



Archives du "spectacle vivant", usages et écriture de l'histoire

Pascale Goetschel

► To cite this version:

Pascale Goetschel. Archives du "spectacle vivant", usages et écriture de l'histoire. Territoires contemporains, 2011, 2, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/historiographie/P_Goetschel.html. halshs-01395419

HAL Id: halshs-01395419

<https://shs.hal.science/halshs-01395419>

Submitted on 22 Aug 2022

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

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

Archives du « spectacle vivant », usages et écriture de l'histoire

Que n'a-t-on, à maintes reprises, souligné la difficulté de travailler sur le « spectacle vivant »^[1] et invoqué l'absence de marques laissées par des représentations éphémères ? *A contrario*, le constat a aisément pu être fait que, au-delà de la fragilité des *fugitive materials* du spectacle (les voix, les intonations, les postures et les gestes), les traces abondaient : costumes, décors, maquettes, manuscrits, gravures et photographies de scène... au point qu'un fétichisme de la « relique » autour de tel grand acteur ou telle grande actrice a pu se développer. Le trop et le trop peu. Sans doute la vérité se situe-t-elle entre les deux, et il faudra faire avec : des archives sont bel et bien à disposition, mais pas « la chair et les viscères » des spectacles. Et ce d'autant plus que, si l'on n'en reste pas à une définition des archives réduites aux papiers liés à la création (notes de mise en scène, souvenirs, correspondance), le chercheur peut compter sur de nombreuses sources : programmes, documents administratifs, livres de compte, contrats d'employés et encore cahiers de régie, livres de caisse, souches à billets, livres d'or ou lettres de spectateurs. On peut ajouter tous les écrits critiques rédigés à propos des spectacles, mais aussi les bulletins syndicaux et professionnels. Pour la période contemporaine, on pourra compter sur les ressources liées à la captation audiovisuelle comme les témoignages oraux. Encore s'agit-il de sources internes au « spectacle vivant ».

Or, il y a belle lurette que les chercheurs traquent leurs sources ailleurs, dans les rapports de police, au cœur des archives de l'assistance publique des hôpitaux de Paris^[2], des archives du ministère du travail ou dans les dossiers de justice... Et on n'a là cité que quelques exemples. En ce sens, les archives du « spectacle vivant » n'ont rien d'inédit. Or, à la charnière des XX^e et XXI^e siècles, simultanément mais toujours de manière concertée, les initiatives et les manifestations se sont multipliées autour de la question des sources du « spectacle vivant » et de leurs usages. Y aurait-il un sentiment d'urgence conduisant à se préoccuper des traces de ces représentations éphémères au moment où les nouvelles technologies offrent des perspectives inédites de conservation et de consultation ? Peut-être. Encore convient-il de se demander ce qui se trame

derrière cette montée de l'attention : au-delà de la volonté des institutions d'affirmer leur place dans le champ de la conservation, sans doute faudra-t-il mettre l'accent sur le renouvellement des problématiques de recherche.

La montée de l'attention

C'est d'abord par le biais institutionnel que s'est manifesté ce regain de préoccupation à l'égard des archives. Il s'agit bien de nouvel essor et non de naissance, tant il est vrai que l'on n'a pas attendu le début du XXI^e siècle pour se préoccuper des sources liées aux arts du spectacle. Rappelons que plusieurs collectionneurs privés, érudits et férus de théâtre, avaient réuni dès les XVIII^e et XIX^e siècles de vastes collections. Signalons surtout que le département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale s'est constitué grâce au souci de collection et de conservation d'Auguste Rondel (1858-1934), ce polytechnicien, riche banquier et assureur marseillais, passionné de théâtre. Celui-ci a rassemblé à partir de 1892 une foule de documents (presse, ouvrages, programmes, brochures, manuscrits et correspondances, gravures et photographies) autour des divertissements les plus variés, et précisément des arts considérés comme mineurs tels les arts forains, comme des formes artistiques émergentes, le cinéma des premiers temps ou le théâtre radiophonique. André Veinstein, qui prit entre 1953 et 1970 la direction de la collection Rondel, entrée à la Bibliothèque nationale en 1934, s'intéressa de très près à la mémoire du théâtre, à ses dimensions audiovisuelles comme à ses traces photographiques, en organisant des campagnes systématiques de prises de vue de maquettes et de costumes, inspiration reprise par ses successeurs_[3]_.

