

Mémoire de fin d'année / septembre 2021



Diplôme national de master

Domaine – sciences humaines et sociales

Mention – sciences de l'information et des bibliothèques

Parcours – politique des bibliothèques et de la documentation

Lieux et utopies du patrimoine des arts du spectacle en France

Cécile Gautier

Sous la direction de Joël Huthwohl
Archiviste paléographe. Directeur du Département des Arts du spectacle –
Bibliothèque nationale de France



Remerciements

Je tiens à remercier vivement Joël Huthwohl pour le temps et la bienveillance qu'il a accordés à l'accompagnement de mes travaux. Son aide dans la construction de mon sujet d'étude et dans la restitution de mes recherches a été déterminante.

Ma reconnaissance va aussi aux personnes qui ont accepté de m'accorder des entretiens : Juliette Caron, Léonor Delaunay, Christophe Demars, Sidonie Fauquenois, Séverine Forlani, Céline Hersant, Véronique Meunier, Delphine Pinasa, Manon Mauguin, et Agathe Sanjuan.

Leur enthousiasme, leur disponibilité et leurs réponses m'ont permis d'apporter de la richesse à mon travail et d'amorcer des réflexions parfois inattendues.

Mes remerciements vont tout particulièrement à Léonor Delaunay, dont les encouragements et les conseils ont été précieux.

Je remercie également Christophe Demars pour son soutien et nos échanges tout au long de mon stage à la bibliothèque de l'ENSATT, ainsi que pour le temps qu'il m'a accordé pour la réalisation des entretiens.

Merci, enfin, à mes proches qui, par leur présence, leurs conseils et leur relecture, m'ont soutenue tout au long de l'élaboration de ce travail.

Résumé :

Les arts du spectacle laissent dans leur sillage un grand nombre de traces : archives de papier, imprimés, matériel audiovisuel, objets, costumes... et tant d'autres sont alors conservés dans une multitude de structures. Ce sont ces bibliothèques, musées, archives, salles de spectacle et autres lieux parfois hybrides qui sont l'objet de cette étude.

Notre enquête nous permet de dresser une typologie de ces lieux si multiples et épars et de comprendre quel regard porte chaque établissement sur ces fonds, dans toutes ses spécificités. Ainsi pouvons-nous alors tenter de déterminer quel serait un lieu idéal pour ce patrimoine si atypique des arts du spectacle.

Descripteurs :

Arts du spectacle - - Fonds d'archives - - France

Arts du spectacle - - Fonds documentaires - - France

Patrimoine

Lieux - - Typologie

Bibliothèques - - Arts du spectacle - - France

Musées - - Arts du spectacle - - France

Abstract :

Performing arts leave in their trail a lot of traces: paper archives, literature, audiovisual material, objects, costumes and many more. They are preserved in a multitude of structures such as libraries, museums, archives, theatres and sometimes hybrid places. These structures are the subject of this work.

Our study allows us to draw up a typology of these multiple and scattered places and to understand how each institution takes a look at it, in all its specificities. Finally, we can try to determine what would be an ideal place for this atypical performing arts heritage.

Keywords :

Performing Arts - - Archival collections - - France

Performing Arts - - Holdings - - France

Heritage

Places - - Typology

Libraries - - Performing Arts - - France

Museums - - Performing Arts - - France

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France » disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS	9
INTRODUCTION	11
1. Éléments de définition	12
2. Singularités du patrimoine des arts du spectacle	14
3. Problématisation.....	18
4. Méthodologie	19
PARTIE 1 – ÉTAT DES LIEUX	25
1. État de l’art	25
<i>1.1. Approche historique.....</i>	<i>25</i>
<i>1.2. Un patrimoine identifié comme complexe</i>	<i>26</i>
<i>1.3. Des états des lieux nécessaires</i>	<i>28</i>
2. Typologie des lieux	31
<i>2.1. Grandes institutions publiques patrimoniales.....</i>	<i>33</i>
<i>2.2. Lieux de recherche.....</i>	<i>37</i>
<i>2.3. Lieux de pratique : spectacle et enseignement.....</i>	<i>41</i>
<i>2.4. Musées et lieux spécialisés</i>	<i>52</i>
PARTIE 2 – VIE DES COLLECTIONS	57
1. Constitution des collections	57
<i>1.1. Une culture du don.....</i>	<i>57</i>
<i>1.2. Singularités des modes de collecte</i>	<i>60</i>
<i>1.3. Politiques d’acquisition spécifiques.....</i>	<i>63</i>
2. Conservation.....	69
<i>2.1. Traitement intellectuel</i>	<i>70</i>
<i>2.2. Traitement physique.....</i>	<i>76</i>
<i>2.3. Une multitude de métiers : impacts professionnels</i>	<i>79</i>
3. Communication et valorisation.....	82
<i>3.1. Valoriser pour mieux communiquer les collections.....</i>	<i>82</i>
<i>3.2. Médiations.....</i>	<i>84</i>
<i>3.3. Exposer les arts du spectacle.....</i>	<i>87</i>
<i>3.4. Numérisation</i>	<i>91</i>
PARTIE 3 – LE LIEU IDÉAL.....	97
1. Exposer, créer, rassembler	98
<i>1.1. Un musée pour les arts du spectacle ?</i>	<i>98</i>
<i>1.2. Du lieu de création au tiers lieu</i>	<i>100</i>
<i>1.3. Un lieu de rassemblement.....</i>	<i>103</i>

2. Vers des dynamiques de coopération	106
2.1. <i>Modalités de coopération</i>	<i>106</i>
2.2. <i>Faire rayonner ensemble</i>	<i>108</i>
3. Un lieu numérique	112
3.1. <i>Éléments de réflexion</i>	<i>112</i>
3.2. <i>Modèles</i>	<i>113</i>
3.3. <i>Modalités et projections pour ce lieu numérique</i>	<i>116</i>
CONCLUSION.....	121
SOURCES	123
Entretiens	123
Actualités.....	123
Chartes	124
Dictionnaires	124
Pages de présentation – sites web des lieux	125
Ressources en ligne.....	128
Textes législatifs et règlements	129
BIBLIOGRAPHIE	131
Histoire des arts du spectacle et des lieux	131
Le patrimoine des arts du spectacle	132
Questions professionnelles et méthodologie d'enquête	133
ANNEXES	135

Sigles et abréviations

Abes : Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
ADDN : Acquisitions et dons de documents numériques
AID : Archives internationales de la danse
ATEJ : Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse
BAM : BnF Archives et Manuscrits
BHVP : Bibliothèque historique de la Ville de Paris
BMO : Bibliothèque-musée de l'Opéra
BnF : Bibliothèque nationale de France
CCFr : Catalogue collectif de France
CDD : Classification décimale de Dewey
CDE : Centre dramatique de l'Est
CDN : Centre dramatique national
CNAC : Centre national des arts du cirque
CNCS : Centre national du costume de scène
CNRS : Centre national de la recherche scientifique
CNSAD : Conservatoire national supérieur d'art dramatique
CNSMD : Conservatoire national supérieur de musique et de danse (Lyon)
CNSMDP : Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
CRIS : Centre de Ressources Internationales de la Scène
CTLes : Centre technique du livre de l'enseignement supérieur
DMDTS : Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles
EAD : *Encoded Archival Description* ou Description archivistique encodée
ENSAL : École nationale supérieure d'architecture de Lyon
ENSATT : École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre
ENSBA : École nationale supérieure des beaux-arts (Lyon)
Enssib : École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques
ERACM : École Régionale d'Acteurs de Cannes et Marseille
ESNAM : École nationale supérieure des arts de la marionnette
FRBR : *Functional Requirements for Bibliographic Records* ou Spécifications fonctionnelles des notices bibliographiques
ICiMa : Chaire d'Innovation Cirque et Marionnette
ICOM : *International Council of Museums* ou Conseil international des musées
IET : Institut d'Études théâtrales (Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
IFLA : *International Federation of Library Associations and Institutions* ou Fédération internationale des associations et institutions de bibliothèques

IGDC : Implantation et Gestion dynamique des collections
IIM : Institut international de la marionnette
IMEC : Institut Mémoires de l'édition contemporaine
INA : Institut national de l'audiovisuel
INHA : Institut National d'Histoire de l'Art
MAM : Musée des Arts de la marionnette (Lyon)
MHL : Musée d'Histoire de Lyon
MIT : *Massachusetts Institute of Technology*
MuCEM : Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
OPAC : *Online Public Access Catalog*
PAM : Portail des Arts de la marionnette
PCP : Plan de conservation partagée
PCPP : Plan de conservation partagée des périodiques
PCRA : Plan de conservation partagée des périodiques Rhône-Alpes
RASP : Répertoire des Arts du spectacle
SGBM : Système de Gestion de Bibliothèque mutualisé
SHT : Société d'histoire du théâtre
SIBMAS : Société internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle
SIGB : Système intégré de gestion de bibliothèque
SVM : Département Son Vidéo Multimédia de la BnF
THEMAA : Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés
TNP : Théâtre national populaire (Villeurbanne)
TNS : Théâtre national de Strasbourg
UNESCO : *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*
UNIMA : Union Internationale de la Marionnette
V&A : *Victoria and Albert Museum* (Londres)

INTRODUCTION

« Comme tout art, le théâtre produit des œuvres. Elles ont ceci de particulier d'être tout entières dans le moment de la représentation. L'œuvre de théâtre ne survit alors que dans ses restes, qui deviennent alors le seul témoignage de l'œuvre. Elle dure beaucoup moins longtemps qu'une vie d'homme, mais, comme elle, elle ne laisse que des souvenirs, quelques inscriptions et divers objets. C'est peut-être pourquoi les hommes ont inventé le théâtre, un art qui leur ressemble... Imaginons un tableau dont il ne resterait que les esquisses, des photos de plateau et des chutes... Après qu'elle ait eu lieu, l'œuvre de théâtre, comme l'Histoire, est une conjecture, l'objet d'une hypothèse, d'une reconstitution. »

Béatrice PICON-VALLIN, Jean-Loup RIVIÈRE, 1999¹.

Arts de l'éphémère, du présent, arts de l'itinérance parfois, arts en mouvements toujours, les arts de la scène se caractérisent par ce moment du spectacle, que Roland Barthes qualifiait d'« épiphanie » de la représentation, ce point d'orgue après lequel ne demeure que l'empreinte fugace d'un processus complexe. Les manifestations de ces arts vivants sont-elles vouées à disparaître une fois le rideau tombé et la salle désertée de ses spectateurs, comme l'avance Peter Brook dans la première partie de son ouvrage *The empty space* ?

« Theatre is always self-destructive art, and it is always written on the wind. »²

La réponse donnée d'emblée par bon nombre de conservateurs, historiens, archivistes, praticiens ou même passionnés est évidemment négative. Si l'instant du spectacle reste irremplaçable, puisqu'étant l'essence même des arts de la scène, des traces peuvent néanmoins lui survivre et faire mémoire, faire patrimoine. Ce qui se joue hors du champ de la représentation, autant en amont qu'en aval, constitue également une source d'une grande richesse qui n'attend qu'à être documentée.

La genèse de ce projet de recherche repose sur les questions complexes et paradoxales de la conservation et de la valorisation d'un patrimoine volatil, ainsi que sur les modalités de constitution de fonds patrimoniaux atypiques, aboutissant eux-mêmes sur la fabrication d'espaces tout aussi singuliers et épars. En nous fondant sur le constat de la diversité des supports du patrimoine des arts du spectacle et du paradoxe de leur conservation, ainsi que sur le constat de l'absence d'un musée des arts du spectacle en France, nous pouvons construire une base de réflexion ayant pour sujet principal la notion de lieu, et plus particulièrement la multiplicité des lieux et des types de lieux de conservation de ce patrimoine³. En effet, nous aimerions étudier l'organisation du patrimoine des arts du spectacle par le prisme des établissements qui en prennent la charge et qui portent chacun un regard différent sur leurs collections.

¹ PICON-VALLIN, Béatrice, RIVIÈRE, Jean-Loup, 1999. L'enseignement des restes. In : *Les Cahiers*. No. 30, p. 12.

² BROOK, Peter, 1968. *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough*. [London] : Macgibbon and Kee, p. 18.

³ Parmi lesquels bibliothèques, musées, centres de documentation, archives, bibliothèques-musées, écoles d'art, théâtres, opéras etc.

Ainsi le sujet défendu dans ce mémoire a-t-il pour intérêt la mise en avant des particularités du patrimoine des arts du spectacle et de la conservation de ce patrimoine en France. Il coïncide également avec un projet, encore à un stade embryonnaire, conjointement mené par la Société d'histoire du théâtre et par le département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (BnF), de cartographie des lieux et instances de conservation du patrimoine des arts du spectacle.

Nos réflexions nous guident alors vers les notions de patrimoine, d'arts du spectacle, de conservation, de valorisation, de lieu et de document – au sens large du terme.

1. ÉLÉMENTS DE DÉFINITION

Lorsque nous parlons d'arts du spectacle, nous comprenons les domaines suivants : théâtre, opéra, danse, marionnettes, mime, cirque, cabaret, music-hall, spectacle de rue. Selon la typologie dressée par le département des Arts du spectacle de la BnF⁴, le cinéma, la télévision et la radio peuvent également faire partie de cette famille ; néanmoins, nous nous concentrerons ici sur les arts du spectacle vivant. Nous pourrions donc utiliser à la fois les expressions « arts du spectacle », « spectacle vivant » ou encore « arts de la scène » pour désigner les domaines cités plus haut, bien que la première proposition, employée par la BnF dans la désignation de son département, soit privilégiée.

Le terme de « document », quant à lui, se réfère en effet à une approche large de la notion, telle qu'elle a pu être théorisée par les professionnels des bibliothèques et des sciences de l'information et de la communication que sont Paul Otlet (1868-1944), Suzanne Briet (1894-1989) ou encore Jean Meyriat (1921-2010)⁵. Ainsi, tout objet peut se révéler document. En ce qui nous concerne, nous utiliserons donc ce terme pour englober l'ensemble des composants du patrimoine des arts du spectacle : livres, périodiques, coupures de presse, carnets de mise en scène, affiches mais également objets, costumes, masques, marionnettes, maquettes, et tant d'autres.

Par « patrimoine », le dictionnaire Larousse entend « *ce qui est considéré comme l'héritage commun d'un groupe*⁶ », parmi d'autres définitions. Si ce terme entre bien souvent en résonance avec des notions d'ancienneté et de rareté, ce qui fait ou non « patrimoine » dans le domaine des bibliothèques peut tout de même sembler quelque peu flou. En nous penchant sur une notice créée par l'Enssib en 2014, nous apprenons qu'aucune définition stricte et officielle de ce qu'est le patrimoine n'existe en bibliothèque. En revanche, l'usage tend à définir les fonds patrimoniaux comme étant antérieurs à 1914 ou bien à 1940, selon les établissements. Ces indicateurs peuvent cependant varier ; preuve en est que l'on peut tout à fait entendre parler de « patrimoine

⁴ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Département des Arts du spectacle. *In* : *BnF* [en ligne].

⁵ ORTEGA, Cristina, SALDANHA, Gustavo, 2017. La notion de document d'Otlet à Meyriat et les propositions néodocumentalistes. *In* : *Sciences de la société* [en ligne].

⁶ DICTIONNAIRE LAROUSSE, [s.d.]. Patrimoine. Troisième entrée. *In* : *larousse.fr* [en ligne].

contemporain. » À noter également que « *les fonds patrimoniaux s'opposent aux fonds courants de lecture publique et échappent de fait à toute pratique de désherbage [...]* »⁷

Ce terme semble orienter le champ de notre travail de recherche vers des fonds relativement anciens et précieux, ce qui semble correspondre tout à fait à de nombreuses collections liées aux arts du spectacle, que l'on sait constituées d'archives, de costumes anciens, de manuscrits... Toutefois, et c'est là toute la complexité des collections qui nous intéressent, ces fonds sont bien souvent porteurs d'une grande diversité, tant dans leurs supports que dans leur caractère plus ou moins patrimonial. Si le département des Arts du spectacle de la BnF détient des carnets de notes du dramaturge Eugène Ionesco, ou bien des masques du Fonds Edward Gordon Craig, il est également possible d'y trouver les dernières parutions portant sur les arts du spectacle. Il en va de même pour de nombreux lieux qui cumulent fonds documentaires et archivistiques, et c'est bien cet ensemble composite qui nous intéresse dans sa globalité et dans les problématiques qui en émanent.

Un autre fil composant notre sujet est celui du lieu ; c'est en tirant ce fil que nous pouvons resserrer notre périmètre d'étude. Plus qu'à l'appartenance ou non à une dimension « purement » patrimoniale, puisqu'elle peut parfois être floue ou réductrice au sein d'un même fonds, c'est donc à la notion de lieu que nous nous attacherons pour cadrer notre terrain de recherche. Par « lieu », nous entendons « localisation », car c'est bien de cela dont il est question : la localisation et l'identification des fonds existants par la compréhension de leur trajectoire et de leur situation de conservation. Cette notion de lieu nous permet aussi de nous pencher sur les paramètres variables qui régissent les différentes entités faisant « lieu » : statut, autonomie, situation géographique passée ou présente ont nécessairement un rôle à jouer sur l'état et le traitement des collections.

Cette notion de lieu est donc intimement liée à celle de conservation, et c'est par ce prisme du lieu que nous essaierons de saisir quelles sont les conditions de vie des fonds. En bibliothéconomie, la conservation « [...] vise à prévenir les dégradations et prolonger la durée de vie des documents. »⁸ Il s'agit d'un paramètre extrêmement défini, puisque différents types de conservation sont formalisés et enseignés. La conservation peut être considérée comme constituant un élément central de l'ensemble du processus de traitement des fonds, que l'on peut aisément scinder en quatre grands axes, souvent présentés comme les « 4C » dans les études liées à la conservation : collecte, classement, conservation, communication. Ces quatre piliers, absolument complémentaires et indissociables, ne sauraient être hiérarchisés dans les pratiques professionnelles de gestion de collection. Toutefois, il est intéressant de noter que c'est le terme de « conservateur » qui est employé pour désigner les personnes en charge des fonds. Ni « collecteurs », « classeurs » ou « communicateurs », les conservateurs prennent pourtant en charge, dans la mesure du possible, l'ensemble du processus de gestion de leurs collections, les « 4C. » Il nous arrivera donc, dans le cadre de cette étude, d'utiliser également le terme de « conservation » dans son sens global, qui est finalement celui du traitement, de la gestion d'une collection dans son ensemble.

Enfin, dans cette démarche d'articuler, d'une part, l'intérêt porté au traitement des fonds liés aux arts du spectacle par le prisme de leur lieu de vie et, d'autre part, de

⁷ ENSSIB, 2014. Patrimoine. In : *enssib.fr* [en ligne].

⁸ ENSSIB, 2014. Conservation des documents. In : *enssib.fr* [en ligne].

visibiliser ces lieux dans leur diversité, nous explorerons également la notion de valorisation. En effet, si en bibliothéconomie la valorisation peut tout à fait être considérée comme le pendant de la communication en tant que quatrième des « 4C » de la gestion d'un fonds, elle peut s'en distinguer ; si l'on s'attache à des définitions plus globales de ces termes, la communication est l'action de mettre en contact un fonds et son public⁹, impliquant une notion de transmission. De son côté, le terme de « valorisation » implique une « action de donner de la valeur »¹⁰ et se concentre sur l'objet en lui-même plus que sur sa relation avec son public. Si la démarche de valorisation, du moins en bibliothèque, est empreinte des mêmes considérations du public « cible »¹¹ que celles opérées lors du processus de communication, cette dernière implique tout de même une relation déjà existante avec des usagers, alors même que la valorisation semble davantage « préparer le terrain » de la communication. La valorisation peut donc être considérée comme l'un des facilitateurs de la communication des collections : pour mieux communiquer, on va numériser, exposer, vulgariser... C'est donc bien de valorisation dont nous parlerons ici en questionnant tout particulièrement la notion de musée des arts du spectacle et les opérations de mise en valeur des fonds liés à ce patrimoine.

2. SINGULARITÉS DU PATRIMOINE DES ARTS DU SPECTACLE

Vues historiques

Historiquement, ce sont à des volontés privées que l'on doit la constitution des premiers fonds sur les arts du spectacle ; érudits, bibliophiles, collectionneurs passionnés rassemblaient au XVIII^e siècle « des bibliothèques « littéraires » au sens où elles recèlent des livres, textes de pièces et dans une moindre mesure des commentaires et études. Rares sont les archives à proprement parler [...] »¹²

Certains lieux du spectacle procèdent également à une forme de gestion documentaire et archivistique au cours de ce siècle, à l'instar de la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris pour ses partitions et la constitution de son matériel d'orchestre :

« Au XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle, le « copiste de l'Académie » a la charge de la bibliothèque de l'Académie (au sens strict de bibliothèque musicale). Le premier de ces copistes ayant laissé son nom à la postérité est Lallemand, actif à l'Opéra dès 1738 et décédé en juin 1751. [...] c'est Jean-Baptiste Lefebvre qui, le premier, à son entrée en fonction le 1^{er} avril 1774, porte le titre de copiste et bibliothécaire de l'Académie. »¹³

⁹ DICTIONNAIRE LAROUSSE, [s.d.]. Communication. In : *larousse.fr* [en ligne].

¹⁰ DICTIONNAIRE LAROUSSE, [s.d.]. Valorisation. In : *larousse.fr* [en ligne].

¹¹ Comme en attestent de nombreuses ressources ou travaux professionnels, dont : BARRET, Elydia *et al.*, 2014. *Valoriser des collections numérisées. Fiche pratique* [en ligne]. ; BONNEFOY, Laetitia, 2009. *Valoriser un centre de ressources documentaires : quelles pistes envisager ? Le cas du Centre de documentation de la Direction des musées de France* [en ligne].

¹² HUTHWOHL, Joël, 2014. La mémoire des arts du spectacle des collections privées au patrimoine national. In : *Spectacles en France : archives et recherche*, p. 50.

¹³ AUCLAIR, Mathias, 2018. Directeurs de la Bibliothèque-musée de l'Opéra (copistes, bibliothécaires, archivistes, administrateurs) [en ligne].

La Révolution française précipite, à la fin du XVIII^e siècle, la récupération et la mise à disposition de nombreux fonds constituant aujourd'hui le point de départ de nos bibliothèques et archives publiques, et ce notamment dans le domaine des arts du spectacle. Peu à peu se créent aussi plus précisément des services d'archives pour les arts du spectacle, notamment dans des lieux de pratique tels que la Comédie-Française, dont le patrimoine remonte au temps de Molière et des registres de gestion de la troupe du Français. Toutefois, si la documentation ou les archives existent, elles ne font pas pour autant l'objet d'une collecte ou d'une conservation systématiques.

Ainsi Martial Poirson, dans le numéro 237 de la *Revue d'histoire du théâtre*, attribue-t-il à Auguste Rondel (1858-1934) la « première initiative de collecte systématique de fonds théâtraux (essentiellement textuels) »¹⁴, initiative privée donc, qui donnera naissance à l'actuel département des Arts du spectacle de la BnF. C'est bien au cours du XX^e siècle que ce patrimoine connaîtra une forte institutionnalisation, avec l'émergence et l'organisation de fonds publics, conjointes à une démarche d'accroissement passant notamment par la récupération des collections personnelles de gens de théâtre par des organismes dépositaires (parmi lesquels la BnF, ou bien la bibliothèque théâtrale de la Sorbonne créée par Jacques Scherer¹⁵, et tant d'autres). Parallèlement à cette institutionnalisation se développe la pensée universitaire des arts du spectacle, jusqu'alors cantonnée à un statut textuel et littéraire ; le geste, la création scénique deviennent également objets d'étude à part entière grâce à la fondation, à la fin des années 1950 seulement, de la discipline universitaire des « Études théâtrales » par Jacques Scherer. La pensée des arts du spectacle se situe alors « à la jonction du champ universitaire et du champ théâtral » ; son patrimoine ne peut en aucun cas être ignoré¹⁶.

Louis Jouvet (1887-1951), homme de théâtre innovateur du XX^e siècle, déplorait toutefois en 1945 le manque de valorisation et d'exploitation des collections théâtrales qu'il aimerait voir devenir « outils d'une connaissance » ; il mentionne d'ailleurs déjà l'absence de musée d'art dramatique en France¹⁷ et ce manque, malgré quelques initiatives couronnées de succès, résonne encore dans les milieux des arts de la scène.

Documents et supports des arts du spectacle

De quoi sont donc actuellement remplis les bibliothèques, centres d'archives, et musées dédiés aux arts du spectacle ? Que reste-t-il dans le sillage de la création et de la représentation des arts du spectacle ? Pour répondre à cela, il convient d'observer le processus global qui encadre le moment clé de la représentation. En amont, textes dramatiques, notes de mise en scène, maquettes de costumes ou de décors, carnets de recherche scénographique, archives de la répétition, communication réalisée pour promouvoir le spectacle (affiches, communications). En aval, appareil critique issu de la presse, correspondances, archives liées à la production et aux recettes, photographies des représentations, des publics, costumes, accessoires, éléments de décor, captations... nombreux sont les vestiges de cet instant éphémère du jeu. En parallèle à cet espace des

¹⁴ POIRSON, Martial, 2008. Mémoire vive : archiver, conserver, inventorier, actualiser. In : *Revue d'histoire du théâtre*. Janvier-mars 2008-1. No. 237, p. 9.

¹⁵ Cette bibliothèque est l'actuelle Théâtrothèque Gaston Baty de l'Institut d'Études théâtrales (Sorbonne-Nouvelle – Paris 3).

¹⁶ FONDU, Quentin, 2021. *La Scène et l'Amphithéâtre : sociologie et histoire de la discipline des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes (1945-2000)*. Thèse de doctorat, sous la direction de Gisèle Sapiro et de Ingrid Gilcher-Holtey, Soutenue le 7 janvier 2021, Paris : EHESS et Universität Bielefeld, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales.

¹⁷ HUTHWOHL, Joël, 2014, *op. cit.*, p. 53.

praticiens et des spectateurs se développe également tout un pan de la pensée des arts du spectacle : études, publications scientifiques et professionnelles, congrès et leurs actes sont également à l'origine de toute une production documentaire et archivistique.

