

Les arts vivants et leur archivage : les paradoxes d'une nécessité

En France, où la pratique du spectacle est ancienne et multiple, la prise de conscience du besoin de rassembler, conserver, traiter, archiver les documents racontant le spectacle est en revanche relativement récente. De la nécessité d'une mémoire et des hasards d'une passion devait naître une entreprise originale et pionnière issue de l'acharnement d'un collectionneur altruiste, amateur passionné de spectacles, Auguste Rondel. Les initiatives privées sont souvent à l'origine d'entreprises qui s'institutionnalisent dans la durée. Une somme de paradoxes allait finalement militer en faveur de cette nécessité.

Un constat tout d'abord : la professionnalisation de l'art dramatique marque une étape déterminante en France ; elle se situe à l'époque de la création de la première École dramatique en 1786. Tout en faisant courir le risque de figer le jeu, en créant des règles et des traditions, en rédigeant des traités, on fit avancer une réflexion sur de vastes questions que se posaient depuis un siècle les auteurs dramatiques, que l'on appelait encore « les poètes », ou autres hommes de plume, et quelques comédiens : l'abbé d'Aubignac, dans sa célèbre *Pratique du théâtre*, mais aussi Corneille dans son *Discours sur la poésie dramatique*, Molière, Racine et d'autres écrivains qui inscrivirent leurs préoccupations en filigrane, notamment dans les préfaces de leurs œuvres.

Ce vaste questionnement sur l'art du théâtre, son pourquoi, fit l'objet au XVIII^e siècle de réactions alternées ou conjointes de la critique naissante, des écrivains et des acteurs. Tour à tour et parallèlement, Lekain, Voltaire, les encyclopédistes, Diderot, Marmontel en tête, enrichirent le propos qui sera repris par M^{lle} Clairon dans ses *Mémoires* et par Larive, premier signataire d'un traité de la pratique du jeu, sur lequel reviendra Talma, à l'aube de la révolution romantique.

Les grands comédiens du XIX^e siècle devaient laisser des traces de leurs réflexions dans leur correspondance, comme Rachel, ou dans leurs écrits, comme Sarah Bernhardt, femme Protée qui trouva le temps d'écrire sa vie, des nouvelles, et quelques pièces de théâtre. Un vaste courant d'idées bénéficia des échanges internationaux entretenus par les voyages

des comédiens entrepris dès la fin du XVIII^e siècle. M^{lle} Clairon, Monvel, Talma fréquentaient les cours d'Europe. M^{lle} George et bien d'autres comédiens français du début du XIX^e siècle firent le voyage de Russie, Rachel s'embarqua pour les États-Unis, trente ans avant Sarah Bernhardt, véritable globe-trotter et ambassadrice d'un art dramatique au sommet de ses moyens. Mais à la fin du siècle c'est André Antoine qui concrétise en France la quintessence de l'action scénique au Théâtre-Libre, tandis que son équivalent, la Freie Buhne, se manifeste en Allemagne.

De ces événements qui marquent le siècle de l'ère industrielle, Rondel se trouva être le témoin et le contemplateur actif. Son objectif ? Ne pas laisser perdre cette profusion d'idées, d'images rêvées ou réalisées que lui offrait la scène théâtrale en mutation, le spectacle en général.

Mode d'expression relationnelle, le spectacle, évanescence par nature, pose question. Transmission orale du jeu, du faire semblant, du rituel cérémoniel, pourquoi vouloir s'acharner à en conserver les traces ? Une vision du jeu émane aussi du public. Indispensable partenaire de la représentation, le public établit la réputation du spectacle, du comédien. On mesure l'importance du parterre qui fait l'opinion jusqu'à la fin du XVIII^e siècle dans l'histoire des spectacles. Quand dans ce public se trouve un voyageur étranger, le témoignage du spectateur se retrouve dans la correspondance, le journal intime d'un Goldoni, d'un Jefferson. Spectateur professionnel, le critique, gazetier ou publiciste, devient une source documentaire de premier ordre, qu'il se nomme Robinet au XVII^e siècle, Bachaumont, Grimm, ou Diderot au XVIII^e siècle, l'abbé Geffroy au début du XIX^e siècle, Francisque Sarcey à la fin, relayés par les chroniques de Paul Léautaud-Maurice Boissard,

1. *Électre* de Sophocle
Mise en scène d'Antoine Vitez, décor et costumes
de Yannis Kokkos. Théâtre national de Chaillot,
24 avril 1986.
De gauche à droite : Évelyne Istria-Électre
et Valérie Dréville-Clytemnestre
Photo Claude Bricage
BNF, Arts du spectacle



2. Auguste Rondel dans sa bibliothèque, dans les anciens appartements du Palais-Royal, aujourd'hui le Conseil d'État BNF, Arts du spectacle, iconographie Rondel

de Colette, les papiers de Gilles Sandier, Jean-Jacques Gautier, Robert Kemp, Jacques Lemarchand, ou Bernard Dort, critique et théoricien à la fois, qui infléchit sa réflexion dans une revue comme *Travail théâtral* prolongée par *Théâtre/Public*, dont la longévité est à saluer.