Si, donc, le souci des archives n'est en rien nouveau, la volonté de fournir de grands repères semble l'être davantage. En 1997, un répertoire des arts du spectacle voyait le jour. Disponible en ligne, alimenté par le ministère de la Culture, la BnF et le Centre du théâtre, il permet de localiser de façon rapide et simple les fonds patrimoniaux, les ensembles documentaires, les ouvrages et les œuvres d'art consacrés à l'histoire du spectacle en France_[4]_. Nombreuses sont, par ailleurs, les initiatives récentes de détenteurs de sources illustrant le souci contemporain d'interroger les sources du « spectacle vivant ». C'est le cas des départements des Arts du Spectacle, de la Musique et de l'Audiovisuel de la BnF qui, au-delà de leur tâche de collecte, de conservation et de diffusion, contribuent à la réflexion sur l'usage de leurs ressources patrimoniales : ils

publient régulièrement des états de leurs fonds, suggèrent des pistes de recherche, s'associent à des rencontres de chercheurs. Des institutions voient des inventaires de leurs sources publiés et des journées d'études réunissant conservateurs, usagers et artistes se dérouler simultanément : ce fut le cas pour le Théâtre de l'Odéon et la Comédie de Saint-Étienne en 2009 ou pour le Festival des Nuits de Bourgogne en 2010. Sur un plan moins institutionnel, les animateurs d'un site Internet créé depuis 2007 se consacrent à la mémoire des spectacles de théâtre, de danse et d'art lyrique « présents et passés sans limites de temps ni de frontière » : ils cherchent à recueillir leurs traces, sous quelque forme que ce soit (fiches techniques, articles de presse, témoignages, vidéos...)[5].

Au-delà du souci des uns et des autres – bien compréhensible, à l'heure où les institutions patrimoniales sont jaugées à l'aune de leurs « performances » – de s'affirmer comme des acteurs essentiels en matière de conservation, nul doute que l'essor des techniques de numérisation, les potentialités offertes par la Toile et l'obligation de travailler en réseau ont accéléré les réflexions sur la mise en commun de ce patrimoine du spectacle. D'autres raisons existent : la multiplication des organismes ; la nécessité pour chacun d'eux d'affirmer sa vocation et de rendre compte auprès des tutelles de sa politique de mise à disposition des ressources et de diffusion. Ce mouvement n'a pas manqué d'être accompagné par une sourde inquiétude autour des missions respectives de chacun. C'est ce dont a bien rendu compte le sociologue Emmanuel Wallon qui remettait, en 2005, un volumineux rapport sur les centres de ressources pour les spectacles en France, publié l'année suivante en ligne *via* le site du ministère de la Culture. Loin d'en rester à une seule compilation des possibilités de consultation et des lieux, le sociologue y livrait une réflexion approfondie autour de la prolifération des centres de ressources, de leurs missions, parfois enchevêtrées, de leur richesse comme de leurs limites.[6]. La question sous-jacente présidant à ce texte était brutale : où chercher ? Car, si les sources existaient, encore fallait-il savoir où elles se trouvaient. Or, Emmanuel Wallon démontrait que l'extrême difficulté tenait moins à la « balkanisation » des sources – comment pourrait-il en être autrement ? –, qu'à leur inhabituelle dispersion et leur difficulté de localisation. Difficulté accrue par le fait que, à ce jour, il n'existe toujours pas d'équivalent des guides de sources consacrés à la Seconde Guerre mondiale ou à l'immigration.

