

Le théâtre socialiste dans le nord de la France avant 1914

Marjorie Gaudemer

Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire
Numéro 39, printemps 2006

URI : id.erudit.org/iderudit/041640ar

DOI : [10.7202/041640ar](https://doi.org/10.7202/041640ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université de Montréal

ISSN 0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marjorie Gaudemer "Le théâtre socialiste dans le nord de la France avant 1914." *L'Annuaire théâtral* 39 (2006): 143–151.
DOI : [10.7202/041640ar](https://doi.org/10.7202/041640ar)

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2006

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Marjorie Gaudemer
Université Paris x - Nanterre

Le théâtre socialiste dans le nord de la France avant 1914

Depuis les années 70, quelques travaux, alimentant les réflexions toujours actuelles sur la relation du théâtre à la société, ont été menés ou sont en cours sur le théâtre militant, politique et contestataire, en France. Néanmoins, la connaissance de cette pratique le plus souvent en marge des lieux, des fonctionnements et des conceptions habituels du théâtre demeure partielle. Le dépouillement des archives privées et publiques doit donc être poursuivi pour percevoir davantage ce théâtre et lui assurer ainsi la place, même mineure, qui lui revient dans l'histoire artistique et culturelle. C'est dans ce cadre que s'inscrivent mes recherches consacrées à la mise au jour de la pratique théâtrale des militants révolutionnaires à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, relevée çà et là dans des travaux d'histoire locale, esquissée en 1980 par Roger Fayolle, étudiée en partie par un collectif de travail constitué dans les années 80 et composé de Jonny Ebstein, de Philippe Ivernel et de Monique Surel-Tupin¹. Le présent article veut offrir un aperçu de cette pratique méconnue, qui correspond aux prémices du théâtre militant au XX^e siècle, en s'attachant à l'activité des socialistes dans le nord de la France et surtout aux pièces de leur répertoire inspirées par des événements réels.

Les membres des différents partis et tendances qui coexistent et/ou se succèdent entre 1879 et 1914, très tôt conscients de l'influence limitée des instruments ordinaires que sont la conférence, la brochure et le journal, comme de la grande popularité des spectacles,

diversifient leurs moyens de propagande et recourent entre autres au théâtre. À ce titre, dès la fin des années 1880 et au début des années 1890, les militants des départements du Nord, de la Seine et de l'Aube, où la réactivation des luttes révolutionnaires est précoce font figure de précurseurs. Puis, en raison de leur succès et de la montée du socialisme dans le pays, ces expériences de théâtre militant se multiplient progressivement. Vers 1910, elles couvrent la quasi-totalité des départements septentrionaux où le socialisme s'est peu ou prou implanté, mais disparaissent avec le déclenchement de la guerre qui fera progressivement disparaître les groupements locaux auxquels elles étaient affiliées. Ainsi, de 1889 à 1914, outre les représentations exceptionnelles, assurées par des militants non organisés en société artistique, une cinquantaine de groupes de théâtre socialiste, plus ou moins éphémères, sont repérables dans les régions Nord-Pas-de-Calais, Picardie, Champagne-Ardenne, Normandie et Île-de-France. Parmi eux, on compte le Théâtre Socialiste de Lille et le Théâtre Socialiste de Troyes, animés par des guesdistes, et le Théâtre Social de Paris de différentes tendances comme le Théâtre du Peuple d'Amiens qui comprend des anarchistes. Leurs membres sont pour la plupart des artistes amateurs et des travailleurs militant localement au sein des sections politiques, tout en participant à l'action syndicale et/ou coopérative. Lors des fêtes familiales organisées sous l'égide des groupements ouvriers locaux, dans des cafés, des salles louées ou la grande salle des Maisons du Peuple, voire des Bourses du Travail, ils interprètent ainsi de une à quatre pièces, intercalées entre une conférence, un concert et un bal.

