

# Paris en revues la production de communautés imaginées au café-concert au tournant du xxe siècle

**Céline Braconnier**

DANS **SOCIÉTÉS & REPRÉSENTATIONS** 2004/1 n° 17 , PAGES 211 À 245  
ÉDITIONS **ÉDITIONS DE LA SORBONNE**

ISSN 1262-2966

DOI 10.3917/sr.017.0211

Date de mise en ligne : 01/12/2008

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-211?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)



## PARIS EN REVUES. LA PRODUCTION DE COMMUNAUTÉS

### IMAGINÉES AU CAFÉ-CONCERT AU TOURNANT DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

par *Céline Braconnier*

LES REVUES D'ACTUALITÉS SONT DES SPECTACLES d'une et deux heures, que les directeurs de cafés-concerts et petits théâtres privés montent en général une fois l'an, à la fin de l'année civile. Sur le mode du divertissement, elles rendent compte de l'actualité politique et culturelle de l'année écoulée. Empruntés à la presse généraliste, les thèmes retenus sont globalement les mêmes d'un lieu à l'autre, cette convergence s'accroissant au tournant du xx<sup>e</sup> siècle avec la concentration des établissements<sup>1</sup>. Occasions de critiquer la vie politique et prétextes aux amusements les plus divers, les thèmes font l'objet d'un traitement marqué par une grande diversité de tons, allant du jeu de mots aux allusions érotiques. Alternent ainsi, dans une même revue, des séquences graves et légères, satiriques et respectueuses de l'ordre établi, moralisatrices et subversives. La différenciation du genre, reposant sur l'importance respective donnée à chacune de ces caractéristiques, varie en fonction de la période considérée, de la position des directions dans le champ des entreprises de divertissement, de la localisation et des caractéristiques sociales du public des différents établissements. La plus ou moins grande sévérité de la censure, active jusqu'en 1906, joue également un rôle.

Paris est inséparable de ce type de revues, ne serait-ce que parce qu'elles y font toujours référence, à un titre ou à un autre.

---

1. Il s'agit d'une manifestation, parmi d'autres, de « l'industrialisation » précoce de ce secteur du divertissement. Sur ce point, voir notamment Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France, 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001 ; Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle » in Alain Corbin (dir), *L'Avènement des loisirs, 1850-1860*, Paris, Aubier, 1995 ; Concetta Condemni, *Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

## *Un espace de production de représentations de Paris*

### *Les modalités revuesques de figuration de Paris*

Paris forme le décor de ces revues. Mais la représentation du lieu où se déroule l'action a longtemps été réservée aux seuls théâtres, les costumes, accessoires et décors ayant été interdits jusqu'en 1867 au café-concert. L'identification par le public de la rue, du monument ou du jardin figurés, loin de reposer sur une reconnaissance immédiate et visuelle du lieu comme dans un décor classique, dépendait des paroles et du jeu des comédiens. Dès lors, l'espace public parisien perdait sur scène la transparence que la fréquentation continue tend à conférer au cadre de vie quotidien. Il était mis en scène comme le produit d'une histoire politique, administrative, technique et/ou comme celui des multiples usages qui lui conférait sa signification sociale et que la mise en chansons cristallisait. Cette manière de représenter les lieux est devenue inhérente au genre et a survécu à la disparition des interdits. Non que les libertés enfin accordées n'aient pas été pleinement utilisées, bien au contraire. Dès la fin du Second Empire et de plus en plus au fil des ans, c'est à une surenchère dans le nombre, la taille et l'excentricité des décors et accessoires en carton-pâte que se livrent les revuistes<sup>2</sup>. L'introduction de décors immobiles, le rythme des pièces, le changement de décors et de costumes ont modifié la représentation des lieux. Celle-ci, si l'on en croit les guides de l'époque et la publicité orchestrée par les directions, fait alors partie intégrante du plaisir recherché par le spectateur de revues. Mais les interprètes donnent cependant toujours vie, à travers les mots qu'ils continuent de lui faire chanter, à la ville comme personnage.

Ainsi apparaît une nouvelle forme de représentation. Les revuistes proposent, en effet, une image de la ville à travers les parcours urbains qu'ils mettent en scène. La progression des pièces repose sur les cheminements urbains des personnages principaux. Ayant souvent pour point de départ les environs immédiats du lieu de représentation, ils comportent des passages obligés et, surtout, des interdits communs à l'ensemble des pièces du répertoire. Au Paris monumental qui fait l'objet en hauts lieux d'une protection patrimoniale, les revuistes préfèrent, par exemple, celui des monuments « populaires ». Leurs Ciceron ignorent les églises comme les palais, mais ils admirent et

2. Au grand dam de Robert Dreyfus, qui y voit le signe d'une dégénérescence de pièces qui furent selon lui, de leur apparition jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, avant tout dédiées à l'éducation morale, civique et patriotique des classes populaires. Robert Dreyfus est le seul amateur à avoir livré une analyse du genre réalisée à partir d'une collection privée in *Petite histoire de la revue de fin d'année*, Paris, Eugène Fasquelle, 1909.

contribuent par là à rendre dignes d'attention les petites statues, repères du quotidien, autant que les stations de métro du début du siècle: « Avec moi, pas d'extérieur trompeur, tout le confortable est à l'intérieur; ma façade n'a pas d'ornements exagérés; je suis un monument simple et de bon goût », fait-on par exemple dire à la station de l'Opéra en 1904<sup>3</sup>.

Si les chansonniers réservent leurs sarcasmes au Paris du divertissement élégant symbolisé par l'Opéra Garnier ou les grands théâtres à colonnes, c'est pour leur opposer le Paris des cafés-concerts fréquentés par les petites gens. Cette opposition n'est pas propre à la période puisque les revues d'actualités sont nées au XVIII<sup>e</sup> siècle de la volonté de critiquer un système réservant les plaisirs théâtraux<sup>4</sup> aux troupes protégées par le roi et à un public trié sur le volet. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette fonction de porte-parole des petits dépasse largement le champ du divertissement: les revuistes puisent dans la démocratisation de la vie politique une légitimité nouvelle au nom de laquelle ils font parler leurs personnages. L'espace dans lequel ils s'inscrivent s'étend d'autant: en cherchant à révéler le Paris de tous par opposition au tout-Paris<sup>5</sup>, les auteurs se retrouvent au coude à coude avec les élus du suffrage universel.

Comme communauté d'habitants, Paris est donc omniprésente dans les revues. Matériellement, elle l'est à travers les deux personnages principaux et caractéristiques du genre, le compère et la commère. Dénués de profondeur psychologique, ces derniers sont apparemment d'abord définis par leur fonction. Occupant la même position d'extériorité que le chœur du théâtre antique, ils commentent en permanence ce qui se déroule sur scène, soit les allées et venues comme les prises de parole d'une multitude de personnages éphémères à travers lesquels sont évoquées les actualités. Mais, à la différence du chœur, le compère et la commère sont, en fait, identifiables socialement. Ils sont dotés des caractéristiques du public parisien des différents théâtres et cafés-concerts<sup>6</sup>. C'est ainsi l'ébéniste du Faubourg Saint-Antoine ou la

3. AN, F/18/1508, *Ben en v'là du potin*, Gaité Montparnasse, déc. 1904.

4. Robert Dreyfus, *Petite histoire de la revue de fin d'année*, op. cit.

5. Sur cette notion, voir Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante ou la formation du tout-Paris, 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990, pp. 393-394.

6. La photographie, socialement différenciée du divertissement parisien offerte par les guides du Paris des plaisirs de l'époque, présente l'intérêt de recouvrir grossièrement celle que l'on peut réaliser à partir des caractéristiques sociales des compères des différents établissements aux mêmes dates. Toutes deux rendraient donc compte d'un sens commun de la répartition sociale du public parisien mêlant sans doute stéréotypes historiquement fixés et observation de la fréquentation effective de ces lieux. Les revuistes n'en feraient qu'un usage particulier en s'appuyant sur lui pour adapter leurs textes aux salles auxquelles ils les destinent, contribuant évidemment par là même à les renforcer.

lingère du quartier de l'Europe qui prennent place sur scène pour commenter les événements. Et par ce biais le public est invité à s'identifier aux personnages. Dans les années 1880, au moment où le genre connaît un nouvel essor, cette identification se fait d'ailleurs par une mise à nu des procédés. Ainsi, en décembre 1888, aux Folies Belleville, le compère introduisant la revue se présente en ces termes : « Dans toute revue, l'auteur place un compère [...]. En somme, ce compère n'est autre que le public lui-même, qui écoute, rit, approuve, blâme ou critique ». De même, au Concert Européen, en 1886, le personnage de l'Année 1885, premier à entrer en scène, cherche son compère et résiste à l'arrestation d'un agent de police en accompagnant son geste d'une parole péremptoire : « Je n'accepte qu'un seul juge, ce juge le voici, c'est le public lui-même ! » L'interprète du compère, jusque là assis dans la salle aux côtés des spectateurs, se lève alors et entre en scène, entonnant avec la commère un couplet introduit par ces mots : « C'est nous le peuple parisien ». La légitimité populaire sur laquelle se fonde le discours revuiste se nourrit aussi d'autres procédés de mises en scène. On trouve ainsi dans les archives des affiches qui appellent les habitants du quartier à venir participer à l'écriture de la pièce en communiquant leurs idées<sup>7</sup>. Les mécanismes sur lesquels les compères s'appuient pour parler au nom du Paris populaire ont beau relever de techniques illusionnistes grossières<sup>8</sup>, ils n'en contribuent pas moins à faire des revuistes les concurrents des élus de Paris. Les auteurs prétendront de plus en plus explicitement au fil des ans dire la vérité de Paris comme collectivité : les figurations de Paris qui se forment alors sur scène ne prennent tout leur sens qu'à la condition d'être situées dans un espace de production d'un imaginaire parisien bien plus large que celui formé par les seuls acteurs du divertissement, qui inclut notamment les acteurs politiques.

Dans les revues, Paris est enfin un thème de discours et de chansons. La mise en scène revuesque, on l'a dit, s'organise en un parcours géographique dans le Paris d'alors. La revue opère une sorte de traduction spatiale de l'écoulement du temps passé, les différentes actualités de l'année écoulée étant évoquées à partir d'éléments du décor, figurés ou incarnés, qui déclenchent le souvenir chez les compères, et donc dans le public. Peu importe ici que, parfois, le lien établi par ces personnages entre l'espace

7. Voir par exemple les affiches que fait placarder Gaston Habrekorn, chansonnier de Montmartre, qui rachète le Bataclan du boulevard Voltaire en 1905 : « Habitants du boulevard Voltaire, du XI<sup>e</sup> arrondissement et de Paris, [...] je veux faire de ce bel établissement le premier théâtre concert de Paris [...]. J'y donnerai ainsi une grande revue qui passera vers la fin du mois de novembre. Toute idée originale, toute réclamation des spectateurs seront toujours très bien accueillies ».