On donnera un très rapide aperçu de cette mosaïque afin d'en montrer la complexité. Aux attendues Archives nationales, départementales et communales, s'ajoutent la BnF, ses différents départements parisiens (musique, arts du spectacle, audiovisuel), son antenne à Avignon où s'est implantée l'association Jean Vilar. Les grandes

institutions sont à la fois des établissements de spectacle et des centres d'archives (bibliothèques-musées de l'Opéra de Paris, de la Comédie-Française et de l'Odéon) tandis que les établissements de formation disposent de leurs propres modes de conservation^[7]. On trouve de nombreuses ressources dans les bibliothèques^[8] comme dans les musées^[9]. L'Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC), dépositaire d'archives personnelles d'auteurs, d'artistes et de metteurs en scène, contribue également à la conservation des traces du « spectacle vivant ». De son côté, l'Institut national de l'Audiovisuel s'est particulièrement intéressé, ces dernières années, au théâtre, en engageant une politique de captation systématique dans les théâtres publics, en recueillant des fonds de producteurs, de scénaristes, de décorateurs, et en cherchant à valoriser ses collections par l'organisation de séances d'études. Ainsi, au cours d'un récent « Lundi de l'INA » dédié aux fictions dramatiques, la question du lien entre « spectacle vivant » et télévision était au cœur des débats^[10]. S'y superposent – et c'est l'objet central du rapport d'Emmanuel Wallon – des centres de ressources spécialisés, surtout destinés aux professionnels^[11]. En 1986, l'IRMA a vu le jour pour les musiques actuelles. Entre 1992 et 1993, c'était au tour du Centre national du Théâtre et de Hors les murs pour les arts de la rue et de la piste. Le Centre national de la danse (1998) et la Cité de la musique (créée en 1992 et ouverte en 1995) complètent le dispositif. Enfin, il faudrait mentionner l'existence de nombreuses structures spécialisées^[12]. Comme pour les centres de ressources dédiés à tel ou tel secteur artistique, l'une des préoccupations majeures consiste, pour les chercheurs, à se demander quel usage ils peuvent avoir de ces lieux d'abord conçus pour aider les professionnels.

On n'a effectué là que le tour institutionnel des archives. C'est, bien sûr, sans compter sur la profusion des archives privées des hommes et des institutions (que l'on songe aux festivals dont certains conservent jalousement leurs « papiers ») que les chercheurs devront aussi débusquer. Encore ne suffit-il pas de constater que les spectacles, même éphémères laissent des empreintes qu'il faut s'affairer de suivre. Le danseur Dominique Dupuy constatait que l'existence de traces de pas de tel ou tel ballet ne préjugait pas de leur compréhension : non seulement parce qu'il faut comprendre la notation adoptée mais aussi parce que ces « écritures » qui nous renseignent sur les pas ne nous disent rien de ce qu'il y a entre les pas^[13]...

Artistes, archivistes et usagers

Dans un tel contexte, rien d'étonnant à ce que les chercheurs se soient, à leur tour, souciés de porter leurs réflexions autour des archives et de leurs usages. On notera là que le travail se partage entre disciplines :

historiens de l'art, littéraires, historiens, sociologues, philosophes conjuguent leurs efforts, de manière plus ou moins dispersée, pour réfléchir sur l'articulation entre les sources disponibles et les enjeux de l'écriture de l'histoire, qu'il s'agisse de celle des institutions, des répertoires ou des publics.^[14].