Leur répertoire comprend plusieurs comédies et vaudevilles divertissants, offrant de prime abord des « demi-heures de fou-rire » aux travailleurs, mais repose essentiellement sur des pièces militantes et de circonstances. Ce sont des chefs de file socialistes, qui rédigent ces drames ou comédies qui viennent compléter la programmation de textes composés par des hommes de lettres dans le cadre du mouvement de l'art social. Par exemple, l'auteur attitré du Théâtre Socialiste de Lille est le guesdiste Henri Ghesquière, celui du Théâtre du Peuple d'Amiens, l'allemaniste Stéphane Becquerelle; des groupes parisiens, quant à eux, montent les pièces de l'indépendant Clovis Hugues ou de la vaillantiste Paule Minck. Écrites ou représentées pour contribuer à la diffusion et à l'expansion des idées socialistes en France, ces pièces servent la propagande. Transpositions scéniques d'un événement réel, elles allient reproduction et interprétation factuelles. Alfred Étiévant, militant socialiste et auteur de dialogues et de pièces, nomme cette transformation du réel en vérité, opérée de façon éducative par le prisme du théâtre, « la paraphrase d'un fait » (Étiévant, dans Raymond, 1883 : II).

Les drames historiques

Dans le nord de la France, les troupes socialistes ont monté un très petit nombre de pièces historiques, phénomène qui s'explique par la censure municipale et préfectorale : en interdisant *Le drame de Fourmies* dans le Nord en 1894 (après une première représentation à Lille), les autorités entendent certainement éviter les troubles qui pourraient naître du rappel d'un événement local qui a récemment fragilisé l'ordre social et discrédité le pouvoir politique. Mais il s'explique aussi par les contraintes de la reconstitution historique : il est très difficile, pour une troupe amateur d'une dizaine d'ouvriers travaillant entre dix et douze heures par jour, d'assumer financièrement et humainement, dans un délai relativement court, la mise en scène d'une pièce de trois à cinq actes, exigeant l'achat de costumes et d'accessoires, la fabrication de plusieurs décors et le recrutement d'interprètes et de figurants. Le Théâtre Socialiste de Lille a, en moyenne, représenté deux fois seulement chaque grande pièce d'Henri Ghesquière, parfois sous forme d'extraits.

L'événement historique le plus représenté entre 1880 et 1914, est la Commune de Paris. C'est le sujet de *Cain et Abel* (Lille, 1889)², autrement intitulé *Un drame sous la Commune*, d'Henri Ghesquière, *Versillais et Communards* d'Auguste Ghesquière (Lille, 1899), *Le baptême rouge*, « un poignant épisode de la Commune³ », du camarade Cresson (Amiens, 1905), et *Page d'Histoire*, « un tableau frappant de la Commune⁴ », d'auteur inconnu (Armentières, 1906)⁵. La Révolution française a également inspiré Henri Ghesquière, auteur de *La conjuration des Égaux, ou Les martyrs de la Révolution* (Lille, 1897). Même si une affiche de 1892 annonce la représentation à Paris, au profit de la Maison du Peuple du XVIII^e arrondissement, d'un « épisode de la Révolution française⁶ », et si quelques troupes montent *Jacques Bonhomme – 93 – La Commune – la Sociale*, de l'écrivain Félix Boisdin (1904), qui met en scène Danton, Marat et Robespierre, la Révolution française ne semble pas avoir beaucoup inspiré les militants : devenue la référence de la République, elle s'efface comme modèle révolutionnaire. S'adjoignent à ces grands faits historiques des événements régionaux d'actualité récente et de portée nationale, que relatent également divers chansons et dessins de l'époque. Ainsi, dans le Nord, Henri Ghesquière rédige *Le crime de Fourmies* (Lille, 1893) – intitulé manifestement par la suite *Les martyrs de mai* –, deux ans après la fusillade de Fourmies, perpétrée le 1^{er} mai 1891 par l'armée contre les manifestants grévistes, et dont le bilan fut d'au moins trente-cinq blessés, dont neuf mortellement. Dans la comédie en deux actes *Fourmies-Revue* (Fourmies, 1895), le guesdiste fourmisien Bressy, quant à lui, se limite à l'évocation, de cette funeste journée. Enfin, *Les martyrs de Courrières* (Valenciennes, 1906), d'un auteur inconnu, est montée huit mois après la catastrophe de Courrières, une explosion minière survenue en mars 1906 dans le Pas-de-Calais causant la mort de mille quatre-vingt-dix-neuf mineurs.