8. Dont on peut évidemment penser qu'elles ne trompaient personne.

urbain et l'actualité évoquée paraisse extrêmement tenu ou relever davantage du prétexte fourni par un jeu de mots que d'une cohérence inhérente aux politiques évoquées. Les conventions du genre produisent un discours permanent sur la ville. Celle-ci apparaît comme un espace travaillé par les « politiques publiques » et, en tant que tel, vécu et perçu par les Parisiens incarnés dans les compères. C'est dans ce discours que s'affirme l'autonomie du genre à l'égard des sources surtout journalistiques utilisées par les auteurs. Il est marqué par des ruptures de ton qui font alterner le rire et le blâme, le comique et le dramatique, l'approbation et le stigmat. Mais, dans tous les cas, il est présenté comme cristallisant opinions et représentations populaires sur la ville. Cette particularité du discours revuiste place également les auteurs de revues dans une position de concurrence avec les acteurs qui, dans d'autres espaces sociaux et notamment dans l'espace politique, cherchent à agir sur Paris au nom des Parisiens. À la légitimité du suffrage universel sur laquelle s'appuient les élus pour prendre la parole, les revuistes en opposent une autre qui les autorise à évaluer et critiquer les politiques urbaines, municipales comme nationales, et à revendiquer des droits et des mesures alternatifs. La revue d'actualités est sans aucun doute un genre qui contribue autant à construire qu'à rendre compte de ce qu'elle prétend enregistrer. Mais, la manière dont elle est progressivement perçue dans l'espace institutionnel permet d'observer que ce qui s'y dit n'est pas reçu comme insignifiant. Ainsi, décrié et méprisé dans la sphère publique littéraire et artistique, le discours revuiste fait-il l'objet d'une attention au moins épisodique dans la sphère politique locale. On lui fait les honneurs de l'Hôtel de Ville où, à la fin du siècle, dans le cadre de débats en séance, il peut arriver que le soutien ou les critiques énoncées dans les pièces soient explicitement utilisés comme arguments par des élus. Cela ménage aux revuistes un pouvoir d'influence inégalable dans l'espace dramaturgique. Données, au début des années 1880, dans des établissements de tailles différentes, indépendants les uns des autres et répartis dans tout l'espace parisien, les revues diffusent des opinions très différentes. Dès lors que le peuple parisien incarné par les compères tient un discours distinct voire opposé d'un établissement à l'autre sur des thèmes identiques, il est difficile de s'appuyer sur ce qui s'y dit pour révéler ce que serait l'opinion publique. Au cours des années 1890, l'uniformisation du genre se produit peu à peu par la circulation des auteurs et des directions entre des établissements passant sous la coupe des mêmes propriétaires. Celle-ci induit une circularité non plus seulement des thèmes traités, inhérente au genre, mais également des manières de les traiter : les revues à succès, données dans les plus grands établissements situés sur les boulevards et les Champs-Élysées sont reprises, parfois mots pour mots, dans les petits cafés-concerts de la périphérie, qui ont pourtant longtemps affirmé leur différence. Il en résulte une impression de répétition qui explique que ce qui s'énonce dans les revues puisse de plus en plus être entendu comme la vérité de ce

que pense le peuple parisien sur Paris. La revue d'actualités est un des lieux privilégiés de construction d'une opinion publique parisienne au tournant du XX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>.

### *Analyser la production revuesque*<sup>10</sup>

Notre enquête amène d'abord à constater une forte progression des revues au cours de la période. On a ainsi dénombré neuf revues pour la période allant de 1872 à 1879, quarante et une pour la décennie suivante dont plus des trois-quarts pour les seules années 1888 et 1889; quatre vingt dix neuf pour la décennie 1890-1899 dont soixante douze pour les deux dernières années. À partir de 1898, une moyenne de trente revues annuelles paraît assurée: quarante en 1898, trente-deux en 1899, soixante-seize de 1900 à 1903 sont ainsi soumises à l'inspection des théâtres du ministère. L'on ne peut d'abord que constater que cette progression suit grossièrement la courbe d'ouverture des établissements eux-mêmes, qui se multiplient au tournant du siècle. Des quarante salles de théâtre parisien ouvertes en 1900, dix l'ont été depuis 1870 et six ont été intégrées lors de l'annexion de 1860<sup>11</sup>. Parmi celles qui produisent des revues, la plupart sont issues de ce dernier mouvement d'ouverture. Le Théâtre des Funambules, ouvert au début du Second Empire et qui survit à la démolition du boulevard du Temple en 1862, est le seul représentant de l'ancienne génération à s'essayer au genre. Mais, comme pour les autres, ses tentatives sont éphémères, la renommée de ces lieux reposant sur d'autres répertoires qui peuvent pâtir de la réputation de légèreté associée aux représentations revuesques. Le Théâtre de Belleville produit, par exemple, une première revue en 1889 et une seconde en 1891 puis abandonne le genre. Le succès croissant des revues et l'espoir corrélatif de

9. Ces caractéristiques de la revue d'actualités tout autant, par exemple, que l'importance du nombre de spectateurs assistant aux représentations, nous incitent à oser la comparaison avec le rôle joué aujourd'hui par la télévision. Une comparaison déjà faite pour le café-concert de manière générale mais qui nous semble d'autant plus pertinente qu'elle concerne précisément ces pièces pourtant largement méconnues des historiens.
10. L'analyse se fonde sur le dépouillement exhaustif de cent vingt et une revues d'actualités sur les trois cent vingt-sept repérés dans les cartons d'archives de la Direction des Beaux Arts pour la période allant de 1872 à 1905. Ce dernier chiffre n'a qu'une valeur indicative: les revues ne constituant pas une catégorie pertinente de classement dans les inventaires des Archives nationales, leur repérage passe par une familiarisation avec des titres d'un type particulier qui ne sont pourtant pas systématiquement adoptés, alors même que ce repérage à vue repose en partie sur une intuition qui peut évidemment faillir. Seule l'ouverture systématique des cartons rassemblant les pièces de la totalité des petits théâtres et des cafés-concerts eut permis une évaluation quantitative relativement fine.
11. Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aux amateurs du livre, 1989; Catherine Naugrette-Christophe, « Géographie des salles » in *Les Théâtres de Paris*, Catalogue de l'Exposition de la BHVP, Paris, 1991.

redresser des bilans financiers désastreux a pu inciter certains directeurs à emprunter aux cafés-concerts concurrents ce qui y attire le public. Mais si la multiplication des essais au théâtre participe en ce sens sans aucun doute de la diffusion du genre, ce sont bien les cafés-concerts qui mènent le mouvement. Les trois premières grandes salles sont construites au milieu du Second Empire: l'Eldorado, l'Alcazar d'Hiver et le Bataclan conquièrent respectivement les grands boulevards en 1858, 1860 et 1864. À cette date, si leur capacité d'accueil, de mille cinq cents à deux mille cinq cents places, en fait des concurrents sérieux des petits théâtres du « boulevard du crime » déjà malmenés par les travaux haussmanniens, ils ne deviennent vraiment tels qu'en 1867, date à laquelle une ordonnance lève les interdictions qui leur étaient imposées en matière de mise en scène. Cette liberté nouvelle et le succès immédiat remporté par les représentations costumées et accessoirisées des trois initiateurs expliquent l'engouement des entrepreneurs: autour de 1870, La Grande Roue, le Grand Concert Parisien, Les Folies de Lyon, la Gaîté-Rochechouart et la Gaîté-Montparnasse poursuivent notamment le mouvement en participant également de sa diffusion géographique dans les différents quartiers de la capitale. Après la Commune, les Folies Belleville, le Concert Européen, les Folies Bobino, la Scala, les Folies Rambuteau prolongent cette dynamique. Au total, cent cinquante établissements ont été ouverts dans Paris et sa périphérie de 1870 à 1914<sup>12</sup>. Si le boulevard de Strasbourg et ses environs continuent à capter une bonne partie du public parce que s'y concentrent les plus grandes salles, ils n'ont pas, loin de là, le monopole de la représentation revuesque.

Les salles des grands boulevards et des Champs-Élysées disposent d'un public varié, réputé être composé des membres d'une petite bourgeoisie commerçante issue des quartiers les plus divers, d'une bourgeoisie plus aisée et de touristes de passage. C'est dans ces établissements que prend forme un Paris de la nuit que les pouvoirs publics ont largement contribué à construire: c'est le Paris des lumières artificielles, où s'affirme progressivement le projet politique de l'intégration du petit peuple travailleur dans la Nation qui prend forme à la fin du Second Empire<sup>13</sup>. La censure exercée sur les textes mis en scène dans ces établissements dissimule des pratiques de connivence entre auteurs, directions et inspecteurs qui empruntent plusieurs modalités. Mais le très faible nombre de coupes réalisées s'explique d'abord, sinon par l'intériorisation par les auteurs des interdictions, du moins par la juste appréciation de ce qui peut être toléré par les pouvoirs publics<sup>14</sup>.

12. André Sallée, Philippe Chauveau, *Music-hall et café concert*, Paris, Bordas, 1985.

13. Simone Delattre, *Les douze heures noires. Paris la nuit au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 2000.

14. Protecteurs de l'État, les censeurs en ont une appréhension variable. L'on remarque par exemple qu'ils tolèrent beaucoup plus facilement les piques dirigées contre les élus et beaucoup moins celles visant les fonctionnaires ou autorités nommées, avec des effets importants sur les représentations revuesques

Par opposition, les cafés-concerts de la périphérie font figure de reliquats de temps plus anciens, où le divertissement de quartier, inscrit dans la continuité de la vie quotidienne, familiale et professionnelle, contribue à souder les groupes sociaux majoritaires dans certains espaces. Ils suscitent une méfiance *a priori* des pouvoirs publics. C'est le cas des Folies Belleville, représentatif d'un établissement accueillant le public ouvrier de l'Est parisien. Ses revues y sont représentées dans un espace pouvant accueillir cinq cents puis sept cent soixante-dix spectateurs. Ce dernier avait abrité des réunions publiques tumultueuses en 1848 comme à la fin de l'Empire. Marqués par le souvenir d'un Gambetta d'opposition et d'un Flourens qui y étaient ovationnés, les lieux sont sans aucun doute porteurs d'une mémoire dont les pouvoirs publics s'efforcent de paralyser la réactivation. À la différence des établissements des grands boulevards, qui tendent de plus en plus à se spécialiser dans les revues, Les Folies Belleville continuent, en outre, à accueillir d'autres types de divertissements plus explicitement politiques. Les revues prennent ici place dans un répertoire ayant une certaine cohérence. Les habitants des quartiers neufs de l'Ouest parisien, tel le public du Concert de la Pépinière, sont moins inquiétants pour les pouvoirs publics. On sait que les domestiques, majoritairement des femmes, jeunes, célibataires, souvent issues de migrations rurales récentes, transitoires, en contact permanent avec une grande bourgeoisie dont le train de vie assure leur survie, constituent une catégorie sociale peu portée à la subversion. Dans le quartier de l'Europe, les fidèles de la Pépinière trouvent, dans ces établissements, un espace de rencontre avec les soldats de la caserne voisine. Au-delà de ces deux catégories bien identifiées, en 1900, le *Guide des plaisirs à Paris* assure qu'on peut y rencontrer « tous les types et genre de domestiques parisiens. Valets et femmes de chambre, garçons d'écurie et palefreniers, cochers de grande maison. On retrouve ici toutes les figures des bureaux de placement, voire même des femmes de ménage et des concierges. La petite bobonne, gentille, coquette, bavarde, espiègle, s'y sent chez elle comme sa maîtresse à l'Opéra ou au Français. » Au Sud de Paris, la Gaité-Montparnasse, dont la capacité d'accueil est identique, est également installée dans un quartier neuf. Outre les gavroches qui peuplent les poulaillers, elle accueille les spectateurs en famille. Les ouvriers et les commerçants du quartier aiment à s'y rendre en journée, les jours chômés, les uns occupant les balcons, les autres les fauteuils. Enfin, au cœur du vieux Paris, les revues des Folies Rambuteau peuvent rassembler neuf cents

---

du monde politique. L'analyse du travail réalisée par les inspecteurs reste cependant difficile à mener faute de conservation, pour cette période, des rapports de censure: seules les brèves annotations inscrites sur les pièces elles-mêmes fournissent des indications sur les logiques d'action. Pour une analyse du rôle joué par la censure là où elle demeure possible, Éva Kimminich, « Chansons étouffées. Recherches sur le café-concert au XIX<sup>e</sup> siècle », *Politix*, n° 14, 1991, pp. 19-26.

spectateurs dans une simple cour en plein air dont tous les guides s'accordent à dire qu'elle est fréquentée par un public pauvre y côtoyant les ouvriers joailliers du Faubourg du Temple.