À la différence de tout autre art de création, le spectacle, pour exister, doit être vu à tout prix. L'œuvre ne vit que dans l'œil du spectateur. L'illustration la plus métaphorique en est l'œil de Ledoux, qui reflète le théâtre au sens propre du terme et l'enferme à la fois.

De ces constats généraux, des besoins se dégagent : conserver absolument les traces de création. L'initiative revient aux auteurs dramatiques et se manifeste en

deux temps. Tout d'abord, il s'agit de préserver les œuvres dramatiques qui ont été jouées. Pour ce faire, il faut constituer une bibliothèque de répertoire. Au XVIII^e siècle, deux écrivains proposent à la Comédie-Française d'effectuer le dépôt de leurs œuvres. Une façon habile de faire exister une profession, de la reconnaître, et de conserver ce qui deviendra un droit moral. La deuxième étape sera la protection du droit d'auteur pour lequel militent Sedaine et Beaumarchais.

Du côté des comédiens, devant l'impossibilité d'obtenir une reconnaissance de l'activité théâtrale par l'ancien régime — rappelons qu'il n'en était pas de même à l'étranger, notamment en Angleterre et en Italie —, la nécessité d'une professionnalisation engendre la création des enseignements. Elle se fait parallèlement à la reconnaissance de l'auteur dramatique en tant que tel. Alexandre Duval, auteur dramatique fécond mais tombé dans l'oubli, finit sa carrière dans le fauteuil d'administrateur de la bibliothèque de l' Arsenal et encourage un dépôt de toutes les pièces de théâtre publiées.

Ces initiatives engendrent une profusion qu'il convient d'organiser. Mais comment? À l'heure où l'enregistrement mécanique n'en était qu'au stade de l'invention, où les modes de reproduction, la photographie, le cinéma, le phonographe — qui allaient devenir eux-mêmes des modes d'expression — n'étaient que balbutiants, Auguste Rondel (*ill. 2*) allait être pour la mémoire du spectacle une providence. Il eut aussi le talent d'être en prise avec son époque, celle des metteurs en scène naissants, celle du cinéma qui s'offrait au domaine de l'art. À la manière d'un scientifique utilisant une coloration chimique pour faire apparaître un phénomène, il eut l'idée lumineuse d'introduire dans la constitution de sa collection un processus documentaire qui se dégage naturellement de la grande presse de diffusion et de la presse spécialisée.

Cet érudit bibliophile a doté la France de l'une des plus vastes bibliothèques de spectacle d'Europe et peut-être du monde. Les chercheurs étrangers le savent et n'hésitent pas à franchir toutes les distances de la planète pour consulter des fonds d'une exceptionnelle richesse, qui s'étendent bien au-delà des frontières hexagonales.

Polytechnicien, issu d'une famille alliant la noblesse et la haute finance, directeur d'une banque privée, agent général de grandes compagnies d'assurance, Auguste Rondel mit des qualités méthodiques d'homme d'affaires au service de sa collection et d'une organisation rationnelle et logique de sa bibliothèque. Doté d'une prodigieuse mémoire, d'une puissance de travail inlassable, il dépensa sa fortune — sa bibliothèque était estimée à sept millions de francs or en 1914 — pour une passion, le spectacle.

Mais qui connaît Rondel aujourd'hui? Qui le cite, alors que quantité de travaux de recherche sur les spectacles lui doivent l'essentiel de leurs résultats? Seules les cotes de sa collection parlent pour lui! Au

travers des rares anecdotes le concernant se dessine une personnalité restée discrète et un peu mystérieuse. D'abord, celle d'un jeune homme sautant le mur de l'École polytechnique pour aller au théâtre. De par son milieu, la grande bourgeoisie et la diplomatie, il est reçu dans le monde lettré, où se pratique le théâtre de société. À Marseille, il fréquente les familles Rostand et de Margerie, à Paris, celle des Courville, ses cousins; il est le parrain de leur fils Xavier, passionné par le théâtre. Xavier de Courville, qui organisait des spectacles en ressuscitant des chefs-d'œuvre oubliés, sera le fondateur de la Petite Scène.

