de se partager le travail d'écriture pour aller plus vite en fonction de schémas-types.

Conclusion

En tant qu'indice de la modernisation culturelle, l'évolution des théâtres des trois capitales, de leurs spécialisations et de leurs publics se caractérise à la fois par des convergences (dispersion progressive dans l'espace urbain central, sélectivité sociale croissante du public au détriment des théâtres populaires, apparition de théâtres mixtes jouant sur plusieurs genres, naissance de l'avant-garde et des théâtres littéraires par réaction aux errements du théâtre bourgeois en liaison avec des milieux intellectuels mobilisés) et des différences : Berlin, de ce point de vue, rattrape progressivement Paris, alors que Vienne reste plus traditionnelle et perd son rôle leader dans l'espace germanique comme banc d'essai au profit de Berlin

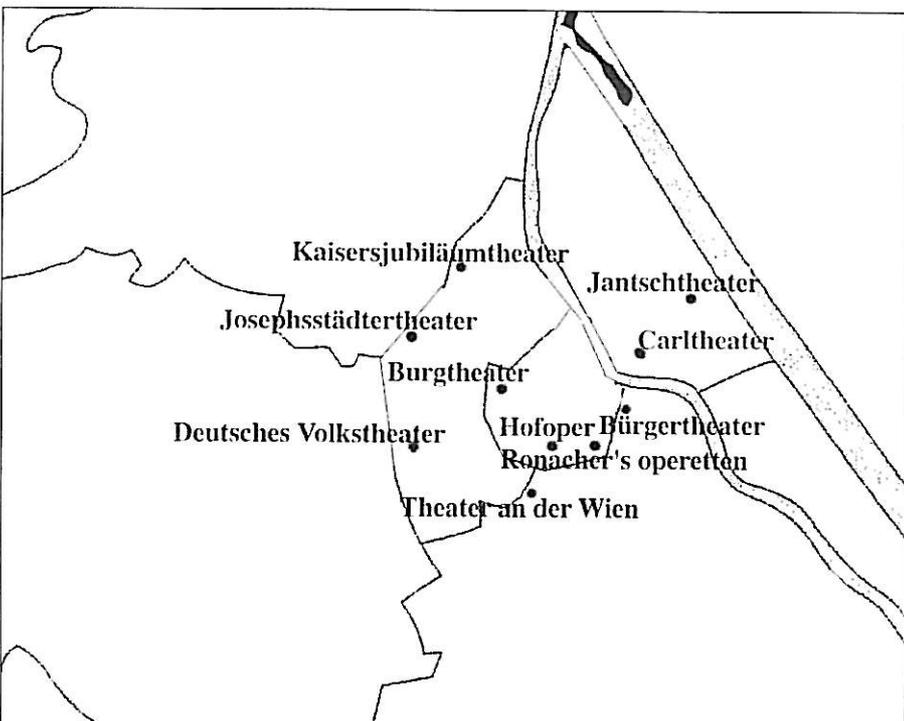
20. Dr A. Mayer (Hg.), *Deutsche Thalia, Jahrbuch für das gesamte Bühnenwesen*, Vienne & Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1902, p. 282.
21. Cf. P. Linsemann, *Die Theaterstadt Berlin, eine kritische Umschau, mit einem Geleitwort von Maximilian Harden*, Berlin, Verlag von Richard Taendler, 1897 ; C.W. Davies, *Theatre for the People, op. cit.* ; K. Streckert, *Der Niedergang Berlins als Theaterstadt*, Berlin, Verlag von CA Schweschke und Sohn, 1911.

22. D'après C. Schäfer & C. Hartmann, *Die königlichen Theater in Berlin, Sanittischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personal-Verhältnisse während der Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885*, Berlin, Berliner Verlagsgesellschaft, 1886 ; C. Klingner, *Das königliche Schauspielhaus in Berlin unter Bohnen von Hülsen 1869-1886*, dissertation Freie Universität Berlin, 1954 ; M. Koch, *Das königliche Schauspielhaus in Berlin unter Bohnen, Graf von Hochberg 1886-1902*, dissertation Freie Universität Berlin, 1957.

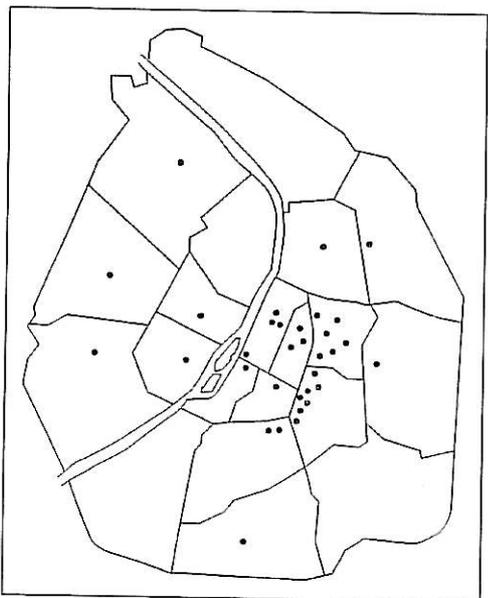
et se provincialise. Paris reste une capitale européenne en s'ouvrant aux littératures étrangères, plus encore que Berlin et Vienne, et surtout en lançant certains auteurs étrangers. Mais ses scènes publiques y perdent le rôle d'innovation qui étaient encore le leur à l'époque romantique. Elles s'alignent sur le théâtre commercial (cas de la Comédie française)²³ et sont victimes des pressions politiques. On voit bien, en fin de période, des tentatives ambiguës (comme le Théâtre des Champs-Élysées ou le théâtre Antoine), d'origine privée, mais elles sont fragiles et dépendent des aléas du mécénat privé, alors que Berlin parvient mieux à le mobiliser. De même, Berlin réussit mieux, par sa vie associative intense, à ouvrir des scènes alternatives alors que le théâtre populaire en France reste une révérite d'intellectuels qui ne s'implante que partiellement en province (théâtre du peuple de Bussang dans les Vosges) ou lors de conjonctures politiques militantes. Le public populaire ne dispose pas de structures associatives suffisantes comme en Allemagne pour développer une politique culturelle aussi ambiguë. Dans le même temps, l'essor d'une nouvelle culture de masse (cafés-concerts, cinémas, spectacles sportifs) draine prématurément le nouveau public potentiel avant que de nouveaux théâtres populaires ne réussissent à le séduire. Ce n'est pas un hasard si les tentatives de l'entre-deux-guerres en ce sens puiseront leur inspiration du côté allemand ou russe (processus inversé du mouvement parisien du Théâtre libre des années 1880).