### *Une ville conquise par ses habitants : Paris républicaine*

Les revues, qui prétendent enregistrer le sens que le peuple parisien donne à son cadre de vie et célébrer le lien qui l'institue en communauté, contribuent bien à le produire comme tel. Il est établi que le tirage croissant de la presse grand public fit d'elle un support privilégié de production des communautés « imaginées »<sup>15</sup>. Il semble qu'il en soit de même pour les revues d'actualités. Toutefois, il ressort d'une analyse de l'ensemble des pièces produites au cours des années 1872-1905 que cette fonction civique fait moins écho à l'entreprise de construction nationale à laquelle se livre l'État républicain qu'à celle d'une communauté politique locale dans laquelle s'investit le conseil municipal à la même période. Certes, cette fonction n'emprunte pas les canaux institutionnels de la municipalité : les politiques locales effectivement mises en œuvre sont celles qui, au minimum, reçoivent l'aval de gouvernements mettant tout en œuvre pour contenir les volontés d'affirmation parisienne. Le « nous » des Parisiens doit donc se construire malgré des dispositifs institutionnels dont une partie au moins a précisément pour finalité de l'empêcher<sup>16</sup>. En fait, les débats en séance et les réunions publiques en périodes électorales sont les espaces privilégiés de production et d'entretien de cette identité. Dans le champ du divertissement, les revues d'actualités réactivent ce Paris imaginé sans le reproduire exactement, contribuant à enrichir l'offre identitaire locale. En début de période, cette offre repose sur le partage de valeurs qui sont celles portées par l'idéal républicain, dans les réunions comme sur les planches. Il en résulte une représentation de Paris comme communauté politique organisée autour des mêmes institutions, des mêmes rituels, des mêmes symboles que la Nation républicaine. Comme les revues données sous le Second Empire, celles qui sont montées sous la République célèbrent un lien communautaire. Toutefois, à la différence des précédentes telles qu'elles sont analysées par Robert Dreyfus, il ne s'agit pas d'une intégration nationale marquée

15. Selon Benedict Anderson (*in L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 pour la trad. française), est « imaginée » toute communauté qui ne prend pas appui sur des rapports fréquents et directs en face-à-face.

16. Céline Braconnier, « Résistances du local à l'emprise symbolique du national à Paris, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle » *in* Christophe Charle et Daniel Roche, *Capitales culturelles, Capitales symboliques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

par le chauvinisme, mais d'une intégration locale à fondement idéologique, dans une agglomération dont les frontières ont été depuis peu modifiées, où la population a été démultipliée par l'apport migratoire, où les repères historiques ont été bouleversés par les grands travaux, qui connaît une redistribution spatiale de ses catégories sociales, et à laquelle le Conseil municipal, élu depuis 1871, est le seul à offrir une image positive de son unité.

### *Du centre à la périphérie, l'égalité en marche*

220

Globalement, jusqu'en 1885, les percées et les nouvelles constructions sont approuvées dans les revues pour l'amélioration des conditions de vie qu'elles induisent. Toutefois, le discours sur les grands travaux diffère selon que les représentations sont données dans les établissements du centre ou de la périphérie.

Les revues de la périphérie ne ménagent pas leur enthousiasme parce qu'au-delà de la lumière qu'elles apportent, elles érigent les ouvertures, démolitions et nouvelles bâtisses en promesses d'une intégration des quartiers périphériques à la ville centre. Le décalage qui subsiste entre un rattachement administratif opéré depuis 1860 et les structures urbaines encore caractérisées par les faibles possibilités qu'elles offrent aux habitants des anciennes communes de banlieue d'accéder aux quartiers centraux explique que Paris puisse ainsi être construit en objet de désir. Le type d'habitat et l'organisation de l'espace public, largement encore hérités du passé villageois, ont également pour effet d'entretenir une attirance de type fantasmagorique pour la ville. Cette configuration prend deux formes :

— Quelques revues annoncent une intégration sous la forme d'une importation progressive, dans les anciens villages, de la vie urbaine. Le Paris de ces revues se comprend par référence aux liens particuliers que peuvent entretenir certaines directions d'établissement avec des acteurs économiques. Pour ceux-ci, les anciennes banlieues représentent en effet des marchés de consommation à conquérir et ils trouvent dans les cafés-concerts des lieux privilégiés de promotion publicitaire. Ainsi, le compère d'une revue des Batignolles consacre-t-il une scène entière à vanter les louanges du premier établissement bancaire du Nord parisien : « Batignolles possède aussi sa banque ; pour vos valeurs, n'allez plus à Paris »<sup>17</sup> ;

— La très grande majorité des revues périphériques privilégient toutefois un autre processus d'intégration marqué par la suppression des obstacles matériels qui gênent les liens avec le centre. Ainsi, dans de nombreux couplets et longs monologues, ces revues refusent-elles explicitement, par la voix des compères, le discours nostalgique sur le passé

17. AN, F/18/1401, *La Grève des femmes à Batignolles*, Concert du Prado, 1882.

villageois des quartiers. Ce discours, qui pleure les joyeux cabarets champêtres ou d'autres lieux traditionnels de la sociabilité villageoise, est vertement repris par les compères, qui font de l'urbanisation un élément positif et encouragent les habitants à cultiver une fierté d'être maintenant Parisiens. C'est, par exemple, le compère du Prado, qui explique en 1882 « il n'y a plus de banlieues. Il n'y a que des quartiers excentriques. Mais ceux-là sont aussi parisiens que les autres ; ils ont donc les mêmes droits au progrès et à la lumière ». Dans cette même revue, les travaux ne sont pas montrés comme destructeurs des modes de sociabilité dont les rues villageoises étaient le décor puisque le vieux marchand d'habits de Batignolles, pourtant porteur de la mémoire du lieu, s'approprie d'emblée ces espaces neufs. Leurs homologues des autres quartiers périphériques tiennent des discours de la même trempe. Les compères de la Gaité-Montparnasse applaudissent la même année le percement de l'avenue du Maine, qui rapproche du centre ville. Ils célèbrent également l'ouverture de la rue d'Odessa, du fait de l'animation qu'elle promet d'apporter au quartier. Les rues nouvelles, larges, restructurant les quartiers qu'elles traversent, accueillantes aux commerçants, le sont également aux cafés-concerts et autres établissements représentatifs de l'avènement d'un type de loisirs de masse propres à la vie citadine. Ces ouvertures chantées le sont donc aussi, et peut-être parfois avant tout, pour les clients qu'elles amèneront. Elles sont vues comme des occasions pour les cafés-concerts de prétendre concurrencer leurs prestigieux homologues du centre. La motivation politique n'est pas absente, comme à Belleville, où, en 1879, année où la République s'installe, les travaux d'embellissement, longtemps attendus, deviennent la preuve que, dorénavant, « Paris si beau compte avec toi! »

Dans toutes ces revues les scènes consacrées aux travaux des quartiers périphériques sont précédées de couplets sur les métamorphoses du centre, chantées pour les cloaques infâmes qu'elles ont fait disparaître et le soleil qu'elles apportent. Les revues des quartiers plus centraux montrent un enthousiasme moindre, en étant attentives aux effets sociaux des destructions. Le public de ces quartiers y est, sans doute, plus sensible, du fait de la proximité géographique. Aux Funambules, en 1877, le prolongement de l'avenue de l'Opéra et la lumière qu'il apporte sont mis en parallèle avec la disparition regrettée du quartier de la Butte Saint-Roch. En 1880, aux Fantaisies parisiennes, la nouvelle place de la République est perçue négativement par un habitant du quartier au travers des destructions qu'elle a emportées et de la perte des repères qu'elle a engendrée. En 1884, au Bataclan, un exproprié de la rue Montmartre vient nuancer l'admiration suscitée par le percement de la rue Étienne Marcel : c'est un vieil homme qui aurait « voulu mourir dans la chambrette où il avait tous (ses) souvenirs ». Dans ces revues, le choix systématique de mettre en scène des humbles, locataires ou petits propriétaires, comme victimes des expropriations, tend à suggérer l'image d'un Paris embelli dont les bénéficiaires et les

victimes n'appartiennent pas aux mêmes groupes sociaux. Et dans ces établissements, par ailleurs prompts, à cette date, à chanter la République, les grands travaux n'inspirent pas le soutien au régime.

### *Le droit au centre*

Durant la plus grande partie de la période étudiée, les revues constituent des lieux de promotion pour les nouveaux transports collectifs urbains parce qu'ils promettent une conquête de la ville par tous les habitants. Ainsi, sur trente-deux revues qui les évoquent, neuf seulement sont critiques. Volontiers pédagogues sur le sujet, les revuistes prennent acte de la peur que les nouvelles machines peuvent susciter chez certains habitants, notamment les plus âgés : à travers notices techniques et modes d'emploi, ils s'essaient à vaincre les réticences premières. En outre, les mises en scène entretiennent, voire alimentent, le sentiment des habitants de tous les quartiers d'avoir les mêmes droits sur la ville. La publicité dont bénéficient les innovations encourage les revendications en faveur des nouvelles installations là où elles n'y sont pas encore. Ce sont d'abord les omnibus à cheval, agrandis et moins chers qu'auparavant qui sont vantés. À Belleville, à la Villette, on réclame de nouvelles lignes dès le début des années 1880. Plus tard, en 1891, on accueille avec enthousiasme, aux Folies Belleville, les « nouveaux omnibus avec impériales accessibles aux dames, très appréciées du public, surtout des petites ouvrières ». Et, partout, on remercie « les bons messieurs du Conseil municipal » pour leur dynamisme et leurs préoccupations égalitaires. La multiplication des lignes de tramway électrique est pareillement applaudie au Nord, à l'Est et dans le vieux centre. En 1890, le funiculaire de Belleville suscite partout l'enthousiasme et, à la Cigale, les compères montmartrois revendiquent à leur tour « le droit au funi ». Plus tard encore, tous les compères diront les espoirs suscités par le métropolitain encore en projet, à l'instar de celui du Divan japonais qui « souhaite que ses petits enfants puissent aller de Montparnasse à la Bastille en moins de trois ans et demi ».

Toutefois, là encore, une différence entre les revues est perceptible. Aux revues de la périphérie, dont l'enthousiasme est constant, il faut opposer les revues des boulevards, plus réticentes. Celles-ci ne s'intéressent d'ailleurs au thème que fort tard, à partir du moment où la pénétration du tramway dans les quartiers chics, sur les grands boulevards et sur les Champs-Élysées, est inscrite sur l'agenda municipal. Le bruit, la fumée, les odeurs, les encombrements, les accidents transformant Paris en un brouhaha infernal occupent alors le devant de la scène<sup>18</sup>. Les projets municipaux sont critiqués au nom de la préservation de l'esthétique urbaine mais surtout au nom d'une volonté exprimée par

18. Réactivant le thème déjà traditionnel des encombrements de Paris.

ces quartiers de préserver leur distinction d'avec les quartiers populaires. Au Nouveau Concert, en 1891, l'avenue des Champs-Élysées exprime son désarroi de « ressembler maintenant au boulevard Ménilmontant ». Au Bataclan, en 1900, les spectateurs découvrent le couplet qui fera la célébrité de Paulus, dans *La Revue roulante* :

Sous prétexte d'être utile  
 Sans souci ni du beau ni d'art  
 Ils veulent abîmer notre ville  
 Esquinter notre boulevard.  
 Voyez vous sur notre promenade  
 Ces grands machins toujours complets  
 Tout le public en rigolade  
 S'mettre à crier : r'gardez les !  
 V'là le tramway qui passe  
 Tout le long, le long du boulevard  
 C'que ça tient de la place  
 C'est sale et touquard.

Des notes discordantes apparaissent donc. Néanmoins, globalement, c'est l'image de Paris pénétré par la République grâce aux politiques municipales qui domine largement jusqu'au milieu des années 1880. Les mesures concrètes qui améliorent la vie des habitants sont alors assez systématiquement rapportées au combat pour l'égalité et la liberté mené par les conseillers élus, parfois contre l'administration préfectorale et contre les élus de la nation. D'où une tendance nette, chez les compères, à distinguer les conseillers municipaux des autres acteurs du monde politique, notamment des députés, dont l'antipathie supposée à l'égard de Paris le dispute à l'indifférence. Par opposition, les élus locaux sont montrés comme actifs, proches des habitants et soucieux de leur bien-être. Mais aussi honnêtes et incorruptibles, alors que le pot-de-vin commence au même moment à devenir un accessoire obligé du député représenté. Les revues chantent le louange des conseillers municipaux en rapportant systématiquement les innovations aux décisions pourtant parfois imaginaires qui sont à leur origine. En ce sens, elles fonctionnent comme de véritables espaces de promotion des politiques municipales tout en profitant aux élus plus qu'aux véritables décideurs, souvent installés à la Préfecture ou au Ministère.