Ainsi pouvons-nous tenter de dresser une rapide typologie des supports, extrêmement diversifiés, qui témoignent de ces arts vivants. D'une part, les fonds de papier concernent monographies, périodiques, partitions, livrets d'opéra, documents de presse, de communication, éléments iconographiques, archives de la création (carnets de notes, croquis de scénographie, plans de construction de décors...), archives administratives (trésorerie, contrats...). Ces fonds sont rejoints par un matériel audiovisuel : captations, enregistrements mais aussi productions audiovisuelles réalisées pour l'instant du spectacle, qui fleurissent depuis de nombreuses années avec l'arrivée de la projection sonore ou visuelle dans les mises en scène. D'autre part, les fonds d'objets : costumes, marionnettes, masques, accessoires, instruments de musique, décors, castelets et petits théâtres, maquettes en volume, et les œuvres d'art qui y sont liées : tableaux ou bustes par exemple. C'est bien cet ensemble composite qui constitue les restes de l'acte scénique et du processus qui l'entoure. Sans doute manque-t-il certains éléments à cette liste qui ne vise en rien l'exhaustivité ; comme le souligne Martial Poirson avant de présenter la nomenclature établie par Stanislavski concernant sa propre collection, « *les principes taxinomiques sont multiples et feraient la matière d'un volume à part entière.* »¹⁸

Ces documents qui ne sont pas des livres ni des archives de papier confèrent aux structures qui les abritent une dimension muséale. Le traitement de ces fonds, tant au niveau de leur conservation que de leur valorisation, en est nécessairement impacté, d'où cette constante préoccupation d'un musée des arts du spectacle. Si le « musée de gestes dramatiques » imaginé par René Jeanne (1887-1969) en 1922 dans une lettre ouverte destinée au directeur des Beaux-Arts consiste davantage en une cinémathèque théâtrale¹⁹, l'idée d'un musée d'exposition des traces des arts du spectacle germe tout naturellement dans l'esprit de ceux qui côtoient les plateaux et les collections.

C'est ce dont peut en effet témoigner la création en 1954 de la Section internationale des Bibliothèques-musées des arts du spectacle (SIBMAS). Ce réseau à échelle mondiale regroupe des institutions, entités et membres acteurs et actrices du patrimoine des arts du spectacle, incluant théâtre, cirque, danse, opéra, cinéma et marionnettes ; le but de cette association est de fédérer, d'agir de concert en partageant des informations et en orchestrant des congrès bisannuels dans différents pays membres, se résultant par la publication d'actes.²⁰ Sa fondation nous montre bien que des liens sont pensés depuis bien longtemps entre bibliothèques et musées en matière d'arts du spectacle.

Ce rêve d'un musée des arts du spectacle est une réalité dans certains pays : l'enquête publiée dans le trentième numéro des *Cahiers* de la Comédie-Française en 1999 présente bien évidemment le Theatre Museum abrité au sein du Victoria and Albert

¹⁸ POIRSON, Martial, 2008, *op.cit.*, p. 11.

¹⁹ Publiée en 1999 dans le trentième numéro des *Cahiers* de la Comédie-Française, cette lettre parue en 1922 dans le numéro 16 de *Cinémagazine* appelle à filmer les artistes « dès qu'[ils] se seraient imposés à l'attention du public dans quelque genre que ce soit » afin d'en conserver la trace dans une « bibliothèque d'un genre spécial », que René Jeanne aimerait voir accueillie par l'administration des Beaux-Arts, et qui permettrait d'immortaliser des instants scéniques.

JEANNE, René, 1922. Archiver le théâtre. In : *Les Cahiers*. No. 30, pp. 17-20.

²⁰ SIBMAS, [s.d.]. Qu'est-ce que la SIBMAS ? [en ligne].

Museum de Londres, ainsi qu'un Österreichisches Theatermuseum viennois ou encore le Musée national du Théâtre et de la Musique de Saint-Petersbourg²¹.

Toutefois, l'actualité ne va pas dans le sens d'un foisonnement de projets muséaux pour les arts du spectacle : en 2021, la crise sanitaire mondiale ébranle l'économie culturelle et notamment celle du Victoria and Albert Museum qui se voit contraint de fermer les portes de ses collections théâtrales, limogeant une partie du personnel qui y était employé²². L'annonce de la fermeture de ces fonds d'une grande richesse a fait grand bruit au sein de la communauté professionnelle internationale : la SIBMAS s'est d'ailleurs mobilisée pour sauver ce département du V&A²³.

Un paradoxe de la conservation

Sans parler d'un musée des arts du spectacle, l'idée-même d'archive de théâtre partage déjà les professionnels. Une certaine réticence se manifeste lorsqu'il est question de sortir ce matériau artistique du moment clé de la représentation au cours duquel il prend tout son sens. En effet, il peut sembler paradoxal de « figer » dans la conservation des éléments dont la vocation est d'être rendus vivants par leur utilisation sur un plateau. Peut-on légitimement épingle en vitrine, à la manière d'un papillon mis sous verre, un costume dans lequel a virevolté une étoile de l'Opéra de Paris ? Quel intérêt peut présenter une marionnette qui ne peut plus être manipulée, ou un masque que personne ne porte et anime ?

De la même manière, la force des liens qu'entretiennent les praticiens de la scène à la documentation et à la pensée des arts du spectacle, et plus encore aux archives administratives de la production d'un spectacle, reste très personnelle et variable. C'est ce qui émane d'un ensemble d'entretiens réalisés par David Tuaillon²⁴ auprès de quelques metteurs en scène. L'on y découvre que, si Alain Françon accorde une grande importance au processus de documentation lors de la création d'un spectacle et que Stuart Seide a rencontré le théâtre par les archives avant le plateau, Bernard Sobel n'accorde aucune place aux archives dans son théâtre. Certains metteurs en scène, à l'instar de Roger Planchon par exemple, sont très réticents à l'idée de réaliser des captations de leurs spectacles, alors même que c'est l'arrivée de ce grand défenseur de la décentralisation à la direction du TNP qui a initié sa politique d'archivage artistique et administratif²⁵. Aussi la figure de l'artiste peut-elle parfois cohabiter, en un même corps, avec celle du collectionneur. On sait qu'il en va ainsi pour Edward Gordon Craig ; son « *souci de la documentation* » le pousse à constituer une collection exceptionnelle dont la Bibliothèque nationale de France se portera acquéreuse en 1957.²⁶

Toutefois, reconnaître ou considérer l'importance des archives ne revient pas à les collecter et les conserver ; cette tâche n'est pas toujours réalisée, ou en tous les cas pas dans les « règles de l'art », notamment au sein des compagnies ou des théâtres qui, par nature, ne sont pas des lieux de conservation et sont bien plus préoccupés par l'urgence

²¹ COMÉDIE-FRANÇAISE, 1999. Musées, archives, quelques lieux. Enquête. *In : Les Cahiers*. No. 30, p. 43 à 71.

²² MUSEUMS ASSOCIATION, 2021. V&A to cut posts and merge departments [en ligne].

²³ SIBMAS, [s.d.]. "Save the V&A Theatre & Performance Department" Campaign Page [en ligne].

²⁴ [TUAILLON, David], 1999. Les metteurs en scène, leurs archives et celles des autres. *In : Les Cahiers*. No. 30, pp. 88-97.

²⁵ C'est ce qu'explique en entretien Sidonie Fauquenois, documentaliste et secrétaire de rédaction en charge des archives au TNP de Villeurbanne.

²⁶ GITEAU, Cécile, 2000. Création/documentation selon Edward Gordon Craig. *In : Arts du spectacle : patrimoine et documentation. XXIII^e congrès international*, Paris, 25-30 septembre 2000, p. 19.

de la création. Par ces mots, Martial Poirson exprime tout à fait l'idée d'un héritage nécessaire et précieux mais pour autant complexe et dont la gestion représente une charge non négligeable :

« Avant, pendant et après la représentation s'accumulent en effet toutes sortes de traces, vestiges, restes [...]. Héritage problématique, tronqué, incomplet, disséminé, ce fonds commun d'humanité suscite aujourd'hui l'intérêt de spécialistes du théâtre aussi bien que, par un mouvement conjoint, la curiosité de praticiens, de plus en plus conscients d'eux-mêmes et du fait que l'histoire du théâtre, jusque dans ses ruptures, est cumulative, et qu'elle constitue aujourd'hui un devoir d'inventaire au sein d'une société du spectacle hypermédiatisée, fondée sur l'immédiateté de la consommation courante et l'amnésie volontaire. »²⁷

Si l'importance de la documentation produite, des archives collectées et du matériel de création artistique et technique (maquettes, croquis...) n'est plus à prouver en matière de pensée, d'histoire et de création des arts du spectacle, la question des éléments scéniques conçus pour le plateau peut rester plus sensible. Leur utilité documentaire questionne. Pourtant, ces objets de transmission que sont costumes, éléments de décors, masques, accessoires et marionnettes, parmi tant d'autres, font sans nul doute archive en ce qu'ils sont des objets empreints de savoirs techniques, d'une démarche artistique et d'une histoire du spectacle. Toutefois, il ne peut pas être question de tout conserver ; cette idée est, d'une part, logiquement irréalisable et, d'autre part, peu pertinente d'un point de vue intellectuel. Que doit-on alors conserver ? Les pratiques en la matière restent, nous le verrons, relativement disparates.

Ce patrimoine des arts du spectacle, éparé, a été et est toujours concerné, à plusieurs reprises, par des recensements plus ou moins exhaustifs. Nous évoquerons plus tard l'impressionnant livre bleu que l'on doit à André Veinstein, mais déjà avant cela, la Société d'histoire du théâtre lance en 1949 un projet d'*Inventaire des lieux et actes du théâtre* à échelle francophone, qui se traduira par la publication d'une série d'articles dans sa *Revue d'histoire du théâtre*. S'opère alors une prise de conscience de la dispersion des ressources théâtrales, dont les problématiques restent prégnantes aujourd'hui.

3. PROBLÉMATISATION

Nous l'avons vu, le patrimoine des arts du spectacle se distingue par la diversité – et la complémentarité – de ses supports ; archives de papier comme objets, costumes, marionnettes, maquettes, sont autant de documents dont les enjeux, les besoins et les possibilités de conservation varient. En outre, la place de ce patrimoine peut interpeller ; les archives et objets patrimoniaux sont-ils indissociables des lieux qui les ont vu vivre et qui continuent à faire vivre les arts du spectacle ? Doivent-ils donc être conservés dans ces mêmes lieux, comme le proposent la bibliothèque-musée de la Comédie-Française ou celle de l'Opéra de Paris ?

D'autre part, la conservation de ce patrimoine singulier est pétrie de problématiques diverses, du fait, encore une fois, de l'hétérogénéité des supports, mais également de la

²⁷ POIRSON, Martial, 2008, *op.cit.*, p. 8.

nature-même de ces documents. Nous pouvons en effet questionner le paradoxe de la conservation de ces archives du vivant et le sens que l'on trouve à les figer dans une seconde vie inerte. De là peuvent également découler de nombreux questionnements concernant les modalités de valorisation et de communication de ces documents ; doit-on exposer ces objets ? Doit-on reconstituer ce qui a été leur vie, et comment ? Comment les faire dialoguer avec le public ?

C'est pour cette raison, également, que les structures de conservation du patrimoine des arts du spectacle sont si diverses et nous inspirent de nouveaux questionnements. Pourquoi n'existe-t-il pas de musée des arts du spectacle en France ? Quelles différences de conservation et de valorisation résultent de cet éclatement des lieux de conservation du patrimoine des arts du spectacle ? Quel regard portent les différentes structures sur ces documents ? Que font ces différents lieux au patrimoine des arts du spectacle, en matière de collecte, de conservation, de signalement, de valorisation, de communication ? En effet, un musée, une bibliothèque, des archives, des établissements spécialisés ou généralistes, auront inévitablement des pratiques de préservation du patrimoine variables. La multiplication des lieux et des modes de préservation et de valorisation semble par ailleurs être inhérente aux arts du spectacle, qui se caractérisent également par l'existence d'espaces mixtes. Qu'en est-il, en effet, des lieux hybrides – revendiqués et désignés d'emblée comme « bibliothèques-musées », par exemple – ou qui pratiquent cette hybridité, à l'instar du département des Arts du Spectacle de la BnF et sa Rotonde ? Cette forme, dont nous tenterons de dresser un historique de création, est-il la réponse aux problématiques de conservation du patrimoine des arts du spectacle ? Représente-t-elle aujourd'hui un espace idéal, ou qui tend vers l'idéal, pour articuler conservation et communication et faire cohabiter le papier et les objets ?

En outre, la diversité de ces lieux rend inégal le dialogue entre les collections et leur centralisation, notamment d'un domaine à l'autre des arts du spectacle – parmi lesquels se côtoient théâtre, danse, arts du cirque et de la rue, marionnette, mime... Il semble donc pertinent de procéder à une typologie et à une analyse comparative des lieux de conservation du patrimoine des arts du spectacle. Nous pourrions également interroger le rôle du numérique dans la conservation et la valorisation de ce patrimoine. Ce travail nous permettra de trouver des pistes de réponse aux questionnements qui nous animent : **en quoi la diversité de ses lieux et de ses supports a-t-elle une incidence sur la constitution et la valorisation du patrimoine des arts du spectacle ? Compte-tenu de la diversité de ses espaces et de ses supports, quel serait un lieu de conservation idéal pour ce patrimoine atypique ?**

4. MÉTHODOLOGIE

La méthodologie adoptée aux balbutiements de ce projet a consisté en la recherche de ressources existant dans le domaine universitaire sur le champ de la conservation des arts du spectacle. Ces recherches, juxtaposées à une série d'entretiens informels avec des professionnels de la recherche, de la conservation ou bien des arts du spectacle²⁸ ont

²⁸ Nous pouvons mentionner Joël Huthwohl, archiviste-paléographe responsable du département des Arts du spectacle de la BnF et directeur de ce mémoire ; Léonor Delaunay, historienne du théâtre, administratrice et éditrice de la Société d'histoire du théâtre ; ainsi que les membres de l'équipe pédagogique du master PBD de l'Enssib.

permis de définir les orientations de notre idée de recherche, pour donner lieu au sujet qui est ici présenté.

Tout en poursuivant un travail de réflexion et de recherche documentaire, une première base bibliographique a émergé. Sur cette base et avec l'aide de Joël Huthwohl, qui dirige ce mémoire, ont pu être fondées les délimitations de notre étude ainsi que la problématisation du sujet, présentée ci-dessus.

Conjointement a été mené un travail d'état de l'art²⁹ consistant en une revue de la littérature produite sur le sujet qui nous intéresse. Ce travail nous permet de confirmer l'angle par lequel aborder nos recherches tout en dressant un panorama synthétique des questions soulevées dans le domaine de la conservation des arts du spectacle.

La problématisation de notre sujet d'étude nous permet de dresser de grands axes de réflexion : la constitution d'un état des lieux sur la situation de ce patrimoine des arts du spectacle que l'on sait dispersé, afin d'en réaliser une typologie partielle, puis la mise en place d'une réflexion sur les particularités de traitement de ces fonds. Enfin, nous pourrons nous questionner sur la notion de lieu idéal pour la conservation et la valorisation des collections sur les arts du spectacle en France, grâce à des échanges avec des professionnels de la conservation et aux résultats de nos recherches.

Une enquête par entretien a ensuite été conçue pour cadrer la suite des opérations du processus de recherche. Le but de cette étape est de tracer le périmètre de l'enquête ainsi que ses modalités.

Ce périmètre de notre projet englobe les lieux de conservation des arts du spectacle en France. Aussi semble-t-il pertinent d'interroger des personnes travaillant dans ces structures afin de les questionner sur la constitution des fonds, sur le fonctionnement et les missions de leurs structures, sur leur inscription dans un modèle de conservation précis, mais également sur leur vision personnelle de ce que serait un lieu idéal de conservation des arts du spectacle, notamment en prenant pour exemple le modèle particulier des bibliothèques-musées.

Nous cherchions donc à rencontrer à la fois des personnes travaillant dans des bibliothèques, des musées, des bibliothèques-musées, des centres de documentation, des théâtres, ou encore des écoles et lieux d'enseignement, afin de toucher un échantillon relativement diversifié de structures. La liste des personnes à contacter a été établie sur la base des échanges préalables mentionnés plus tôt, de recherches bibliographiques et avec l'aide de Joël Huthwohl.

L'intégralité des personnes contactées ont répondu positivement ; elles sont les suivantes :

- Juliette Caron, documentaliste à la médiathèque Jean-Louis Barrault de l'Odéon-Théâtre de l'Europe et membre du Conseil de la SIBMAS. L'entretien a été réalisé le 18 mars 2021.
- Léonor Delaunay, administratrice et éditrice de la Société d'histoire du théâtre (SHT). L'entretien a été réalisé le 8 juillet 2021.

²⁹ Cet état de l'art sera restitué dans le premier chapitre de ce mémoire.

▸ Christophe Demars, responsable de la bibliothèque de l'École nationale supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon. L'entretien a été réalisé le 2 juin 2021.

▸ Sidonie Fauquenois, documentaliste et secrétaire de rédaction au centre de documentation du Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne. L'entretien a été réalisé le 8 avril 2021.

▸ Séverine Forlani, responsable du service de la bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (BMO) au sein du département de la Musique de la BnF. L'entretien a été réalisé le 25 mars 2021.

▸ Céline Hersant, responsable de la Théâtrothèque Gaston Baty à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. L'entretien a été réalisé le 24 mars 2021.

▸ Véronique Meunier, conservatrice des bibliothèques, adjointe au directeur du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France et trésorière de la SIBMAS. L'entretien a été réalisé en deux parties, le 30 mars puis le 15 avril 2021.

▸ Delphine Pinasa, directrice du Centre national du Costume de scène (CNCS) à Moulins. L'entretien a été réalisé le 1er avril 2021 en compagnie de Manon Mauguin, chargée d'inventaire des collections au CNCS.

▸ Agathe Sanjuan, conservatrice-archiviste à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française. L'entretien a été réalisé le 16 mars 2021.

▸ Brigitte Sanvoisin, chargée des collections de marionnettes du Musée des Arts de la Marionnette (MAM) – Gadagne. L'entretien n'a finalement pas pu aboutir.

Les informations recueillies auprès de ces neuf personnes nous permettent de nourrir notre typologie des lieux de conservation du patrimoine des arts du spectacle, en récoltant des données au plus proche de leur source. Ces informations alimentent également l'ensemble des réflexions formulées dans ce mémoire, tant en ce qui concerne le traitement des fonds que la notion de lieu idéal.

La prise de contact avec l'ensemble de ces personnes a été effectuée en mars 2021. Ainsi avons-nous pu réaliser une série de neuf entretiens téléphoniques ou en visio-conférence entre les mois de mars et juillet 2021. Ces entretiens se sont déroulés sur le mode semi-directif, sous forme de discussions guidées. Les échanges se sont fondés sur une grille d'entretien³⁰ réalisée au préalable mais non communiquée aux interlocutrices et interlocuteur.

Les entretiens débutaient donc par une présentation du sujet de recherche et des modalités d'entretien. Les échanges ont été enregistrés avec l'accord des personnes interrogées. Suite à ces formalités pouvait débiter la discussion, dont le but était de mieux connaître les interlocutrices et interlocuteur mais également leur structure dans son fonctionnement, ses missions, ses publics, ses particularités géographiques ou pratiques. Nous avons également pu questionner les fonds et leur traitement, à la fois en ce qui concerne la politique documentaire (constitution, accroissement, classification, communication, particularités, outil de gestion) mais également la valorisation, tant numérique que physique. Par ailleurs, nos échanges ont également eu une portée à la fois plus générale, concernant les lieux du patrimoine des arts du spectacle en France dans leur ensemble, et plus personnelle, puisqu'il nous a semblé pertinent de questionner les interlocutrices et interlocuteurs sur leur propre vision de cet idéal en matière de

³⁰ La grille d'entretien type utilisée pour guider les échanges se trouve en annexe no. 1.

conservation et de valorisation du patrimoine des arts du spectacle. Dans la mesure du possible et au fil de la discussion, qui se voulait libre, les échanges ont suivi le déroulement progressif imaginé dans la grille d'entretien pour aller du plus général et des questions les plus descriptives à des sujets plus personnels et complexes, plus particulières et nécessitant un temps de réflexion plus important. La grille d'entretien a été adaptée à chaque structure afin de rassembler des informations les plus pertinentes possible ; par exemple, il n'était en effet pas utile de questionner Delphine Pinasa et Manon Mauguin, au CNCS, sur les particularités d'une bibliothèque théâtrale dans une école, tout comme les questions concernant la gestion d'un établissement décentralisé ne correspondait pas à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

Notre échantillon présente néanmoins le défaut d'être très réduit ; cela se justifie par la dimension qualitative de notre enquête, qui se base donc sur la singularité de chaque établissement plutôt que sur une masse plus importante. Si nous ne nous risquons pas à la formulation de généralités empiriques, nous comptons sur la richesse des informations récoltées pour obtenir le meilleur aperçu possible de la situation particulière d'un groupe d'établissements liés aux arts du spectacle. Par ailleurs, notre méthodologie d'enquête nous a poussé, en amont du lancement des entretiens, à nous pencher sur la faisabilité de notre démarche ; le « volet temporel » fait bien partie des critères essentiels à prendre en compte dans cette analyse de faisabilité telle qu'elle est présentée par Romy Sauvayre dans son ouvrage de référence sur la méthodologie d'entretien³¹. Or, au vu de la nature de nos recherches et du temps donc nous disposons, il nous a semblé davantage réaliste de débiter avec un maximum d'une dizaine d'entretiens. Notre point de vigilance réside alors dans le fait de traiter les données recueillies dans leur singularité et de les mettre en lien les unes avec les autres sans pour autant en tirer de généralités abusives, ce qui correspond à une démarche de traitement des données d'une enquête qualitative. C'est pour cette raison que nous réalisons une typologie, et non une cartographie comme nous en avons l'idée à l'origine, qui n'aurait pas pu atteindre une exhaustivité suffisante.

Par ailleurs, les entretiens ont été réalisés auprès de structures clairement identifiées et sur lesquelles nous avons pu, au préalable, recueillir un certain nombre d'informations ; cela rejoint le paramètre du « degré de connaissance préalable. »³² Si l'absence ou la présence de connaissances préalables sont en elles-mêmes deux méthodes d'entretien valides, l'option qui nous concerne présente le désavantage d'aborder l'entretien avec des hypothèses préformulées de manière plus ou moins conscientes. Ces hypothèses nous rendent bien plus sujet au biais de confirmation, que nous avons tenté d'éviter autant que possible. Ces connaissances préalables nous ont en outre permis de composer des grilles d'entretien plus adaptées à chaque interlocuteur.

De la même façon, le choix de mener des entretiens semi-directifs constitués de questions ouvertes nous permettent de laisser leur liberté aux interlocuteurs et d'aborder des sujets parfois inattendus mais pertinents. Toutefois, ce mode d'entretien proche de celui de la discussion augmente les risques d'effets de halo tout comme d'effets de cadrage, que nous avons tenté de limiter en utilisant notamment une terminologie simple, précise et professionnelle. Cette démarche plus libre se soumet plus difficilement à l'étape d'analyse, mais nous a semblé nécessaire puisqu'elle nous a permis d'identifier et d'explorer en détail les particularités des structures interrogées.

³¹ SAUVAYRE, Romy, 2013. *Les méthodes de l'entretien en sciences sociales* [en ligne], p. 4.

³² *Ibid.*, p. 5

Parallèlement à la réalisation des entretiens a pu débuter la phase de transcription partielle puis d'analyse des informations récoltées, afin de les faire entrer en résonance avec les analyses bibliographiques.

Face à la masse d'informations collectées, notre stratégie d'analyse a été visuelle puisque nous avons, dans un premier temps, réalisé des cartes mentales permettant d'examiner les données dans leur ensemble et de les organiser dans un plan.

Un rétroplanning de ces étapes d'élaboration du présent mémoire est disponible en annexe.

PARTIE 1 – ÉTAT DES LIEUX

1. ÉTAT DE L'ART

Notre corpus de documents pour cet état de l'art regroupe des écrits allant de 1961 à 2021. Ainsi cet état de l'art va-t-il nous permettre de retracer dans les grandes lignes les travaux réalisés concernant la documentation et le patrimoine des arts du spectacle depuis soixante ans.

Les documents étudiés sont des monographies, des revues et articles de revue, des actes de congrès, mais également des mémoires, rapports de stage et autres travaux universitaires, qui ont été rédigés par des historiens, chercheurs, archivistes, conservateurs, artistes, élèves et étudiants, professeurs, hommes et femmes de théâtre.

1.1. Approche historique

Cet état de l'art nous permet d'établir le constat suivant : le patrimoine des arts du spectacle est un domaine qui pose question et qui fait l'objet de travaux et de recherches de la part de professionnels des arts vivants, mais également de la part de professionnels de la conservation ou encore de l'Histoire.

Ces documents participent de la constitution d'un historique des recherches et des travaux sur le patrimoine des arts du spectacle et sur sa conservation. Cette notion est soutenue par Marion Denizot, professeure des universités en Études théâtrales à Rennes 2, dans un article de 2014 dans *Écrire l'histoire*³³. L'on y trouve une réflexion sur l'intérêt suscité par les archives du spectacle vivant ainsi qu'un historique récent de leur constitution – dans sa dimension scientifique notamment – et des politiques culturelles qui y sont liées.

L'approche historique de cette question du patrimoine des arts du spectacle peut également se retrouver dans certains articles de la *Revue d'histoire du théâtre*. En 1998 déjà, une partie des articles du numéro 200 de la *Revue* portent sur les ressources et collections des arts du spectacle. Ainsi Joël Huthwohl³⁴, archiviste-paléographe au département des Arts du spectacle de la BnF, écrivait-il à propos d'une « dispersion des collections » des arts du spectacle, mais également de « campagnes de recensement » dont les limites semblaient atteintes il y a plus de vingt ans déjà. Il est également possible de lire, dans cet article, des informations concernant des recensements du patrimoine du spectacle vivant menés avant 1950 ainsi que l'annonce de l'investissement de la Bibliothèque nationale et de son département des Arts du spectacle dans le projet de création d'un *Répertoire des arts du spectacle*. Enfin, Joël Huthwohl ne manque pas d'évoquer l'informatisation des collections, à laquelle n'échappe pas ce patrimoine singulier.