Les trois grands drames du guesdiste Henri Ghesquière – les seuls pour lesquels, à ce jour, des résumés détaillés, à défaut des manuscrits, aient été retrouvés –, reproduisent chronologiquement et dans un fort souci de réalisme, les différentes étapes de l'événement dont ils traitent. Mettant en scène Gracchus Babeuf et ses principaux adeptes, tels Sylvain Maréchal et Philippe Buonarrotti, *La conjuration des Égaux* retrace les étapes de la conspiration puis de sa répression. Ainsi, à la fermeture du Club du Panthéon en février 1796 (acte I), succède la création du Directoire Secret de Salut Public en mars 1796 (acte II); puis, l'arrestation des conjurés en mai 1796 (acte III) mène à l'ouverture de leur procès en février 1797 et la condamnation à mort de Babeuf et Darthé en mai 1797 (acte IV). De même, *Cain et Abel* fait successivement « revivre » la chute de l'Empire en septembre 1870 et la proclamation de la Commune en mars 1871 (acte I), la Semaine sanglante en mai 1871 (acte II), puis les lendemains de la répression (actes III et IV). Enfin, *Le crime de Fourmies* reconstitue la journée de grève ouvrière du 1^{er} mai 1891 dans la petite ville textile, des préparatifs de la fête dans la matinée à l'intervention violente de l'armée en fin d'après-midi, après le rassemblement des ouvriers devant l'usine lainière « La Sans-Pareille ». Les personnages principaux du drame sont d'ailleurs les manifestants réels que leur sort malheureux a rendu populaires : Hippolyte Culine, meneur guesdiste local et organisateur de la manifestation qui fut arrêté par la police, la jeune ouvrière Marie Blondeau et son fiancé qui figureraient parmi les victimes.

Ce travail documentaire de reconstitution historique a une fonction commémorative. Qu'ils soient composés pour la célébration de la Commune – le 18 mars –, pour la fête des travailleurs revendiquant les huit heures – le 1^{er} mai –, à l'occasion du centenaire de la mort de Gracchus Babeuf (considéré par nombre de socialistes de l'époque, dont les guesdistes, comme le père des luttes prolétariennes et révolutionnaires modernes en France), en souvenir des victimes de la fusillade de Fourmies (constituant d'ailleurs le rappel d'une période héroïque du Parti ouvrier français) ou de la catastrophe de Courrières, tous ces drames à grand spectacle participent à l'établissement d'une Histoire du mouvement ouvrier en France.

Toutefois, ces pièces ont aussi une fonction militante et visent à encourager les luttes contemporaines en tirant de l'événement passé un enseignement pour le présent. Ainsi les trois pièces historiques d'Henri Ghesquière annexent-elles des éléments fictionnels, contribuant surtout au développement d'un cadre privé, à la reconstitution historique. La dimension (mélo)dramatique et symbolique ainsi créée a pour objectif de sensibiliser les militants à la dimension politique dans la perspective des luttes du moment. Dans *La conjuration des Égaux*, l'acte du « guet-apens » (acte II) – combat à coups d'épée et de pistolets provoquant la mort sur scène de Cardinaux –, les adieux de Babeuf à sa famille au cours desquels le fils fait le serment de vengeance (acte IV) et enfin l'acte du « Châtiment

du traître » (acte V) constituent des actions non avérées, impliquant des personnages tout à fait imaginaires tels les bandits, et sont clairement intercalés pour dramatiser la réalité. Grâce au traitement manichéen des personnages, l'échec de la conspiration incombe exclusivement au traître, être ignoble rongé par la jalousie amoureuse, alors que les babouvistes, « apôtres » et « soldats » valeureux, tous « martyrs de la Révolution », suivant le sous-titre de la pièce, apparaissent comme l'incarnation absolue du courage, de la fraternité, de l'abnégation et de la foi révolutionnaire. Le drame familial, fiction inspirée par l'épisode biblique de Caïn et Abel⁷ et entremêlée avec la représentation de l'insurrection populaire, sert manifestement à cibler symboliquement les causes de l'échec du soulèvement. Le fratricide de l'acte II, figurant la répression de la Commune en mai 1871, c'est le paysan engagé dans l'armée versaillaise assassinant sur les barricades l'ouvrier fédéré, c'est, autrement dit, la désignation métaphorique de la division des forces populaires, de l'opposition des soldats et du peuple, des paysans et des ouvriers, de la campagne et de la ville. Dans *Le crime de Fourmies*, la dramatisation de l'événement, dont l'acmé est la mort en scène des amants – image popularisée par des chants, des poèmes et des affiches –, tend à canoniser les sympathisants et meneurs guesdistes. Comme l'apparition allégorique finale du « Juif-Errant » dans *La conjuration des Égaux*, « L'Apothéose de la République sociale » accolée à la pièce, appelle explicitement les spectateurs à relayer ces martyrs du socialisme. Toutefois, comme l'indique son titre, *Le crime de Fourmies* semble avoir davantage pour cible la répression que l'action militante. La symbolisation politique de l'événement, selon laquelle la fusillade de Fourmies constitue un « crime de classe », correspond en effet à une condamnation de la République bourgeoise.