### *L'appropriation populaire des symboles communautaires*

C'est donc *a priori* très logiquement que l'Hôtel de Ville apparaît dans les revues comme le monument symbolisant le cœur de la vie parisienne et son esprit.

Impatiemment attendue à la fin des années 1870, son inauguration est fêtée sur les grands boulevards comme à la périphérie en 1882. Le nouveau bâtiment demeure un décor obligé les années suivantes. Saisi pour ce que les élus de la ville voudraient qu'il symbolise<sup>19</sup>, le monument mis en scène à la Scala à l'occasion de sa première revue d'actualités est inauguré par des bataillons scolaires fêtant le « berceau des libertés municipales » et chantant les espoirs placés en une démocratie en marche. Dans le vieux centre, au café-concert du commerce comme aux Folies Rambuteau, mais aussi à Belleville, on y voit le symbole de la fraternité républicaine et l'on appelle les Parisiens « grands et petits » à y élire domicile. Sur les planches, les murs de l'Hôtel de Ville sont effectivement appropriés comme étant ceux de la Maison du peuple parisien, où celui-ci vient chanter son attachement au nouveau régime. C'est le cas, par exemple, au Prado et à la Gaîté-Montparnasse. Par contraste, le Palais-Bourbon est ignoré et les élus de la Nation tenus éloignés de la ville, ce qui renforce la coupure entre leur monde et celui quotidien des Parisiens. Quant au Palais du Luxembourg, il est seulement mentionné pour les contraintes sur les usages du jardin qu'imposent progressivement les sénateurs, accusés de vouloir conserver un espace vert fréquenté par les habitants pour le transformer en musée peuplé de statues de marbre<sup>20</sup>.

De manière générale, le Conseil municipal apparaît comme l'institution qui justifie l'intérêt porté par les Parisiens à la politique, posé comme un postulat jusqu'au milieu des années 1880. Au-delà de l'évaluation positive des politiques urbaines, c'est ainsi à l'occasion des élections municipales qu'apparaissent les scènes faisant du vote un devoir citoyen que chacun doit faire sien pour bien mériter de sa ville. Dans un genre qui manie facilement rire et sarcasme, ces scènes introduisent de remarquables ruptures de ton : la communion des Parisiens dans le rituel électoral n'est, jusqu'au milieu des années 1880, jamais moquée. Bien au contraire, elle constitue un élément de fierté. Et ce sont des scènes de la même trempe que l'on retrouve à l'occasion des cérémonies d'inauguration de statues républicaines dans la ville. À la condition qu'elles parlent le langage clair pour lequel optait Viollet-le-duc quand il fixait ses principes d'action symbolique au Conseil municipal<sup>21</sup>, ces monuments sont montrés comme des repères essentiels pour les compères, supports de liens affectifs à la ville. Aussi, jusqu'en 1890, pas une statue n'est élevée, pas un monument ou une rue ne sont inaugurés dans un quartier sans que le théâtre ou café-concert qui y est implanté ne le prenne pour objet de discours.

Les monuments alimentent, dans les revues, un rituel d'auto-célébration du peuple parisien, qui chante ses propres gloires à travers les qualités qu'il prête aux héros statufiés.

19. *Catalogue du centenaire de la reconstruction l'Hôtel de Ville*, Paris, BHVP, 1982.

20. AN, F/18/1468, *En v'là des affaires*, La Pépinière, nov. 1899.

21. CM, rapports et documents, annexe au PV de la séance du 02/08/1875.

C'est la raison pour laquelle, jusqu'en 1890, les monuments constituent non seulement le premier objet de discours revuiste, occupant plus de la moitié des scènes en 1882-1883 et encore presque un tiers de 1884 à 1890, mais encore le premier sujet de contentement revuesque : 80 % des scènes qui les prennent pour objet le font sur un ton à la fois sérieux et enthousiaste en 1882-1883, et encore un peu plus de la moitié dans les deux périodes suivantes.

### *Une ville confisquée*

La seconde logique de figuration de Paris qui structure les revues d'actualités s'oppose point par point à la première, puisqu'elle met en scène une ville dans laquelle les habitants se vivent de plus en plus comme des étrangers. La ville appropriée cède devant l'image d'une ville confisquée aux Parisiens, et cette métamorphose s'accompagne d'une redéfinition de la parisienneté. Longtemps demeurée ininterrogée, du moins explicitement, l'identité parisienne trouvait à s'exprimer dans les scènes exaltant les valeurs républicaines qu'on voyait mises en œuvre au travers des politiques municipales. Être parisien, c'était alors être intégré dans une communauté à la fois urbaine et politique, qui ménageait des droits et des devoirs sur elle identiques pour tous les habitants. Et c'était aussi savoir gré aux conseillers municipaux d'être les promoteurs de cette intégration, leur dire qu'ils avaient bien mérité de Paris et de leur titre de représentants. Il en va tout autrement alors. Ce qu'on ne pouvait jusque-là lire qu'en filigrane, dans le choix par exemple de ne mettre en scène que des humbles comme figure positive de Parisiens, devient explicite à partir de 1885 dans les revues du centre, un peu plus tard dans celles de la périphérie. On met alors en scène des types d'habitants non plus politiquement mais socialement et ethniquement définis, en refusant à certains les droits qu'ils s'arrogeaient sur la ville au détriment de ceux qui en deviennent alors les seuls détenteurs légitimes et auxquels on réserve le titre de Parisiens authentiques.

Paris comme espace vécu apparaît comme un espace traversé par une lutte des classes et des groupes ethniques dont les instruments sont les usages de la ville et dont l'enjeu est la domination des plus démunis. L'intégration parisienne n'est plus recherchée dans le rituel électoral et le soutien au Conseil municipal<sup>22</sup>. Les revues promeuvent une communauté locale imaginée qui leur devient propre, et qui rassemble les seuls individus définis par leur position dominée dans l'espace public des usagers de la ville, à qui elles réservent le titre de véritables Parisiens. Par la magie du discours et de la mise en scène,

22. Encore moins dans les formes contestataires de participation politique, objets alors de tous les stigmates.

une exclusion subie et dénoncée devient aussi le fondement d'une offre identitaire qui ménage une inversion des rôles. Les exclus y gagnent la possibilité de prononcer l'exclusion sur scène de ceux-là mêmes qui les excluraient de la rue.

Cette métamorphose des représentations de Paris comme communauté et comme espace urbain traduit une rupture dans le genre revuesque lui-même et dans la position qu'il occupe au sein de la sphère publique critique. Après avoir été, sous le Second Empire, un lieu de promotion essentiel de la politique haussmannienne, le genre est devenu au moment de l'installation du régime républicain un relais certes indirect et dans la plupart des cas involontaire mais néanmoins important pour le projet politique porté par les conseillers municipaux radicaux, on l'a vu. À la toute fin du siècle, les revues encouragent explicitement les Parisiens à se retirer de la vie politique et légitiment le désintéret pour les affaires publiques nationales comme locales telles qu'elles sont énoncées et prises en charge par le personnel politique. Sur scène, les compères prétendent alors au monopole de la représentativité du peuple parisien, sur lequel ils s'appuient pour construire comme seuls enjeux politiques légitimes des questions relatives au mode de vie urbain dont on ne trouve aucune trace dans les réunions publiques municipales<sup>23</sup>. Offrant un porte-voix aux petits mécontentements du quotidien, les revuistes transforment ceux qui les expriment et en tant qu'ils les expriment en incarnations du type parisien. Ils évincent de leurs mises en scène le citoyen pour lui préférer l'ouvrier mais surtout le marchand de quatre saisons, le vagabond, le piéton, Parisiens « de souche » qu'ils construisent en catégories porteuses de droits dont ils se chargent de mettre en forme les revendications. Définies à partir d'usages de la ville qui les caractérisent, ces catégories sont ignorées des politiques et cette ignorance légitime la dénonciation de la fiction du lien représentatif. Très significativement, les revues du début du siècle, après les avoir stigmatisés, ignorent de plus en plus les élus, locaux comme nationaux, et c'est aux membres des ministères que les compères adressent leurs revendications.

### *La ville confisquée par les politiques*

Cette figure trouve sa consécration dans la métamorphose que subit le traitement du Conseil municipal dans les revues. Longtemps seuls à porter l'idéal républicain et à incarner l'esprit parisien, les élus locaux deviennent, à partir de 1885 sur les boulevards,

23. Alors que la représentation du Parisien authentique trouve sans doute son origine (ou du moins est également repérable) d'une part dans la littérature « nationaliste » consacrée à Paris (comme, par exemple, *Mon vieux Paris. Hommes et choses* d'Édouard Drumont, paru pour la première fois en 1879 chez Charpentier) d'autre part dans la diffusion du thème au cours des campagnes municipales des candidats nationalistes à partir de la décennie 1890, le mode de vie urbain semble bien constituer un terreau de revendications propre aux revues.

à partir de 1890 ailleurs, les nouvelles bêtes noires du genre. En 1884 et 1885, les sujets de mécontentement à l'égard des élus locaux sont deux fois plus importants que les sujets de satisfaction ; en 1889 et 1890, ils sont cinq fois plus importants, la période 1900-1901 marquant l'apogée de cette évolution avec neuf fois plus de jugements négatifs que de jugements positifs. Or, cette période est aussi celle où la visibilité du Conseil dans les revues s'accroît : on parle plus d'eux qu'au cours de la période antérieure et, jusqu'en 1900, plus de la moitié des discours sur le personnel politique les concerne contre un tiers pour la période précédente.

C'est que, jusque-là jugés au travers de politiques urbaines dont les compères chantaient les améliorations qu'elles apportaient aux conditions de vie des habitants, les élus municipaux sont désormais mis en scène comme initiateurs d'actions publiques qui ont non seulement pour effet mais également pour objectif supposé d'empêcher le petit peuple de s'appropriier la ville. Les conseillers sont donc, au cours de cette période, mis en scène dans le seul but de montrer les compères prononçant leur bannissement, devenu une condition sine qua non de la reconquête de la ville par les Parisiens. Le nouveau traitement réservé à la politique monumentale et au vote est particulièrement révélateur de cette évolution.

Jusqu'à cette date, la politique du Conseil, tendant à inscrire les valeurs républicaines dans l'espace public face à un État plus que réticent, est encensée sur les scènes des cafés. Il n'en va plus de même alors. À partir de 1885 sur les boulevards, dès 1889 ailleurs, la politique symbolique du Conseil municipal devient un obstacle majeur à l'appropriation de leur ville par les habitants. L'action menée depuis le conseil élu en faveur du changement des noms des rues de Paris n'est pas alors une nouveauté. Dès 1871, on propose depuis l'Hôtel de Ville des révisions générales de la nomenclature propres à matérialiser, dans l'espace public, les valeurs communes aux citoyens parisiens telles qu'elles s'expriment à travers le choix des majorités municipales. Et, dès cette date, ces délibérations restées sans suite sont construites en occasions privilégiées de dénoncer la soumission de Paris à l'État, en séance comme dans les réunions publiques. À travers les noms proposés et refusés, la communauté parisienne prend forme dans le mouvement même où elle est montrée aux habitants comme menacée dans son existence<sup>24</sup>. Le thème ne fait pourtant l'objet d'un traitement revuiste qu'à partir de 1883 et, à cette date, dans une seule revue, à l'Eldorado, qui lui consacre deux scènes. La première, reposant sur un traitement croisé de deux « actualités », caractéristique du genre, est censurée : chanté par un membre de la

24. Sur cette forme de mobilisation descendante et les enjeux identitaires qu'elle charrie, Albert Mabileau, *Les Citoyens et la politique locale. Comment participent les Britanniques et les Français*, Paris, Pedone, 1987.