Rondel est aussi attiré par le Cercle des Escholiers dont il devient le président en 1913 et le conseiller de ses spectacles; il révèle des écrivains alors peu connus comme auteurs dramatiques, Romain Rolland, Jules Renard, Jean-Jacques Bernard, voués à de grandes carrières littéraires. À Marseille, il préside aux destinées du Théâtre des Variétés et accueille dans sa bibliothèque André Antoine, dont l'amitié devait enrichir plus tard le fonds Rondel des archives du Théâtre-Libre. Il soutient aussi les spectacles présentés par le sociétaire de la Comédie-Française, Eugène Silvain, à Orange, les célèbres Chorégies.

Mais ce qui n'était qu'une passion de collectionneur allait prendre une dimension d'une autre envergure le jour où, de passage à Paris, il découvrit chez le libraire Léon Sapin, rue Bonaparte, le catalogue de la bibliothèque dramatique de Soleinne, un bibliophile érudit qui avait réuni une bibliothèque dramatique universelle qu'il se proposait de léguer à l'État. Sa mort soudaine, en 1842, avant l'arrangement de ses affaires, avait jeté sur le marché cette exceptionnelle bibliothèque, connue par le catalogue établi par Paul Lacroix¹. La dispersion d'un monument théâtral issu de quarante années d'expérience bouleversa Rondel. Il se promit de reconstituer cette bibliothèque, faite des œuvres dramatiques de tous les pays, de tous les temps, mais en la complétant de la critique dramatique contemporaine et à venir et de toute la documentation bio-bibliographique afférente.

Commençait alors pour Rondel une entreprise qui ne finirait qu'avec lui. Entre 1892 et 1914, 200 000 ouvrages s'entassent dans son hôtel de la place Saint-Ferréol : théâtre, critique, architecture, décoration, mises en scène, ouvrages et images concernant le cirque, le cinéma, le music-hall, l'opéra, la danse, les ballets et les fêtes royales, toutes sortes d'estampes et de périodiques spécialisés. Il se crée un réseau de cent-cinquante libraires qui lui adressent les éditions originales des grands classiques français et étrangers. Il dépouille les centaines de catalogues chaque mois et découpe régulièrement les articles d'une centaine de titres quotidiens, de soixante hebdomadaires, de vingt mensuels... La mort de ses neveux pendant la guerre de 1914 le prive d'héritiers; il décide alors de faire don à l'État de ses collections. Après bien des tergiversations, on lui attribue en 1920 le premier étage du Palais-Royal, attenant à la Comédie-Française.

1. – Paul Lacroix (1806-1884), connu aussi sous le pseudonyme du bibliophile Jacob, érudit dont le renom est largement dû à ses travaux sur Molière et Corneille, auteur du catalogue de la bibliothèque de Soleinne. Il fut nommé bibliothécaire à l' Arsenal en 1855.

Pendant cinq ans, Rondel classa inlassablement ses livres. Mais, en 1925, le ministre de l'Instruction publique, Monzie, souhaitant récupérer les lieux, laissa publier dans *Le Journal* par Henri de Jouvenel un article dévaluant la qualité de la collection. La réaction d'André Antoine et de la presse internationale spécialisée ne se fit pas attendre. En vain. Ô dérision ! Les bureaux de l'ancêtre de l'Unesco chassaient une collection unique au monde et exemplaire. Déçu, Rondel trouva asile à la bibliothèque de l'Arsenal qui possédait un fonds important consacré à la littérature dramatique, constitué par un ancien occupant des lieux, le marquis de Paulmy, grand maître de l'Artillerie, mais aussi bibliophile avisé taquinant la plume, et dont les collections s'accrurent de celles du duc de Lavallière. Les richesses de Rondel allaient s'aligner aux côtés des livres de son ami Georges Douay, important collectionneur de textes théâtraux et auteur dramatique à ses moments perdus.

Pionnier dans la démarche volontariste de constituer des fonds qui fussent le reflet de la pratique théâtrale, Rondel entretenait des contacts quotidiens avec les gens de théâtre dont il est l'ami, le conseiller, voire le mécène. Il recueille auprès d'eux des documents précieux parce qu'éphémères ; grâce à eux, il appréhende le phénomène théâtral dans sa complexité journalière et commence d'en conserver les traces sans exclusive, s'ouvrant à toutes les formes de spectacle — la danse, les expressions les plus populaires du spectacle, music-hall, cirque, marionnettes, fêtes de plein air, et le divertissement sous toutes ses formes, sportif, taumachique... Au-delà de tout clivage idéologique ou disciplinaire, il sait en déceler très tôt la portée et les interférences. Il perçoit aussi avec un instinct visionnaire l'importance qu'allait prendre le cinématographe. Il collectionne dès leur parution tous les périodiques de l'écran, les scénarios de films.