³³ DENIZOT, Marion, 2014. L'engouement pour les archives du spectacle vivant. In : *Écrire l'histoire* [en ligne].

³⁴ HUTHWOHL, Joël, 1998. Sources et ressources sur les arts du spectacle. In : *Revue d'histoire du théâtre*. Octobre-décembre 1998-4. No. 200, p. 389.

Dans le même numéro de la *Revue d'histoire du théâtre*, Noëlle Guibert³⁵, alors directrice du département des Arts du spectacle de la BnF, s'exprime à propos de la création de ce dernier, de ses missions et de ses modes de collecte. Par ailleurs, son propos se tourne également vers d'autres organismes de conservation et de diffusion du patrimoine des arts du spectacle existant en France ainsi que du rayonnement de ces collections.

La *Revue d'histoire du théâtre* propose également en 2008 un numéro dédié à notre question, intitulé *Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ?*³⁶. Joël Huthwohl y prend à nouveau la plume pour faire, dans un article intitulé « Du galetas au musée. Les collections de la Comédie-Française du XVIII^e siècle à l'entre-deux guerres », l'état des lieux des archives de la Comédie-Française. Cet article est également l'occasion pour Joël Huthwohl de livrer un historique de la constitution des collections de la Comédie-Française et de la création de sa Bibliothèque-musée, tout en introduisant le département des Arts du spectacle de la BnF dont la création est étroitement liée au transfert de la collection Auguste Rondel, marquant une fois de plus l'éclatement du patrimoine théâtral français.

La lunette historique par laquelle le patrimoine des arts du spectacle peut être observé a aussi été exploitée dans un ouvrage dirigé par Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel, Joël Huthwohl et Julien Rosemberg. Historiens, archivistes, artistes ou encore chercheurs ont collaboré afin de créer, en 2014, le document *Spectacles en France : archives et recherche*³⁷, dont certains chapitres ont retenu notre attention. Ainsi Joël Huthwohl, dans son chapitre « La mémoire des arts du spectacle des collections privées au patrimoine national », propose-t-il une rétrospective de la constitution du patrimoine des arts du spectacle ; des bibliothèques et collectionneurs privés du XVIII^e siècle au département des Arts du spectacle de la BnF en passant par l'institutionnalisation des collections – parmi lesquelles celles de la Comédie-Française, de l'Opéra de Paris, d'Auguste Rondel, conformément au rêve de Louis Jovet –, le patrimoine des arts du spectacle rejoue une fois encore les actes qui l'ont mené à son état actuel : une « famille éclatée ». Néanmoins, loin de se contenter de ce constat, Joël Huthwohl livre quelques ultimes questionnements – portant sur la création d'une bibliothèque-musée nationale et centralisée, mais également sur les lieux de conservation des arts du spectacle et sur les outils et mutualisations envisageables dans ce domaine – dont nous pourrions nous emparer dans notre travail.

1.2. Un patrimoine identifié comme complexe

Les particularités du patrimoine des arts du spectacle sont identifiées dans le domaine de la conservation, interrogeant et suscitant travaux et rencontres entre professionnels dès le xx^e siècle. En effet, en 1961 déjà se réunissait le cinquième congrès

³⁵ GUIBERT, Noëlle, 1998. Arts du spectacle : Conception des collections. Évolution de la collecte documentaire. In : *Revue d'histoire du théâtre*. Octobre-décembre 1998-4. No. 200, p. 395.

³⁶ GUILLOT, Catherine, POIRSON, Martial, 2008. *Revue d'histoire du théâtre*. Janvier-mars 2008-1. N° 237.

³⁷ FILLOUX-VIGREUX, Marianne, GOETSCHTEL, Pascale, HUTHWOHL, Joël, ROSEMBERG, Julien (dir.), 2014. *Spectacles en France : archives et recherche*. Paris : Publibook.

international de la Section internationale des bibliothèques-musées des arts du spectacle³⁸ (SIBMAS). Le comité y était présidé par André Veinstein, éminent homme de théâtre du XX^e siècle et créateur du département des Arts du spectacle de la BnF. Ce congrès a été l'occasion pour les participantes et participants du monde entier de mener une réflexion sur la conservation et le catalogage des documents spécifiques du patrimoine des arts du spectacle, parmi lesquels affiches de cirque, de théâtre, de ballet ou encore de mime, coupures de presse, diapositives de décors, costumes etc.

Dans cette continuité mais plus récemment, en 2000, s'est tenu le vingt-troisième congrès international de la SIBMAS, rassemblant des professionnels des arts du spectacle et de la conservation du monde entier. Ce vingt-troisième congrès a fait l'objet d'une publication intitulée *Arts du spectacle : patrimoine et documentation*³⁹ ; l'on y apprend que les échanges ont porté sur la création et la constitution des collections des bibliothèques et des musées, mais également sur les spécificités des collections des arts du spectacle. Les interventions ont été enrichies de retours d'expérience et de présentations de cas concrets, allant de la bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris au réseau national australien sur les arts du spectacle. Par ailleurs, des réflexions ont été engagées concernant le traitement informatisé et les modèles conceptuels des données bibliographiques portant sur le patrimoine des arts du spectacle.

La particularité du patrimoine des arts du spectacle, qui constitue, nous le savons, l'un des nœuds de notre questionnement, a par ailleurs fait l'objet d'une publication au sein même de l'Esssib en 1996, par quatre conservatrices en bibliothèques que sont Isabelle Duquenne, Aude Le Dividich, Marie de Laubier et Frédérique Savona⁴⁰. Théâtre et opéra, deux arts du spectacle qui nous intéressent, sont dès le titre de l'ouvrage associés à un patrimoine « insolite ». Dans la partie réservée aux fonds théâtraux, les autrices insistent sur le caractère varié et sur la multitude de supports qui fondent le patrimoine des arts du spectacle. En s'appuyant sur un exemple que nous commençons à bien connaître, celui de la Comédie-Française, les autrices portent leur attention sur le traitement des livres et des non-livres, mais également sur le processus d'informatisation de ce patrimoine et sur de nouvelles perspectives pour les bibliothèques liées aux arts de la scène en matière de conservation et de diffusion, notamment à la BnF.

La *Revue d'histoire du théâtre* propose également en 2008 un numéro dédié à notre question, intitulé *Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ?*⁴¹. Ce numéro débute par une introduction de Martial Poirson, alors membre du conseil d'administration de cette même revue et professeur des universités en histoire, littérature et études théâtrales. Il y expose les paradoxes de la mémoire théâtrale, que nous n'avons pas manqué d'évoquer, ainsi que la diversité des traces du spectacle vivant et la conjugaison de ses ressources – entre conservation et muséologie ou entre vidéo et

³⁸ SECTION INTERNATIONALE DES BIBLIOTHÈQUES-MUSÉES DES ARTS DU SPECTACLE DE LA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ASSOCIATIONS DE BIBLIOTHÉCAIRES, 1961. *Actes du Ve Congrès International des bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle*, Paris, 23-25 juin 1961.

³⁹ SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DES BIBLIOTHÈQUES ET MUSÉES DES ARTS DU SPECTACLE, 2000. *Arts du spectacle : patrimoine et documentation*. In : *XXIII^e congrès international*, Paris, 25-30 septembre 2000.

⁴⁰ DUQUENNE, Isabelle, LE DIVIDICH, Aude, LAUBIER, Marie de, SAVONA, Frédérique, 1997. *Patrimoines insolites : théâtre, opéra, écrits savants et autres fers à dorer* [en ligne].

⁴¹ GUILLOT, Catherine, POIRSON, Martial, 2008, *op. cit.*

photographie par exemple. Martial Poirson questionne également l’institutionnalisation et la patrimonialisation des arts du spectacle, notamment par le prisme des politiques culturelles, et insiste sur l’importance mémorielle – et plus précisément dans la mémoire *collective* – du théâtre, devoir de mémoire duquel découle un « devoir d’inventaire ». Par ailleurs, cette introduction pose les bases d’une approche de la conservation des arts du spectacle à travers une taxinomie, mais également en interrogeant la forme que pourrait prendre un musée du théâtre, et la portée que peut prendre le geste de conservation du patrimoine du spectacle vivant.

L’introduction de Martial Poirson laisse place à la première partie de ce numéro de la *Revue d’histoire du théâtre*, intitulée « L’institution de la mémoire : sources, ressources en arts du spectacle ». Le premier article de cette partie, « Un musée pour le théâtre », nous vient de Béatrice Picon-Vallin, alors directrice de recherche au CNRS. Dans son article, l’auteur y évoque l’absence d’un musée du théâtre en France, et questionne ce fonctionnement en le liant aux spécificités du patrimoine des arts du spectacle. Après une description du dispositif muséal et de ses intérêts et un questionnement sur la légitimité et la nature des « restes » du théâtre, Béatrice Picon-Vallin expose le rêve d’un musée dédié au spectacle vivant. Rêve partagé avec nombre de gens de théâtre et qui pourrait éventuellement prendre exemple sur les structures répondant à cette utopie en Russie, exemples dont Béatrice Picon-Vallin s’empare afin de clore son article sur une piste de réflexion qui nous est chère, rédigée au conditionnel : quel serait un lieu de conservation idéal pour le patrimoine des arts du spectacle ?

La première partie de ce numéro trouve son terme dans les « Notes sur les archives du théâtre en France en 2007 » de Colette Scherer, docteure en Études théâtrales. Elle y réalise un état des lieux sur les institutions et les lieux de conservation, sans manquer de mentionner le *Répertoire des arts du spectacle* (RASP). Nous pouvons également noter que Colette Scherer, en 2007, voyait comme une utopie la création d’un musée du théâtre en France.

Tout récemment, en 2021, Sophie Lucet, Bénédicte Boisson et Marion Denizot abordent la conservation et le traitement des archives du patrimoine des arts du spectacle dans leur publication *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*⁴². Il s’agit de l’un des rares ouvrages de cet état de l’art à se pencher sur ces questionnements par le prisme de la révolution numérique et du bouleversement des pratiques d’archivage, de conservation et de valorisation qu’implique son avènement.

1.3. Des états des lieux nécessaires

Face à la complexité et à un éparpillement certain du patrimoine des arts du spectacle en France, bon nombre de documents étudiés proposent un état des lieux, plus ou moins partiel, de la conservation du patrimoine des arts du spectacle.

Une enquête, dont les résultats sont publiés dans le trentième numéro des *Cahiers de la Comédie-Française*⁴³, dresse un panorama relativement succinct des lieux muséaux et archivistiques dans le monde : Londres, Amsterdam, Bruxelles, Vienne, Prague, Budapest ou bien Stockholm en passant par Saint-Pétersbourg et Melbourne pour finir en

⁴² LUCET, Sophie, BOISSON, Bénédicte, DENIZOT, Marion (dir.), 2021. *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

⁴³ COMÉDIE-FRANÇAISE, 1999. Archiver le théâtre. In : *Les Cahiers*. No. 30.

France, avec Paris et son Centre national du Théâtre puis Avignon et la Maison Jean-Vilar. La parole y est donnée aux responsables ou connaisseurs des lieux afin de présenter chaque lieu, son histoire, ses missions, son fonctionnement, ses particularités et autres paramètres spécifiques. L'état des lieux, loin d'être exhaustif, donne néanmoins un aperçu approfondi de ce qui existait, à la toute fin du XX^e siècle, en matière de conservation du patrimoine des arts du spectacle.

Dans *Spectacles en France : archives et recherche*⁴⁴, à nouveau, le propos s'oriente rapidement vers des exemples réels de lieux ou de types de collection des arts du spectacle. Ainsi Christophe Ghristi et Pierre Vidal évoquent-ils la constitution, les missions et les particularités de la bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, par un état des lieux de cette dernière réalisé en 2014.

Jean-François Marguerin et Jeanne Vasseur, quant à eux, se concentrent sur le Centre national des arts du cirque (CNAC), sans manquer d'écrire sur les notions de document et d'archive des arts du spectacle, et sur le règlement particulier qui régit la constitution de ces fonds – production et collecte de la ressource, conservation audiovisuelle et valorisation, problématiques juridiques etc.

Par la suite, Pierre Blaise propose une présentation de Thémaa – l'association nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés –, tandis que Raphaële Fleury déroule sa réflexion sur le même domaine dans le chapitre « Quelles archives pour une histoire de la marionnette ? ». Ces chapitres viennent une fois de plus souligner la complexité et la richesse des différentes disciplines des arts du spectacle.

La dernière partie de cet ouvrage *Spectacles en France : archives et recherche* consiste en la présentation de cas pratiques, d'enquêtes et de réflexions historiennes sur le patrimoine des arts du spectacle.

Par ailleurs, nos recherches se sont inévitablement tournées vers de nombreux travaux universitaires, bien souvent réalisés à l'Enssib.

Dès 1989, Nadeige Marquet rédige un projet de recherche : *Arts vivants et conservation*⁴⁵. Ce document, concis et relativement éloigné de nous dans le temps, peut constituer une porte d'entrée sur les questionnements qui nous animent ; l'autrice y définit les arts vivants et leurs spécificités, ainsi que la spécificité de la documentation portant sur ceux-ci. Nous y retrouvons aussi des réflexions et observations sur les missions et difficultés des centres de documentation sur les arts du spectacle en France, ainsi que des cas pratiques – notamment grâce à un stage à la Théâtrothèque Gaston Baty – et une méthodologie basée sur des recherches bibliographiques et sur des entretiens avec des chercheurs et chercheuses de l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, parmi lesquels Colette Scherer, Cécile Giteau ou encore Claude Chevineau.

Nous pouvons également nous pencher sur le travail réalisé en 2006 par Marie Kontogom portant sur la mémoire théâtrale lyonnaise et en Rhône-Alpes⁴⁶. Ce document est le premier que nous avons rencontré au fil de nos recherches initiales. Il est d'une grande richesse en ce qu'il s'attelle à l'étude des archives théâtrales en région, bien loin

⁴⁴ FILLOUX-VIGREUX, Marianne, GOETSCHER, Pascale, HUTHWOHL, Joël, ROSEMBERG, Julien (dir.), *op. cit.*

⁴⁵ MARQUET, Nadeige, 1989. *Arts vivants et conservation* [en ligne].

⁴⁶ KONTOGOM, Marie, 2006. *La mémoire du théâtre à Lyon et en Rhône-Alpes : enjeux et perspectives* [en ligne]. Mémoire d'étude : diplôme de conservateur de bibliothèque.

donc de la BnF et de la Comédie-Française que nous avons pu citer à de nombreuses reprises. Marie Kontogom s’est ainsi livrée à un état des lieux sur les archives du théâtre et sur les pratiques de conservation en Rhône-Alpes, et notamment sur le théâtre contemporain. Ce mémoire nous délivre également une étude des modalités envisageables pour la constitution d’un réseau régional portant sur le théâtre contemporain et sa mémoire. Nous pouvons par ailleurs noter que Marie Kontogom adopte un point de vue archivistique, et non « architectural » – au sens large –, en ce qu’elle n’étudie pas nécessairement les lieux de la mémoire théâtrale en eux-mêmes. De la même manière, son propos porte essentiellement sur le patrimoine écrit et ne fait pas mention de la diversité et de la complexité de ce qui fait « document » dans les arts du spectacle.

Nos recherches nous ont également mené vers des travaux réalisés plus récemment, et qui ont la particularité de se centrer sur un exemple précis. Nous pouvons donc mentionner le travail de Mileva Stupar sur la mémoire théâtrale et le fonds de l’Illustre Théâtre de Jean-Marie Villégier⁴⁷. Ce mémoire, réalisé en 2011 à l’Enssib, explore la question de réseau patrimonial des bibliothèques, musées et centres d’archives sur les arts du spectacle. La spécificité et la dispersion de ce patrimoine est bien entendu largement évoquée, ainsi que certaines institutions patrimoniales. Enfin, après une étude du cas de la Compagnie de l’Illustre Théâtre, l’auteur enrichit son travail d’un propos portant sur la valorisation des collections en réseau, sur la valorisation des réseaux en eux-mêmes, ainsi que sur la valorisation numérique des fonds des arts du spectacle, ce dernier point permettant la mise en place d’un volet davantage technique.

Un second mémoire, réalisé un an plus tard, en 2012, par Florence Codet, s’attaque à la valorisation, la diffusion et le partage du patrimoine des arts du spectacle en prenant l’exemple de la Maison Jean-Vilar⁴⁸. Dans ce travail, nous pouvons découvrir un volet historique évoquant la démocratisation culturelle, projet hautement porté par Jean Vilar, ainsi que la création de la Maison qui aujourd’hui encore porte son nom. Par la suite, Florence Codet aborde l’importance de la création et de l’entretien des réseaux documentaires, dans une optique de valorisation et d’ouverture aux publics.

Parmi les travaux universitaires que nous mentionnions se trouvent des rapports de stage ; celui réalisé par Christelle Cazaux en 1997⁴⁹ a attiré notre attention. Malgré la distance temporelle qui nous sépare de ce retour d’expérience, cette lecture nous permet d’approfondir notre approche de la constitution et du fonctionnement de la bibliothèque-musée de l’Opéra de Paris. En effet, Christelle Cazaux y livre un historique de ce lieu hybride, ainsi que des précisions concernant les missions et les collections qui, en 1997, étaient attribuées à cette bibliothèque-musée.

Pour clore cette partie sur les travaux universitaires, nous aimerions nous pencher sur le mémoire réalisé en 2017 par Bridget Bowers. Il porte sur le partenariat entre bibliothèques et musées ; ce travail est relativement éloigné des questions qui nous animent, mais il nous donne néanmoins accès à d’intéressantes réflexions concernant les collections, les publics et l’accès à des structures qui mettent leurs différentes compétences, attributions et missions en commun. C’est bien cette complémentarité des

⁴⁷ STUPAR, Mileva, 2011. *Le théâtre face à sa mémoire. Politique patrimoniale et stratégies de valorisation : étude du fonds de l’Illustre Théâtre – Compagnie Jean-Marie Villégier*. Mémoire d’étude : diplôme de conservateur de bibliothèque.

⁴⁸ CODET, Florence, 2012. *Valoriser, diffuser et partager la mémoire des arts vivants : l’exemple de la Maison Jean Vilar* [en ligne]. Mémoire d’étude : diplôme de conservateur de bibliothèque.

⁴⁹ CAZAUX, Christelle, 1997. *La Bibliothèque-musée de l’Opéra*. Rapport de stage de conservateur de bibliothèque.

bibliothèques et des musées qui attire, en partie, notre attention, et cela d'autant plus dans le domaine des arts du spectacle dont, nous le savons, la richesse et la diversité des supports rend nécessaires de telles structures hybrides ou coopérantes.

Finalement, comment ne pas mentionner le travail titanesque réalisé à l'initiative d'André Veinstein et d'Alfred S. Golding sur *Bibliothèques et musées des arts du spectacle dans le monde*⁵⁰ ? Il s'agit là d'un immense répertoire bilingue dont la quatrième et dernière édition a été publiée en 1992 et qui établit le recensement d'une multitude de fonds spécialisés dans les arts du spectacle à échelle internationale. Cet impressionnant document, parfois surnommé le « livre bleu »⁵¹, est le résultat d'une enquête de grande ampleur concernant le théâtre – incluant le théâtre dramatique, le théâtre musical et l'opéra – mais également d'autres arts du spectacle comme le cirque, les marionnettes, et même le cinéma et la radio-télévision. Suite à la diffusion mondiale d'un questionnaire, les auteurs ont ainsi pu constituer une sorte de gigantesque annuaire couvrant plus d'une quarantaine de pays.⁵²

Ce document reflète tout à fait ce que l'ensemble de cet état de l'art a pu montrer : le patrimoine des arts du spectacle est caractérisé par un éclatement des collections, mais également par un grand rêve partagé de coopération et de centralisation de ces ressources aussi diverses que riches.

Pour conclure ce travail de défrichage documentaire, nous avons pu trouver de nombreux documents concernant le sujet qui nous intéresse. Néanmoins, il ressort de ces recherches un grand nombre d'ouvrages datés, ou très spécialisés. Si la pertinence des interrogations que nous avons formulées concernant le paradoxe de la conservation du patrimoine des arts du spectacle et son éclatement n'est plus à prouver, il demeure bon nombre de questions en suspens et en mutation concernant la collecte, la conservation, la valorisation et la mutualisation de ce patrimoine atypique en France.

2. TYPOLOGIE DES LIEUX

Après avoir établi la nécessité et l'importance des états des lieux dans le domaine du patrimoine des arts du spectacle, nous ne pouvons échapper à ce besoin d'en réaliser un à notre tour, dans le but de cadrer nos recherches tout en proposant une base de travail récente en matière de typologie des lieux de conservation de ce patrimoine atypique.

Nous nous livrons donc, ci-dessous, à une amorce de typologie de ces lieux en France. Une amorce puisque nous ne pourrions en aucun cas couvrir l'ensemble des lieux de mémoire des arts du spectacle ; un tel travail de recensement, qui relève de la cartographie, reste démesuré et devrait, pour être mené à bien, faire l'objet d'un projet

⁵⁰ VEINSTEIN, André (dir.), 1992. *Bibliothèques et musées des arts du spectacle dans le monde*. 4ed.

⁵¹ HUTHWOHL, Joël, 2014. La mémoire des arts du spectacle des collections privées au patrimoine national. In : *Spectacles en France : archives et recherche*, op. cit., p. 55.

⁵² Ils sont les suivants : Algérie, Allemagne, Argentine, Australie, Autriche, Belgique, Brésil, Bulgarie, Canada, Chili, Chine, Costa Rica, Cuba, Danemark, Égypte, Équateur, Espagne, États-Unis, Finlande, France, Grande-Bretagne, Grèce, Hongrie, Inde, Irlande, Israël, Italie, Japon, Mexique, Nigeria, Norvège, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Philippines, Pologne, Portugal, Suède, Suisse, Syrie, Tchécoslovaquie, Turquie, URSS, Uruguay et Yougoslavie. VEINSTEIN, André (dir.), 1992, op. cit.

mené par un groupe de personnes et sur une durée bien plus conséquente. Ainsi avons-nous tenté, plutôt que de rédiger une liste rébarbative de lieux et leurs particularités, peu adaptée à un travail de recherche comme celui-ci, de mettre en avant les caractéristiques principales d'un échantillon de structures, toujours dans l'idée de proposer une base de travail.

En introduction de cette typologie, nous aurions aimé pouvoir donner un ordre de grandeur concernant le nombre d'institutions françaises conservant des éléments du patrimoine des arts du spectacle. Toutefois, les études officielles ou les recensements menés par les instances gouvernementales concernant les bibliothèques ou les arts du spectacle ne sont évidemment pas suffisamment spécifiques pour nous offrir une vision d'ensemble des lieux de la mémoire des arts du spectacle. De la même manière, le Répertoire des Arts du spectacle que nous évoquions plus tôt et sur lequel nous aurons l'occasion de nous pencher a cessé ses activités et ne permet pas, aujourd'hui, de donner une idée fiable et actuelle du nombre d'établissements conservant des collections liées aux arts de la scène. En l'absence d'étude officielle ou de recensement récents à ce sujet, nous avons tourné nos recherches vers le Catalogue collectif de France (CCFr). À la requête avancée concernant uniquement les bibliothèques et fonds d'après les termes « arts » et « spectacle », nous obtenons 240 résultats, soit 39 lieux et 201 fonds et sous-fonds. Les lieux peuvent être de différente nature : bibliothèque ou médiathèque municipale ou intercommunale, bibliothèque ou institut universitaire, bibliothèque ou centre de documentation spécialisé, bibliothèque départementale, associative, culturelle, archives, musée, administration nationale ou territoriale, réseau de bibliothèques, réseau documentaire, Bibliothèque nationale ou « Autres. »

Nous pouvons donc dire qu'il existe pour le moins une quarantaine de lieux de conservation de fonds sur les arts du spectacle en France, mais ce chiffre ne saurait être tout à fait représentatif : nous y trouvons par exemple des structures qui n'existent plus actuellement, à l'instar du Centre national du théâtre devenu ARTCENA, ou bien nous constatons l'absence de lieux tels que le Musée du Théâtre forain. Par ailleurs, nous pouvons imaginer que les services d'archives départementales ou municipales, par exemple, disposent d'archives sur la vie des spectacles locaux, mais ne sont pas forcément recensés ou distingués en tant que collections sur les arts du spectacle dans le CCFr. Cette donnée nous permet donc de dessiner une ligne d'horizon en matière de lieux de mémoire des arts vivants, mais ne peut en aucun cas être une indication incontestable de leur nombre.

Avant toute chose, il convient de nous arrêter un instant sur la notion de spécialisation en matière de patrimoine des arts du spectacle. On peut observer plusieurs strates de spécialisation qui s'opèrent dans ce patrimoine. En premier lieu, nous pouvons noter que le modèle de structure spécialisée est très répandu en France ; en bibliothéconomie, il n'existe certes pas de définition officielle de ce qu'est une bibliothèque spécialisée, mais l'Enssib indiquait en 2014 que « *tout établissement dont le fonds est dédié à un même champ de la connaissance peut être considéré comme étant une « bibliothèque spécialisée »*. Il peut s'agir d'une bibliothèque universitaire, municipale, privée, ou encore d'une bibliothèque de recherche. »⁵³ À la lumière de cet élément de cadrage, nous pouvons en effet constater que certains fonds liés aux arts de la

⁵³ ENSSIB, 2014. Bibliothèques spécialisées : quelles spécificités ? [en ligne]. In : *Questions ? Réponses !*

scène, à l’instar du fonds Stendhal de la bibliothèque municipale de Grenoble ou des collections Arts de la scène à l’Institut Mémoires de l’édition contemporaine, se trouvent au sein d’un ensemble généraliste. S’ils y sont généralement distingués et valorisés, ils ne disposent pas d’une structure propre, contrairement aux fonds du département des Arts du spectacle de la BnF ou à ceux de la Théâtrothèque Gaston Baty à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dont la politique documentaire est uniquement orientée vers des documents couvrant l’ensemble des arts du spectacle.