Ligue des Patriotes qui fomentent un coup d'État, le couplet qui devait conclure la scène est un hymne implicite à la Revanche qui se nourrit, pour la critiquer, de la politique symbolique du Conseil :

J'suis né, Messieurs, dans la rue d'Lorraine  
 Située, là-bas, près des Buttes Chaumont  
 Et le Conseil me f'rait bien d'la peine  
 S'il prétendait changer ce noble nom.  
 J'n'suis pas pour c'boul'vasi des rues  
 Qui fait qu'personne ne r'connait ses quartiers  
 Aussi devant les peuplad's accourues  
 Je leur dirai : Messieurs les conseillers  
 Vous n'aurez pas notr'rue de Lorraine  
 Y a pas d'erreur car nous sommes tous Français  
 Vous avez pu changer ceux de la plaine  
 Mais celui-là, vous ne l'aurez jamais !

Comme pour les statues, il n'est pas question ici de rapporter l'entreprise municipale au conflit de pouvoir qui oppose les élus à l'État. Ni au sens symbolique que les élus donnent à cette entreprise, soit la républicanisation de l'espace public, qui passe en l'occurrence par la volonté d'annexer en la débaptisant une rue portant l'empreinte des temps monarchiques à travers l'hommage rendu au Duc de Lorraine. Privé du sens que lui offre ses concepteurs, servi ici par un contexte politique propice à une réception patriotique de la mesure envisagée, la politique municipale est présentée comme une annexion illégitime de Paris par les élus. Alors qu'ils prétendent prendre Paris à l'État pour la rendre aux Parisiens, c'est le contraire qui est montré sur les planches. Les pronoms possessifs, l'opposition de la plaine prétendument conquise et des hauteurs que l'on s'engage à protéger font des conseillers les clones de députés lointains qui, dans les cafés-concerts de la périphérie, continuent à monopoliser les stigmates revuistes à l'égard du personnel politique. La seconde scène, non censurée, évoque une autre facette de la politique municipale, apparue dans les rapports et débats des années 1879 et 1880. À cette date, le nouveau Préfet de la Seine a mis en place une commission administrative du Vieux Paris rassemblant des savants et lettrés dont il attend qu'ils limitent l'enthousiasme conquérant des élus au nom d'une préservation patrimoniale. Les conservateurs y ont puisé une légitimité nouvelle pour s'opposer à la majorité et sont parvenus à réorienter, pour un temps, les débats. Il s'agit alors pour les républicains de se montrer aussi « savants » que les membres de la commission administrative pour ne pas laisser échapper un domaine d'action sur lequel ils prennent appui pour mobiliser les électeurs en faveur des libertés de

Paris. Les juristes cèdent donc la parole aux littéraires et aux artistes. Pourtant, en acceptant un moment de souscrire à la logique d'une intervention fondée sur la compétence et non plus sur la qualité d'élus du plus grand nombre, les conseillers radicaux perdent pied. Ils se révèlent incapables de concurrencer les savants de la commission, dont les prises de position prennent appui sur des enquêtes historiques qu'eux-mêmes n'ont pas les moyens de mener. Les débats s'enlisent dans des discussions techniques sans fin sur l'origine et l'orthographe des noms les plus anciens au sein desquels on cherche à distinguer ceux qui méritent d'être conservés des autres. Le Préfet sort toujours vainqueur de ces discussions qu'il suit manifestement avec ironie, puis qu'il finit par trancher sans plus pouvoir être contesté, en s'appuyant sur les dossiers de la commission. Le compère de la revue de l'Eldorado emprunte à Ferdinand Hérold ses mots et son ton railleur :

CHAMPIGNOL: Monsieur Balureau, qui êtes un portier lettré, pourriez vous me dire pourquoi sur le boulevard Bonne Nouvelle, en plein Paris, un coin de la rue porte le mot boulevard écrit VARD, tandis qu'à l'autre coin, à quatre mètres de distance, le même mot Boulevard est écrit VART ?

BALUREAU: Monsieur Champignol, les conseillers municipaux n'en savent rien eux-mêmes, mais moi je le sais! J'ai fait des fouilles et j'ai trouvé. La partie Nord date de l'occupation des Anglais et tout le monde sait que les Anglais prennent le thé (T). La partie Sud ne date que de Charles X et tout le monde sait que ce monarque, en envoyant une flotte à Alger, a pris le Dey (D).

Si, en 1883, les compères de l'Eldorado sont les seuls à s'intéresser au nom des rues, en 1885, un nouvel épisode de l'offensive municipale en ce domaine mobilise les revues des boulevards. C'est le conseiller radical autonomiste Gustave Mesureur, anticlérical notoire, qui réactive, comme membre de la commission de voirie, les logiques d'action politique du Conseil dans ce domaine. Après avoir été surtout dirigée contre les marques impériales et monarchiques, puis contre les marques de l'État lui-même, la républicanisation des noms de Paris qu'il entreprend recouvre alors essentiellement une entreprise de laïcisation de la nomenclature, sur le modèle initié par Viollet-le-duc dans le domaine de la statuaire en 1876. Mais à la différence de ce dernier, dont les propositions étaient systématiquement validées dans l'arène municipale, Mesureur ne parvient pas, au printemps 1885, à convaincre une majorité pourtant radicale autonomiste de le suivre dans cette entreprise. Ceux qui disposent des ressources de la fiction font donc advenir sur scène le Paris qu'il a seulement rêvé, pour mieux le détruire. Et ils le font d'autant plus volontiers que les charges que l'Eldorado a lancées quelques mois auparavant contre la politique de débaptisation des rues ne sont pas complètement étrangères à l'échec de Mesureur. En effet, au cours même du débat en séance dont son rapport est l'objet à

l'Hôtel de Ville, le discours revuesque est constitué en ressource par des membres de l'opposition pour disqualifier l'entreprise. Face aux conservateurs qui, traditionnellement, invoquent la charge financière que cette politique induit pour les commerçants; qui, depuis 1879, invoquent également l'impératif patrimonial de préservation des anciens noms; face au Préfet ou aux élus des quartiers concernés qui se font les porte-parole des habitants des rues visées, recueillant leur avis par voix d'enquêtes plus ou moins formalisées, les radicaux énoncent un principe de légitimation de leur action désormais bien rodé. Le 19 juin 1885, c'est Stephen Pichon, défendant le rapport Mesureur, qui l'explicite à nouveau. Les élus ne sont les représentants ni d'une rue, ni d'un quartier, ni d'une catégorie professionnelle: ils sont « les représentants de Paris tout entier » et sur ces questions comme sur les autres, c'est en tant que tels qu'ils doivent se prononcer et exprimer ainsi les « sentiments de l'ensemble de la population ». Mais ce jour là, Stephen Pichon n'est pas le seul à se revendiquer de Paris tout entier pour soutenir ses positions. Un anti autonomiste, Deligny, lui répond que, justement: « la population applaudit dans les revues théâtrales de fin d'année toutes les charges qu'on lui présente contre les changements de noms de rue »<sup>25</sup>. Quand les revues trouvent dans l'institution même qu'elles prennent pour cible, de quoi nourrir leurs prétentions à la représentativité, quand le suffrage universel est mis en balance avec l'opinion publique construite sur les scènes des boulevards par les élus eux-mêmes, on comprend à la fois l'importance acquise par le genre en ce milieu des années 1880 dans la sphère publique et la légitimité à laquelle ses animateurs peuvent prétendre lorsqu'ils donnent la parole aux Parisiens *via* les compères. De fait, aucun élu n'ose contester Deligny et le vote qui suit immédiatement sa prise de parole rend compte de l'écho qu'on lui réserve: ils sont quarante et un conseillers sur cinquante-sept présents à voter contre le changement de nom proposé par la commission de voirie. Et Mesureur lui-même s'abstient lors du vote.

Les compères de l'Eldorado, qui ont donc fait tomber Mesureur, le remettent sur pied à la fin de l'année 1885 pour rejouer une chute particulièrement savoureuse. La revue entière s'organise autour de son personnage, rebaptisé « Monsieur Mètreur », qui fait une apparition à la fin de chaque scène. Ce qui autorise une grande diversité de traitement. La première rencontre avec le compère est l'occasion de dresser un portrait du personnage, en le situant dans l'espace social et politique. Comme toujours dans les revues, les jeux de mots qui doivent provoquer le sourire sont également les supports de toute une conception pétrifiée du social. Le choix du nom autorise des jeux sur le verbe « auner » et sur le nom « honneur »: on dresse à travers eux le portrait d'un petit marchand de draps porté par l'ambition, envieux des avocats et médecins qui peuplent

25. Conseil municipal de Paris, Débats, 19/06/1885.

le Palais-Bourbon, et qui utilise le Conseil municipal comme un marchepied pour la députation. D'autres tableaux mettent en scène des rues chantant leur refus d'être débaptisées. En ignorant la logique de laïcisation qui sous-tend le rapport, on se prononce pour une conservation des saints au nom de l'attachement des Parisiens aux valeurs de plaisirs évoquées par le terme (*sein/saint*). Et ces scènes sont alors construites en occasions de décrier des hommes politiques austères, censeurs d'une Belle Époque qui s'épanouit dans les lieux de divertissement du Paris des boulevards. Mais on se prononce également sur un ton beaucoup plus sérieux en faveur de la conservation de noms politiques impériaux dont *Mesureur* demande la disparition, comme d'autres de ses collègues l'avaient déjà fait, en vain, bien avant lui. Le compère de l'Eldorado chante ainsi, en 1885, les louanges d'un Bonaparte qui « eut des torts, je le veux » mais qui « par ses exploits est fameux / Il mit vingt fois l'étranger à la porte / C'est un grand nom qu'il fallait respecter / Car de la France il est la gloire. » Il prend également la défense de *Mac Mahon* et d'*Hausmann* qui « a assaini Paris et c'est à lui que nous devons d'être délivrés d'un fléau terrible ». Lues au prisme d'un filtre dépolitisant qui ôte toute logique au projet municipal, les figures visées dans le rapport *Mesureur* servent de support à la déclinaison de valeurs chères aux compères : la patrie, l'utilité, la force. L'action municipale est donc montrée comme sous-tendue par une volonté de nivellement, l'éviction des grands hommes, auprès desquels les conseillers font figure de petits, servant un orgueil démesuré érigé en unique moteur des transformations. Ainsi, *Métreur*, qui veut « tout diminuer » dans Paris dès sa première apparition sur scène, cherche-t-il à supprimer la rue *Saint-Symphorien* pour des raisons qui n'ont rien à voir avec celles affichées en séance : « J'ai retiré les deux saints. Il restait la rue *Phorien*. Comme je ne veux plus que personne soit fort, il reste... rien. Donc cette rue est supprimée ». De même, la rue *Saint-Dominique* voit-elle son sort scellé à la suite de luttes personnelles entre conseillers dont l'enjeu n'est pas l'intérêt général qu'ils disent pourtant servir :

LA RUE DANTON, *DÉSOLÉE* : Jugez-en ! Je m'appelais rue *Saint-Dominique*. Comme Monsieur *Métreur* ne veut plus de saint, je devenais rue *Dominique*. Mais un de ses collègues qui déteste la musique ayant demandé que l'on supprime le *Do* et le *Mi*, je restais donc rue *Nique* tout court ; sur quoi, Monsieur *Métreur* n'entendant pas qu'on lui fasse la nique, a proposé de m'appeler rue *Danton*...

LE COMPÈRE : Comme vous avez une dent contre lui, vous finirez par devenir la rue *Ton*...

LA RUE DANTON : Ce dont son camarade ne voudra jamais puisqu'il déteste la musique

Motivés par leur seul amour propre, les conseillers le sont d'autant plus à l'Eldorado que si les compères n'hésitent pas à défendre les valeurs symbolisées par les noms dont

Mesureur demande la disparition, les nouveaux noms proposés sont réduits à leur vocable. Ni Danton, ni la Convention, ni Louis Blanc ne font par exemple l'objet d'un commentaire susceptible de les situer dans le plan de républicanisation de l'espace public promu au Conseil. Ce rejet pur et simple, beaucoup plus qu'une critique explicite et argumentée du projet de cité dont sont porteurs les conseillers, met désormais le politique du côté du non-sens et ce qu'il prétend évincer du côté du bon sens parce qu'on lui offre le monopole de l'explicitation. Les préoccupations civiques et pédagogiques, longtemps préservées, tendent alors à s'effacer du genre revuesque.