En 2009 et 2010, deux rencontres s'inscrivent dans cette perspective. L'une est axée sur l'opportunité pour la France de se doter d'un musée pour le « spectacle vivant »^[15]. On s'y est demandé si confiner les arts du spectacle au musée ne faisait pas courir le risque du lugubre, du poussiéreux, du solennel, du fétichisme. À l'inverse, on s'est interrogé sur le choix de favoriser les attributs du « spectacle vivant » (recours à des performances, à des représentations, à des événements spectaculaires...) ne faisait pas courir le danger d'abandonner le caractère de médiation pédagogique propre à l'institution muséale. L'observation d'un nombre important de musées-théâtres édifiés un peu partout dans le monde, et particulièrement en Russie, a conduit à une autre série de réflexions : plus attachés à un édifice particulier qu'à l'ensemble de la pratique théâtrale, ils semblent surtout destinés à célébrer un lieu ou un homme (musée-appartement de Meyerhold, Musée du Théâtre Bakhruchine ou Musée du Théâtre d'Art à Moscou...). Dès lors, on se demanda comment concevoir un musée dédié à l'acte et au jeu théâtral. L'impasse, même, fut suggérée : la diversité des œuvres, des styles, des traditions nationales ne rend-elle pas impossible toute tentative de muséification ? Finalement, la volonté de consacrer un musée au spectacle en France, sur le modèle d'une Cité, pose plus de problèmes qu'elle n'en résout. Comment échapper, notamment, à des approches très esthétiques souhaitées par les professionnels qui privilégient la transmission des œuvres et des mises en scène ? À ce titre, l'échec du projet imaginé par Bernard Jaunay au Théâtre de la Gaîté lyrique, au-delà de toutes les considérations financières, administratives et politiques, reflète la difficulté de penser un musée qui prenne en compte toutes les dimensions du théâtre. Son initiateur avait, en effet, imaginé un lieu ouvert à la fois sur l'histoire et les techniques spectaculaires. Quant aux obstacles auxquels s'est heurtée l'actrice et metteuse en scène Catherine Bazaine lorsqu'elle a souhaité élargir la diffusion de ses expositions consacrées à l'histoire du théâtre, ils renvoient à l'embarras qui saisit le monde artistique devant les initiatives à vocation pédagogique, tout comme à l'extrême difficulté à convaincre les institutions. Sans compter que d'autres questions se sont aussi posées : comment exposer le sacré et figurer les rituels ? Comment rendre compte de l'événement spectaculaire ? Bref, et pour reprendre la formule de Georges Banu, le musée apparaît à la fois comme « impératif optatif, impératif déceptif ». Plus largement, au sein de ce colloque, le Théâtre a occulté très souvent la place des autres arts de

la scène. À l'heure où les arts considérés comme mineurs ont acquis leur légitimité artistique et où les métissages sont nombreux, ce parti pris n'a pas été sans provoquer la discussion.

Une autre journée d'études intitulée « Archives et spectacle vivant : panorama, perspectives et usages historiens » obéissait à une logique plus strictement historienne_[16]_. Elle était née d'un double constat : celui du besoin éprouvé par les chercheurs travaillant sur ce champ d'avoir une vue globale, au-delà des bases de données et relevés de ressources existants, des fonds disponibles et d'avoir une meilleure connaissance des considérations présidant à l'archivage des documents ; parallèlement, celui d'un besoin ressenti par les professionnels chargés de la collecte, de l'inventaire et de la valorisation des fonds de mieux faire connaître la spécificité de leur travail, leurs priorités et, éventuellement, les obstacles auxquels ils se heurtaient. Plus largement, il s'agissait moins de se livrer à une tentative d'inventaire que de confronter trois regards : celui des producteurs d'archives (on s'interrogea sur le sens que pouvait avoir, pour un créateur, le fait de « laisser ses archives » ?), celui des responsables de leur conservation et de leur diffusion (on se posa moins la question de « qui conserve » que du « comment ? » et des usages qu'ils imaginaient aux archives qu'ils avaient eux-mêmes classées), celui des usagers (leurs choix, leurs approches, leurs bonheurs et leurs déceptions).