Cela nous mène donc à de nouvelles « strates » de spécialisation : dans un domaine si large, traversé à la fois par de multiples disciplines et produisant de multiples traces, l’exhaustivité est bien difficile à atteindre. Au sein des nombreuses structures spécialisées dans les arts du spectacle, on peut distinguer deux types de spécialisation. Tout d’abord, les structures spécialisées dans une discipline en particulier des arts de la scène : nous pouvons, à titre d’exemple, citer le Musée des Arts de la marionnette à Lyon ou encore la bibliothèque théâtrale de l’ENSATT. Enfin, des structures peuvent également se spécialiser dans un type de support en particulier ; c’est le cas du Centre national du costume de scène.

2.1. Grandes institutions publiques patrimoniales

La grande majorité des fonds que nous allons évoquer relèvent du théâtre public, et sont donc liés de près ou de loin à une tutelle étatique. En effet, bon nombre de lieux de conservation sont des institutions publiques à vocation nationale ou sont liés à ces dernières, à commencer par la Bibliothèque nationale de France.

2.1.1. Le département des Arts du spectacle de la BnF

La BnF, établissement public fonctionnant sous la tutelle du Ministère de la Culture, est constituée de quatorze départements⁵⁴ dédiés à la conservation des collections.

En son sein, le département des Arts du spectacle reste relativement jeune dans l’histoire de la Bibliothèque nationale puisque sa fondation administrative a eu lieu en 1976 seulement. Toutefois, les collections qui s’y trouvent ont été constituées bien avant son officialisation ; le fonds du département des Arts du spectacle est en effet né d’un don à l’État de la part d’Auguste Rondel (1858-1934). Passionné de théâtre, polytechnicien et exerçant la profession de banquier, bibliophile, historien et grand collectionneur, Auguste Rondel opère en 1920 un premier don composé de monographies, périodiques, recueils de coupures de presse et documents iconographiques. Ce don est effectué aux seules conditions qu’il soit conservé à proximité de la Comédie-Française et qu’Auguste Rondel puisse lui-même en assurer la direction. Ainsi poursuit-il, jusqu’à sa mort en 1934, la constitution de ses collections personnelles qui, suite à sa disparition, seront à nouveau transférées à la Bibliothèque nationale. Ce fonds, déjà très conséquent et doté d’un grand

⁵⁴ Ils sont les suivants, comme présentés sur le site web de la BnF : la Bibliothèque de l’Arsenal, les départements des Arts du spectacle, Cartes et plans, Droit, économie et politique, Estampes et photographie, Littérature et art, Manuscrits, Monnaies, médailles et antiques, Musique, Orientation et recherche bibliographique, Philosophie, histoire et sciences de l’homme, la Réserve des livres rares, Sciences et techniques ainsi que Son, vidéo et multimédia.

prestige, connaît un accroissement constant depuis lors et rejoint dès 1925⁵⁵ la Bibliothèque de l’Arsenal.

L’histoire du département des Arts du spectacle a également été marquée par une autre grande figure des arts du spectacle, que nous avons déjà pu évoquer, puisque c’est en 1953 qu’André Veinstein (1916-2001), nouvellement nommé à la tête de ce fonds Auguste Rondel, lutte pour faire de cette collection une bibliothèque-musée. Si ce projet n’aboutit pas en cette forme, les actions d’André Veinstein permettent tout de même la création administrative du département des Arts du spectacle en 1976, avec l’aide de Cécile Giteau qui en devient la première directrice.

Le département, toujours situé au sein de la Bibliothèque de l’Arsenal, souffre toutefois d’un manque d’indépendance et est bien souvent confondu avec les autres collections qui y sont conservées ; il « *prendra son envol* »⁵⁶ en 2004 lors de son déménagement sur le site de Richelieu, par lequel il est, aujourd’hui encore, abrité. C’est d’ailleurs ce même site sur lequel se déploie actuellement, depuis 2010 et jusqu’en 2022, le Projet Richelieu. Chantier de rénovation intégral, ce projet conjugue enjeux bâtimentaires et enjeux stratégiques en matière d’ouverture aux publics, de positionnement dans le paysage scientifique et de mise à disposition des collections. En effet, le « nouveau visage » de Richelieu, comme il est présenté dans les publications en ligne de la BnF⁵⁷, proposera deux entrées ouvertes à toutes et tous, un espace muséal, un jardin, un salon de thé, une librairie ainsi que des salles de lecture dont l’une d’elles, la Salle Ovale, contiendra également des espaces pédagogiques, de médiation et de visite, gratuite pour tous les publics.

Par ailleurs, le nouveau Richelieu abrite trois entités nationales : les départements spécialisés de la BnF, mais également les espaces de recherche et salle de lecture de l’Institut national d’Histoire de l’Art (INHA) et la bibliothèque de l’École des Chartes. Ainsi le Projet Richelieu répond-il aux aspirations de nombreux historiens et professionnels de la conservation, des bibliothèques et du patrimoine, déjà formulées par André Chastel à la fin du XX^e siècle, de proposer sur le site historique de la BnF, en plein centre de Paris, un grand lieu dédié à l’histoire de l’art.

Bien avant ces projets qui nous sont contemporains, le département des Arts du spectacle voit se créer en 1977 une antenne décentralisée avignonnaise : la Maison Jean-Vilar, dont la bibliothèque propose monographies, périodiques, coupures et dossiers de presse, archives de papier et archives iconographiques sur Jean Vilar mais également sur le Festival d’Avignon ou les arts du spectacle en région Provence-Alpes-Côte d’Azur. La Maison Jean-Vilar est coordonnée à la fois par le département des Arts du spectacle de la BnF, l’Association Jean Vilar et la Ville d’Avignon.

Le département dispose également d’espaces de conservation sur d’autres sites de la BnF, pour des raisons de place et de volume des collections ; ainsi trouve-t-on, par exemple, de nombreux costumes dans les réserves du site François-Mitterrand, ou bien d’autres documents encore dans le centre technique de conservation de Bussy-Saint-Georges, créé en 1995⁵⁸.

⁵⁵ GITEAU, Cécile, 1985. La collection Auguste Rondel au Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale [en ligne]. In : *Bulletin d’information de l’Association des bibliothécaires de France*, no. 128, 1985, p. 11-12.

⁵⁶ Comme le souligne Véronique Meunier en entretien.

⁵⁷ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Richelieu 2017-2022 [en ligne]. In : *bnf.fr*.

⁵⁸ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Les Centres techniques de conservation [en ligne]. In : *bnf.fr*.

Comme nous le précisons dans l'introduction de ce travail de recherche, l'appellation « arts du spectacle » englobe un certain nombre de disciplines, parmi lesquelles théâtre, cirque, danse, marionnettes, mime, cabaret, music-hall, spectacle de rue, cinéma, télévision et radio. C'est tout du moins la typologie élaborée par le département des Arts du spectacle, comme l'atteste sa présentation sur le site web de la BnF. Son champ d'action est donc très large.

Depuis 2010, le département organise ses activités entre différents services, dédiés à la Conservation et la Communication, à l'Iconographie et la Documentation ou bien aux Archives et Imprimés. Le premier de ces services coordonne des tâches transverses de magasinage, de conservation etc., tandis que les deux suivants, qui sont donc les seuls services de collections, se fondent sur les types de supports. À part, la Maison Jean-Vilar consiste également en un service du département et fonctionne avec cinq agents et agentes de la BnF. L'ensemble du département des Arts du spectacle compte ainsi quarante-cinq personnes œuvrant à son bon fonctionnement : constitution, conservation, communication, valorisation des collections, mais également accueil des publics.

Les publics du département des Arts du spectacle à la BnF sont, en salle de lecture, essentiellement universitaires : « *ce sont des personnes disposant d'une carte de lecteur pour leurs projets de recherche, bien souvent de niveau licence, master, doctorat, et post-études.* »⁵⁹ Des professionnels de la recherche viennent également consulter les collections, notamment lorsqu'ils travaillent sur un projet éditorial ; on peut aussi y rencontrer des professionnels des arts du spectacle : décorateurs, metteurs en scène, comédiens. De manière quelque peu marginale, le département accueille parfois des professionnels des médias venant réaliser documentaires ou films. Enfin, l'on peut également croiser un public néophyte, issu du « grand public », dans le cadre de recherches personnelles, généalogiques ou familiales. Un autre type de grand public découvre d'ailleurs les espaces du département des Arts du spectacle lors des Journées du Patrimoine.

Toutefois, le public du département ne se cantonne pas aux espaces physiques ; un public numérique existe également sur les espaces virtuels de la BnF et plus précisément sur la page Facebook du département, nommée Arlequin⁶⁰. Ce public particulier, ne souffrant pas de contraintes géographiques ou d'accessibilité, est international.

Enfin, Véronique Meunier n'a pas manqué, durant notre entretien, d'évoquer les « publics espérés » au département : des publics scolaires et jeunes, grâce notamment au service d'action culturelle créé dans le cadre du Projet Richelieu, mais également un public davantage amateur.

Les usagers de la salle de lecture du département des Arts du spectacle peuvent profiter, hors réduction des jauges comme cela a été le cas en période de Covid, de vingt-six places adaptées aux différents formats des documents ainsi que de deux postes audiovisuels et d'un poste, en voie de suppression, dédié à la consultation de microfiches et microfilms. Le fonds peut uniquement être consulté sur place.

⁵⁹ Comme le souligne Véronique Meunier en entretien.

⁶⁰ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Arlequin - BnF Arts du spectacle [en ligne]. In : [facebook.com](https://www.facebook.com/bnfarts).

2.1.2. Le département de la Musique de la BnF

Le département de la Musique de la Bibliothèque nationale a également toute sa place dans cette typologie, et ce tout particulièrement par la présence de sa bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, que nous ne manquerons pas d'évoquer dans quelques pages.

C'est en 1942 que la création administrative du département en lui-même a eu lieu ; par ailleurs, ses collections sont localisées dans deux sites différents. En effet, si c'est dans le bâtiment du site Richelieu-Louvois que sont conservées les collections musicales constituées par la BnF depuis le XVIII^e siècle ainsi que celles de la bibliothèque du Conservatoire, c'est bien au Palais Garnier que se trouve la bibliothèque-musée que nous évoquons, riche des collections de l'Opéra de Paris et de l'Opéra-Comique.

Le département dans son ensemble centre ses activités sur le patrimoine musical, bien que ses liens étroits avec l'Opéra de Paris donnent lieu à des projets liés également au domaine de la danse.⁶¹

Toutefois, les fonds du département de la Musique ne se confondent pas avec ceux des Arts du spectacle, aussi ne nous attarderons-nous pas davantage sur cette structure dans cette typologie, pour tourner dans quelques pages notre regard vers la bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, dont la forme particulière et hybride nourrira bien davantage nos réflexions.

2.1.3. Les Archives nationales

Les Archives nationales, autre grande institution publique de collecte dont la tutelle revient également au Ministère de la Culture, détiennent également quelques fonds liés aux arts du spectacle.

En effet, cette structure collecte des archives, essentiellement administratives, de nombreux établissements publics que nous évoquerons par la suite : bibliothèques, théâtres, écoles et conservatoires. Le cadre légal qui règlemente les versements aux Archives nationales confère par ailleurs à ce service public des missions de collecte et de conservation, mais également de valorisation et de mise à disposition des fonds.⁶²

Les Archives nationales se déploient sur trois sites principaux, entre Pierrefitte-sur-Seine, Paris et Fontainebleau.

L'on y trouve, par exemple, les archives administratives du Théâtre national populaire de Villeurbanne, du Théâtre national de l'Opéra, du Conservatoire national de Musique ou bien certaines archives de l'Odéon-Théâtre de l'Europe. En effet, les articles

⁶¹ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. La recherche et les publications du département de la Musique [en ligne]. In : *bnf.fr*.

⁶² MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2021. Arrêté du 9 avril 2021 relatif à l'organisation du service à compétence nationale Archives nationales [en ligne]. In : *Journal Officiel de la République française*, n°0089. 15 avril 2021.

R 212-13 et R 212-14 du Code du Patrimoine⁶³ font état d'une obligation de versement pour certaines structures et types de documents.

Néanmoins, les Archives nationales ne conservent que des archives de papier. Bien que nous trouvions des documents liés aux arts du spectacle au sein des collections des Archives nationales, elles sont exemptes des questionnements liés à la grande diversité des supports et des formats qui, nous l'avons vu, font partie intégrante des enjeux liés à la conservation du patrimoine des arts du spectacle. En outre, l'institution des Archives nationales n'est pas spécialisée ni productrice de contenu lié aux arts du spectacle, puisque son action est essentiellement celle de la collecte.

2.2. Lieux de recherche

La collecte et la conservation de ce patrimoine ont pour vocation la préservation des traces historiques des arts du spectacle, mais aussi l'enrichissement de la recherche et de la pensée des disciplines qui les composent. Des établissements sont donc dédiés à la mise à disposition des collections des arts du spectacle aux chercheurs et étudiants, notamment dans un cadre universitaire.

En outre, nous l'avons vu, certains de ces fonds ont été créés à l'initiative de chercheurs, érudits ou professeurs.

2.2.1. La Théâtrothèque Gaston Baty

L'histoire de la Théâtrothèque Gaston Baty est intimement liée, d'une part, à celle des Études théâtrales, et d'autre part à celle du département des Arts du spectacle de la BnF. Cette histoire est également celle de Jacques Scherer, alors professeur de littérature à la Sorbonne, qui parvient en 1956 à faire de sa chaire de littérature une chaire d'histoire et esthétique des pratiques théâtrales. Cela dans l'idée de fonder une discipline, alors inexistante en France bien que présente en Angleterre ou en Allemagne, les études théâtrales. Cette appétence à faire sortir le théâtre de la littérature et d'en étudier le phénomène propre a côtoyé, dans le même temps, la volonté de Madame Baty de vendre la bibliothèque de Gaston Baty dont elle est veuve. À la demande de Jacques Scherer, la Sorbonne et le CNRS se portent acquéreurs du fonds en 1959. Quelques mois plus tard, Jacques Scherer peut également fonder l'Institut d'Études théâtrales (IET), discipline dont la bibliothèque a précédé la naissance-même ainsi que celle du département des Arts du spectacle de la BnF. Ainsi l'université a-t-elle été préceuse et partie prenante de l'institutionnalisation de cette pensée des arts du spectacle.

Des caves de la Sorbonne, dans lesquelles la Théâtrothèque était conservée faute de place, le fonds a pu prendre un essor relatif allant de concert avec le développement des études théâtrales pour finalement rejoindre la Sorbonne-Nouvelle dans l'éclatement des universités ayant eu lieu suite aux événements sociaux de Mai 68. La Théâtrothèque trouve alors sa place sur le site Censier, alors tout récemment bâti rue Santeuil à Paris, aux côtés bien évidemment de son IET. Jusqu'en 2021, les collections pouvaient s'étendre

⁶³ MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2020. Articles R. 212-13 et R. 212-14 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*.

dans un local plus vaste, auquel a été ajouté les espaces d'une salle de cours annexée spécialement pour accueillir les fonds de la Théâtrothèque. Une partie des collections se trouvait par ailleurs dans les placards d'autres salles de l'université, tandis qu'un tiers des fonds est hébergé par le CTLes.

Les départements de la Sorbonne-Nouvelle ainsi que sa bibliothèque universitaire et la Théâtrothèque sont actuellement en cours de déménagement sur un tout nouveau campus situé plus à l'est parisien, le campus Nation. Ce remodelage de l'organisation géographique de l'université va nécessairement impacter les collections de la Théâtrothèque, qui disposeront d'un plus grand espace tout en étant accolées à celles de la bibliothèque universitaire, dont elles étaient pourtant fortement distinguées sur le campus de la rue Santeuil. Durant cette transition, les locaux de la Théâtrothèque sont donc fermés à leurs publics, habituellement fréquentés par les enseignants-chercheurs de l'université ainsi que par de nombreux étudiants en licence, master ou doctorat à la Sorbonne-Nouvelle, qui profitent de la salle de lecture pour travailler, parfois sans consulter les fonds. Ces étudiants sont donc parfois néophytes en matière d'études théâtrales, ou très experts dans le cas des doctorants ; ils peuvent profiter de collections remarquables puisque Gaston Baty a été, en 2018, labellisée CollEx.⁶⁴ Un public extérieur peut parfois se rendre également à la Théâtrothèque ; elle reste très accessible et dispose de collections très riches, qui attirent des amateurs tout comme des personnes préparant les concours des conservatoires. Ainsi la Théâtrothèque est-elle tournée à la fois vers un grand public et vers un public bien plus professionnel, par la diversité de ses fonds et l'éventail de disciplines qu'elle couvre.

En effet, bien que sa dénomination de « théâtrothèque » semble la circonscrire à la discipline théâtrale, ses collections enveloppent l'ensemble des champs qui gravitent autour du théâtre et de la scène, formant ce que nous appelons ici les arts du spectacle. Si cette désignation ne rend pas honneur à la multidisciplinarité des fonds tout en étant parfois considérée comme peu intuitive à orthographier, elle semble tout de même revêtir une grande importance identitaire et stratégique. En effet, elle permet de distinguer Gaston Baty comme le centre de documentation et de recherche universitaire spécialisé dans les arts du spectacle le plus important dans le paysage français, voire même européen. Son appellation, choisie par l'IET en 2012⁶⁵, permet donc de l'identifier très clairement et d'affirmer son caractère unique. D'autre part, si la Théâtrothèque n'est pas simplement une « bibliothèque », c'est aussi parce qu'elle voisine la bibliothèque universitaire de la Sorbonne-Nouvelle, dont les collections sont tout à fait distinctes et n'ont pas grand intérêt à être confondues.

L'origine et l'implantation universitaires de la Théâtrothèque ont pour particularité, tant sur les collections que sur les missions réalisées par les huit personnes qui y travaillent, d'être intimement liées à la pédagogie et de constituer avant toute chose un appui disciplinaire dans le champ des études théâtrales et des arts du spectacle.

⁶⁴ Le label CollEx est une distinction décernée à des bibliothèques et fonds documentaires publics d'exception par le réseau français de bibliothèques CollEx-Persée dépendant du Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation. Ce dispositif permet d'expertiser et valoriser des fonds afin d'en faciliter l'accès aux chercheurs. Source : COLLEX-PERSÉE, [s.d.]. Origines [en ligne]. In : *collexpersée.eu*.

⁶⁵ Lors de son inauguration, en 1959, elle était identifiée comme « Centre de documentation théâtrale » ; en 1966, elle prend le nom de son premier et illustre donateur et devient la « Bibliothèque Gaston-Baty » pour ne devenir « théâtrothèque » qu'en 2012. Source : entretien avec Céline Hersant en mars 2021.

2.2.2. La Société d'histoire du théâtre

Fondée sous le nom de « Société des Historiens du Théâtre » en 1932 par Auguste Rondel, la Société d'histoire du théâtre (SHT) est une association loi 1901. Donnant dans le même temps son fonds à ce qui sera plus tard le département des Arts du spectacle de la BnF, Auguste Rondel s'entoure d'un groupe d'érudits, de conservateurs, d'archivistes, de collectionneurs et de professeurs de littérature (les études théâtrales n'étant alors pas reconnues en tant que discipline universitaire) avec lequel il crée cette société savante qu'est la SHT. Parmi ces passionnés de théâtre, Léon Chancerel (1886-1965) dédie sa vie au théâtre amateur, au théâtre pour la jeunesse, catholique et plus précisément scout, militant de l'itinérance. Formé par Jacques Copeau, il est auteur de pièces de théâtre, acteur et metteur en scène, pionnier de l'éducation populaire par le théâtre. Léon Chancerel se consacre également à la Société d'histoire du théâtre dont le fonds est, à l'origine, essentiellement constitué de sa bibliothèque et ses archives personnelles.

Pourtant, les activités liées à la collecte et à la conservation documentaire ne font pas partie des missions originelles de la SHT ; lieu de réunion et d'échange avant tout, c'est la mise en lien de passionnés d'histoire du théâtre, l'accompagnement dans les travaux de chacun, qui motive bien souvent la création d'une société savante. Ces sociétés ont coutume de concrétiser leurs activités par l'élaboration d'un bulletin de liaison publié régulièrement. Dès 1933, la SHT publie donc son « Bulletin des historiens du théâtre », qui sera rebaptisé et refondé par Louis Jouvot (1887-1951) en 1948 sous la forme d'une revue trimestrielle : la *Revue d'histoire du théâtre*, encore aujourd'hui éditée par la SHT.

Si la collecte de documents peut également faire partie intégrante du geste intellectuel des sociétés savantes, cette opération a été, à la SHT, le fruit du hasard. En effet, cette mission de collecte et de conservation ne fait pas partie des statuts de la SHT, inchangés depuis 1932, et pour cause : l'investissement d'Auguste Rondel dans la constitution et la gestion d'un fonds théâtral à la Bibliothèque nationale rendait superflu le regroupement d'un second fonds poursuivant les mêmes ambitions.

Toutefois, au fil des dons et de la vie de l'association, la SHT est aujourd'hui un centre de documentation et détient des fonds d'archives d'une grande richesse.

Les collections envahissent les locaux de l'association sur 800 mètres linéaires ; par manque de place et pour éviter à sa bibliothèque de devenir un doublon des collections du département des Arts du spectacle de la BnF, la SHT a clôt son fonds en 2014. Relativement exigus, les espaces octroyés à la Société d'histoire du théâtre par la BnF, qui se situent en face du site Richelieu, au rez-de-chaussée du département de la Musique rue Louvois, offrent aux deux salariées de l'association un espace de travail qui fait également office pour ses publics de petite salle de lecture. La Société d'histoire du théâtre est fréquentée par « une vingtaine de lecteurs et lectrices par an », indique Léonor Delaunay, chercheurs souvent étrangers, qu'elle accompagne dans leur travail sur les archives de la SHT. Les collections attirent également un public d'érudits et de passionnés, puisque tous les projets de recherche, même personnels, peuvent donner un accès aux collections sur rendez-vous.

Comme le souligne en entretien Léonor Delaunay concernant la SHT, la figure de l'érudit et la notion de société savante participent grandement de la « physionomie » de ce qu'étaient, jusqu'au XX^e siècle, les bibliothèques d'art. S'il n'existe aujourd'hui que

très peu de sociétés savantes, trois d'entre elles ont pourtant subsisté : la SHT, voisinant la Société française de photographie, ainsi que la Société française de géographie, toutes trois hébergées par la Bibliothèque nationale.

Cet hébergement implique le versement automatique des fonds de la SHT aux Arts du spectacle de la BnF si l'association vient à disparaître ; de la même manière, la SHT ne peut effectuer de dépôt dans une autre structure que la BnF. Par ailleurs, il est d'usage que le directeur ou la directrice du département des Arts du spectacle de la BnF siège au Conseil d'administration ainsi qu'au Bureau de la SHT, en tant que vice-président ou vice-présidente.

En outre, la Société d'histoire du théâtre a sa place au sein du Projet Richelieu ; un des espaces rénovés lui est destiné, espace qui pourra être investi par les collections et les bureaux de l'association dès 2022. Ainsi les lecteurs et lectrices de la SHT seront-ils redirigés vers la salle de lecture du département des Arts du spectacle.

Malgré son autonomie, due à son statut d'association, la SHT reste liée au Ministère de la Culture par des conventions régulièrement renouvelées, qui tracent les grandes directions qu'emprunte la SHT dans ses activités. Si les subventions du Ministère de la Culture et la publication et la commercialisation de la *Revue d'histoire du théâtre* lui assure aujourd'hui une certaine autonomie financière, ce sont également un renouveau constant, l'invention de nouvelles manières de communiquer ses collections et de créer des champs de réflexion sur les arts du spectacle qui permettent à une association comme la Société d'histoire du théâtre de perdurer.

2.2.3. *L'Institut Mémoires de l'Édition contemporaine*

L'Institut Mémoires de l'Édition contemporaine (IMEC) voit le jour en 1988 grâce aux efforts conjugués des auteurs, chercheurs et professionnels de l'édition Olivier Corpet, Jean-Pierre Dauphin et Pascal Fouché. Après une installation et quelques déménagement parisiens, cette association loi 1901 s'implante finalement en 2004 à Caen, dans l'abbaye d'Ardenne, site historique édifié au XII^e siècle et entièrement réaménagé pour l'occasion.⁶⁶

L'IMEC coordonne à la fois des activités de conservation patrimoniale, de recherche, de valorisation et de création. L'Institut est dépositaire de nombreux fonds d'auteurs, éditeurs, structures du livre, associations et organismes culturels, parmi lesquels des collections d'auteurs et artistes liés aux arts de la scène. Archives personnelles, documents de travail et ressources ayant appartenu à Maria Casarès, Patrice Chéreau, Jerzy Grotowski, Jean-Luc Lagarce ou encore Antoine Vitez cohabitent avec ceux de Bernard-Marie Koltès ou de Michel Vinaver, parmi tant d'autres.

Ces collections d'archives sont accessibles aux chercheurs sous réserve d'obtenir une accréditation, tandis que la bibliothèque de l'IMEC est ouverte à toutes et tous sur réservation, dans un espace de lecture et de travail de plus d'une trentaine de places.

⁶⁶ INSTITUT MÉMOIRES DE L'ÉDITION CONTEMPORAINE, [s.d.]. Qui sommes-nous ? [en ligne]. In : *imec-archives.com*.

L'IMEC propose également de prêter ses pièces à des bibliothèques, musées ou autres établissements dans le cadre d'expositions.⁶⁷

Son caractère privé lui garantit une forme d'autonomie : ses missions et ses activités ne sont pas tributaires de la tutelle ministérielle. Toutefois, comme l'ensemble des structures mentionnées jusqu'alors, l'IMEC bénéficie du soutien financier de l'État, indispensable à la pérennité de ces structures patrimoniales.⁶⁸

2.3. Lieux de pratique : spectacle et enseignement

Lieu de création et lieu de conservation peuvent, parfois, ne faire qu'un, et ce tout particulièrement dans le domaine des arts du spectacle. Nous parlions d'un éclatement des collections, d'une conservation multiple, et c'est bien, en partie, aux nombreux lieux de pratique artistique qui conservent leurs fonds dans leurs propres locaux que l'on doit le paysage si hétérogène du patrimoine des arts du spectacle français.