Dans un dernier type de scènes, la revue quitte la sphère de la décision pour mettre en scène les changements apportés par le projet dans la vie quotidienne des Parisiens. Elle met alors en avant la perte des repères qu'il induit comme la résistance des usages face aux changements imposés. D'un côté, le compère ne se reconnaît plus dans la ville qu'on lui a volée et l'action des autonomistes aboutit là encore à la situation inverse de celle qu'ils disent vouloir. Le connu est assimilé au donné et l'inconnu au nouveau sans que la logique du sens des noms ne vienne contrarier cet état de fait. Saisi alors uniquement sous la forme matérielle de balises géographiques, les noms ne parlent plus d'autre langage aux Parisiens. La proximité politique, potentiellement porteuse d'une autre forme de familiarité en attendant que le temps lui accorde sa signification propre, est niée au profit de l'impératif circulatoire. De l'autre côté, le compère continue, comme tous les Parisiens, à nommer des rues pourtant effectivement débaptisées, par leur ancien nom : « À part M'ssieur Métreur, je vous l'avouerai bien, personne sur l'honneur, n[e...] sut jamais rien » de ces changements. Illégitime ou inutile, la politique symbolique du Conseil qui vise à « rendre Paris aux Parisiens » est un échec que les compères de l'Eldorado font payer cher aux conseillers municipaux : la revue se termine par un compère cueillant Mesureur s'apprêtant à entrer à l'Hôtel de Ville et lui recommandant de se diriger plutôt vers « la rue de Charenton ».

La revue de l'Eldorado concentre toute la gamme des critiques qui alimentent le traitement de la question dans les autres revues des grands boulevards en cette fin d'année 1885. Au Concert parisien, Porte Saint-Denis, Place Clichy, à Bobino, à l'Eden Concert, au Concert européen on dénonce systématiquement la « bêtise » du projet, toujours expliqué en dernier ressort par la volonté de « se faire de la réclame et du renom ». Même si le ton employé est souvent moins violent qu'à l'Eldorado, cette circulation du discours anti municipal sur les boulevards dessine un Paris du divertissement revuesque nettement opposé alors à celui qui continue de prendre forme à la périphérie. Non que les revues de la périphérie s'empressent de défendre la politique symbolique du Conseil, puisqu'une seule et unique revue le fait effectivement. Dans l'Est parisien, non loin de la Bastille, une pièce prend ainsi explicitement et longuement la défense de

Mesureur, cultivant une autonomie de langage et de ton que l'on peut, faute de mieux, expliquer par référence à un public formé au moins en partie d'ouvriers au républicanisme plus solide que les groupes sociaux composant celui des boulevards et/ou au positionnement politique de l'auteur demeuré anonyme. Gavroche, le compère du Concert de l'Époque, est accompagné dans ses pérégrinations urbaines par un ami ouvrier<sup>26</sup>. Prenant le contre-pied du traitement boulevardier, Gavroche explique son enthousiasme pour la politique municipale par référence aux valeurs défendues par Measureur à l'Hôtel de Ville :

Oui, un chouette alors, celui-là ! Ce qu'il a fait ? Mais il a demandé au Conseil municipal qu'on désanctifie les rues de Paris, pardine ! Y veut pas d'saints, quoi, c't homme, et il a raison !

Au-delà de la position soutenue, l'absence de jeu de mot grivois sur le terme « saint », auquel succombent toutes les revues des boulevards sans exception, ou encore la précision du propos, qui prend acte d'un projet n'ayant pas emporté la majorité du Conseil et qui n'est donc resté qu'un projet, font déjà de cette revue une pièce à part. Elle l'est d'autant plus que soucieux d'encourager des conseillers de la trempe de Measureur à poursuivre leur combat, Gavroche s'amuse à rédiger avec son ami un rapport dont il aimerait qu'il puisse l'alimenter, manière implicite de dire aux élus qu'ils ne sont pas forcément au fait des figures les mieux à même de rendre Paris à ses habitants. À côté des grands hommes, il verrait bien ainsi, à la place des saints, des noms qui honorerait certaines catégories professionnelles, que l'on pourrait obtenir facilement, par la simple substitution de leur nom à ceux des saints patrons des rues les plus anciennes : on pourrait ainsi rendre « la rue Saint-Fiacre aux cochers, la rue Saint-Éloi aux serruriers, la place Saint-Eustache aux couteliers ». « Et pis on peut leur donner (aussi) des noms qui rappelleraient les anciens ouvriers » : censurée, la dernière partie de cette phrase ne fait que reprendre des propositions déjà émises au Conseil par un certain nombre de conseillers, radicaux autonomistes comme socialistes, elles-mêmes « censurées » par une préfecture n'ayant pas donné suite.

À cette date, pourtant, les autres concerts de la périphérie, tant les Folies Belleville que la Gaîté Montparnasse, le Prado, les Tivoli Folies ou le Concert de la Villette qui

26. L'ouvrier constitue une figure sociale du petit peuple parisien dont on ne retrouve pratiquement aucune incarnation dans les revues du centre, qui lui préfèrent des concierges, des artisans, des domestiques, des petits commerçants. L'on sait que ces derniers ne constituent pas l'électorat traditionnel de la gauche locale de l'époque, ni radicale, ni socialiste. Voir notamment, sur les comportements politiques de ces catégories, Philipp Nord, *Paris Shopkeepers and the politics of resentment*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

offrent une revue à leur public, ignorent le rapport *Mesureur*. Dans les deux premiers, comme aux Folies Rambuteau situé dans le Marais, si l'on a annoncé en 1884 la consécration prochaine d'Étienne Marcel dans la nomenclature, on l'a fait en se réjouissant et sans véritable commentaire sur le répertoire d'action municipal dans lequel la proposition prenait place. Mais, l'année suivante, on ignore la question. Il est difficile de donner sens à ces silences. On peut toutefois émettre l'hypothèse que dans ces revues encore porteuses d'espoir en la République, les noms de rue ne constituent pas, comme les statues, un type bien identifié d'action publique parce que les à-plats à travers lesquels ils s'inscrivent matériellement dans l'espace urbain ne sont pas susceptibles d'une appropriation concrète, physique, que l'on pourrait mettre en scène. Leur visibilité est plus importante dans la sphère de la décision que dans celle d'une réception, qui demeure largement individuelle et non formulée dans un discours construit. Le silence des revues de la périphérie ne signifie donc pas forcément qu'elles postulent l'indifférence du public ou l'insignifiance du domaine. Simplement, la citoyenneté qu'elles continuent encore à cette date à promouvoir est celle, active et concrète, des habitants. Le simple fait de ne pas ajouter leur voix à celle, colérique, des boulevards trouve une explication tant dans le refus de mettre en scène les décideurs que dans les valeurs promues par les nouveaux noms qui sont aussi les leurs mais qu'elles s'autorisent à promouvoir à leur façon.

Dans les deux cas, cependant, les radicaux autonomistes ne trouvent quasiment aucun soutien à leur action dans les revues, le silence des hauteurs qui les nient comme acteurs répondant aux cris de la plaine qui ne les mettent en scène que pour mieux leur couper la parole. Au total, ceux qui viennent guetter Paris s'exprimant dans les revues n'entendent que la voix colérique des boulevards et l'on comprend que les conseillers opposés à l'offensive symbolique puissent se réclamer d'elles.

Pour un genre largement dédaigné dans la sphère théâtrale où il évolue, la reconnaissance en acte de son importance par des représentants de la sphère politique a indéniablement encouragé à persévérer dans la voie qui a permis la conquête d'une visibilité inattendue. Alors que l'évocation de la politique symbolique locale était, jusqu'au milieu des années 1880, l'occasion d'introduire du sérieux, du dramatique, du pathétique dans les revues, une évolution se dessine, conduisant à un ton colérique et railleur beaucoup plus rémunérateur.

D'une part, à partir de 1889, si l'on continue à parler des statues républicaines, on ne calque plus son inspiration sur la chronologie imposée par la conception ou l'exécution matérielle. Aucune des onze statues installées en 1889 et 1890 ne fait par exemple l'objet d'un traitement particulier. Rousseau, place du Panthéon, est complètement ignoré. Dolet, inauguré place Maubert et dont on avait pourtant beaucoup parlé dans la période précé-

dente quand le projet se dessinait, n'est évoqué que dans deux revues. La statue de la République en plâtre de Dalou, installée place de la Nation est, de la même manière, exclue. On peut toutefois penser qu'à cette date, les statues municipales sont évincées au profit de la Tour Eiffel, objet de nombreux commentaires. Mais, au tournant du siècle, la version en bronze de la statue de Dalou, inaugurée en grande pompe en 1899, n'est pas mieux traitée, et la comparaison avec celle de la place de la République installée seize années plus tôt atteste d'une volonté affirmée de ne plus rendre compte. De la même manière, sur les vingt-cinq statues érigées à Paris de 1900 à 1904, seules deux font l'objet de commentaires dans plus d'une revue : celle d'Alphonse Daudet élevée sur les Champs-Élysées et celle de Paul Gavarni, place Saint Georges. Même le Balzac de l'avenue Friedland, dont on a pourtant suivi de près la difficile naissance, demeure invisible. Dans cette dernière période, la seule statue qui fasse l'objet d'un discours systématique n'est pas une statue municipale : c'est celle en plâtre de la Parisienne, qui orne la porte monumentale de l'Exposition Universelle en 1900.

Bien représentative du nouveau traitement revuesque du thème monumental, une revue du Concert de l'Époque, dont les compères sont initialement installés sur la plateforme de la colonne de Juillet, met en scène les statues de Paris rendant visite au génie de la Bastille. Si toutes appartiennent à l'Est parisien, et sont donc plus familières que d'autres au public du boulevard Beaumarchais, le choix opéré n'en est pas moins révélateur de l'indépendance prise à l'égard du rythme d'érection des nouvelles statues comme des sujets d'hommage par la municipalité. Les cinq statues choisies sont toutes très anciennes et de surcroît, en dehors du génie lui-même, toutes symboliques d'un pouvoir étatique fort dans sa version monarchique : Philippe Auguste, Clovis, Henri IV, Louis XIII et Louis XIV. En revanche, les statues de Jean Macé et d'Alphonse Baudin, qui viennent pourtant d'être installées dans l'Est parisien, ne sont pas même évoquées<sup>27</sup>.

Cette autonomie conquise par rapport à l'actualité monumentale se lit également dans le refus affiché par les compères de relayer le mouvement anti statues qui se dessine alors dans la sphère publique critique. Identifiée comme une nouvelle maladie fin de siècle, la « statuomanie » parisienne vaut au conseil municipal des attaques répétées dans la presse surtout conservatrice, qui fait d'elle une arme de combat contre les radicaux<sup>28</sup>. L'argument esthétique avancé dissimule à peine, dans ce cadre, un désaccord politique sur les sujets d'hommages choisis. Ailleurs, dans la sphère publique savante, le débat oppose les tenants de deux conceptions opposées de l'espace public : ceux qui veulent faire de la rue un espace d'éducation civique à ciel ouvert, et ceux qui privilégient une

27. AN, F/18/1484, *Enl'vez le ballon*, Concert de l'Époque, janv. 1902.

28. Cette polémique est évoquée in Maurice Agulhon, *La Ville de l'âge industriel*, Paris, Le Seuil, 1983.

esthétique urbaine dont les lignes et les courbes seraient cassées par la multiplication des petits bouts de marbre, de bronze ou de plâtre<sup>29</sup>.

La censure semble certes avoir d'abord joué un rôle dans la timidité des revues sur cette question. Protégeant l'autorité d'un Préfet également mis en cause dans cette affaire et qui dépend du même ministère de tutelle que les inspecteurs des théâtres, l'un de ces derniers coupe entièrement un couplet pourtant bien modéré sur le thème, présenté par l'Alcazar en 1884 :

236

On en abuse un peu vraiment  
 Sur les places, à chaqu' coin d'rue  
 Tous les jours par enchantement  
 On voit surgir une statue  
 Je ne trouv' pas d'mal à ça  
 Mais vrai, dans le siècle où nous sommes  
 Si l'on continue; on verra  
 Plus d' statues que de grands hommes.