Les « drames de la misère »

Les troupes socialistes du nord de la France interprètent aussi plusieurs pièces fondées sur un fait divers. Il s'agit de drames réalistes d'actualité sociale, dont la forme brève – un acte – convient particulièrement à la pratique amateur. Bien que quelques militants socialistes, tels Henri Ghesquière, Stéphane Becquerelle, Gaston Montéhus et les frères Bonneff (Léon et Maurice), se sont eux aussi inspirés parfois de faits divers, ces pièces sont composées par des auteurs dramatiques plus ou moins connus à l'époque (Jean Conti, Claude Roland, etc.) et souvent préalablement montées sur des scènes parisiennes (le Théâtre des Nations, le Théâtre du Grand-Guignol, le Théâtre-Antoine ou le Théâtre-Molière), la plupart éditées et classées dans la collection du « théâtre social ».

Sans faire explicitement référence à des faits divers précisément datés ou localisés, ces pièces renvoient cependant aux chroniques locales des périodiques militants de l'époque

intitulées « les drames de la misère » comme en témoignent certaines allusions contenues çà et là – de la conversation entre voisins à la lecture de faits divers dans le journal. Ces renvois à la condition ouvrière de l'époque – une « vie au jour le jour » marquée, malgré quelques réformes notoires, par l'insécurité de l'emploi, la rudesse du travail, le peu de salubrité des logements et la rareté des loisirs – signalent la banalité de l'événement représenté, dont l'issue dans la pièce – et c'est par là que se caractérise le fait divers – ne peut être que la mort.

Des actes criminels désespérés, tels l'attentat dans *L'aiguilleur* de Claude Roland (1895) et le meurtre dans *Tuer pour vivre* de l'ouvrier anarchiste Louis Grandidier (1900), sont au centre de pièces anarchisantes, sans doute marquées par l'« ère des attentats » (1892-1894). Mais les faits divers les plus récurrents représentés par les troupes socialistes, sont : l'abandon d'enfant dans *Une tragique nuit de Noël* d'Henri Ghesquière (Lille, 1895); l'alcoolisme dans *Une nuit de noces* de Stéphane Becquerelle (Rouen, 1912); les accidents de travail dans *La nappe ou Drame au pays noir* de Gaston Montéhus (1906), *Le feu dans la mine* de Maurice Lecœur (Paris, 1907), deux drames axés sur l'explosion minière, et *Notre pain quotidien* d'André Givry (pseudonyme des frères Bonneff) (1911); enfin et surtout le suicide – par le poison, le charbon, la machine –, dans *La faim* de Charles Raymond (Paris, 1882), *La cage* de Pierre Descaves (Paris, 1898), *La courroie* de Claude Roland (Paris, 1901) ou *Monsieur Vautour* de Jean Conti et de Jean Gallien (Paris, 1911).