Si, nous l'avons vu, certains d'entre eux déposent tout de même une partie de leurs collections aux Archives nationales ou à la Bibliothèque nationale de France, nombre d'entre eux tiennent tout de même à rassembler *in situ* les traces de leurs activités passées et présentes.

2.3.1. Théâtres, lieux de création et de représentation

La Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris

Salles de spectacle, théâtres, opéras, disposent parfois d'espaces dédiés à leurs archives, à des centres de documentation ou même parfois à des galeries muséales. Ces lieux prennent d'ailleurs souvent place dans des bâtiments d'une grande richesse architecturale, et c'est notamment le cas de la bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (BMO), « *l'une des premières bibliothèques musicales et théâtrales au monde par la richesse et la variété des documents qu'elle conserve.* »⁶⁹

C'est à Charles Nutter (1828-1899) que la BMO doit sa création, par arrêté ministériel, en mai 1866. Charles Truinet de son vrai nom, cet avocat passionné d'opéra, de théâtre et de danse a consacré sa vie à l'écriture de livrets, à la traduction de Verdi ou encore Wagner, mais également à la mise en ordre et à l'accroissement du patrimoine artistique et administratif de l'Opéra de Paris, dont il devient archiviste en 1866. Charles Nutter y réalise un travail de conservation unique, comme le souligne Séverine Forlani en entretien, ce qui permet aujourd'hui encore à la BMO de disposer d'une collection d'archives artistiques et administratives extrêmement complète.

Dès 1935, la bibliothèque de l'Opéra de Paris est rattachée à la Bibliothèque nationale et ce n'est qu'en 1942 qu'elle pourra se greffer au tout nouveau département de la Musique de la BnF. Toutefois, la BMO est encore aujourd'hui localisée au sein-même du Palais Garnier, alors même que sa gestion revient à la BnF. Les personnes travaillant

⁶⁷ INSTITUT MÉMOIRES DE L'ÉDITION CONTEMPORAINE, [s.d.]. Une bibliothèque ouverte à tous [en ligne]. In : *imec-archives.com*.

⁶⁸ C'est ce que souligne Léonor Delaunay en entretien.

⁶⁹ AUCLAIR, Mathias, 2018, *op.cit.*

à la bibliothèque-musée ont donc tout à la fois la charge des missions relatives à la BnF et celle de constituer, conserver et communiquer ce qui fait la mémoire de l'Opéra de Paris. C'est d'ailleurs par une convention liant l'Opéra à la BnF que sont fixées les modalités de versement des documents produits, qui permettent un accroissement constant des fonds, actuellement gérés par une équipe constituée d'une douzaine d'agents de la BnF.

Les publics fréquentant la bibliothèque de l'Opéra de Paris sont essentiellement issus du domaine de la recherche : étudiants, chercheurs ou musiciens s'intéressent aux collections de partitions mais également à l'iconographie, notamment dans le cas de cursus en histoire de l'art.

Par ailleurs, la BMO est accessible aux agents de l'Opéra, qui sont invités à consulter les fonds, durant le processus de création d'un spectacle par exemple.

Cet espace dédié à la bibliothèque de recherche de l'Opéra se trouve dans les appartements de l'Empereur, qui n'ont cependant jamais été utilisés comme tels.⁷⁰ Toutefois, ce qui fait l'une des spécificités de ce lieu, c'est bien sa double fonction qui transparait jusque dans son appellation de « bibliothèque-musée ». En effet, la BMO dispose, en plus des appartements de l'Empereur, d'une galerie muséale permettant l'exposition permanente, sur un espace composé de cinq salles, d'une sélection de pièces iconographiques appartenant à la BnF. De plus, des expositions temporaires prennent place dans la rotonde située côté jardin. C'est une fois de plus à Charles Nutter que l'on doit la fonction muséale de l'Opéra, et à son exposition théâtrale composée en 1878 à l'occasion de l'Exposition Universelle. Le musée, inauguré en 1881, abritait à l'origine ce que la Bibliothèque nationale appelle des « *souvenirs pieux* » venant d'artistes de l'Opéra de Paris⁷¹ ; ses collections ont, après 1878, été grandement enrichies par Charles Nutter, dont l'implication dans la constitution de ce qu'est aujourd'hui la BMO n'est plus à prouver.

Cette appellation spécifique de « bibliothèque-musée de l'Opéra » n'a pas toujours été d'usage en ce qui concerne les collections de l'Opéra de Paris. « Bibliothèque, archives et musée » dès 1912, elle était auparavant désignée en tant que « Les archives et la bibliothèque » pour devenir tour à tour « Bibliothèque publique, archives et musée de l'Opéra », « Bibliothèque publique de l'Opéra chargée du service des Archives du théâtre », « Bibliothèque de l'Opéra », ou encore simplement « section Opéra » à partir de 1944, suite à son intégration au département de la Musique. De la « bibliothèque », relevant davantage de la bibliothèque de la copie de partitions servant à constituer le matériel d'orchestre⁷² que d'un lieu de conservation de livres, aux « archives », dépendamment de la prédominance donnée à l'une ou l'autre des facettes de cette même entité, les appellations ont ainsi varié jusqu'à devenir, en 1952, celle que nous connaissons et étudions aujourd'hui.⁷³ Cette dénomination spécifique semble faire suite

⁷⁰ Le Palais Garnier a en effet été inauguré en 1875, soit cinq ans après la chute du Second Empire en 1870 et deux ans après le décès de Napoléon III, son commanditaire, en 1873.

⁷¹ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Galerie de la bibliothèque-musée de l'Opéra [en ligne]. In : *bnf.fr*.

⁷² Cette opération de copie, réalisée par les copistes de la Maison, était autrefois indispensable pour fournir à l'ensemble des musiciens de l'orchestre leur exemplaire des partitions jouées.

⁷³ AUCLAIR, Mathias, 2018, *op. cit.*

à l'intégration à la BMO des fonds des AID, les Archives internationales de la danse, fondées par Rolf de Maré au début des années 1930, « dont l'objectif est la promotion de la danse sous de multiples aspects - techniques, artistiques, historiques ou ethnographiques. »⁷⁴ Toutefois, les ravages de la Seconde Guerre mondiale ne permettent pas à l'association de poursuivre ses activités, parmi lesquelles l'organisation d'expositions, de conférences, ainsi que la gestion d'un musée. Rolf de Maré exprime néanmoins le souhait de voir ce fonds des AID conservé dans son intégrité au sein de la BMO, sous son appellation de « bibliothèque-musée de la danse. » Si ce projet d'intégration n'a jamais pu être réalisé selon les demandes de Rolf de Maré, et les collections des AID fondues dans le fonds existant à l'Opéra de Paris, il a tout de même permis la démocratisation de la dénomination actuelle de la BMO.

Outre ce fonds des AID, entièrement intégré à celui de l'Opéra de Paris, la bibliothèque-musée de l'Opéra assume également la charge de la collecte et de la conservation des fonds d'archives et de matériel artistique (partitions etc.) de l'Opéra-Comique.

La Bibliothèque-musée de la Comédie-Française

Si le terme de « bibliothèque-musée » semble être intimement lié à l'histoire de la BMO, cette dernière n'est pourtant pas la seule à l'arborer. Dans une configuration qui pourrait, au premier abord, sembler similaire à celle de la bibliothèque-musée de l'Opéra (une bibliothèque et un musée dans un établissement national et éminemment historique de création et de représentation), celle de la Comédie-Française présente tout de même une histoire, des caractéristiques et un fonctionnement bien particuliers.

Si l'institutionnalisation de la bibliothèque de la Comédie-Française n'advient qu'au milieu du XIX^e siècle, des archives y étaient conservées bien auparavant, parfois dans des conditions déplorables.⁷⁵ C'est par ailleurs dès 1809 qu'est nommé le premier « archiviste en titre »⁷⁶ de la Comédie-Française, bien que la gestion ses archives ait été, au XVII^e siècle déjà, dévolues au « secrétaire », qui tenait alors le registre, la trésorerie et tout la charge de copiste et de souffleur du théâtre.⁷⁷ En témoigne également l'existence du célèbre *Registre* de La Grange⁷⁸, ce cahier manuscrit retraçant les activités théâtrales de Molière et sa troupe ainsi que du Théâtre-Français entre 1659 et 1685. Comme le souligne Agathe Sanjuan en entretien, la tradition de la mémoire à la Comédie-Française remonte loin, mais prend une forme plus nette de « service des archives » à partir de 1850, lorsque l'État s'empare officiellement de l'institution et y nomme un administrateur

⁷⁴ CND – CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, [s.d.]. Archives internationales de la danse (1932-1936) [en ligne]. In : *mediatheque.cnd.fr*.

⁷⁵ Delaporte, secrétaire-souffleur du Français, évoquait en 1779 une « [...] chambre où tout est sans dessus dessous », « un monceau couvert de poussière et d'ordures de souris et de rats [...] ».

HUTHWOHL, Joël, 2008. Du galetas au musée. Les collections de la Comédie-Française du XVIII^e siècle à l'entre-deux guerres. In : *Revue d'histoire du théâtre*. Janvier-mars 2008-1. No. 237, p. 27.

⁷⁶ HUTHWOHL, Joël, 2014. La mémoire des arts du spectacle des collections privées au patrimoine national, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁷ C'est ce que décrit Samuel Chappuzeau dans *Le théâtre françois* en 1674, la charge de copiste correspondant à la gestion des originaux et des copies de textes de théâtre destinés aux comédiens.

HUTHWOHL, Joël, 2008, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁸ Une édition de 1876 par la Comédie-Française est accessible en ligne sur Gallica. LA GRANGE, 1876. *Registre de La Grange (1658-1685)* [en ligne]. In : *gallica.bnf.fr*.

général. Se succèdent alors à la tête des archives et de la bibliothèque de la Comédie-Française des figures exemplaires de bibliothécaires⁷⁹, qui construisent un terrain fertile à la création d'un musée. En 1916, à la demande d'Émile Fabre (administrateur général de la Comédie-Française entre 1915 et 1936), est montée une exposition bibliographique sur Molière, qui sera succédée d'un bon nombre d'autres installations sur des figures ou troupes théâtrales historiques jusqu'en 1925.⁸⁰ C'est à cette même période qu'Auguste Rondel, que nous évoquons plus haut, réalise son premier don qui sera, dans un premier temps et ce jusqu'en 1925, abrité à sa demande dans des locaux alloués à la Comédie-Française.

Aujourd'hui, le patrimoine théâtral de la Maison de Molière couvre « *plus de trois siècles* »⁸¹ et rassemble des fonds publics mais également privés, appartenant aux comédiens-français. Ces collections sont sous la bonne garde de conservateurs de bibliothèque, qui se succèdent au poste de « conservateur-archiviste » définissant la charge de directeur de la bibliothèque-musée, toujours dans les locaux du Palais-Royal situés rue de Richelieu à Paris. Agathe Sanjuan occupe actuellement ce poste et est accompagnée, dans la gestion de cette structure singulière, de cinq personnes.

La bibliothèque-musée de la Comédie-Française est accessible aux chercheurs, étudiants, professionnels du spectacle, journalistes ou encore iconographes si ces derniers peuvent présenter un projet de recherche justifiant l'accès aux fonds et à la salle de lecture, plutôt exiguë puisque proposant une jauge maximale de sept places. Les recherches qui peuvent y être menées portent essentiellement sur l'histoire de la littérature et du théâtre ; ce public scientifique ou universitaire est donc très semblable à celui fréquentant le département des Arts du spectacle de la BnF. Par ailleurs, sa situation au sein-même d'un lieu de création artistique permet aux praticiens et praticiennes du plateau de profiter des ressources de la bibliothèque-musée, notamment durant les processus de création.

Le grand public, toutefois, ne semble pas fréquenter ces locaux et reste difficile à comptabiliser puisqu'il est constitué des spectateurs qui, en se rendant à la Comédie-Française pour assister à des spectacles, peuvent profiter des expositions de la partie muséale de la bibliothèque-musée. En effet, une grande partie des collections muséales, en plus d'être régulièrement exposées, sont parfois même conservées directement sur les murs et dans les salles du Théâtre-Français, à l'instar de nombreux tableaux et autres œuvres iconographiques.

Depuis 2016 est également lancé l'ambitieux projet de la Cité du Théâtre, un nouveau lieu réunissant la Comédie-Française, l'Odéon-Théâtre de l'Europe et le Conservatoire national supérieur d'Art dramatique (CNSAD) dans un seul et même espace, au cœur du dix-septième arrondissement parisien. L'ensemble des collections de la Comédie-Française y déménagera donc pour y retrouver la médiathèque Jean-Louis Barrault de l'Odéon ainsi que la bibliothèque du Conservatoire.

Ce projet relève de la révolution pour le patrimoine de la Maison de Molière, si ancré dans son quartier historique, voisinant le site Richelieu de la BnF. Au cours de notre

⁷⁹ Notamment Léon Guillard et Georges Monval, mis à l'honneur dans l'article « Du galetas au musée. Les collections de la Comédie-Française du XVIII^e siècle à l'entre-deux guerres. » HUTHWOHL, Joël, 2008, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁸¹ COMÉDIE-FRANÇAISE, [s.d.]. Bibliothèque-musée [en ligne]. In : *comedie-francaise.fr*.

échange avec Agathe Sanjuan, au mois de mars 2021, la pérennité de la désignation de « bibliothèque-musée » (terme qui, nous le savons, constitue une particularité forte de cet établissement comme de celle de l’Opéra) n’était d’ailleurs pas tout à fait confirmée, bien qu’elle contribue grandement à l’identité et à l’identification des collections patrimoniales, très riches, de la Comédie-Française.

La médiathèque J.-L. Barrault de l’Odéon-Théâtre de l’Europe

Rejoignant la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française dans le grand bouleversement que représente la création de la Cité du Théâtre, la médiathèque Jean-Louis Barrault est également marquée par une multiplicité de supports, sans pour autant être un musée.

À l’origine, la structure était uniquement une bibliothèque, appelée également parfois « centre de documentation. » Inauguré en 1782 pour fournir aux « Comédiens ordinaires du Roi » une nouvelle salle sur mesure, le Théâtre de l’Odéon, qui ne sera nommé comme tel qu’à partir de 1796, devient Théâtre de l’Europe en 1983 et prend son indépendance vis-à-vis de la Comédie-Française en 1990.⁸² Ce statut de Théâtre de l’Europe, grandement mené par Jack Lang et Giorgio Strehler, fait de l’Odéon une scène qui institutionnalise l’ouverture sur le théâtre international ; et c’est conjointement à la réalisation de ce qui sera alors décrit comme une utopie⁸³ que débute la conservation systématique des archives administratives et artistiques de l’Odéon. C’est également en 1983 que la bibliothèque devient médiathèque et intègre à ses missions la constitution d’un fonds théâtral européen. Depuis 1995, la médiathèque porte le nom de l’un de ses grands administrateurs, Jean-Louis Barrault, qui dirige l’Odéon entre 1959 et 1968.

Sa particularité, à l’instar des bibliothèques-musées de l’Opéra et de la Comédie-Française, qui est de se trouver au sein d’un lieu de création et de pratique du spectacle, rend la médiathèque à la fois ressource pour des publics internes, membres de l’Odéon et artistes, mais également pour des publics extérieurs. Chercheurs, élèves comédiens en quête de textes, étudiants surtout mais aussi universitaires, scénographes, metteurs en scène ou même professionnels de la mode ont l’habitude de solliciter un rendez-vous afin d’accéder aux fonds de la médiathèque Jean-Louis Barrault. En outre, sa localisation ainsi que son accès, sous les arcades latérales de l’Odéon, fait de sa médiathèque un lieu relativement peu connu du grand public.

Contrairement aux collections pluriséculaires que sont celles de l’Opéra ou de la Comédie-Française, celles de la médiathèque Jean-Louis Barrault témoignent d’une histoire récente de l’Odéon. Par ailleurs, ce sont les Archives nationales qui détiennent les archives antérieures à 1970, tandis que les archives artistiques allant de 1970 à 1983 sont conservées à la BnF et à la Comédie-Française. Sur cette même période, les archives administratives ont fait également l’objet d’un versement aux Archives nationales.⁸⁴

⁸² MINISTÈRE DE LA CULTURE, 1990. Décret no 90-458 du 1er juin 1990 modifiant le décret no 68-905 du 21 octobre 1968 modifié portant statut du Théâtre national de l’Odéon [en ligne]. In : *Journal Officiel de la République française*, n°0128. 3 juin 1990.

⁸³ MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2013. 30 ans du Théâtre de l’Europe : « Une utopie devenue réalité » [en ligne]. In : *culture.gouv.fr*, section Actualités.

⁸⁴ Source : entretien avec Juliette Caron en mars 2021.

Le Théâtre national populaire de Villeurbanne

Le Théâtre national populaire (TNP) est une structure publique originellement créée par Firmin Gémier (1863-1933) à Paris, en 1920. Du Palais de Chaillot, il déménage en 1972 à Villeurbanne, dans les locaux de ce qui était auparavant le Théâtre de la Cité. Roger Planchon (1931-2009), alors directeur du Théâtre de la Cité, conserve la direction du Théâtre national populaire villeurbannais qu'il partagera avec Patrice Chéreau puis Georges Lavaudant.

Fort d'une histoire marquante pour le paysage théâtral français, qui est celle de la décentralisation, ce Théâtre national populaire de Roger Planchon adopte alors une dynamique de conservation des archives artistiques et administratives. Heidi Weiler, aux côtés de Roger Planchon, impulse en effet la construction et l'organisation du patrimoine du TNP villeurbannais en créant notamment son propre poste, celui de « documentaliste et secrétaire de rédaction. »⁸⁵

Si ce poste ne ressemble à aucun autre et a grandement évolué, les fonctions qui y sont associées aujourd'hui relèvent davantage du service de la communication du TNP et ne sont pas celles d'un bibliothécaire, archiviste ou conservateur.

Le centre de documentation et d'archives rencontre en revanche la difficulté d'un passé et d'un patrimoine épars. L'histoire de ce théâtre est d'ailleurs extrêmement caractérisée par les différents directeurs qui s'y sont succédés ; s'il reste relativement peu d'archives de la période Firmin Gémier, le patrimoine issu de Jean Vilar, qui a pris sa suite, est immense mais essentiellement conservé à la Maison Jean-Vilar à Avignon. De la même manière, la période suivante au cours de laquelle le TNP était administré par Georges Wilson a vu peu d'archives se créer, jusqu'à l'arrivée de Roger Planchon par lequel le travail de mémoire du TNP a pu réellement connaître un essor. À la suite de Roger Planchon avons-nous pu voir se succéder à la tête de cette institution Christian Schiaretti, jusqu'en 2019, qui a précédé l'actuel directeur, Jean Bellorini. Si l'évocation de ces différents directeurs semble importante, dans ce cas précis peut-être plus que dans les autres lieux évoqués précédemment, c'est bien parce que la collecte, la conservation et le traitement des traces et du patrimoine sont absolument tributaires des directions qui s'y succèdent. En effet, le théâtre n'étant pas par nature un lieu de conservation des traces du vivant, leur préservation doit, en l'absence d'une législation ou de missions formalisées, se plier au bon vouloir de personnes dont la gestion du patrimoine culturel n'est pas la vocation première.

Néanmoins, la mémoire des arts du spectacle reste, nous l'avons montré, une préoccupation partagée par nombre de praticiens de la scène, et à raison puisque la structure de mémoire et de documentation du TNP trouve tout de même son public : étudiants, généralement de niveau master ou doctorat, mais également professeurs. De plus, Sidonie Fauquenois, qui a la charge à elle seule du centre de documentation et d'archives du TNP, accompagne les artistes en création au sein du TNP en leur proposant la documentation présente dans le fonds ou, à défaut, de réaliser des acquisitions à leur demande.

⁸⁵ Source : entretien avec Sidonie Fauquenois en avril 2021.

Par ailleurs, son espace reste peu propice à ce travail : l'ensemble des documents qui constituent les fonds documentaires et archivistiques se trouve dans une petite pièce, et l'accueil du public dans les locaux, sur rendez-vous lorsque l'envoi des documents numérisés est impossible, se fait directement dans le bureau de Sidonie Fauquenois.

Toutefois, bien que ce service d'archives et de documents ne soit pas l'équivalent d'un département de la BnF ou d'une médiathèque de l'Odéon, la préservation et la mise à disposition de ces fonds semble répondre à un réel besoin, celui de constituer et de trouver des traces d'une histoire très fortement liée à un lieu, mais également de participer au grand projet des fondateurs et directeurs du TNP : celui de la décentralisation.

Il est tout de même important de noter que bon nombre d'archives, notamment celles concernant Roger Planchon, soit entre 1972 et 2002, ont été et continueront à être versées aux Arts du spectacle de la BnF, en plus d'être conservées localement. L'INA possède également quelques archives audiovisuelles, tout comme les Archives nationales abritent un fonds concernant la gestion du TNP par Jean Vilar.

Cette typologie, qui ne vise pas l'exhaustivité, ne peut couvrir l'ensemble des lieux de création et de représentation disposant de fonds documentaires et archivistiques. Nous pouvons cependant mentionner rapidement le Théâtre national de Strasbourg (TNS). Cet établissement est le seul des cinq théâtres nationaux français (parmi lesquels la Comédie-Française, l'Odéon, mais également le Théâtre de la Colline et celui de Chaillot, tous parisiens) à se trouver en région. Créé en 1968, il succède au Centre dramatique de l'Est (CDE), fondé en 1946 à Colmar en tant que tout premier centre dramatique national grâce aux efforts de Jeanne Laurent⁸⁶. Le TNS a également la particularité d'abriter une école nationale supérieure d'art dramatique et un centre de documentation comprenant un fonds documentaire (monographies, périodiques, vidéos) ainsi que les archives depuis 1947, c'est-à-dire celles du TNS mais également de l'ancien CDE.⁸⁷

2.3.2. Écoles, conservatoires et lieux d'enseignement

Outre ces lieux de pratique et de création professionnels, les structures d'enseignement des arts du spectacle peuvent tout à fait disposer également de services liés à la documentation ou à la mémoire de leur discipline et de leurs espaces.

La bibliothèque de l'ENSATT

Au croisement entre un lieu de création et un lieu de recherche et d'enseignement universitaire, les bibliothèques ou centres de documentation des écoles nationales liées aux arts du spectacle sont des objets d'étude séduisants pour nos recherches.

C'est en 1941 que l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT) voit le jour, rue Blanche à Paris, sous l'impulsion de Raymond Rognoni. L'école ne se dote officiellement d'une bibliothèque qu'en 1953, à l'initiative de Jean Meyer et Andrée Lehot ; toutefois, des textes dramatiques sont rassemblés afin de servir les étudiants comme les professeurs dès la création de l'école. Lorsque, en 1997,

⁸⁶ THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG, [s.d.]. Le lieu [en ligne]. In : *tns.fr*.

⁸⁷ THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG, [s.d.]. Centre de documentation [en ligne]. In : *tns.fr*.

l'ENSATT quitte la rue Blanche pour les hauteurs lyonnaises, la bibliothèque peut enfin se développer dans un espace qui lui est bien plus propice, notamment en matière d'espace et de conditions de conservation.

Jusqu'alors gérée par des personnels non spécialisés, artistes et praticiens de l'école, les collections de la bibliothèque sont prises en main à partir de la rentrée 2001 par un bibliothécaire en titre, qui en est toujours aujourd'hui le seul responsable et gestionnaire.⁸⁸ En l'espace de vingt ans, ce fonds qui était arrivé à Lyon disparate et abîmé a pu connaître un accroissement impressionnant allant de pair avec un élargissement de ses segments documentaires, ainsi que plusieurs phases d'informatisation.

L'ENSATT a la particularité de proposer des formations englobant la quasi-totalité des métiers, tant artistiques que techniques ou administratifs, liés au théâtre.⁸⁹

Par ailleurs, les espaces de l'ENSATT sont pourvus de salles de spectacles ; là où le Théâtre national de Strasbourg, par exemple, dispose d'une école en son sein, l'école qu'est l'ENSATT dispose de théâtres dans ses locaux. La bibliothèque se trouve donc dans un lieu à mi-chemin entre l'enseignement universitaire, à l'instar de la Théâtrothèque Gaston Baty, et d'un lieu de création et de représentation comportant des enjeux bien particuliers et faisant inévitablement se côtoyer l'ensemble des métiers du théâtre enseignés, artistiques ou techniques.

La bibliothèque de l'ENSATT dispose d'une salle de lecture et de deux réserves ; elle peut accueillir les étudiants, enseignants et personnels de l'école, mais également les membres du CNSMD (Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse), de l'ENSBA (École nationale supérieure des Beaux-Arts) et de l'ENSAL (École nationale supérieure d'Architecture de Lyon), qui sont les trois autres écoles d'art nationales supérieures de Lyon. Ces dernières sont réunies dans le cadre d'un partenariat de longue durée appelé Doc4Art et visant à ouvrir leurs locaux respectifs aux étudiants de ces quatre structures. Leurs fonds portant sur le théâtre, la musique et la danse, les beaux-arts et l'architecture peuvent ainsi exercer toute leur complémentarité, mener des projets transversaux et permettre une forme de dialogue entre ces différentes spécialités.

Par ailleurs, les espaces de la bibliothèque de l'ENSATT sont ouverts à toutes et tous sur rendez-vous ; ils ne reçoivent pourtant pas, en pratique, de lecteurs relevant du grand public, mais davantage de chercheurs et professionnels des arts du spectacle.

La bibliothèque se positionne également en tant de pôle de conservation du segment Arts du spectacle et cinéma dans le Plan de Conservation partagée des périodiques d'Auvergne-Rhône-Alpes (PCRA). En effet, l'ENSATT dispose d'une quinzaine de titres de périodiques dont les collections sont intégrales et ont donc toute leur place dans le réseau régional.