Tout en faisant don à l'État de sa collection (*pl. II*), Auguste Rondel continua de l'enrichir et de l'organiser. À sa mort en 1934, sa collaboratrice, Madeleine Horn-Monval, fille de l'ancien bibliothécaire de la Comédie-Française et promoteur des études sur Molière, assura la succession et entreprit la rédaction du catalogue méthodique dont Rondel avait établi le classement. Se posa alors la question de l'avenir de la collection. Avec la mort de Rondel disparaissaient ses revenus propres. Pôle d'attraction de dons et de legs, la collection continua cependant de s'enrichir. Le théâtre d'ombre (fonds Vieillard), le théâtre d'avant-garde (fonds Arts et Action), le mime (fonds Farina), des maquettes et esquisses de décors et de costumes, les dons de Walter-René Fuerst et d'Olga Choumansky étaient venus considérablement augmenter les collections grâce aux praticiens du spectacle.

En 1953, l'administrateur de la Bibliothèque nationale et directeur des Bibliothèques de France, Julien Cain, conscient de l'intérêt exceptionnel de ce patrimoine théâtral et de sa spécificité, décida d'indivi-

dualiser la section des Arts du spectacle : il confia à André Veinstein la mission de réactualiser les collections et d'assurer leur mise en valeur.

Pendant la période 1920-1950, les enrichissements s'étaient essentiellement constitués par don. En 1954, des accords sont établis avec la Radio-Télévision Française pour obtenir le dépôt des textes dramatiques et avec le syndicat des décorateurs, en 1959, pour engager des campagnes de prises de vue régulières de maquettes de décors et de costumes, mises à disposition par les praticiens. À partir de 1957, des crédits furent régulièrement débloqués pour l'acquisition de documents spécifiques, telles que les photographies de scène, des esquisses de décor et de costumes ; c'est grâce aux efforts conjugués de Julien Cain et d'André Veinstein qu'Edward Gordon Craig, dont la collection était convoitée par plusieurs établissements étrangers, accepta de confier sa bibliothèque, ses papiers, sa correspondance, ses maquettes et ses collections de marionnettes et de masques à la Bibliothèque nationale². Par la suite les fonds affluent, ceux de Gaston Baty, Jacques Copeau, Georges Pitoëff, Louis Jouvet, Charles Dullin.

Sous l'impulsion de Cécile Giteau, qui succède à André Veinstein en 1969, des fonds de praticiens, de réalisateurs, de directeurs de théâtre, d'auteurs dramatiques entrent à la Bibliothèque nationale. Parmi plus de cent-cinquante grandes collections, citons les apports du Théâtre de l'Odéon, du théâtre Hébertot, du Théâtre des Nations, les fonds André Barsacq, René Clair, Abel Gance (*pl. II*), Marcel Achard, Antoine Vitez (*ill. 1*), Sacha Guitry, Jean-Louis Barrault, et le tout dernier en date, le fonds Jacques Le Marquet (*pl. I*), directeur de la scène et scénographe de Jean Vilar puis de Georges Wilson à Chaillot. De tels ensembles réunissent dans une complémentarité significative le travail des créateurs, des relevés de mises en scène, manuscrits autographes ou corrigés, des correspondances, des esquisses originales de décors (*pl. IV*) et de costumes, et les documents issus des spectacles, affiches, programmes, parfois aussi des accessoires de scène et des costumes.

Après plusieurs étapes de préfiguration, est créé en 1976 au sein de la Bibliothèque nationale le département des Arts du spectacle. Il poursuit les orientations et les objectifs initiaux, en lien permanent avec les professionnels du spectacle (*pl. III*). Environ cinquante organismes versent chaque année, à l'issue de la saison théâtrale écoulée, la documentation conçue pour les productions de l'exercice d'exploitation. Les accroissements annuels sont de l'ordre de 25 000 à 30 000 documents. En 1979, a été installée en région, à Avignon, la Maison Jean-Vilar, antenne décentralisée du département, constituée en accord avec l'Association Jean-Vilar et la ville d'Avignon, qui étend en région le rayonnement de la Bibliothèque nationale de France et de ses collections de spectacle. L'appartenance à la Bibliothèque nationale de France confère

au département certaines prérogatives : recueillir des legs, exercer le droit de préemption en vente publique, contrôler les exportations en douane.