Dans la plupart des cas, ces actes mortels sont scéniquement représentés de façon réaliste, sous la forme d'une scène muette ou monologuée. Ainsi, dans *Monsieur Vautour*, une longue didascalie décrit précisément l'état d'esprit de l'ouvrière, ainsi que les préparatifs et l'accomplissement de son suicide, du calfeutrage des fenêtres à l'allumage du charbon. Dans *La faim*, le monologue du père de famille rend compte en détail de ses derniers instants : sa résolution à s'empoisonner, l'ingestion de l'arsenic suivie de son effondrement et de son dernier souffle. Parfois, ces drames ont lieu hors-scène, en partie pour des raisons techniques : la mise en scène réaliste de l'accident du travail dans *La courroie* et de la collision des deux trains dans *L'attentat* est quasiment impossible. Mais, dans tous les cas, ces événements sont évoqués par des sons. Par exemple, dans *La courroie*, l'arrêt brusque du bruit des machines et l'augmentation progressive des « rumeurs » alertent la femme de l'ouvrier, seule sur scène.

Même si elle en constitue le ressort principal, la mort n'occupe qu'une scène de la pièce, le plus souvent la scène finale. Les scènes précédentes, totalement fictives, vont alors déterminer les causes profondes du drame final. Ainsi, *La faim*, peignant l'état d'indigence extrême d'une famille, montre comment l'indifférence de la société et particulièrement la rapacité et la perversité des propriétaires acculent un père à l'empoisonnement pour assurer

le pain à ses enfants, leur épargner la mendicité et la prostitution. De même, dans *Monsieur Vautour*, la détresse d'une femme au chômage, assistant, impuissante, à la mort de son enfant, est exacerbée jusqu'au suicide, du fait de l'ignominie du propriétaire, bourgeois dont sont démasqués l'égoïsme et l'insensibilité. Enfin, *La courroie*, à travers l'accident de travail mortel d'un ouvrier, représente l'acte d'un homme désespéré, conscient de l'indifférence des patrons et de l'absence de lois secourables, qui se fait volontairement broyer par une machine pour que sa famille bénéficie d'une rente susceptible de la faire vivre.

Ces « drames de la misère », s'emparant d'un acte brutal tiré du quotidien des indigents, stigmatisent ainsi l'injustice sociale. Comme l'écrit Alfred Étiévant, à propos du dénouement de *La faim* : « Le sentiment d'horreur qu'il soulève est précisément la condamnation du système social que l'auteur a voulu flétrir » (Étiévant, dans Raymond, 1883 : II). Par-là même, ils désignent comme responsables du paupérisme, les propriétaires, les patrons et le gouvernement. Cette dénonciation de l'insensibilité, de l'égoïsme et de l'avarice valorise implicitement la solidarité et l'altruisme. Ces petites pièces servent ainsi, au moins tacitement, à la promotion d'une « morale sociale », définie dès 1889 par le socialiste Benoît Malon comme le moteur et le but du socialisme. Certaines, plus virulentes, s'appuient explicitement sur l'indignation suscitée par le tableau de la misère et de l'injustice sociale pour inciter le spectateur à transformer sa désespérance en espoir et en combativité, à passer de la résignation à la révolte. Ainsi en est-il dans *La courroie* où l'auteur introduit un personnage de gréviste et la question du droit à la retraite; également de *La cage* où de jeunes gens décident de survivre au suicide de leurs parents, de défendre leur droit à la vie en rejoignant la famille des révoltés.

Toutes ces pièces, fondées sur un événement réel (fait historique ou fait divers), sont représentatives du répertoire des troupes socialistes du nord de la France à l'aube du XX^e siècle : caractérisées par une reproduction mimétique de l'événement dans le but d'en élucider les causes en une sorte de « réalisme productif », leur portée est éminemment didactique et mobilisatrice. Selon la nature et le traitement fictionnel de l'événement réel, on peut distinguer deux démarches propagandistes complémentaires. Alors que les drames historiques d'Henri Ghesquière, qui exhortent au dévouement individuel et à l'union des travailleurs, s'adressent essentiellement aux militants actifs auxquels ils donnent des leçons d'organisation, les « drames de la misère », focalisés sur la dénonciation de la société, semblent davantage destinés à sensibiliser et à conscientiser les travailleurs non encore ralliés. Véritable outil de formation militante, le théâtre offre des leçons morales,

d'observation politique et sociale et sert ainsi, surtout en amont, à la propagation des idées révolutionnaires.