Outre une bibliothèque de textes dramatiques ainsi qu'une documentation très complète sur le théâtre, les métiers qui y sont associés et les arts connexes relevant des arts du spectacle, la bibliothèque de l'ENSATT rassemble les archives administratives et

⁸⁸ PARIENTE, Thierry (dir.), BISCIGLIA, Véronique. *L'école théâtre : ENSATT, École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2011.

⁸⁹ Les cursus sont les suivants : Jeu, Administration du spectacle vivant, Écriture dramatique, Mise en scène, Scénographie, Conception costume, Conception Lumière, Conception Son, Direction technique, Atelier costume options coupe ou réalisation et régie de production.

artistiques de l'école, dont certaines sont hébergées à Paris par le département des Arts du spectacle de la BnF. Ce fonds situé à la BnF représente les documents d'archive produits depuis la création de l'école en 1940 jusqu'en 1993. L'ENSATT dispose toujours en ses lieux d'archives relevant de la période « rue Blanche », à Paris, ainsi que de ses archives artistiques contemporaines.

Bibliothèques de conservatoires

De nombreux établissements publics d'enseignement des arts du spectacle en France disposent d'une bibliothèque ; cette analyse reste typologique et n'a pas vocation à détailler l'ensemble des structures peuplant le paysage du patrimoine des arts du spectacle en France.

Toutefois, nous pouvons évoquer la médiathèque Hector Berlioz, du Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP). Son histoire n'est pas récente puisque le Conservatoire dispose d'une bibliothèque dès sa création en 1795, qui est en réalité la fusion de deux écoles préexistantes, l'École royale de chant et de déclamation et l'École de musique municipale. La bibliothèque connaît, tout au long du XIX^e siècle, un accroissement important et est dirigée par des compositeurs ou musicologues, à l'instar d'Hector Berlioz (1850-1869) dont elle porte aujourd'hui le nom. Pourtant, en 1935, la bibliothèque du Conservatoire de musique est adjointe à la BnF jusqu'à en devenir une section du département de la Musique à sa création en 1942. La bibliothèque reprend néanmoins sa place au sein du Conservatoire lors du déménagement de ce dernier, en 1990, au sein de la Cité de la musique, dans l'est parisien.⁹⁰

Partitions, monographies, périodiques, dossiers documentaires, documents audiovisuels ou sonores⁹¹... la médiathèque ouverte à toutes et tous est complémentaire de la bibliothèque d'orchestre, destinée uniquement aux membres du CNSMDP, et leur garantit l'accès à un fonds conséquent de partitions et de matériels d'orchestre.⁹² Enfin, depuis 2017, la médiathèque Hector Berlioz est complétée par le Centre d'archives du CNSMDP dont les archives artistiques et administratives sont consultables sur rendez-vous. Ces archives font régulièrement l'objet de versements auprès des Archives nationales.⁹³

Un second Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse (CNSMD) est créé en 1980 à Lyon ; sur le même modèle que son homologue parisien, il est placé sous la tutelle du Ministère de la Culture et dispose d'une médiathèque : la médiathèque Nadia Boulanger. Si cet établissement porte le nom de cette grande cheffe d'orchestre, compositrice et pédagogue, c'est parce que ses collections se fondent intégralement, à l'origine, sur le legs de sa bibliothèque de travail. Les fonds se sont considérablement accrus depuis lors, pour devenir un ensemble de partitions, monographies, périodiques et documents audiovisuels et sonores ouverts à l'emprunt ou à la consultation.⁹⁴ Le CNSMD

⁹⁰ CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS, [s.d.]. Un peu d'histoire [en ligne]. In : *mediatheques.cnsmdp.fr*.

⁹¹ CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS, [s.d.]. Médiathèque Hector Berlioz [en ligne]. In : *mediatheques.cnsmdp.fr*.

⁹² CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS, [s.d.]. Bibliothèque d'orchestre [en ligne]. In : *mediatheques.cnsmdp.fr*.

⁹³ CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS, [s.d.]. Archives [en ligne]. In : *mediatheques.cnsmdp.fr*.

⁹⁴ CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE LYON, [s.d.]. Histoire et collections [en ligne]. In : *mediatheques.cnsmd-lyon.fr*.

dispose également d'une bibliothèque de chœur et d'orchestre. Comme nous l'avons vu, les fonds de la médiathèque Nadia Boulanger font partie du réseau lyonnais Doc4Art aux côtés de l'ENSATT et des écoles nationales supérieures d'architecture et des beaux-arts de Lyon.

Pour finir, nous pouvons également nous arrêter un instant sur les fonds du Conservatoire national supérieur d'Art dramatique (CNSAD) ; son origine est étroitement liée à celle du CNSMDP puisque la création du CNSAD, en 1786, était en réalité celle d'une classe dédiée à l'art dramatique au sein de l'École royale de chant et de déclamation. Le CNSAD est à la fois pourvu d'une bibliothèque, la bibliothèque Béatrix Dussane⁹⁵, mais également de fonds d'archives artistiques et administratives, historiques et contemporaines. La bibliothèque est ouverte à toutes et tous, bien que le prêt y soit réservé aux membres du Conservatoire. Les archives, quant à elles, ont été déposées aux Archives nationales ainsi qu'au Centre d'archives contemporaines pour les plus récentes, tandis que le CNSMDP abrite également un fonds d'archives essentiellement administratives produites entre le XIX^e et le XXI^e siècle.⁹⁶

Le CNSAD fait également partie, nous le mentionnions, de la future Cité du Théâtre ; ses collections y rejoindront donc celles de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française et de la médiathèque Jean-Louis Barrault de l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Le Centre national des Arts du Cirque

Structure complexe et polyvalente, le Centre national des Arts du Cirque (CNAC) est implanté en 1986 à Châlons-en-Champagne (Marne). Sous la tutelle du Ministère de la Culture, le Centre est composé de trois entités : l'École nationale supérieure des arts du cirque, un Service de documentation et de recherche ainsi qu'une Section de perfectionnement et de formation professionnelle.⁹⁷

Le Centre de ressources documentaires du CNAC est une médiathèque dont les collections de référence (monographies, périodiques, iconographies, archives, livres rares et traces audiovisuelles des activités circassiennes du CNAC et d'autres compagnies, fonds venant d'historiens, de collectionneurs et d'artistes circassiens) sont accessibles sur rendez-vous aux étudiants, chercheurs, professionnels des arts du spectacle ainsi qu'au grand public.

Depuis mars 2021, la collection « Cirque et Illusion » du Centre de ressources documentaires est reconnue et labellisée CollEx⁹⁸.

⁹⁵ Nommée ainsi suite au legs de Béatrix Dussane (1888-1969), sociétaire de la Comédie-Française et professeure, après y avoir été formée, au CNSAD. Son legs représente l'ensemble de sa bibliothèque personnelle et a été réalisé à l'unique condition de devenir une bibliothèque de prêt pour les étudiants du Conservatoire.

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE, [s.d.]. Bibliothèque [en ligne]. In : *cnsad.psl.eu*.

⁹⁶ CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE, [s.d.]. Archives [en ligne]. In : *cnsad.psl.eu*.

⁹⁷ CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, [s.d.]. Histoire du Centre national des arts du cirque [en ligne]. In : *cnac.fr*.

⁹⁸ CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, [s.d.]. Le centre de Ressources documentaires du CNAC [en ligne]. In : *cnac.fr*.

Par ailleurs, le Centre de ressources du CNAC travaille en étroite collaboration avec la BnF : dix ans après avoir été nommé « pôle associé » de la Bibliothèque nationale en 2006⁹⁹, ces deux institutions créent conjointement l'Encyclopédie des Arts du cirque.¹⁰⁰

Enfin, le service dédié à la recherche et à l'innovation créée en 2016, en lien avec l'Institut international de la Marionnette, la chaire ICiMa (Innovation Cirque et Marionnette). Cette chaire est un pôle de recherche interdisciplinaire pour lequel le CNAC comme l'Institut international de la Marionnette sont également pôles associés de la BnF.¹⁰¹

L'Institut international de la marionnette

Tout comme le CNAC, l'Institut International de la Marionnette (IIM) est une structure dédiée à la formation, la recherche et la documentation. Toutefois, elle se distingue par son statut qui, comme la SHT, est celui d'une association loi 1901. C'est aux marionnettistes Margareta Niculecu et Jacques Félix, ainsi qu'à l'historien et théoricien de la marionnette Henryk Jurkowski, que l'on doit l'IIM, fondé en 1981 à Charleville-Mézières (Ardennes).

La ville de Charleville-Mézières est déjà fortement liée à la marionnette puisqu'elle accueille depuis 1961 le Festival mondial des théâtres de marionnettes, que l'on doit également à Jacques Félix et sa compagnie des Petits Comédiens de Chiffon, ainsi que, quelques années plus tard, les congrès de l'Union Internationale de la Marionnette (UNIMA). Cette organisation, l'UNIMA, implante en 1980 son siège à Charleville-Mézières, le succès grandissant du festival faisant de la ville la capitale internationale de la marionnette. L'IIM est donc l'occasion de créer un lieu fixe dédié à la marionnette dans ce terreau fertile.

S'ensuit, en 1987, l'ouverture de l'École nationale supérieure des Arts de la marionnette (ESNAM) ; cette école nationale, placée sous la tutelle du Ministère de la Culture, fait partie intégrante de l'IIM et permet d'œuvrer pour une professionnalisation du métier de marionnettiste.

Dès la création de l'Institut en 1981, un centre de documentation est créé sur la base d'un don de monographies, celui du marionnettiste Jean-Loup Temporal (1921-1983). Pôle associé de la BnF depuis 2013, le centre de documentation a connu un accroissement conséquent en documents de papier mais également en marionnettes. Le fonds, décrit comme multimédia et multilingue, est disponible aux étudiants, enseignants, chercheurs, artistes ainsi qu'au grand public¹⁰² et peut être consulté dans la salle de lecture du centre de documentation.

Les démarches de numérisation du patrimoine culturel, soutenues par le Ministère de la Culture dans les années 2000, motivent en 2009 l'élaboration d'un espace numérique

⁹⁹ CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, [s.d.]. Histoire du Centre national des arts du cirque, *op. cit.*

¹⁰⁰ CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2016. Encyclopédie des Arts du cirque [en ligne].

¹⁰¹ CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE, [s.d.]. La chaire ICiMa [en ligne]. In : icima.hypotheses.org.

¹⁰² INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE, [s.d.]. Le Centre de Documentation et des Collections [en ligne]. In : artsdelamarionnette.eu.

dédié à la discipline : c'est le Portail des arts de la marionnette, coordonné par l'Institut international de la marionnette et rassemblant près d'une trentaine d'acteurs : théâtres, musées, compagnies, centres de documentation et autres structures hébergeant des activités ou des ressources liées à la marionnette et ses pendants.¹⁰³ Ces structures sont rassemblées pour déposer et visibiliser sur une même plateforme leurs fonds numérisés, mais également ce qui fait la vie de ce théâtre actif : notices d'évènements, de spectacles, ou encore dossiers thématiques.¹⁰⁴

L'IIM, comme nous le mentionnions plus tôt, a rejoint le CNAC dans la création de la chaire interdisciplinaire ICiMa (Innovation Cirque et Marionnette) en 2016.

2.4. Musées et lieux spécialisés

L'absence d'un musée des arts du spectacle, souvent décrit comme le « serpent de mer » de la discipline, est une préoccupation très partagée. Pourtant, il existe bel et bien des musées liés aux arts du spectacle en France : le costume, la marionnette, et même les arts forains, par exemple, sont exposés à Moulins, Lyon ou bien Paris. Dans tous ces cas néanmoins, une spécialisation a été opérée, qu'elle relève du support ou de la discipline.

2.4.1. Le Centre national du costume de scène

Au milieu des années 1990, le Ministère de la Culture cherche à mettre en place un projet culturel dans un bâtiment historique classé donc il est propriétaire ; émerge alors l'idée d'un lieu de réserve pour le costume de scène, dans lequel entreposer des collections d'intérêt national mais volumineuses. L'organe du Ministère de la Culture qui prend le projet en main, qui est alors la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) et correspond à l'actuelle Direction de la création artistique, se rapproche des trois grandes structures nationales que sont l'Opéra de Paris, la Comédie-Française et la BnF afin de coordonner ce projet. Ce dernier est rapidement désigné en tant que « musée », alors même que son statut n'avait pas encore été fixé. C'est en 2006 qu'ouvre donc le Centre national du costume de scène (CNCS) à Moulins (Allier), dans un ancien quartier de cavalerie, le Quartier Villars, construit à la fin du XVIII^e siècle et voué à démolition avant d'être reconnu et classé Monument historique.

Le lieu, extrêmement vaste, prend la forme d'un corps de bâtiments encadrant une place ; le CNCS dispose ainsi d'un jardin et d'un bâtiment consacré aux réserves. Le bâtiment principal comporte quant à lui un ensemble de services d'accueil pour les publics : billetterie, boutique, restaurant, auditorium. C'est à cet endroit également que se trouve l'exposition permanente du CNCS consacrée à Rudolf Noureev, dont le fonds a été confié au musée. Dans ce même bâtiment, l'ensemble du premier étage est dédié aux expositions temporaires, sur un espace d'environ 1 500m². Enfin, le deuxième étage du bâtiment abrite le centre de documentation, des espaces d'ateliers pédagogiques et les bureaux des personnels. Entre les services d'administration, de communication, de médiation, d'accueil, les départements des collections et des publics, les guides-

¹⁰³ INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE, [s.d.]. Qui sommes-nous ? [en ligne]. In : *artsdelamarionnette.eu*.

¹⁰⁴ INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE, [s.d.]. Que trouve-t-on sur le PAM ? [en ligne]. In : *artsdelamarionnette.eu*.

conférenciers et la gestion technique du site, une trentaine de personnes travaillent au CNCS.¹⁰⁵

La structure est avant tout un musée, tant dans son fonctionnement que dans ses missions ; elle répond d'ailleurs à l'appellation « Musée de France », un label délivré par le Ministère de la Culture depuis 2002. Toutefois, il est important de noter que le CNCS dispose d'un centre de documentation composé d'ouvrages généraux portant sur la mode, le costume, l'histoire globale des arts du spectacle et les métiers du spectacle. Ce centre de documentation ne répond pas aux missions prioritaires du CNCS et est donc toujours en devenir. De plus, le CNCS a pour vocation de proposer une forme de complémentarité aux autres structures existantes ; il ne peut donc pas empiéter sur les activités du département des Arts du spectacle de la BnF, et notamment en ce qui concerne la collecte d'archives liées au costume.

Le musée est ouvert à tous les publics ; ce sont majoritairement des visiteurs issus du département et des départements limitrophes (Allier et Puy-de-Dôme), ainsi que de région parisienne, qui fréquentent les lieux, bien que la communication du CNCS ait une portée nationale. En effet, le Centre travaille en lien avec des institutions théâtrales parisiennes telles que la Comédie-Française, le Théâtre du Châtelet ou bien l'Opéra de Paris, ce qui fait naturellement venir les publics locaux de ces lieux. Toutefois, il est également courant de rencontrer un public davantage familial au CNCS, et ce notamment grâce aux ateliers pédagogiques qui y sont proposés.

Le centre de documentation, quant à lui, fait venir des étudiants de niveau master ou doctorat, déjà très spécialisés donc. Ce sont par ailleurs les ouvrages portant sur la mode qui semblent rencontrer le plus de succès.

Si le CNCS fonctionne de manière relativement autonome, il conserve toutefois des liens étroits avec ses structures fondatrices que sont la BnF, l'Opéra de Paris et la Comédie-Française. Elles siègent d'ailleurs dans le Conseil d'orientation scientifique tout comme dans le Conseil d'administration du Centre. Certains projets sont également menés en concertation avec ces institutions.

2.4.2. *Le Musée des Arts de la Marionnette*

Une autre collection, spécialisée cette fois dans la marionnette, voit le jour en 1946 grâce au muséologue Georges-Henri Rivière (1897-1985) et est accueillie en 1950 au sein du musée Gadagne à Lyon, lieu emblématique de la naissance de Guignol au début du XIX^e siècle.¹⁰⁶ On parle alors d'un « musée international de la marionnette » ; il est d'ailleurs l'unique lieu muséal spécialisé dans la marionnette en France.

À la fin des années 1990 jusqu'en 2009, le musée est intégralement rénové et fermé au public. Un temps appelé le « musée des marionnettes du monde », il connaît à nouveau une refonte totale de son parcours entre 2017 et 2018 pour devenir le Musée des Arts de la Marionnette (MAM) que nous connaissons aujourd'hui.¹⁰⁷ Le bâtiment qui l'abrite au

¹⁰⁵ CENTRE NATIONAL DU COSTUME DE SCÈNE. L'équipe [en ligne]. In : *cncs.fr*.

¹⁰⁶ FOUILLET, Bruno, 2014. Guignol, voix de Lyon et des Lyonnais dans la Grande Guerre [en ligne]. In : *Siècles*, 39-40, mis en ligne le 27 novembre 2015, p. 2.

¹⁰⁷ MUSÉES GADAGNE, [s.d.]. Histoire du MAM [en ligne]. In : *gadagne-lyon.fr*.

sein du Vieux-Lyon est inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO, l'histoire de cet impressionnant site et de son édifice pouvant remonter au premier siècle avant Jésus-Christ.¹⁰⁸ L'on y trouve, en ce qui concerne les espaces réservés au MAM, neuf salles d'exposition pour les collections. Ce musée, tout comme le CNCS, est labellisé « Musée de France. »

Le musée fait partie intégrante de l'ensemble « Musées Gadagne » et côtoie donc le Musée d'Histoire de Lyon (MHL) ; la direction, l'administration la régie et le fonctionnement global de Gadagne sont communes, alors même que les entités MAM et MHL sont distinctes et que leurs collections respectives sont en charge de personnes différentes. Ainsi pouvons-nous compter plus d'une cinquantaine d'employés pour assurer la bonne marche de l'ensemble Gadagne.¹⁰⁹

Le MAM est également pourvu d'un centre de documentation mettant à la disposition de son public un fonds documentaire et archivistique : monographies, périodiques, brochures, programmes, affiches, recueils manuscrits, iconographie, dossiers d'œuvres... sont accessibles à toutes et tous sur rendez-vous.¹¹⁰

2.4.3. *Le Musée du Théâtre forain d'Artenay et le Musée des Arts forains (Paris)*

« Unique en Europe, le Musée du Théâtre Forain propose une promenade à travers quatre siècles d'histoire du théâtre itinérant, sur les pas de Molière, de la commedia dell'arte et des théâtres démontables qui animaient autrefois les campagnes françaises. »

C'est par ces mots qu'est présenté sur son site web¹¹¹ le Musée du Théâtre forain fondé dans le courant des années 1980 à Artenay (Loiret). Labellisé Musée de France, cet établissement est né des recherches ethnographiques menées par un groupe de chercheurs de l'Université de Nanterre – Paris X, qui ont motivé la réalisation du film documentaire *Le Théâtre forain d'acteurs vivants*¹¹² entre 1983 et 1984.

Ce sont les fonds Créateur-Cavalier, issus de deux familles de comédiens forains, qui forment en 1985 le noyau de l'actuel Musée du Théâtre forain. Ce n'est pourtant qu'en 1995 que le musée est rendu accessible au public, suite à son installation dans une ancienne ferme beauceronne. Cet art de l'itinérance y est documenté et exposé à travers des affiches, gravures, accessoires et costumes folkloriques comme issus de la Cour ou de l'armée, mais aussi décors de scène et toiles de fond récoltés au fil des dons et des dépôts, pour constituer aujourd'hui une collection d'exception ouverte à toutes et tous.

Toujours lié à ce qui en fait son essence, le musée dispose d'une salle de représentation et propose une programmation variée et axée en partie sur les jeunes publics.

¹⁰⁸ MUSÉES GADAGNE, [s.d.]. Histoire de Gadagne [en ligne]. In : *gadagne-lyon.fr*.

¹⁰⁹ MUSÉES GADAGNE, [s.d.]. Équipe de Gadagne [en ligne]. In : *gadagne-lyon.fr*.

¹¹⁰ MUSÉES GADAGNE, [s.d.]. Documentation du MAM [en ligne]. In : *gadagne-lyon.fr*.

¹¹¹ MUSÉE DU THÉÂTRE FORAIN, [s.d.]. Le Musée du Théâtre forain [en ligne]. In : *musée-theatre-forain.fr*.

¹¹² Documentaire de Patrick Meslé et Marie-Claude Grohens. Source : OLIVIER, Brigitte, 2000. Le musée du Théâtre forain d'Artenay. In : *Arts du spectacle : patrimoine et documentation. XXIII^e congrès international*, Paris, 25-30 septembre 2000, p. 53.

Si les structures publiques « purement » muséales dédiées aux arts du spectacle en France ne sont pas légion, il convient cependant d'évoquer, pour terminer, le pendant privé du musée d'Artenay : le Musée des Arts forains. Situé à Paris, ce musée présente depuis vingt-cinq ans des collections historiques liées au patrimoine de la foire et de son spectaculaire des XIX^e et XX^e siècles. Son fondateur et directeur, Jean-Paul Favand (1946-), antiquaire et grand collectionneur, scénographe d'exposition (ou « *montréur de curiosités* »¹¹³) autodidacte, rassemble depuis les années 1970 des objets issus des arts du spectacle et de la fête qui, après plusieurs déménagements, trouvent leur place en 1996 au cœur de Bercy, connu pour être un quartier festif au XIX^e siècle.

Cette collection est composée d'automates, jouets, marionnettes, mais également d'instruments de musique et même de manèges. Ainsi ce volumineux patrimoine est-il accessible au public sous la forme de visites guidées à travers un « musée-spectacle »¹¹⁴, dont la muséographie spectaculaire est l'un des fers de lance. La scénographie des lieux tend à exploiter autant de nouvelles technologies que de techniques traditionnelles pour valoriser le fonds du musée à travers cinq espaces thématiques clairement identifiés.

Son statut de musée privé présente un pas de côté vis-à-vis des lieux jusqu'alors recensés dans notre typologie. De la même manière, le Musée des Arts forains a la particularité de rendre ses espaces disponibles à la privatisation par des sociétés ou des particuliers afin d'accueillir divers événements.

Pour donner un ordre de grandeur et permettre de mieux contextualiser les résultats de l'enquête menée auprès des différents lieux, il convient à présent de nous attarder sur quelques chiffres.

Le département des Arts du spectacle de la BnF dispose actuellement d'une vingtaine de kilomètres linéaires de collections ; ses locaux, ses moyens et son fonctionnement sont donc bien différents de ceux de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, dont les collections représentent moins de deux kilomètres linéaires, ou bien de ceux de la SHT ou de la médiathèque de l'Odéon que l'on estime à moins d'un kilomètre linéaire.

Là où la bibliothèque de la BMO abrite environ 600 000 documents et son musée environ 8 500 œuvres, le CNCS héberge environ 11 000 pièces (photothèque et collection Noureev incluses). Lorsque la Théâtrothèque Baty de la Sorbonne Nouvelle renferme 95 000 documents, la bibliothèque de l'ENSATT peut en proposer environ 21 000 à ses usagers.

Inévitablement, des différences d'échelle et de traitement sont alors à prendre en compte ; les équipes en elles-mêmes sont également extrêmement inégales bien que très souvent proportionnelles à la taille des lieux. Si le département des Arts du spectacle fonctionne avec quarante-cinq personnes, le CNCS est entièrement géré par vingt-huit agents dont le travail est réparti sur vingt-quatre Équivalents Temps plein. La BMO emploie douze agents tandis que la Théâtrothèque Gaston Baty est gérée par une équipe de huit personnes, suivie de près par la bibliothèque-musée de la Comédie-Française et les six professionnels qui y travaillent. Enfin, il est important de noter que les collections de la bibliothèque de l'ENSATT, de la médiathèque de l'Odéon, de la SHT et du TNP

¹¹³ FAVAND, Jean-Paul, [s.d.]. Notre histoire [en ligne]. In : *arts-forains.com*.

¹¹⁴ Appellation donnée sur la page d'accueil du site web du Musée des Arts forains. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <http://arts-forains.com/>

sont chacune entre les mains d'une seule personne. La charge de travail, les actions accomplies comme la polyvalence exigée peuvent donc énormément varier d'un lieu à l'autre pour les professionnels qui s'y trouvent.

Cette typologie a montré, à bien des égards, la richesse et la diversité des structures de collecte, de conservation et de valorisation du patrimoine français des arts du spectacle.

Nous n'avons pas pu ici nous pencher sur le cas des bibliothèques municipales qui peuvent également offrir des fonds spécialisés sur les arts du spectacle telles que la médiathèque Oscar Wilde à Paris, aussi bien que la médiathèque Marceline Desbordes-Valmore à Lyon ou encore la bibliothèque municipale de Grenoble et son fonds Stendhal comportant d'importantes ressources théâtrales.

De la même manière, certains fonds des arts du spectacle dans des lieux qui n'y sont pas dédiés n'ont pas été mentionnés, à l'instar de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP) ou encore du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM). Ces structures n'ont pas d'orientations spécialisées dans les arts de la scène, et le recensement de tous ces lieux nécessite un travail minutieux de fouille qui demande des ressources et un temps considérable, ne correspondant pas aux directions que prend ce travail de recherche.

Néanmoins, l'étude et l'enquête menées ici nous permettent d'initier un panorama, certes partiel, mais dont l'éventail reste plutôt représentatif, des lieux existant aujourd'hui en France en matière de patrimoine des arts du spectacle. Ce travail nous a aussi permis de mettre en lumière les très nombreux fils qui lient ces structures les unes aux autres : d'histoire commune en partenariats formalisés, de projets menés de concert en hébergement institutionnel, de versements de fonds en partage de ressources, nombreuses sont les passerelles tendues entre l'une et l'autre des entités recensées.