Le public concerné par les collections des Arts du spectacle est multiple. Il se répartit entre les chercheurs, universitaires et étudiants familiers des bibliothèques, et il s'étend à une vaste population qui s'intéresse professionnellement au spectacle.

La mise en valeur de ces fonds est assurée par la diffusion des catalogues et inventaires et par des expositions organisées au sein de la Bibliothèque nationale de France et grâce à de larges participations aux manifestations extérieures, essentiellement sous forme de prêts ou de collaboration scientifique.

Les expositions dans le domaine du spectacle constituent un genre qu'il convient de cerner. Aux missions habituelles des expositions, apporter à un large public les moyens de découvrir des documents, lui en donner lecture dans une mise en espace; il faut ajouter dans le cas du spectacle une démarche plus complexe qui se situe entre la représentation et l'étude, qui fait appel au sensible, parfois à la connaissance référentielle du visiteur ou à la découverte du travail théâtral, avec des données qui se situent normalement en amont du spectacle comme au moment de sa réalisation ou après celle-ci : souvenirs, explication ou justification par document interposé. L'exposition est un événement, une action de médiation entre le spectacle réalisé et ce qui peut en être conservé. C'est aussi une action votive envers les donateurs s'il ne s'agit pas là de la première « justification »; elle ne doit pas être sous-estimée.

Depuis ces dernières années, on constate un phénomène croissant de sensibilisation à la valeur patrimoniale de tout ce qui ressortit au spectacle, preuve que l'institution a eu raison de persévérer auprès des instances de création, qui restent encore éloignées de ces préoccupations, au moins dans l'immédiateté de la création événementielle.

Si conserver l'événement apparaît désormais possible et bien réel, même si cette réalité est autre que celle du spectacle, conserver les traces est autre chose. Ériger des traces en emblème participe d'une politique patrimoniale volontariste que d'aucuns assimileront à « une stratégie de la mémoire théâtrale », associée à une sacralisation du document largement mis en question à l'heure des changements de supports.

Dans les contributions des praticiens qui ont été interrogés, on constate que ces changements de supports interfèrent avec des changements de mentalité et avec la notion même de dépôt tangible, l'Internet substituant un contenu virtuel à la réalité du document. À partir de cette nouvelle donne, un département consacré aux arts du spectacle doit s'interroger sur le changement de nature de ces objets qui en créent de nouveaux. Les techniques de diffusion virtuelle doi-

vent inciter à repenser le document et son « recyclage ».

C'est dans cette perspective que la base « Répertoire des Arts du spectacle » a été envisagée. Il se concrétise aujourd'hui grâce aux apports conjugués des directions du Livre et de la Lecture, des Archives nationales, des Musées de France et de la direction de la Musique, du Théâtre et des Spectacles. Les données issues de questionnaires doivent permettre de fédérer les légitimes ambitions de donner une valeur consécutoire aux documents du spectacle « en marche », selon l'expression d'Edward Gordon Craig.

Il appartient aussi aux Arts du spectacle de faciliter une collaboration et une coopération entre institutions en privilégiant la progression de projets en lien avec des institutions sœurs comme la bibliothèque de la Comédie-Française, la Société des auteurs dramatiques, la Société d'histoire du théâtre, le Centre national du théâtre, Hors les murs, l'Association de la régie théâtrale, les bibliothèques d'instituts d'études théâtrales et, la plus ancienne d'entre elles, la bibliothèque Gaston Baty à Paris III-Censier, sans omettre le chantier en cours autour du Centre du costume de scène, prévu en région sur le territoire de Moulins-sur-Allier.

Urbi et orbi...

Au plan international, le département des Arts du spectacle est largement impliqué dans les activités de la Société internationale des bibliothèques-musées des Arts du spectacle (SIBMAS), créée en 1954 par André Veinstein, et qui accueillera en septembre 2000 son congrès international autour de larges réflexions sur le champ patrimonial et la mise en valeur documentaire des domaines qui nous occupent aujourd'hui; une occasion aussi d'associer les praticiens du spectacle, les collectionneurs et usagers à la mise en valeur de ce vaste territoire qui se régénère et s'enrichit au contact de la création du spectacle vivant.

Noëlle Guibert

Directeur du département des Arts du spectacle à la Bibliothèque nationale de France, Noëlle Guibert collabore régulièrement à de nombreuses publications dont les *Cahiers de la Comédie-Française* et *La Revue d'histoire du théâtre*. Elle est l'auteur d'ouvrages sur le théâtre, dont *L'Iconographie de Racine*, 1972, *Regards sur le théâtre*, 1994, *Le Portfolio Molière*, 1994. Elle prépare un *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, à paraître à l'automne 2000.