L'événement réel ne semble-t-il pas en effet constituer la façon la plus probante d'exemplifier un argument? Jacques Ellul observe que la propagande au XX^e siècle s'est souvent et efficacement appuyée sur les faits « pour démontrer la supériorité du système et réclamer l'adhésion de tous » (1990 : 99). De plus, il est manifeste que l'événement réel dispose d'un fort potentiel émotionnel, indispensable à la propagande. On en trouve une illustration frappante dans les représentations d'un événement régional qui touche d'autant plus la population locale que son identification aux personnages et sa proximité affective avec l'événement sont antérieures au spectacle.

Toutefois, les pièces socialisantes ou nettement socialistes fondées sur un événement réel sont rares : dans le nord de la France, entre 1880 et 1914, sur plus de soixante-dix pièces repérées au terme d'une longue investigation, seule une dizaine est fondée sur un fait divers, et sept sur un fait historique. Ce qui peut s'expliquer de deux façons : le recours à l'événement imaginaire préserve certainement davantage de la censure et des polémiques que la référence explicite à un événement réel; il semble que la rédaction des pièces militantes à l'époque ait été plus motivée par la « paraphrase d'une idée » que par celle « d'un fait ». Dans ce cas, la malléabilité de l'événement imaginaire offre *a priori* une liberté totale au développement d'une thèse qui n'a pas à se mouler à l'événement puisqu'au contraire elle le crée, et qui, de plus, profite du fort « effet de réel » produit par la scène réaliste. C'est cette question, comme celles que le présent article soulève implicitement – concernant les fonctions de la propagande, le théâtre documentaire, entre autres –, qui est au cœur des recherches que je poursuis sur ce corpus.

Notes

1. Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle – équipe « Théâtre moderne » (1987).
2. Les lieux et les dates indiqués entre parenthèses correspondent à la première représentation des pièces.
3. *Le Cri du peuple* (Amiens) (1905), n° 135, 21 mai, p. 3.
4. *Le Travailleur* (Lille) (1906), n° 514, 24 mars, p. 3.
5. Plus connu aujourd'hui est le drame en cinq actes de Jules Vallès, intitulé *La Commune de Paris*; mais, paru en 1872, il ne fut manifestement jamais représenté en France. Il existe également un drame historique en cinq actes, *La Commune*, écrit vers 1908 par un socialiste girondin, A. Ludger, mais lui aussi n'a visiblement pas été joué. Pour les autres pièces de l'époque référant à la Commune

et repérées, au contraire des pièces citées, par la Censure dramatique, voir l'article de Josette Parrain (1972).

6. Archives de la Préfecture de Police de Paris, Ba 1544.

7. L'histoire de Caïn et Abel a inspiré plusieurs poèmes et chants sur la question sociale; la symbolisation des deux personnages varie alors d'un texte à l'autre. Dans *La Marseillaise fourmisiennne*, par exemple, évoquant la journée tragique de mai 1891, Caïn et Abel permettent d'illustrer non la division des travailleurs mais l'opposition des classes :

Ils ont dans leurs sombres colères,
Caïns, sur nous, pauvres Abels,
Fait essayer aux militaires
Le terrible fusil Lebel (feuille volante).

Bibliographie

ANONYME, *La Marseillaise fourmisiennne*, Archives nationales, F7 12527, feuille volante.

ELLUL, Jacques (1990), *Propagandes*, Paris, Economica.

ÉTIÉVANT, Alfred (1883), « Préface », dans Charles Raymond, *La faim*, Paris, Tresse.

FAYOLLE, Roger (1980), « Enquêtes sur le théâtre socialiste en France (1880-1914) », *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 1, p. 65-70.

LABORATOIRE DE RECHERCHES SUR LES ARTS DU SPECTACLE – ÉQUIPE « THÉÂTRE MODERNE » (1987), « L'ouvrier au théâtre », *Cahiers théâtre Louvain*, n° 58-59.

LABORATOIRE DE RECHERCHES SUR LES ARTS DU SPECTACLE – ÉQUIPE « THÉÂTRE MODERNE » (2001), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, Paris, Séguier Archimbaud, t. I-III.

MALON, Benoît (1890), « L'évolution morale et le socialisme », *Revue socialiste*, t. XI, n° 63 (mars), p. 257.

PARRAIN, Josette (1972), « Censure, théâtre et Commune (1871-1914) », *Le mouvement social*, n° 79 (juin), p. 327-342.