Ces lieux, dont la fondation doit souvent beaucoup aux efforts de passionnés et d'érudits des arts du spectacle, à l'instar de Charles Nutter, Auguste Rondel ou bien Léon Chancerel, abritent des collections variées et conservées dans des conditions très hétérogènes. Leurs différents statuts, la nature de leurs activités ainsi que les moyens qui leur sont alloués impactent fortement les fonds, dans les modalités de collecte, de préservation et de communication qui leur sont appliquées. Ces disparités sont tout particulièrement mises en exergue dans les structures qui ne sont pas avant tout des lieux de conservation documentaire et sont donc aux prises avec d'autres problématiques ; c'est le cas des théâtres ou des écoles de théâtre dont les considérations artistiques ou pédagogiques passent nécessairement avant l'allocation de moyens humains, matériels ou financiers dédiés spécifiquement à la gestion de leurs fonds.

PARTIE 2 – VIE DES COLLECTIONS

1. CONSTITUTION DES COLLECTIONS

À l'origine de nombreuses collections qui font aujourd'hui référence, érudits, collectionneurs, passionnés, praticiens de la scène et tant d'autres ont dédié leur vie à la collecte et l'organisation de nombreux fonds. Pourtant, Charles Nutter, Auguste Rondel, Jacques Scherer ou encore Léon Chancerel et, plus récemment, Jean-Paul Favand, ne sont pas des professionnels de la conservation ; leurs initiatives privées, à l'instar des bibliothèques particulières du XVIII^e siècle, forment aujourd'hui le noyau de nombreux fonds dédiés aux arts du spectacle.

En outre, la typologie qui vient d'être déroulée dans ce mémoire nous montre bien à quel point la construction de ces fonds est liée, d'une part, aux personnes qui s'y sont consacrées et ont par la suite légué leurs propres collections (la bibliothèque de Léon Chancerel à la Société d'histoire du théâtre par exemple), et d'autre part aux hommes et femmes ayant marqué l'histoire des arts du spectacle : artistes et praticiens, auteurs, chercheurs et érudits... si l'accroissement des collections présentées plus tôt forme un ensemble complexe et hétérogène, on peut noter que les fonds issus de personnalités des arts du spectacle restent tout de même le plus souvent distincts du reste des collections. Ainsi l'Institut international de la marionnette s'est-il formé autour du fonds Jean-Loup Temporal, et la Théâtrothèque Gaston Baty aurait sans doute été fondée plus tardivement sans l'enchaînement de la démarche de Jacques Scherer et la mise en vente de la bibliothèque de Gaston Baty. Si cette dernière a fait l'objet d'un achat par la Sorbonne et le CNRS, il apparaît tout de même dans l'histoire des collections des arts du spectacle une forte pratique du don.

1.1. Une culture du don

1.1.1. Une pratique récurrente

L'exemple qui est peut-être le plus représentatif de cette constitution des fonds par le don est celui, déjà largement évoqué ici, de la fondation du département des Arts du spectacle de la BnF autour de la collection Auguste Rondel, dont la donation a eu lieu en 1920. Depuis, la BnF continue de recevoir de nombreux dons, à l'instar de celui du Cirque Plume ou de Pierre Santini par exemple. De la même manière, la BMO reçoit régulièrement des dons de personnalités liées au monde de la musique lyrique ou bien de la danse, à l'instar des fonds privés des danseurs Yvette Chauviré ou Michel Renault. En entretien, Séverine Forlani cite d'ailleurs parmi les missions de la Bibliothèque-musée de l'Opéra le fait de susciter les dons puis de les traiter.

Le Centre national du costume de scène, quant à lui, abrite depuis 2008 une collection donnée par la Fondation Rudolf Noureev et consacrée à ce grand danseur et chorégraphe. C'est d'ailleurs à cette collection que l'on doit, depuis 2013, l'ouverture constante du musée, puisqu'il s'agit de l'unique exposition permanente du CNCS. Ce musée laisse d'ailleurs une grande place aux dons dans sa politique d'acquisition, puisqu'il reçoit, c'est ce que souligne Delphine Pinasa en entretien, « une majorité de

dons. »¹¹⁵ Si les propositions sont nombreuses, elles nécessitent en outre un travail conséquent d'évaluation et de documentation :

« *Quand on nous propose des dons, souvent ce sont deux ou trois cent costumes en vrac qu'il faut nous-mêmes documenter, choisir, sélectionner, avant de passer en commission.* »¹¹⁶

Par ailleurs, ce système de don peut être porteur d'une forme d'urgence ; c'est parfois la fermeture de compagnies qui force ces dernières à faire don rapidement de leurs collections, ce qui offre peu de temps de réaction avant leur disparition.

Toutefois, cette forte pratique du don peut s'avérer salubre, notamment lorsque les budgets d'acquisition sont contraints. C'est ce que souligne Céline Hersant pour la Théâtrothèque Gaston Baty, dans laquelle des dons sont proposés chaque semaine et peuvent représenter « *parfois 60% de [leurs] acquisitions certaines années.* »¹¹⁷

Ainsi la pratique du don est-elle toujours d'actualité, comme en témoigne d'ailleurs l'intégration toute récente (entre novembre et juillet 2021) de la bibliothèque de Bernadette Bost et Jean-Jacques Lerrant aux collections de l'ENSATT.

C'est d'ailleurs en partie ainsi que s'est constitué le fonds de la Société d'histoire du théâtre ; nous l'avons vu, la collecte documentaire ne fait pas partie des missions officielles de la SHT et ses financements ne permettent d'ailleurs pas à cette association de réaliser de nombreuses acquisitions. C'est au fil de son histoire que se sont accumulées naturellement des archives, et ce en partie grâce à des dons. À tel point que les collections de la SHT, fermées depuis 2014, n'ont plus de place pour accueillir de nouveaux fonds.¹¹⁸

Les dons sont toutefois soumis à un cadre légal. Par exemple, Juliette Caron précise bien en entretien que les artistes qui travaillent aujourd'hui au sein de l'Odéon ont « *l'obligation de faire don de leurs archives de travail* » à la médiathèque. De la même manière, les structures subventionnées ont le devoir de verser leurs archives aux archives publiques ; les archives qui se trouvent au département des Arts du spectacle de la BnF pourraient d'ailleurs avoir leur place aux Archives nationales. On parle alors de versement, à la fois dans le cas du transfert d'un service du théâtre (par exemple, celui lié à la création) à un autre service de ce même théâtre (celui des archives ou de la documentation), mais également dans le cas du versement d'un fonds aux Archives nationales, départementales, municipales... En outre, la notion de don est à différencier du legs ou encore du dépôt.

1.1.2. Cadre légal et juridique

Le Code du Patrimoine ne pose pas de cadre légal particulier concernant les dons du point de vue des structures réceptrices¹¹⁹ en bibliothèque ; en revanche, l'article L213-

¹¹⁵ Entretien avec Delphine Pinasa et Manon Mauguin en avril 2021.

¹¹⁶ PINASA, Delphine. *Ibid.*

¹¹⁷ Entretien avec Céline Hersant en mars 2021.

¹¹⁸ Entretien avec Léonor Delaunay en juillet 2021.

¹¹⁹ Le Livre I (*Dispositions communes à l'ensemble du patrimoine culturel*) du Code du Patrimoine, en revanche, mentionne le système de donation dans son Chapitre 2 portant sur les dispositions fiscales, du côté des donateurs donc, dans les articles L122-2 et L122-3.

6 concernant les archives nationales stipule que « *les services publics d'archives qui reçoivent des archives privées à titre de don, de legs, de cession ou de dépôt sont tenus de respecter les stipulations du donateur, de l'auteur du legs, du cédant ou du déposant quant à la conservation et à la communication de ces archives.* »¹²⁰ Par ailleurs, la transmission, notamment par donation ou par legs, ou encore le déplacement d'archives classées ou publiques doivent impérativement être déclarés.¹²¹

En ce qui concerne les musées, l'article L451-7 mentionne bien que « *les biens incorporés dans les collections publiques par dons et legs [...] ne peuvent être déclassés.* »¹²² De la même manière, selon l'article L451-10 concernant les musées ayant été labellisés Musées de France, les structures ayant reçu en don ou en legs des biens venant d'associations ou de syndicats ne peuvent transférer les collections concernées qu'à des établissements ou collectivités publiques, ou bien à des associations s'étant engagées à intégrer lesdites collections à un musée de France.¹²³ De plus, pour être labellisé « Musée de France », le musée doit garantir « *l'affectation irrévocable à la présentation au public* » de ses biens acquis par dons ou par legs.¹²⁴

Plus globalement, le Code général de la propriété des personnes publiques indique dans son article L1121-2 que « *les établissements publics de l'État acceptent et refusent librement les dons et legs qui leur sont faits sans charges, conditions ni affectation immobilière.* »¹²⁵

La Bibliothèque nationale de France, sur son site web, indique bien que les dons sont réalisés à titre gratuit et sont irréversibles.¹²⁶ Dans les structures relevant du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, à l'instar de la bibliothèque de l'ENSATT par exemple, c'est la Charte de l'établissement, ou plus particulièrement la Charte des dons, qui souligne les conditions de soumission, d'acceptation, de refus et de traitement des dons.

Si nous nous sommes jusqu'ici concentrés sur la notion de don, il est important de veiller à distinguer le don du legs, et d'autres modalités d'acquisition à titre gratuit.

Ainsi le don consiste-t-il en la transmission d'un bien du vivant du donateur¹²⁷, tandis que le legs peut être défini comme « *une disposition testamentaire transférant un*

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2004. Articles L122-2 et L122-3 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*.

¹²⁰ MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2008. Article L213-6 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*.

¹²¹ MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2016. Article L214-8 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*.

¹²² MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2004. Article L451-7 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*.

¹²³ « Les biens des collections des musées de France appartenant aux personnes morales de droit privé à but non lucratif acquis par dons et legs [...] ne peuvent être cédés, à titre gratuit ou onéreux, qu'aux personnes publiques ou aux personnes morales de droit privé à but non lucratif qui se sont engagées, au préalable, à maintenir l'affectation de ces biens à un musée de France. »

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2004. Article L451-10 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*.

¹²⁴ MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2011. Article R442-2 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*.

¹²⁵ CODE GÉNÉRAL DE LA PROPRIÉTÉ DES PERSONNES PUBLIQUES, 2006. Article L1121-2 [en ligne].

¹²⁶ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Donner à la Bibliothèque nationale de France [en ligne]. In : *bnf.fr*.

¹²⁷ On distingue plus précisément encore la donation, qui consiste en un acte notarié, du don manuel pour lequel il n'existe pas d'obligation de production d'un document écrit.

bien au bénéficiaire lors du décès du testateur »¹²⁸, bien qu'il puisse être préparé du vivant de la personne léguant sa collection. Nous pouvons donc distinguer le don réalisé par Auguste Rondel en 1920 à l'État, ou de celui proposé au CNCS par la Fondation Rudolf Nouriev en 2008, au legs réalisé en 1969 par Béatrix Dussane en faveur du CNSAD.

Nous mentionnions également la notion de « dépôt », procédure au cours de laquelle la propriété du fonds ne change pas et reste celle du déposant.¹²⁹ C'est par exemple le cas des collections de costumes qui ont constitué la création du CNCS et qui ont été déposées au musée par la BnF, l'Opéra de Paris ainsi que la Comédie-Française.

En-dehors de ces considérations, une distinction peut également être faite entre les dons, legs ou dépôts réalisés au bénéfice d'établissements publics et d'établissements privés. En effet, c'est ce que relevait Léonor Delaunay lors d'un échange en octobre 2020 : la transmission d'un fonds à l'IMEC, par exemple, ne témoigne pas de la même démarche que la transmission aux Archives nationales ; dans ce second cas de figure, la démarche relève du service public, tandis que dans le premier, le cadre juridique peut différer. Ce sont en effet, à l'IMEC, des fonds pouvant toujours appartenir aux ayants-droits des déposants, qui sont donc encore décisionnaires en certains aspects de leur traitement.

Ces trois formes d'acquisition à titre gratuit côtoient l'acquisition à titre onéreux, c'est-à-dire l'achat de documents ou de fonds. C'est de cette manière qu'ont été constitués, par exemple, la Théâtrothèque de la Sorbonne-Nouvelle à partir de l'achat de la bibliothèque de Gaston Baty, ou bien le Musée du Théâtre forain d'Artenay dont les fonds ont pour origine la collection Créteur-Cavalier acquise en 1985.

1.2. Singularités des modes de collecte

1.2.1. Au fil de la collecte

Les fonds du patrimoine des arts du spectacle, que l'on sait particuliers puisqu'hétérogènes sont pour beaucoup empreints de leur histoire et d'une histoire de l'archive, des musées ou des bibliothèques, qui a impacté très fortement leur constitution.

C'est ce qu'explique Agathe Sanjuan pour la bibliothèque-musée de la Comédie-Française lors de notre échange :

« On suit la logique historique, c'est-à-dire que naturellement, ces fonds sont extrêmement variés parce que les archives du théâtre sont très composites. [...] Par nature, les fonds ont été constitués de manière très hétérogène, en ce qui concerne le musée aussi. C'est une composante très importante du patrimoine à la fin du XVIII^e et à

¹²⁸ HARAUX, Geoffrey, 2015. *Dons, legs et dépôts à la bibliothèque municipale de Lyon (1950-2010)* [en ligne]. Mémoire d'étude : diplôme de conservateur de bibliothèque. Villeurbanne : Enssib, p. 20.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 21.

partir du XIX^e siècle ; les comédiens faisaient très souvent cadeau à la Comédie-Française d'un portrait ou d'une œuvre qui, généralement, les représentait. »¹³⁰

Dans le cas de la Société d'histoire du théâtre, la constitution des fonds émane de dons, mais aussi et surtout des activités des personnes qui prennent la charge de l'administration de l'association. C'est Léon Chancerel, l'un de ses fondateurs, qui laissera le plus sa trace à la SHT : en donnant, d'une part, sa bibliothèque et ses archives personnelles à l'association, mais également en y déposant des documents issus de son travail et de ses centres d'intérêt. Ainsi Léon Chancerel, le janséniste partisan de l'itinérance, investi dans le théâtre scout, a-t-il créé la compagnie des Comédiens Routiers, dont la SHT abrite l'ensemble des archives. Lorsqu'après-guerre, Léon Chancerel se désintéresse quelque peu du théâtre catholique pour se consacrer à la diffusion du théâtre pour l'enfance et pour la jeunesse, c'est tout naturellement que la SHT se voit confier quelques archives issues de l'Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ATEJ). De la même manière, les activités de comédien et de metteur en scène de Léon Chancerel ont laissé leur empreinte à la SHT à travers les quelques masques et marionnettes venant de ses spectacles et de sa pratique théâtrale ainsi que de ses collections personnelles. Par ailleurs, la SHT abrite un fonds de tableaux, dont l'inventaire est en cours ; parmi ces œuvres picturales peuvent se trouver des tableaux d'une grande valeur archivistique, mais également des tableaux qui, à l'origine, décoraient simplement les murs de l'association et ont ensuite été rangés dans le fonds iconographique.

Par ces exemples, nous observons bien l'histoire singulière des différentes structures de conservation du patrimoine des arts du spectacle, dont la variété n'est plus à démontrer. Là où le lien de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française avec la création et avec les comédiens-français permet à cette structure de recueillir des documents uniques et précieux, les collections de la SHT se font le reflet de sa création et de la vie de cette association. Plus encore, le fonds de la Société d'histoire du théâtre est constitué d'un élément absolument représentatif d'une histoire des pratiques archivistiques et érudites : le fichier de la SHT.

« La SHT vient de cette inertie d'un autre temps : on collecte, on met dans des boîtes, on fait des fiches [...] C'est l'histoire de l'archive du XX^e siècle. »¹³¹

En effet, la deuxième période de la SHT, allant de l'après-guerre au début des années 2000, est marquée par une activité très particulière, fortement liée à cette identité de centre de documentation : on collecte tout ce qui se dit sur le théâtre, notamment en découpant dans des journaux des articles de presse sur le sujet. Cette collecte, minutieuse et quotidienne, est représentative des sociétés savantes du XX^e siècle : quotidiennement et durant des heures, des bénévoles, souvent des professeurs retraités, découpent et collent sur des fiches tous les articles de presse concernant les théâtres, les compagnies, les personnalités de la scène... pour les classer dans des fichiers thématiques, eux-mêmes méticuleusement rangés sur des étagères. C'est ainsi que la SHT dispose de plus de 300 mètres linéaires de dossiers de presse.

¹³⁰ Entretien avec Agathe Sanjuan en mars 2021.

¹³¹ Entretien avec Léonor Delaunay en juillet 2021.

Cette impressionnante masse documentaire constitue le pendant et la suite d'une partie du fonds Auguste Rondel conservé aux Arts du spectacle ; cette collecte soignée faisait aussi partie des activités de ce grand mécène, qui déployait alors à ses côtés « *une cohorte de ce qu'on appelle des « correspondants »* »¹³² pour réaliser cette tâche titanesque de veille documentaire, comme le faisait L'Argus de la presse. Cette activité, que nous étudions par le prisme du fichier de la SHT, était donc très répandue au XX^e siècle et a été à l'origine, en ce qui concerne l'association de Léon Chancerel, d'un imposant fichier thématique d'environ 100 000 fiches. Toutefois, ce magnifique objet relève aujourd'hui d'une pratique de la collecte et de la conservation que le numérique, au tournant des années 2000, a rendu invisible et impraticable. Ce fichier est pourtant porteur d'une histoire des archives et de la collecte ; il fait partie intégrante des collections de la SHT et devient à son tour un objet d'archive et un objet d'étude.

Cet outil archivistique, devenant à son tour archive, est l'un des nombreux témoins de modes de collecte singuliers et parfois datés qui sont constitutifs de certaines collections des arts du spectacle.

1.2.2. La notion de « fonds » : identités des collections

Nous l'avons bien vu, de nombreux lieux ont pour noyau un fonds qui a été donné, légué ou déposé en son sein, certains mêmes permettant ou précipitant la création de son entité d'accueil, à l'instar des Arts du spectacle de la BnF ou de la Théâtrothèque Gaston Baty.

Ces fonds revêtent une grande importance en ce qu'ils sont, d'une part, la trace d'une personnalité, d'une compagnie, d'un lieu, d'un type de théâtre, mais aussi parce qu'ils forment en eux-mêmes un tout unique et doté d'une cohésion interne et d'une histoire, faisant d'eux des objets d'étude à part entière. Pour preuve et comme l'explique Léonor Delaunay, l'architecture des collections transmises à l'IMEC peut parfois être pensée pendant des décennies par les artistes qui les y déposent.¹³³

Cette notion de « fonds » nous vient tout droit des archives et correspond à une forme d'attachement à l'*ensemble* formé par plusieurs documents liés les uns aux autres. Ce respect de l'ensemble implique une description des archives sous forme d'arborescence, pour permettre une vision globale et complète d'un fonds. Par ailleurs, on peut veiller à différencier les notions de « fonds » et de « collection », cette dernière se rapportant aux documents rassemblés par un collectionneur tandis que le fonds peut être constitué de documents issus de différentes sources. À ces notions, nous pouvons ajouter également celle de « série », qui se rapporte alors à un type de documents en particulier : une série d'affiches d'opéra par exemple.¹³⁴

L'une des caractéristiques des arts du spectacle est la cohabitation de l'ensemble de ces notions dans la constitution des fonds actuels. Par ailleurs, un même document peut tout à fait traverser ces trois notions : un portrait de Marcel Maréchal peut aussi bien trouver sa place, par exemple, dans le fonds dédié à l'œuvre de Marcel Maréchal ou au

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Ces distinctions nous ont été explicitées par Joël Huthwohl au cours d'un échange dans le cadre de ce mémoire.

Festival d'Avignon que dans le fonds de photographies prises par Fernand Michaud, ou encore être intégré à une collection rassemblée par un particulier.

Par ailleurs, nous pouvons nous arrêter un instant sur la question du choix, notamment dans le cas des déposants, de proposer leurs collections à un lieu plutôt qu'à un autre. En effet, la multiplicité des structures étant le reflet de la diversité des arts du spectacle, les personnes souhaitant se délester de leurs archives ou de leur bibliothèque peuvent tout naturellement choisir le lieu qui leur semblera le plus à même de préserver et exploiter leurs collections. Ainsi une collection de marionnettes sera-t-elle peut-être plus spontanément proposée au Musée des Arts de la Marionnette qu'aux Arts du spectacle de la BnF, dépendamment toutefois des souhaits de traitement et de valorisation du déposant. En effet, si celui-ci veut voir ses marionnettes intégrées à un fonds multisupports permettant, par des vidéos, photographies et documents théoriques, de rendre compte de la dimension pratique investie par ces objets le temps de leur vie scénique, le plus cohérent serait alors peut-être de proposer son fonds à un lieu dont l'usage est, comme aux Arts du spectacle, de conserver tous types de traces.

Dans la lignée de cette question du choix intervient également le critère de capacité des lieux ; à titre d'exemple, le fonds de Louis Jouvet n'a pas été déposé à la SHT alors même qu'il en a été l'un des fondateurs, en partie pour des raisons de place : l'association n'aurait pas pu accueillir une collection si volumineuse. De la même façon, la bibliothèque de l'ENSATT ou le TNP, qui ne sont pas des lieux dont les missions et les publics sont tournés vers le patrimoine, vont naturellement être moins en mesure d'abriter, par exemple, des fonds multisupports constitués d'objets.

Les lieux que nous étudions sont ainsi, pour la plupart, dotés d'une identité forte, liée à ces modes de collecte singuliers. Sans être strictement particuliers aux arts du spectacle, le don reste très pratiqué dans ce domaine, tout comme le versement, le legs et le dépôt. À ces modes de collecte s'ajoute bien souvent une attention toute particulière portée à la notion d'unité, d'ensemble documentaire, que celui-ci soit un fonds, une collection ou encore une série.

Par ailleurs, la pratique du don, legs, dépôt ou versement permet une grande richesse des collections, y compris pour des établissements dont les moyens ne sont pas si conséquents. Néanmoins, des acquisitions à titre onéreux sont bien évidemment réalisées et ne sont pas exemptes de ces identités fortes que nous évoquions, liées aux concepts de fonds, collections et séries ; aussi pouvons-nous à présent nous intéresser aux politiques d'acquisition de ces lieux, si hétérogènes, de la mémoire des arts du spectacle.

1.3. Politiques d'acquisition spécifiques

1.3.1. Officialisation et cadrage

Dès leur constitution mais aussi et surtout avec l'institutionnalisation des collections et leur gestion par des professionnels de la conservation (dans le cas des structures dont l'accroissement et la conservation font partie des missions officielles), les fonds connaissent un accroissement important. Par des dons, legs et dépôts, nous l'avons vu, mais également par des démarches d'achat régulées par des politiques d'acquisition formalisées.

Pourtant, nous le savons, le domaine de la mémoire des arts du spectacle est constitué d'une multitude de structures ayant elles-mêmes des missions et des spécialités différentes ; de la même manière, nous avons vu à quel point les supports de ce patrimoine sont variés et disparates. Comment, alors, orchestrer une politique d'acquisition sans empiéter sur les attributions des autres entités de conservation ? Comment, également, respecter la complémentarité des supports et la richesse des disciplines des arts du spectacle sans faire d'écarts à sa politique d'acquisition en matière de supports ?

Le département des Arts du spectacle de la BnF, en tant qu'institution de référence à l'échelle nationale, se doit de délimiter très précisément ses missions, d'autant plus en raison de son implantation au sein d'une structure composée d'autres départements : comment savoir, en effet, ce qui revient au département Son, vidéo, multimédia (SVM, anciennement département de l'Audiovisuel) et ce qui relève plutôt de l'archive audiovisuelle sur les arts du spectacle ? Afin d'éviter tout chevauchement, il a donc été convenu que les documents édités vont au département SVM tandis que les archives liées à des fonds sont conservées et numérisées par ce département mais font l'objet d'un signalement aux Arts du spectacle. Il en va de même pour la Bibliothèque-musée de l'Opéra, qui fait également la démarche de transférer au département SVM ses supports audiovisuels pour que ces derniers soient numérisés puis conservés dans des magasins dédiés répondant à des normes de conservation spécifiques.¹³⁵

Une autre des spécificités de la BMO, c'est sa localisation au sein d'un bâtiment qui n'est pas celui de la BnF ; le département de la Musique est en effet l'un des rares à être implanté sur plusieurs sites. En effet, si les Arts du spectacle sont également implantés à Avignon, ce sont deux sites particulièrement distants et dont les partitions sont bien distinctes. À l'inverse, les attributions de la BMO et du site Louvois du département de la Musique se recoupent. Les acquisitions d'imprimés sont donc gérées par un acquéreur unique pour tout le département. Ce dernier porte un regard global sur les collections, ce qui permet d'éviter les doublons en développant la politique d'acquisition des imprimés sur l'ensemble des sites du département de la Musique.

En outre, les missions du département des Arts du spectacle comme de la BMO ont des contours très nets. Les acquisitions onéreuses concernent des monographies, périodiques et abonnements courants ainsi que des acquisitions patrimoniales et spécialisées. Le département reçoit toujours de nombreux dons, gère le dépôt légal lié à son domaine, et pratique une collecte sur l'actualité du spectacle : programmes, affiches et dossiers de presse. Enfin, les Arts du spectacle ont parfois, bien que très rarement, recours à des échanges avec d'autres structures. L'ensemble de ces types de documents sont collectés s'ils entrent dans le domaine du spectacle vivant, à tous niveaux du cycle du spectacle¹³⁶, et ce concernant toutes les formes du spectacle vivant, comme citées dans l'introduction de ce mémoire. La distinction entre l'enrichissement patrimonial et les acquisitions courantes doit en revanche être soulignée. En outre, un point de vigilance concernant les acquisitions dans ce département, comme dans la plupart des établissements, est celui des capacités en matière de place. Plus que dans d'autres

¹³⁵ Source : entretien avec Séverine Forlani en mars 2021.

¹³⁶ Le cycle du spectacle comporte, selon Véronique Meunier : le texte et tout l'aspect littéraire lié au spectacle, la ou les représentations, la communication, la postérité, les correspondances, l'appareil critique... soit toutes les étapes d'un spectacle de sa genèse à sa conception et à sa représentation.