Au cours des années suivantes, et malgré une censure de plus en plus tolérante, cinq revues seulement s'emparent du thème, sur un mode qui dessert explicitement les statuophobes. On prend position en faveur des sculpteurs, en des refrains exprimant la solidarité des revuistes à l'égard d'autres artistes. Et on continue à apparenter les statues à des repères essentiels de l'espace public populaire, à l'image de certaines feuilles généralistes grand public, sans jamais dire qu'elles pourraient mettre en danger la beauté de Paris. La seule question esthétique qui retient l'attention est celle du réalisme dont les revues font une condition nécessaire à la reconnaissance, par les Parisiens, de leurs grands hommes. Au-delà, les revues qui ignorent de plus en plus les statues effectivement érigées, prennent, en revanche, soin de promouvoir leurs propres héros, manière la plupart du temps indirecte mais évidente de refuser aux élus de Paris la légitimité populaire dont ils se réclament lorsqu'ils choisissent les leurs au nom des Parisiens. À Montmartre, on voudrait voir ériger une « statue de travailleur »<sup>30</sup>. Près de la République, on demande une statue pour l'inventeur du quadrille. Et, de manière générale, l'on plaide en faveur

29. Chacune de ces prises de positions peut, d'ailleurs, être rapportée aux intérêts, notamment professionnels, que ceux qui les tiennent peuvent avoir à les défendre. On a montré ailleurs qu'avant d'être constituée en objet de débat public, la statuomanie recouvrait un enjeu de conflit interne à l'administration. Marginalisés et par les ingénieurs et par l'administration municipale dans les processus de décision relevant des « politiques urbaines », les architectes trouvaient là une occasion de faire valoir leurs ressources propres. Cf. Céline Braconnier, thèse, *op. cit.*

30. AN, F/18/1484, *Teuf-teuf revue*, Cabaret des princes, 1902.

de la statufication des poètes, des romanciers et chansonniers auxquels on accorde une capacité de plus en plus grande à énoncer la vérité de Paris.

À travers le nouveau traitement revuesque des politiques mémorielles se dessine donc une ville que les conseillers s'approprient pour se mettre en scène et asseoir leur pouvoir au détriment des habitants montrés comme perdus, ne se reconnaissant pas dans leurs rues. Cette évolution s'accompagne d'une désaffection corrélative des compères à l'égard de tout ce qui relève de l'engagement ou de l'intérêt pour la politique. Réunions publiques, pétitions, votes, manifestations subissent un nouveau traitement qui font d'eux les instruments par excellence du carottage des petits. « Carottes », « dindons », « jobards », « lapins » : tout un répertoire d'expressions vient alors dire le nécessaire retrait des Parisiens de la vie publique. Faute de quoi, ils ne feraient que participer à leur propre domination. Or, dans un genre qui repose sur la mise en scène du public comme celui qui sait et peut opiner parce qu'il sait, cette figure du naïf ridicule est particulièrement dévalorisante.

### *La ville confisquée par le tout-Paris*

La figure d'une élite s'appropriant Paris au détriment de ses habitants connaît de multiples déclinaisons dans les revues du tournant du siècle. Parallèlement aux leurres de la démocratisation, ce sont les contraintes inhérentes à la diffusion dans l'ensemble du corps social d'un nouveau mode de vie urbain né à la Cour puis adopté par la bourgeoisie qui agace les compères<sup>31</sup>. Relayée par l'État qui réglemente en sa faveur, légitimée par un discours qui érige l'hygiène, l'esthétique publiques ou encore la civilité en objectifs universellement désirables, cette civilisation des mœurs urbaines emporte condamnation d'un ensemble de pratiques populaires de la ville. Non détectable dans les traces archi-vées des réunions publiques de la capitale, le malaise sans aucun doute provoqué par cette évolution trouve à s'exprimer dans les revues d'actualités et noircit d'autant l'image de la ville qui s'y cristallise.

Cette configuration se lit d'abord dans une nouvelle lecture du thème des travaux parisiens. S'impose alors l'image d'un Paris dont les rénovations ne seraient qu'un prétexte à l'exclusion des humbles des espaces publics au profit des riches. En 1885, au Concert parisien, on met en parallèle la restauration de la porte Saint-Denis et la destruction de la rue des Filles Dieu peuplées de filles aux mœurs douteuses mais dont les compères proclament alors qu'elles faisaient partie intégrante de l'identité du quartier et

31. Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1991 (1<sup>re</sup> éd. 1969).

qu'elles aussi « appartiennent à l'Histoire de France ». De la même façon, en 1886, aux Folies Belleville, on dénonce la traque des vagabonds dans les carrières. En 1896, au Concert de Lyon, les refileurs de comètes logeant sous les ponts sont les premières victimes des travaux effectués sur les quais de Seine, qui passent désormais leurs nuits en prison. Tous les projets d'aménagement des fortifications sont stigmatisés dans les revues du tournant du siècle, comme au Bataclan en 1902 :

Tout l'monde ne peut pas prendr'  
 Le train d'ceinture  
 Ni même le bateau  
 Ni l'fameux métro  
 Les fortifications c'était toute la nature  
 Des miséreux qui n'gagnent pas trop  
 Pour eux c'était la ballade sans pareille  
 La partie de campagne qui n'coûtait pas cher  
 Malgré les cailloux, les tessons d'bouteilles  
 On v'nait à l'œil se payer un bol d'air  
 On n'touche pas au Bois de Boulogne  
 C'est l'bois des grues et des rois d'lor  
 Mais chez nous la ville sans vergogne  
 Va construire des maisons d'rapport  
 C'est pas juste et l'populo grogne,  
 Mais les pauv'gens ont toujours tort.

Cessant d'être rapportés aux améliorations qu'ils entraînent, dont seuls les privilégiés sont *in fine* les bénéficiaires, les travaux tendent aussi à être mis en scène pour eux-mêmes, au centre comme à la périphérie de la ville, à travers la matérialité des pioches et travées qui gênent l'usage des rues par les Parisiens. Une même métamorphose affecte en fait le traitement du thème des transports. Ceux-ci cessent, au tournant du siècle, d'être perçus pour les avantages qu'ils procurent en termes de conquête égalitaire de la ville. Ils sont désormais perçus à travers les contraintes que leur multiplication emporte sur les usages piétonniers. Le code de la route en gestation est dénoncé pour la soumission de la ville à l'impératif circulatoire qu'il organise et dont les premiers bénéficiaires sont les riches automobilistes ou encore les cochers, figure repoussoir traditionnelle du genre qui fait régner la loi du plus fort dans les rues de la ville. Regroupées au sein d'associations et de syndicats, ces deux catégories d'individus sont mises en scène comme de puissants groupes de pression auprès des autorités, et le code de la route comme le résultat d'un compromis ménageant leurs intérêts au détriment de ceux des

piétons, institués par les revues elles mêmes en catégorie digne d'être entendue et porteuse de droits à défendre.

Enfin, au-delà des aménagements et des travaux de grande ampleur, la soumission de la ville à une logique d'ordre public est dénoncée à travers la réglementation de plus en plus poussée des usages jusque là libres ou tolérés des espaces publics à ciel ouvert. Les revues se font ainsi les hérauts d'une résistance des classes populaires à une civilisation des mœurs urbaines bourgeoise que l'on tente d'imposer par voie autoritaire au fur et à mesure des embellissements de la ville. En 1905, à l'Eldorado, on stigmatise une présence policière au bois de Vincennes, beaucoup plus populaire que Boulogne, à fins d'obtenir le respect d'une réglementation obligeant les familles à ramasser leurs détritiques. La mesure est reçue comme un moyen d'empêcher les petits de se sentir chez eux dans la ville et de substituer à des usages « privatifs » des espaces publics proprement populaires des usages distanciés propres à la bourgeoisie : « Comme des p'tits bourgeois, dans l'bois de Vincennes, on était chez soi. » De la même façon, l'électricité qui conquière la ville est perçue comme un instrument de violence symbolique qui, en consacrant la transparence de l'espace urbain, viendrait réduire d'autant les pratiques populaires. Ainsi, pour les compères des Folies Bergères ou de la Gaîté-Rochechouard, l'éclairage des Tuileries sur le modèle du bois de Boulogne est une « saleté », qui prive les amoureux des sentiers ombreux et des bancs isolés qui leur permettaient d'échapper aux regards, ceux de la famille comme de la police des mœurs. Éclairé à l'électricité, le pont Alexandre III prive les sans-abri de leur ultime refuge. Et la commère écoeuvée de dénoncer : « C'est le Christ que l'on jette hors du palais de justice. »

Toutes ces scènes sont mises au service d'une démonstration supplémentaire de l'incurie des politiques, preuves de l'oubli par les gouvernants et les conseillers municipaux de l'idéal républicain qui légitime un retrait de la sphère publique politique. C'est ce que révèle le compère du Cabaret des princes en 1902 :

HENRY : « On n'a plus aucun droit et on appelle ça la liberté ! Tout cela, c'est comme la Marseillaise... on se figure que c'est arrivé et puis ça n'est pas vrai... le jour de gloire qui devrait être arrivé depuis longtemps n'est même pas arrivé ! Si on les écoutait, on n'aurait même plus le droit de cracher par terre ! »

HENNEQUIN : L'autorité nous fera un jour cracher en l'air, mais cela lui retombera sur le nez ! » [...]

HENRY :

« En lisant le mot : Liberté  
Sur nos murailles incrusté

On pourrait supposer qu'en France  
 Chacun possède la licence  
 De faire tout ce qu'il lui plaît  
 Et que notre loi se complait  
 À laisser chacun à sa guise  
 Contenter l'désir qui l'aiguise...  
 Il ne faut pas se laisser prendre  
 À ce mot qui séduit toujours  
 Car on a jamais vu défendre  
 Tant de choses que de nos jours!

Refrain :

J'voudrais qu'au lieu d'nous t'nir en laisse  
 La loi nous laisse  
 Ce pourquoi l'peuple s'est révolté  
 La liberté!

Devant ce veto forcené  
 On murmure en son for ce n'é-  
 -tait qu'un succès de pacotille  
 D'avoir démoli la Bastille;

Ce n'est pas dans cette intention  
 Qu'on a fait la Révolution;  
 On n'a pas raccourci des princes  
 Pour des résultats aussi minces!  
 Et quand ils parlent de l'Empire,  
 On entend dire à bien des vieux  
 Qu'on voit les choses allant pire  
 Au lieu de les voir aller mieux!

Il est défendu d'afficher;  
 Il est défendu de cracher;  
 Il est défendu d'uriner;  
 Il est défendu de fumer;  
 Et, fait assez inattendu;  
 Il est même aussi défendu  
 Dans le vieux pays des gaulois  
 De chanter un refrain grivois  
 Aussi bien que de boire un coup  
 De trop sans tomber sous le coup  
 De quelque sinistre arrêté  
 Décrété par l'autorité! [...] »<sup>32</sup>

Autre figure de la civilisation bourgeoise conquérante stigmatisée dans les revues : celle du membre de société savante, qui promeut des mesures transformant la ville en musée. Dans les pièces, la préservation du vieux Paris n'est jamais constituée en elle-même comme fin légitime, mais seulement quand elle évite l'éviction des petits. Les défenseurs des vieilles pierres sont ridiculisés, sinon conspués. Ainsi, aux Folies Belleville, en 1884, le compère se moque-t-il du savant qui vient lui exposer en latin le projet de restauration des arènes de la rue Monge. À la Gaîté-Rochechouart, en 1902, on se moque également des membres de la Société du Vieux Montmartre qui encomrent la Mairie d'arrondissement de leurs « fouilles et documents archéologiques ». Le maire, qui partage cette nostalgie du vieux Paris, du « pittoresque partout massacré » est molesté par les ouvriers venus plaider la cause du neuf et dire leur indifférence à l'égard de préoccupations de ce type :

32. AN, F/18/1484, *Teuf-teuf revue*, Cabaret des princes, janv. 1902.

L'archéologie, nous les ouvriers, ça nous cavale! [...]  
 Et la vraie vérité  
 J'vais t'la dire, moi...  
 Si qu'on n'bâtissait dur et ferme  
 Qu'est-ce que l'pauvre ouvrier d'viendrait  
 Avec quoi il paierait son terme  
 Et avec quoi qu'il boulloterait  
 L'archéologie c'est des frimes  
 C'est des trucs pour les aristos  
 Dont l'ouvrier c'est les victimes [...]  
 Tes vieux chichis, tes vieux lambris, tes vieux fouillis [...]