Du côté des producteurs de sources, c'est-à-dire surtout des artistes, la variété des attitudes a été soulignée. Méfiance, résistance, volonté de contrôle, mais aussi préoccupation forte à l'égard des archives, voire de construire des spectacles grâce à elles : autant de cas de figure existent autour de la question de la dépossession sans qu'une ligne directrice puisse être clairement établie_[17]_. Si l'on se tourne du côté des détenteurs institutionnels d'archives, on retiendra, outre leur volonté de souligner combien était variés les fonds disponibles (les sources audiovisuelles ont beaucoup été évoquées_[18]_), l'acuité de leurs questionnements autour des priorités de conservation. Que garder des archives comptables et administratives ? Que faire des maquettes, des costumes et des accessoires ? Faut-il accueillir systématiquement les fonds de tel comédien, tel chanteur ou tel technicien ? Doit-on privilégier le regroupement ou, au contraire, favoriser la logique de déconcentration territoriale ? Que choisir de garder pour les périodes récentes ? La question du périmètre est ici centrale. Quant à celle de la diffusion, elle est en partie considérée comme résolue aujourd'hui par la mise en œuvre de campagnes systématiques de numérisation. Il n'en demeure pas moins que de nombreuses sources demeurent, pour les chercheurs, inaccessibles (enregistrements de voix sur 78

tours, décors...). Enfin, pour tous ces professionnels, la valorisation des fonds est apparue comme un enjeu décisif. C'est sans doute ce qui explique la volonté de multiplier autour d'eux les expositions et les journées d'études [\[19\]](#).

Archives et écriture de l'histoire

De manière sans doute plus inédite, on s'interrogea sur la manière de faire histoire. Sont alors intervenus les troisièmes acteurs : les chercheurs eux-mêmes qui, chacun à sa façon, ont montré comment ils faisaient usage de leurs sources : qui d'insister sur les archives de la censure et sur ce qu'elles disaient de la production théâtrale du temps, en l'occurrence le XIX^e siècle (Odile Krakovitch), qui d'insister sur les spectacles du Second Empire et les salles qui les accueillait (Jean-Claude Yon), qui de montrer comment utiliser les cahiers de notation des marionnettistes (Raphaële Fleury), qui enfin d'insister sur les archives syndicales et professionnelles (Aurélien Poidevin), pour ne citer que quelques exemples.

Ce que ces chercheurs ont montré rejoint une série d'évolutions récentes en matière d'histoire des spectacles. Longtemps, l'histoire des œuvres et des mises en scène s'est construite autour des écrits des théoriciens et des analyses des dispositifs scéniques. Désormais, l'histoire du « spectacle vivant » s'appuie davantage sur la recherche des multiples facteurs qui pèsent sur la constitution des spectacles. Pas seulement esthétiques, les déterminations peuvent être techniques, politiques, économiques, idéologiques [\[20\]](#). Pour les traquer, rien ne vaut un travail de défrichage systématique des diverses sources évoquées plus haut.

Plus avant la « chaîne de production » du spectacle se retrouve au cœur des analyses historiennes : au-delà du « personnage » de l'auteur et du metteur en scène, on s'intéresse alors au directeur ou producteur, au régisseur et au décorateur, à la costumière et à la maquilleuse... L'examen de cette fourmilière du spectacle ne doit pas occulter le fait que de fortes hiérarchies existent entre les différentes fonctions : il s'agira de les mettre en évidence. Tout comme on pourra pointer des combinaisons intéressantes : le poids de personnalités (les directeurs Jules Claretie à la Comédie-Française ou Jacques Rouché à l'Opéra), des couples inédits tels le metteur en scène Jean Vilar et le décorateur Léon Gischia, le rôle du collectif (troupe, bandes, compagnies, ateliers...) [\[21\]](#). Ces angles d'attaque renouvelés incitent, à leur tour, à lire autrement les sources disponibles. C'est aussi le cas des réflexions autour de la circulation médiatique : le « spectacle vivant » ne peut se concevoir, à partir de la fin du XIX^e siècle, que dans le cadre de systèmes complexes mêlant caf'conc' et