23. Cf. A. Joannides, *La Comédie-française de 1680 à 1900, dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine reprints, 1970 et A. Pollazzon, *La Comédie française : un théâtre et son public (1885-1913)*, mémoire de maîtrise sous la direction de C. Charle, Université Paris I, 1995.

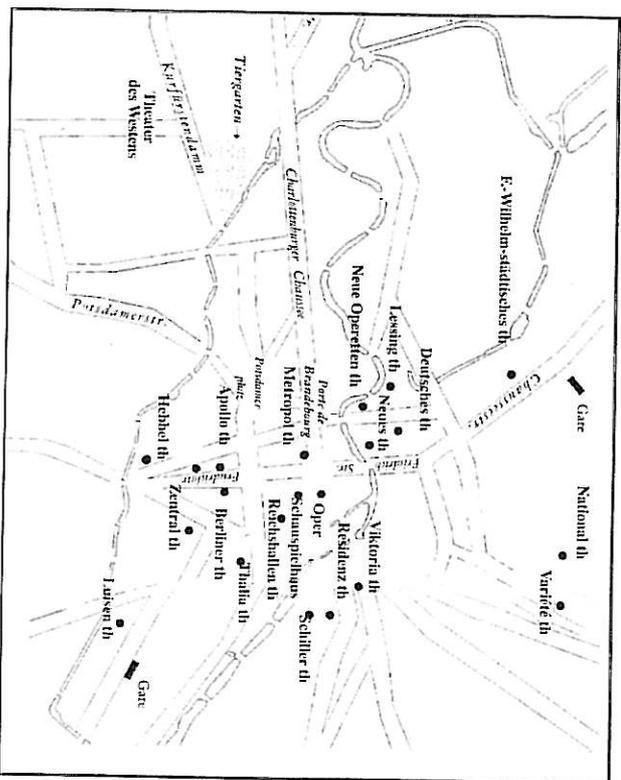
Carte 1 – Carte des théâtres à Vienne vers 1900



Carte 2 – Carte des théâtres à Paris vers 1900



Carte 3 – Carte des théâtres à Berlin vers 1900



Trajectoires opposées : la culture musicale à Paris et Berlin pendant l'entre-deux-guerres

Jane F. Fulcher

Le compositeur Gabriel Fauré mourut à un moment très peu propice, politiquement parlant, en 1924, quelques mois après la victoire de la coalition de gauche, le Cartel des gauches, sur ses adversaires de droite. À court de temps pour définir sa position sur toutes les questions culturelles, le nouveau gouvernement céda à la pression de Paul Léon, fonctionnaire conservateur et expérimenté au Ministère des Beaux-Arts. Familier du compositeur depuis des années, et grand avocat de la musique de Fauré, Léon insista pour que celui-ci reçoive la panoplie complète de grandioses obsèques nationales : ceci, après tout, avait été le cas pour l'ancien professeur et mentor de Fauré, Camille Saint-Saëns, pour lequel Léon avait arrangé une cérémonie similaire trois ans auparavant¹.

Cependant, la conjoncture politique était particulièrement malencontreuse, puisque la nature de la cérémonie prévue énonçait le message du précédent gouvernement, le Bloc National, à propos de la musique et de sa caractéristique « nationale ». À travers cette cérémonie, cependant, il devient possible d'accéder à ces attitudes, significations et symboles dominants qui caractérisaient les institutions musicales françaises officielles pendant une grande partie des années 1920. Car non seulement le programme nationaliste conservateur avait dicté les lignes d'action jusqu'à ce point, mais, avec la défaite du Cartel des gauches deux ans plus tard, il allait resurgir et dominer à nouveau la décennie.

Longtemps négligée, la culture musicale française officielle de cette période est pourtant fascinante autant qu'importante, si l'on perçoit la subtilité avec laquelle elle a continué à tourner la musique française vers le passé. En effet la musique était alors partie intégrante de la représentation politique française, développée par ce que Maurice Agulhon a appelé « le système politique et mental d'après-guerre »². Cependant, et de manière compréhensible, l'histoire de la musique des années 1920 a concentré son attention sur la République de Weimar, sur ses tentatives pour forger une nouvelle culture musicale, par opposition à la « fixation » sur

1. P. Léon, *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon*, Paris, Albin Michel, 1947, pp. 22-24.

2. M. Agulhon, *La République*, volume 1, 1880-1932, Paris, Hachette, 1990, p. 350.