La logique d'exposition de la confiscation de la ville aux petits trouve sa consécration dans l'adoption d'une rhétorique xénophobe. Par association d'idées, de mots ou d'attitudes au sein des mêmes revues, des glissements se produisent qui aboutissent à faire se recouvrir ou à associer les figures de l'élus ambitieux, du bourgeois autoritaire, du savant ridicule et de l'étranger. Au final, le caractère scandaleux de la nouvelle situation des petits dans la ville tient d'abord au fait que ceux qui prétendent incarner Paris dans leurs salons, leurs attitudes et leurs monuments ne seraient pas natifs de Paris, ni même de France. Recouverte par son identité de capitale cosmopolite accueillante aux élégants du monde entier, la ville des vrais Parisiens se dissout dans les revues du début du siècle comme elle se dissolvait déjà, depuis les débuts de la Troisième République, dans la littérature « nationaliste ». Comme chez Drumont ou Coppée, les Expositions Universelles sont constituées en occasions privilégiées de mettre en scène cette évolution supposée<sup>33</sup>. Aux Folies Belleville, en 1888, le compère explique par exemple que :

Souscriptions et fêtes  
 Tout est pour l'étranger  
 Chevaliers que vous êtes, vous n'voyez pas l'danger  
 L'étranger sait tout prendre  
 Et tel est son aplomb  
 Qu'il saura bien vous l'rendre  
 Un jour avec du plomb  
 (deux derniers vers censurés)

33. *Mon vieux Paris*, *op. cit.*, s'ouvre ainsi sur une évocation de Paris libéré de l'Exposition de 1878, qui reconquiert son âme après avoir été envahie par les étrangers.

Cette figure est partout reprise en 1890, qui informe la perception revuesque de l'Exposition. Au théâtre du Gymnase, le compère présente le Duc de Livarès: « Je te présente un parisien pur sang quoiqu'espagnol, je devrais même dire parce qu'espagnol, car à notre époque, la première condition pour être parisien, c'est de ne pas être né à Paris ». Affalé sur la table, le Duc parle fort et part sans régler sa consommation. Le compère conclue alors la scène: « Nous avons le culte de l'étranger et, s'il nous vole, nous lui disons encore merci, c'est très fin de siècle. » À l'Eldorado, cette même année, on montre du doigt les Anglais qui « se fauillent comme des punaises, salissent nos palais ». Et, si la censure n'était pas intervenue, l'on aurait également dit d'un « vieux juif allemand » qui s'est enrichi à l'Exposition: « Il me dégoûte c't'animal là. » Une version formellement plus douce résiste cependant à l'Eden Concert, où le public peut voir la métamorphose, après absorption d'une potion magique en 1889, d'un vieux juif errant avec sa pièce de cinq sous en milliardaire partant à la conquête du monde. Le compère commente la scène: « Le seul ennemi des Parisiens, c'est l'étranger. » Au Concert de l'Époque, on met en scène l'éviction du Guignol de l'Exposition au profit d'un cirque étranger et c'est la même conclusion qui s'impose: « Nous sommes vraiment trop cosmopolites. Si j'étais quelque chose dans les légumes, je ficherais le ministère par terre. » (Dernière phrase censurée.)

On voit que l'abandon des valeurs républicaines au profit des valeurs nationalistes préside à la construction d'une nouvelle communauté parisienne dans les revues, au cours de la dernière décennie du siècle. Confisquée par la bourgeoisie et une administration à son service, la ville l'est aussi désormais par les étrangers et provinciaux en visite dans la capitale, dont la main-mise sur l'espace urbain est organisée par le personnel politique national et symbolisée par les monuments construits à l'occasion des Expositions Universelles. D'où, par exemple, le rejet de la Tour Eiffel, érigée en signe d'une capitale offerte aux visiteurs de passage, qui soumettent la ville et ses habitants à leur emprise. Aux Folies Belleville, le compère explique que « Ça ne sent pas bon. Pot de vin. La Tour Eiffel, ça tient de la place et ça ne sert à rien. » Plus tard, exclue des revues, la Tour est ignorée des compères: elle n'appartient manifestement pas à l'imagerie parisienne des cafés-concerts. La statue de la parisienne de Moreau installée à l'entrée de l'Exposition de 1900 subit le même traitement malgré un réalisme a priori propice à susciter l'enthousiasme populaire. Sur les boulevards surtout, on moque cette pimbêche en jupons érigée par les officiels pour présider à leur kermesse et faire croire à la réintroduction des petits parisiens dans la capitale: « La vraie parisienne, c'est moi, c'est l'esprit du faubourg, le soleil de la rue et la gaîté du boulevard » : désormais, les revuistes prétendent au monopole de la définition du Paris populaire et de l'octroi des repères nécessaires à l'appropriation de la ville par les habitants. Ainsi, parallèlement au retrait des formes politiques institutionnelles qu'elles encouragent, les revues se mettent-elles

progressivement en scène comme les seuls espaces où puissent publiquement s'exprimer des revendications collectives et se forger une identité locale en partie définie par ceux qu'elle exclut du droit à Paris.

Fonctionnaires de second rang, fils de bonne famille à la trajectoire sociale ascendante brusquement stoppée, auteurs restés aux marges de l'art majeur, ou directeurs d'établissement motivés par le profit financier, les rares revuistes dont on parvient à percer l'anonymat présentent des profils sociaux fort éloignés de ceux de leurs personnages. « Populaire », la sphère publique que les revues contribuent à animer ne l'est donc aucunement par la position qu'occupent les auteurs dans l'espace social<sup>34</sup>. Elle l'est, sans doute, déjà plus par le nombre de spectateurs qui, de plus en plus nombreux au tournant du siècle, goûtent ce divertissement<sup>35</sup>. Elle l'est surtout par la prétention qu'affichent de plus en plus les revuistes d'être reconnus comme des porte-parole du plus grand nombre. Mais au-delà, le genre parvient-il à faire exister ce qu'il prétend enregistrer, les groupes qu'il met en scène, les opinions énoncées, les comportements adoptés? Les figures de Paris qui prennent consistance dans les revues d'actualité sont-elles ou deviennent-elles autre chose que le produit de l'imagination, culturellement et socialement située, de ceux qui les dessinent? Et, par exemple, dans quelle mesure peut-on considérer que les revues ont pu jouer un rôle (et lequel) dans la diffusion, au tournant du siècle, des thèses xénophobes et antisémites soutenues par un certain nombre de candidats nationalistes qui conquièrent la ville en 1900?

En fait, on ne dispose que de très peu d'éléments, même indirects, pour évaluer la réception des pièces par le public, dont dépend pourtant la réponse à ce type de questions<sup>36</sup>. Si l'on peut observer une concomitance du traitement de certains thèmes dans plusieurs espaces sociaux *a priori* éloignés et poser en conséquence l'hypothèse d'un renforcement d'une offre identitaire locale à laquelle le genre revuesque participe, aller au-delà serait périlleux. De même, on ne possède pas d'instruments de mesure des effets, recherchés ou non par les auteurs, que la recension pourrait induire sur les

34. Sur la notion de sphère publique populaire, Geoff Eley, « Nations, public and political cultures: placing Habermas in the nineteenth century », in Graig Calhoun (dir.), *Habermas and the public sphere*, Cambridge, The Mit Press, 1992.

35. Concetta Condemni, *Le Café-concert. Histoire d'un divertissement (1849-1914)*, op. cit.

36. Voir sur ce point, Pierre Sorlin, « Le mirage du public », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, t. XXXIX, 1992. On peut tout juste avancer que ce type de spectacles pouvait bénéficier, du fait notamment de la présence de tables et de collations, d'une attention plus ou moins soutenue de la part du public. De manière générale, l'hypothèse la plus probable reste celle d'une réception différenciée en fonction de la position sociale des spectateurs et de leur statut d'habitant ou de visiteur : sourires de compassion et sourires narquois cohabitaient sans doute dans de nombreux établissements, par exemple.

comportements citoyens<sup>37</sup>. L'on est par exemple bien en peine d'évaluer, dans les réunions électorales, les effets de ce qui se dit sur les pratiques de vote dans les revues, aussi bien dans la période antérieure à 1885 marquée par un enthousiasme citoyen que pour la période ultérieure où le vote tend dans un nombre de plus en plus important de lieux à être mis en scène comme instrument suprême du « carottage » des petits<sup>38</sup>. On est donc réduit à remarquer que le genre fournit au public des ressources pour adopter la posture d'attention, de critique ou de retrait contestataire qui est celle des compères. Il fournit des informations succinctes sur l'origine d'une construction, d'une mesure ; sur son utilité attendue, mise en rapport avec les usages effectifs qui en sont faits. Il entretient un intérêt constant pour l'environnement auquel il pose des questions et auquel il offre un sens qui peut se perdre dans le quotidien, cette qualité étant par exemple obtenue par la mise en scène de compères âgés ou rentrant de voyages, susceptibles de porter un regard neuf sur la ville contemporaine. Il fonctionne également en fin de période comme une incitation à la méfiance vis-à-vis des catégories universalistes d'appréhension du monde dont est porteuse l'idéologie républicaine. Derrière les idéaux, on met à nu les intérêts conflictuels des pauvres et des riches, des flâneurs et des travailleurs, du savoir savant et du bon sens commun, du familier et de l'étrange. Dans tous les cas, cependant, les revues favorisent le développement d'une estime de soi des usagers de Paris qui peut faire l'objet d'un réinvestissement dans d'autres sphères. Celle-ci passe notamment par la position ménagée aux spectateurs par un genre qui, comme son nom l'indique, fait voir des espaces et des événements déjà connus, à travers un système d'allusions sur lequel repose en partie son succès. Il offre ainsi au public un rôle particulier, à l'opposé de celui de l'élève en situation d'apprentissage que lui ménagent la plupart des espaces institutionnels de la démocratie naissante. Que les objectifs poursuivis par les auteurs soient avant tout financiers et que cette position offerte au public soit le fruit d'une posture démagogique mise au service d'une politique de fidélisation de type commercial ne change ici rien à l'affaire. Le genre fait du spectateur celui qui sait : l'allusion bien comprise est source de plaisir et d'estime de soi. Les sujets des hommages revuesques ne sont jamais tant les acteurs des événements dont on parle que le public lui-même, qui semble prendre plaisir à ce rituel laïque d'auto-célébration marquant l'entrée dans la nouvelle année, sans pour autant être forcément dupe des intérêts qu'il peut servir. Le genre fait également du public celui qui, du fait de ce savoir,

37. Problème qui n'est évidemment pas propre au genre, ni aux cafés-concerts. Voir par Anne-Marie Thiesse, « Des plaisirs indus, pratiques populaires de l'écriture et de la lecture », *Politix* n° 13, 1991, pp. 57-67.

38. On peut, en revanche, constater que la participation électorale globale à Paris ne fait que croître au cours des ans. Michel Offerlé, *Les Socialistes et Paris*, op. cit.

acquière une compétence qui l'autorise à prendre la parole ou à faire un usage distancié et détourné de lieux ou d'institutions dont la vocation, définie par d'autres, cesse de servir les fins poursuivies à travers eux. S'il est impossible d'évaluer le degré de représentativité du discours revuiste sur Paris, on peut donc observer qu'il fournit à tout le moins au public des éléments qui peuvent l'amener à construire comme siens les opinions, attitudes ou comportements mis en scène. On ne peut donc pas, *a priori*, écarter l'hypothèse que les revues d'actualités aient pu jouer leur rôle tant dans la légitimation de la République au début des années 1880 que dans la méfiance qu'elle a plus tard pu susciter à Paris et dans la forme que son expression a prise localement. ■