music-halls, édition de la chanson et industrie discographique, cinéma, radio puis télévision_[22]_. Ainsi, j'avais tenté de démontrer, il y a quelques années, en examinant par le menu les conditions techniques de mise en place d'un spectacle, combien l'une des mises en scène emblématiques du Front populaire, *Naissance d'une cité* de Jean-Richard Bloch joué en 1937 à Paris au Vélodrome d'hiver, n'avait de sens que prise dans sa dimension de spectacle total. Pas seulement pièce de théâtre, elle était aussi danse et compétition sportive, revue de music-hall et cirque, spectacle politique et rassemblement sportif, le tout au son d'un orchestre et des chœurs, avec force usage de haut-parleurs, de projecteurs et de sons enregistrés_[23]_. L'analyse des factures, des listes de fournitures, des listes d'intervenants comme des cahiers de régie se révéla, dès lors, indispensable.

À rebours de « l'ocularocentrisme », on rend surtout grâce aujourd'hui aux traces sonores des spectacles afin de redonner toute sa place à « la réalité sonore structurelle de la représentation, scène et salle confondues » [24]_. Ces recherches – il faut signaler là le rôle décisif de Madeleine Mervant-Roux – s'opèrent dans le sillage des recherches de Pierre Schaeffer (*Traité des objets musicaux*, 1966), R. Murray Schafer (*The Tuning of the world*, 1977), autour des analyses de Rick Altman (*Silent film sound*, 2004) Michel Chion (*Le Son*, 2004) ou de Jonathan Sterne, figure de proue des *Sound Studies* aux États-Unis (*The Audible Past*, 2003). Loin d'être anecdotiques, elles tendent à redéfinir la théâtralité ou le *live* trop souvent appréciés à la seule aune de la co-présence des acteurs et des spectateurs_[25]_. Ce faisant, c'est une invite à porter son attention à d'autres types de sources. À titre d'exemples, celles d'un « proto-théâtre » diffusé par le phonographe (Patrick Feather), celles invitant à penser le succès du théâtrophone et du théâtre radiophonique (Melissa Van Drie), celles aussi conduisant à réfléchir au métissage des formes entre le théâtre et le pré-cinéma (Stéphane Tralongo). Dans le prolongement de ces travaux autour du son du théâtre, un très récent colloque international accordait une belle place à ces archives sonores aujourd'hui encore peu étudiées et aux questions d'intermédialité_[26]_.

Ainsi, de quelque côté que l'on se tourne, on ne peut qu'être frappé par la simultanéité des initiatives prises autour de la question des archives du « spectacle vivant » et de leurs usages. Négativement, on y verra une inquiétude, un embarras, une fragilité. Positivement, on la lira comme le signe d'une forte vitalité de la recherche et d'une nette volonté de la part des acteurs de partager la réflexion. Qu'on le veuille ou non, que

cela émane ou non d'actions concertées, il n'en demeure pas moins que ces interrogations croisées contribuent à affermir des positions institutionnelles. Et peut-être, et surtout, à consolider le champ d'études du « spectacle vivant ». Cette synergie constitue donc un véritable atout, même s'il faut prendre garde à ne pas s'y laisser enfermer.

Pascale Goetschel
Université de Paris I Panthéon Sorbonne

[1] L'expression forgée à l'usage des politiques publiques, malgré son incongruité – elle s'opposerait aux « spectacles morts » que seraient le cinéma et la télévision – et son caractère anachronique – l'auteur de théâtre Scribe ne s'y reconnaîtrait pas ! –, se révèle bien utile pour évoquer les représentations éphémères des arts de la scène (théâtre, musique, danse, cirque, marionnettes, spectacles de rue...).

[2] L'Assistance publique des hôpitaux de Paris perçoit, en effet, la taxe sur les spectacles. Instituée à la fin du XVII^e siècle pour les pauvres et les indigentes, celle-ci perdure jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Parce qu'elles permettent d'avoir accès à des bilans en termes de recettes et de fréquentation, ces archives constituent une mine pour l'étude de la réception des spectacles.

[3] Voir Noëlle Guibert, « Les arts vivants et leur archivage : les paradoxes d'une nécessité », *Revue de la BnF*, n° 5, 2000, p. 33-37, et plus généralement l'ensemble du dossier intitulé « archives, patrimoine et spectacle vivant ».

[4] <http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/>

[5] <http://www.lesarchivesduspectacle.net/>

[6] Emmanuel WALLON, *Sources et ressources pour le spectacle vivant*. Rapport au ministre de la Culture et de la Communication, Paris, juillet 2005, rapport publié en ligne en février 2006.

[7] Le Conservatoire national supérieur d'art dramatique, les Conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon, l'Institut international de la marionnette à Charleville-Mézières, le Centre national des arts du cirque à Châlons-en-Champagne, l'Institut supérieur des techniques du spectacle d'Avignon.

[8] Parmi les établissements communaux, on peut citer la Médiathèque musicale de Paris, la Bibliothèque historique de la ville de Paris et la Bibliothèque Forney ainsi que plusieurs bibliothèques municipales à vocation régionale comme à Aix-en-Provence, Limoges ou Lyon.

[9] Un Centre national du costume de scène et de la scénographie a vu le jour à Moulins alors qu'un Musée du théâtre forain a vu le jour à Artenay et qu'il existe quelques musées privés du cirque. Le Musée Gadagne, un musée dédié aux marionnettes du monde, s'est ouvert à Lyon. On peut y ajouter des musées généralistes : le Musée du Louvre, le Musée d'Orsay, le Musée Picasso et tant d'autres livrent des témoignages, par le biais des peintures, des sculptures, des photographies et des manuscrits, sur les arts de la scène. Le Musée national des arts et traditions populaires peut être sollicité pour les arts forains, le monde de la piste, les musiques et les danses traditionnelles, tandis que le Musée de l'homme et le Musée national des arts asiatiques (Musée Guimet) permettent de sortir du strict cadre occidental.

[10] La séance des « Lundis de l'INA » du 8 novembre 2010, organisée par Denis Maréchal, réunissait dans une table-ronde conduite par Thierry Jousse Jean-Christophe Averty, Marcel Bluwal, Sabine Chalvon-Demersay et Gilles Delavaud. Elle coïncidait avec la sortie d'un coffret INA dédié aux fictions télévisées.

[11] « Suivant l'habitude empruntée dès les années 1970 au langage de la documentation professionnelle, on nomme "ressource" toute information ou toute donnée, mais aussi toute compétence ou toute faculté d'analyse, toute prestation matérielle ou immatérielle [...] qui peut favoriser l'exercice d'une activité dans ce même domaine », Emmanuel WALLON, *op. cit.*, p. 22.

[12]. Théâtre ouvert, l'association Aux nouvelles écritures théâtrales, la Maison Antoine Vitez, le Centre national de création des arts de la rue, à Marseille, le Centre national des écritures du spectacle à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, le Centre international de ressources pour les arts de la scène à Besançon, le Centre international de la traduction théâtrale à Montpellier. Et encore : le Théâtres de marionnettes et des arts associés, le Centre national de la chanson, des variétés et du jazz, le Centre de ressources internationales de la scène, la Maison des cultures du monde. Sans compter les innombrables sociétés : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), Société des gens de lettres (SGDL), Société civile pour l'Administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI) qui possèdent leurs propres centres de documentation tout comme le ministère de la Culture et de la Communication.

[13]. Cf. la journée d'études organisée par Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel, Joël Huthwohl, Julie Rosenberg intitulée « Archives et spectacle vivant », BnF, 23 octobre 2009 (voir note 16).

[14]. Cf. la journée d'études organisée par Céline Frigau et Aurélien Poidevin (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis) sur « L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions XIX^e-XX^e siècles », samedi 20 juin 2009, INHA, autour des questions institutionnelles et artistiques.

[15]. « Quel musée pour le spectacle vivant ? », colloque international interdisciplinaire organisé par Béatrice Picon-Vallin (laboratoire ARIAS) et Martial Poirson, en collaboration avec Joël Huthwohl (BnF, Arts du Spectacle), tenu les 21 et 22 octobre 2010 à Paris (programme sur bnf.fr/arias.cnrs.fr/culturesfrance.com).

[16]. Cette journée d'études qui s'est déroulée à la BnF le 23 octobre 2009, était conjointement organisée par le Centre d'histoire du XX^e siècle de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et le département des Arts du spectacle de la BnF.

[17]. Certes, la possibilité de captation offerte par les technologies contemporaines permet de lever en partie cette hypothèque, mais le recours à l'enregistrement et au filmage fait encore débat chez certains artistes. L'art du spectacle vivant ne se met pas facilement en boîte. Cf. Béatrice PICON-VALLIN [dir.], *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 1997.

[18]. Dans un article intitulé « Images, sons et spectacles : l'audiovisuel au département des Arts du spectacle de la BnF », *Sociétés et représentations*, n° 29, mai 2010, p. 101-108, j'ai montré comment la source audiovisuelle n'était pas là isolée pour elle-même mais présente dans toutes sortes de fonds et que l'audiovisuel ne correspondait pas seulement à l'ensemble de sources audiovisuelles, mais aussi à l'ensemble de la documentation relative au cinéma, à la radio et à la télévision (ouvrages, presse, manuscrits, correspondance, gravures, photographies...). Ce choix correspond non seulement à la manière dont ont été collectées les archives mais aussi au projet d'ensemble du département : « Afin d'analyser la genèse du spectacle et toutes les étapes de sa production à sa réception, elle en fournit une des clefs de compréhension, sans en être la seule. » (p. 104).

[19]. Citons, à ce sujet, les nombreuses expositions organisées par Noëlle Giret. L'une des dernières en date, consacrée à Eugène Ionesco, qui se tenait au même moment que la journée d'études, a servi de base de discussion.

[20]. Pascale GOETSCHER et Jean-Claude YON, « L'histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? » dans Laurent MARTIN et Sylvain VENAYRE [dir.], *L'Histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde, 2005, pp. 193-220.

[21]. Cf. la journée d'études du Centre d'histoire du XX^e siècle intitulée « Désigner le collectif dans le spectacle vivant », organisée par Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel et Julien Rosenberg, qui s'est tenue le 4 juin 2007 dans les locaux de Hors les murs.

[22]. Cf. les travaux de Ludovic TOURNÈS (direction d'un dossier consacré à « l'enregistrement sonore » paru dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 92, octobre-décembre 2006, p. 3-66) et Sophie MAISONNEUVE, *L'Invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009.

[23]. Pascale GOETSCHER, « Naissance d'une cité : étude des conditions de création », *Regards sur le théâtre de Jean-Richard Bloch*, Cahier n° 2, 2005, p. 33-60.

[24] Marie-Madeleine MERVANT-ROUX et Jean-Marc LARRUE, « Introduction », *Théâtre/Public*, « Le son du théâtre. 1. Le passé audible », n° 197, septembre 2010, p. 4. Voir les recherches internationales menées depuis 2008 par les laboratoires ARIAS et CRI autour des « technologies sonores et le théâtre XIX^e-XXI^e siècles ».

[25] Cf. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version, 1939 et Philip AUSLANDER, *Liveness/Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge 1^{ère} édition, 1999, 2^e édition, 2008.

[26] Colloque « Le son du théâtre Theatre sound » organisé par Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS/ARIAS), Giusy Pisano (Université Paris-Est/LISAA/ARIAS), Joël Huthwohl (BnF, Arts du spectacle), Jean-Marc Larrue (CRI/Université de Montréal), Jonathan Sterne (CRI/McGill University, Montréal), tenu les 18, 19 et 20 novembre 2010 à Paris (programme sur www.lesondutheatre.com).