Source : entretien avec Véronique Meunier en mars 2021.

domaines en revanche, celui des arts du spectacle doit limiter ses fonds et bien souvent en bannir les éléments de décor, bien trop volumineux. Par ailleurs, Véronique Meunier a pu observer que la plupart des fonds et des éléments collectés émanent de structures de théâtre public, et que le théâtre privé est bien moins représenté dans les fonds ; il ne s'agit pas là d'un choix spécifique du département, mais plutôt de l'usage et des pratiques du théâtre privé, qui vont parfois moins dans le sens des dépôts et d'une collecte de leur patrimoine vers des institutions telles que la BnF.

De la même façon, la BMO a des orientations très définies : elle acquiert essentiellement des documents technico-artistiques, musicaux¹³⁷ et sur la musique lyrique, des opéras, des partitions d'orchestres, des monumentales d'auteurs-compositeurs d'opéra ainsi que des achats sur la danse de niveau essentiellement académique, ou portant sur l'histoire de la danse, de la musique d'opéra et sur l'Opéra de Paris. En outre, la BMO recueille maquettes, décors, esquisses, documents de communication et éphémères¹³⁸ des spectacles, journaux de régie et fonds privés d'archives. La bibliothèque-musée abrite également une riche collection iconographique, des costumes dont l'accroissement a cessé depuis la création du CNSMD, ainsi qu'un volet muséal incluant tableaux, bustes, statuettes, dont le but est de documenter l'histoire du Palais Garnier.

Par ailleurs, si les institutions telles que la BnF ont un cadre précis, c'est bien évidemment tout autant le cas pour les bibliothèques liées à l'enseignement supérieur. La Théâtrothèque Gaston Baty comme la bibliothèque de l'ENSATT ou celles des conservatoires nationaux ont la particularité supplémentaire de suivre les orientations pédagogiques de leur établissement. La bibliothèque de l'ENSATT compose également avec la diversité des formations proposées dans l'école, tant techniques qu'artistiques ou administratives ; il lui incombe donc de répondre aux multiples projets des étudiants ainsi qu'aux demandes des enseignants, tout en suivant l'actualité de l'édition pour proposer un fonds le plus exhaustif possible concernant notamment les écritures théâtrales contemporaines et les techniques théâtrales, le tout en tendant vers des documents de niveau recherche. En plus d'un enrichissement des collections courantes, une démarche d'antiquariat est également mise en place afin de collecter des documents de référence se faisant rares.

La politique d'acquisition de la Théâtrothèque ne se limite quant à elle pas uniquement au domaine théâtral et accueille des collections sur l'ensemble des arts du spectacle et multisupports. En matière de patrimoine, l'atypique et le rare sont des critères d'acquisition pour cette structure, qui abrite d'ailleurs un grand nombre d'unica. En outre, certains pôles documentaires des collections courantes sont plus approfondis que d'autres, notamment celui dédié à la jeunesse, et ce pour faire naître des projets de recherche auprès des étudiants et enseignants de l'IET. En effet, Céline Hersant explique travailler à la constitution d'un paysage critique sur le monde éditorial des arts du spectacle :

« On collectionne pour la mémoire mais aussi pour provoquer des sujets de recherche. [...] j'achète depuis plusieurs années beaucoup de livres sur la danse à destination des enfants. Et j'ai un rayonnage qui est entièrement rose. Les éditeurs

¹³⁷ La bibliothèque musicale de la BMO et plus largement du département de la Musique de la BnF est souvent considérée comme « de premier ordre » ; c'est ce que précise Séverine Forlani en entretien.

¹³⁸ Les éphémères sont les feuillets détaillant la distribution du jour donnés aux spectateurs au moment des spectacles.

d'aujourd'hui continuent de considérer que la danse est une affaire de petites filles, donc les livres sont en rose avec des petites filles en tutu rose sur la couverture. Du point de vue des gender studies, c'est très intéressant de voir comment l'édition contemporaine continue à ancrer dans la mémoire collective des jeunes enfants l'idée que la danse c'est pour les petites filles et c'est en rose. »¹³⁹

La Théâtrothèque entretient donc des liens étroits avec les équipes pédagogiques de l'université, qui peuvent également déclencher des orientations pour la bibliothèque.

Les bibliothèques d'établissements d'enseignement et d'universités ont donc des orientations bien plus pédagogiques et ont pour mission de répondre à l'urgence de la création et de la recherche.

Toutefois, les lieux de mémoire des arts du spectacle, par leur nombre et leur complémentarité, doivent faire preuve de vigilance dans leurs politiques d'acquisition afin de ne pas empiéter sur les attributions des autres établissements. C'est l'un des objectifs du partenariat liant les bibliothèques des écoles nationales supérieures d'art de Lyon, parmi lesquelles l'ENSATT et le CNSMD, qui permet à l'une et l'autre de ces structures de ne pas constituer de fonds spécifique sur, respectivement, la danse et la musique et sur le théâtre.

En ce qui concerne la problématique des supports, les politiques documentaires semblent avoir des cadres définis mais ouverts malgré tout aux exceptions. Nous évoquions précédemment l'importance de l'unité et de la cohérence interne des fonds issus de personnalités, lieux ou compagnies ; c'est à ce titre que la BMO signale ses documents multimédias venant de fonds privés, au lieu de les attribuer au département SVM comme à l'accoutumée. De la même manière, le département des Arts du spectacle continue, malgré la présence du CNCS, d'acquérir parfois quelques costumes lorsque ceux-ci se trouvent au sein de dons importants, afin d'en respecter la cohérence. Toutefois, le département des Arts du spectacle se limite à un échantillonnage dans sa conservation de costumes, pour ne pas outrepasser ses missions vis-à-vis du CNCS mais aussi par manque de place et de moyens de gestion pour ces archives bien particulières. C'était d'ailleurs, aux balbutiements du projet, l'origine-même du CNCS qui devait alors constituer une réserve décentralisée plus qu'un musée.

Ce dernier n'est, quant à lui, pas épargné par ces problématiques de support, malgré son évidente spécialisation dans le costume de scène ; ainsi la collection Noureev n'allait pas sans tout un mobilier, des objets d'orfèvrerie et une photothèque très conséquente. Autres rares exceptions : les archives de Christian Lacroix, les maquettes de Jean-Pierre Capeyron ou bien des vêtements ne relevant pas de la scène mais étant liés à des artistes de scène.

Cependant, cette immense diversité des supports n'est pas toujours considérée comme une contrainte ou un point de vigilance ; la bibliothèque-musée de la Comédie-Française assume pleinement cette hétérogénéité de ses fonds, qui est tout à fait en cohérence avec son caractère hybride de « bibliothèque-musée ». Les acquisitions y sont donc variées ; le but est de compléter les fonds, dans toutes les typologies documentaires.

¹³⁹ Entretien avec Céline Hersant en mars 2021.

Cette logique d'exhaustivité a permis par exemple à la bibliothèque-musée de se porter acquéreuse début 2021 d'une maquette de décor en volume de la fin du XIX^e siècle.

En dernier lieu, il convient de mentionner une préoccupation nouvelle et essentielle en matière de collecte et de conservation des traces des arts du spectacle : le numérique natif. Cette notion concerne les documents ayant été créés de manière numérique, à l'inverse des documents physiques qui sont par la suite numérisés ; on peut citer les livres numériques, les documents de communication numériques, l'iconographie numérique, mais aussi pages et sites web, newsletters et tant d'autres. Ces documents, qui ont tout aussi valeur de mémoire des arts du spectacle et ont tendance à la multiplication, sont caractérisés par une forme de volatilité et de vulnérabilité. Leur collecte et leur conservation représente alors un enjeu d'importance, notamment pour la BnF qui élabore depuis la fin du XX^e siècle des protocoles d'archivage de ce patrimoine numérique.

1.3.2. Collecte des lieux de pratique

Un autre mode d'accroissement des collections tout à fait lié aux fonds des arts du spectacle est celui de la collecte interne des documents qui continuent à être produits. Si le département des Arts du spectacle ou encore la Théâtrothèque Gaston Baty sont des lieux de dépôt de programmes, d'outils de communication ou d'archives de nombreux théâtres, les lieux qui sont tout à la fois des espaces de création et de conservation sont sur ce point tout à fait privilégiés en matière de collecte.

Ainsi la bibliothèque de l'ENSATT récolte-t-elle les archives produites par la pratique de ses étudiants : documents de communication pour les ouvertures¹⁴⁰ mais aussi films des répétitions ou ateliers, interventions particulières ou captations des spectacles donnés par les étudiants. Les metteurs en scène invités à proposer des interventions à l'école sont également invités, s'ils le souhaitent, à déposer les captations de leurs propres créations, pour un usage interne exclusivement.

De la même façon, Agathe Sanjuan explique en entretien que les fonds de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française continuent à se constituer « *naturellement* » grâce au statut de centre d'archives de la Comédie-Française ; l'ensemble des services de la Maison de Molière versent donc leurs archives à la bibliothèque-musée.

Juliette Caron, à l'Odéon, suit de son côté une procédure bien huilée puisqu'elle recueille et numérise les programmes et affiches du théâtre à chaque saison, tandis que le régisseur Son de l'Odéon a initié, depuis le début des années 1990, la captation systématique des spectacles qui sont ensuite conservés par la médiathèque. La démarche est également celle de l'exhaustivité, on cherche à garder le plus de traces possibles, et les plus diverses, de la création des spectacles de l'Odéon. La politique d'acquisition est donc également très relationnelle, puisque c'est par la connaissance des équipes du théâtre que Juliette Caron peut collecter photographies, éléments de décor, accessoires ou encore cahiers de création des spectacles. En outre, grâce au statut de Théâtre de l'Europe de l'Odéon, la médiathèque a pu collecter durant quelques années les programmes de spectacles de grandes scènes européennes.

¹⁴⁰ Les Ouvertures de l'ENSATT sont les spectacles donnés par les étudiants dans des conditions réelles ; elles sont accessibles au grand public.

C'est d'ailleurs sur cette démarche de collecte que s'est fondé, en grande partie, le centre de documentation et d'archives du TNP à Villeurbanne. Suite aux initiatives de Roger Planchon et d'Heidi Weiler en ce sens, c'est aujourd'hui tout naturellement que Sidonie Fauquenois peut conserver les productions du TNP : affiches, programmes de salle, documents de relation avec les publics, mais aussi la revue du théâtre, appelée *Bref*. Toutefois, la nature de la collecte dépend également grandement des directions du TNP ; Christian Schiaretti par exemple, directeur entre 2002 et 2019, utilisait de grands feuillets d'aide à la mise en scène qui ne font pas du tout partie des pratiques de Jean Bellorini, actuel directeur. Ces feuillets ont été conservés au TNP, mais n'auront donc pas de continuité.

Néanmoins, nous avons pu le voir, la collecte et la conservation ne sont ni une priorité ni un réflexe chez de nombreuses personnes qui travaillent dans ces structures de création ; ce paramètre rend particulièrement intéressante pour la démarche de collecte la localisation des organes de conservation au sein même des lieux de production d'archives théâtrales. C'est tout à fait dans ce sens que va d'ailleurs le constat établi par Séverine Forlani au sein de la BMO, qui rassemble à la fois les documents produits par l'Opéra de Paris, au sein duquel est localisée la BMO, et ceux produits par l'Opéra-Comique, dont l'édifice se situe à quelques rues du Palais Garnier.

« Les collections sont plus lacunaires puisqu'on n'est pas sur place, [à l'Opéra-Comique] on pense moins à la BMO, on ne tisse pas des liens avec les agents, on ne peut pas présenter ce qui est fait et son intérêt. C'est plus aléatoire, ça passe par des connaissances. Le fait d'être dans l'institution [du Palais Garnier] positionne la BMO comme étant l'institution de la mémoire et c'est un atout pour l'Opéra de Paris d'avoir sa mémoire conservée par des professionnels des bibliothèques. »¹⁴¹

La diversité des supports ainsi que leur production disséminée, notamment en ce qui concerne le matériel de communication des lieux de spectacle, complexifie grandement leur récolte systématique par les institutions qui cherchent à les conserver.

C'est d'ailleurs peut-être pour cela que les collections portent souvent davantage sur le théâtre public que sur le théâtre privé, comme le précisait Véronique Meunier pour le département des Arts du spectacle : nous pouvons aisément imaginer que c'est le lien à la tutelle qui canalise les structures de création et permet aux autres institutions nationales de réaliser cet important travail de collecte.

De la même manière, la nature diverse des arts vivants et la variété des démarches et des formes de représentations qui s'y rencontrent, conditionnent inévitablement la production d'archives et leur collecte. Le patrimoine peut d'ailleurs se montrer insaisissable dans le cas précis des pratiques foraines ou bien des arts populaires, qui se sont nécessairement rendus insaisissables puisque longtemps censurés au profit des spectacles officiels et privilégiés, à l'instar des théâtres de la Foire faisant, au XVIII^e siècle, l'objet de répressions policières. Brigitte Olivier évoquait d'ailleurs, au cours du XXIII^e congrès international de la SIBMAS¹⁴², les difficultés rencontrées par le Musée du Théâtre forain d'Artenay dans la constitution, l'enrichissement et la documentation de leurs fonds. En effet, ce travail de mémoire est grandement complexifié par la nature itinérante de ce théâtre : art de l'éphémère par excellence, le théâtre forain semble plus

¹⁴¹ Entretien avec Séverine Forlani en mars 2021.

¹⁴² OLIVIER, Brigitte, 2000, *op. cit.*, pp. 55-56.

insaisissable encore que ne le sont déjà les arts du spectacle. Comment identifier et documenter des compagnies, productions ou événements exempts de localisation fixe et porteurs d'une forme de tradition de la mémoire orale ?

Si la plupart des compagnies ont aujourd'hui nécessairement un siège social et une administration tenue et réglementée, les arts forains ou itinérants, sans lieu fixe, ont la particularité de laisser des traces multiples dans leurs différents endroits de passage, à échelle municipale par exemple.

Ainsi la constitution de la mémoire des arts du spectacle est-elle soumise à des problématiques bien particulières parmi lesquelles le traitement de dons et de fonds volumineux ou encore la diversité et la complémentarité des lieux et des supports de ce patrimoine parfois fuyant.

Comme nous avons pu le voir, chaque établissement a une politique d'accroissement et des attributions qui lui sont propres : l'enrichissement patrimonial n'est pas d'actualité dans toutes les structures tandis que les acquisitions documentaires courantes ne sont pas une priorité dans d'autres lieux davantage muséaux. Ces modalités qui divergent permettent une forte complémentarité des lieux de mémoires des arts du spectacle ainsi qu'un traitement adapté aux collections et aux moyens des structures qui les hébergent : les costumes ont, par exemple, toute leur place au CNCS tandis que le traitement des imprimés ne met pas les équipes des bibliothèques en difficulté.

Mais ces singularités ne s'opèrent pas uniquement pendant le geste de la constitution ; bien au contraire, nous verrons qu'elles se poursuivent également dans le champ de la conservation.

2. CONSERVATION

En bibliothéconomie, la conservation est définie par la *Charte de la conservation*, créée en 2011.¹⁴³ Il y est écrit dans l'article 7 que la conservation consiste en « l'activité par laquelle le responsable d'un document, d'un objet ou d'un fonds, s'assure qu'il le met à la disposition du public présent et à venir dans le meilleur état possible d'intégrité. »

Cette conservation passe notamment par le traitement intellectuel et physique du document ; on le classe, on le catalogue, on lui attribue une cote, on l'équipe puis on le range. On différencie également la conservation préventive de la conservation curative, la première étant, toujours selon la *Charte* de 2011, « l'activité par laquelle le responsable d'un document, d'un objet, d'un fonds ou d'une collection, s'appuyant sur l'exploration de son histoire, de sa structure et de ses composants, prévient ou limite son altération, sa détérioration ou sa perte en lui assurant des conditions optimales de conservation. » La seconde, quant à elle, relève de la restauration et « arrête ou limite sa détérioration et préserve sa fonctionnalité par une intervention directe ou indirecte. »

Appliquée aux arts du spectacle, cette conservation relève des mêmes enjeux malgré la disparité des supports qui n'est pas habituelle en bibliothèque. L'enquête menée

¹⁴³ MINISTÈRE DE LA CULTURE, MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE, 2011. *Charte de la conservation* [en ligne].

auprès des neuf structures nous permet d’avoir un aperçu des problématiques spécifiques aux arts du spectacle en matière de conservation.

2.1. Traitement intellectuel

2.1.1. Classification, classement et cotation

En bibliothèque toujours, on différencie la classification du classement ; là où la classification est un système hiérarchique d’organisation des connaissances et des savoirs, prenant pour appui les contenus, le classement est propre à un seul établissement ou à un seul fonds, et tient compte des contraintes spatiales qui y sont liées. Ainsi le plan de classement est-il unique, tandis que la classification peut être utilisée par plusieurs établissements.

Il existe plusieurs classifications qui font référence et sont souvent reprises, à l’instar de la Classification décimale de Dewey (CDD), du nom de son inventeur Melvil Dewey (1851-1931). Si ce modèle, conçu dans une démarche encyclopédique, est très utilisé dans de nombreuses bibliothèques dont les fonds sont généraux, elle sied moins aux fonds spécialisés dont le niveau de précision rend la cotation très rapidement complexe et dont la fragilité, la nature ou l’implantation des fonds interdit le libre accès.

Ainsi la classification de Dewey, dans une démarche d’autonomie et de libre accès du public aux collections d’imprimés, a-t-elle été reprise, mais adaptée, au département des Arts du spectacle ainsi qu’à l’ENSATT ; Christophe Demars précise en effet en entretien qu’il existe un risque, avec les classifications dites « maison », tandis que l’adoption de la CDD et la création de ses variations lui permet d’en contrôler l’évolution.

Au TNP en revanche, pas de classification standard : le classement a été construit localement et les fonds ne sont pas encore soumis à une cotation ; c’est ce que permettent la petite taille de ce fonds ainsi que sa gestion par une personne seule, qui connaît très bien les documents, et l’accès indirect des publics aux documents.

À la médiathèque Jean-Louis Barrault de l’Odéon, le classement se fait en fonction des auteurs pour les textes, et en fonction du sujet et de l’auteur pour les essais ; ainsi les écrits de Georges Forestier sur Molière peuvent porter la cote MOLI 22 FORE par exemple.

Au CNCS, le système de cotation utilisé émane de l’Opéra national de Paris puisque Delphine Pinasa a travaillé au service Patrimoine Costumes de l’Opéra de Paris avant de prendre en charge le musée moulinois. Ce système n’est pas spécifiquement muséal, mais repose sur un code de chiffres et de lettres portant sur une production dans son ensemble ; par exemple, les éléments liés à la production de *Carmen* en 1998 portent la cote 98CA. En effet, lorsque l’on parle d’un costume, il ne s’agit pas simplement d’une chemise ou d’une robe, mais bien d’un assemblage d’éléments formant un tout. Le CNCS ne dispose généralement pas de l’intégralité du costume incluant chaussures, perruques, accessoires, lingerie, bijoux etc. Toutefois, Delphine Pinasa souligne bien que, lorsque l’on parle d’un volume d’environ 10 000 costumes pour le CNCS, cela correspond à plus de 23 000 pièces en réalité. Le système de classement tient donc compte de l’ensemble plus que de l’élément indépendant, en le rattachant à un spectacle, comprenant donc metteur en scène, chorégraphe, décorateur, costumier, dates et lieu de représentation, ainsi que les rôles, qui correspondent alors à la silhouette des personnages.

Toutefois, malgré des collections souvent partiellement muséales, tous les fonds ne suivent pas la logique extrêmement règlementée du CNCS et des Musées de France. Le classement des fonds de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française est un « *système maison* » dont les cotes reposent également sur un système de lettres et de chiffres ; une cote commençant par « 1 » définit donc un document du XVII^e siècle, tandis que l'indicateur « 2 » correspond au XVIII^e siècle etc. À cela s'ajoutent des abréviations renseignant sur la nature des documents ; par exemple, « AB » correspond aux Archives du bâtiment.

Ces spécificités, propres à chaque lieu de conservation, semblent peut-être brouiller plus encore ce paysage du patrimoine des arts du spectacle ; pourquoi, en effet, ne pas créer une classification propre aux arts du spectacle ? Dans leur ouvrage *Patrimoines insolites : théâtre, opéra, écrits savants et autres fers à dorer*¹⁴⁴, les autrices creusent cette question et mettent en avant la complexité des fonds des arts du spectacle et leur accès souvent indirect :

« Si aucune tentative de classification spécialisée dans le domaine du théâtre n'a jusqu'à présent été entreprise, il faut certes y voir un manque de moyens financiers, un manque de temps, une insuffisance de personnel, mais aussi un scepticisme relatif à l'adaptation d'une classification aux préoccupations et au travail quotidiens. [...] En théâtre, une classification traditionnelle reposant sur des classes et des sous-classes, justifiées chacune par des divisions logiques, se révélerait probablement trop rigide et trop fermée. »

Par ailleurs, l'élaboration d'une classification est un travail extrêmement complexe, dont la « *dimension monohiérarchique* »¹⁴⁵ ne serait *a priori* pas adaptée à de tels fonds. Le constat posé par les autrices suite à leur enquête est donc le suivant :

« Les bibliothèques que nous avons pu observer et visiter ont généralement adopté un classement par supports, voire, dans certains cas, par formats, exploitant apparemment ainsi les seules possibilités pour organiser matériellement un fonds non catalogué. »

En effet, l'usage de la classification Dewey dont nous parlions pour les Arts du spectacle de la BnF ou encore pour l'ENSATT correspondait uniquement aux collections de monographies, à une démarche de libre accès et d'autonomisation des lecteurs. Pour les non-livres, ces établissements ont pris le parti de créer d'autres systèmes de classement. Véronique Meunier explique donc, concernant le département des Arts du spectacle, que chaque type de collection a sa cotation : les recueils ont une cote spécifique correspondant à chaque unité, les archives sont cotées par fonds puis cette cote est déclinée par formats, et les collections muséales, par exemple, ont pour cote leur numéro d'inventaire.

Du côté de l'ENSATT, les documents qui ne sont pas des monographies ne suivent pas la classification Dewey : à titre d'exemple, les vidéos sont cotées V, les périodiques P ou bien PER et les mémoires M.

Si ces systèmes issus de la bibliothèque semblent bien fonctionner pour les lieux dont les fonds sont principalement documentaires, ils ne peuvent en aucun cas, nous

¹⁴⁴ DUQUENNE, Isabelle *et al.*, 1997, *op. cit.*, pp. 59-61.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

l'avons vu, être appliqués à des collections muséales. Dans le cas des collections hybrides, le recours à différents systèmes de classement peut être une solution, comme aux Arts du spectacle de la BnF par exemple.

Un autre paramètre à prendre en compte est l'histoire des fonds, qui sont parfois anciens et surtout n'ont pas toujours été placés entre les mains de conservateurs. Ceci explique le classement de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, aujourd'hui peu commode en matière d'accroissement.¹⁴⁶ On retrouve par ailleurs à la BMO une stratification des modes de classement ; ainsi le fonds musical est-il classé chronologiquement, la partition cotée « A1 » correspondant alors à la première pièce jouée à l'Opéra de Paris. L'usage était également à la constitution d'ensembles documentaires, sans tenir compte des formats ; étaient alors associés au même endroit l'ensemble des documents portant sur une œuvre. Ces systèmes qui peuvent aujourd'hui nous sembler étranges et peu adéquats à nos pratiques, sont expliqués par Séverine Forlani comme des « *nécessités, à une époque où il n'y avait pas d'informatique par exemple.* » En outre, certaines cotes à la BMO ressemblent davantage à une indexation, ou même à une typologie documentaire ; par exemple, l'on trouve des documents portant l'indication « ESQ » identifiant les esquisses. Séverine Forlani fait alors le lien avec la cotation Clément, un système de classement élaboré par Nicolas Clément (1647-1712) pour la Bibliothèque royale, l'actuelle BnF.

D'autre part, l'histoire des fonds est, nous l'avons vu, étroitement liée aux lieux dans lesquels ils se trouvent ; ainsi le classement et la cotation doivent-ils parfois s'adapter aux spécificités des établissements. La Théâtrothèque Gaston Baty, qui n'avait pas utilisé la classification Dewey selon les souhaits de Jacques Scherer, envisage à présent de classer ses fonds selon la CDD dans le cadre de son déménagement sur le nouveau campus de la Sorbonne-Nouvelle et de sa cohabitation avec la bibliothèque universitaire. Toutefois, cette démarche pose le problème de l'autonomie de cette collection théâtrale, qui ne doit pas se confondre avec les collections de la bibliothèque universitaire. Il est donc question d'adapter la Dewey, pour éviter que la Théâtrothèque, fondée précisément dans une démarche d'indépendance des Études théâtrales vis-à-vis des Études littéraires, ne se fonde à nouveau dans un ensemble plus vaste.

Témoin de la vie de l'association, le système de cotation mis en place historiquement à la SHT est intimement lié à l'architecture des lieux hébergeant l'association lorsqu'elle se trouvait dans un immeuble du Boulevard Kellermann. La cote « R1 » correspond ainsi aux documents qui y étaient rangés au rez-de-chaussée.

Cet héritage historique fort est également décelable dans le traitement parfois incomplet des fonds ; ainsi la bibliothèque-musée de la Comédie-Française orchestre-t-elle des chantiers de traitement sur certaines de leurs archives, motivés par le projet de déménagement au sein de la Cité du Théâtre. Il en va de même à la Société d'histoire du

¹⁴⁶ C'est par ces mots qu'Agathe Sanjuan s'exprime sur le sujet lors de notre échange : « Au niveau de la cotation, c'est un système « maison », qui en plus se calait sur un système de rangement méthodique et thématique ; ce qui a évidemment beaucoup de défauts puisque, quand on n'a plus de place à un endroit, il faut décaler la collection pour pouvoir intégrer de nouveaux ouvrages. Mais c'est comme ça que ça a été conçu, entres autres parce que c'était au départ un fonds de chercheurs, qui n'était pas catalogué, donc c'était beaucoup plus simple d'aller chercher au bon endroit dans la collection si on trouvait l'ouvrage qu'on avait en tête. »

théâtre, dont de nombreux fonds ne sont pas encore inventoriés par manque de temps et de moyens.

« Il y a en effet un travail d'identification, d'inventaire [...] mais il y a parfois un éparpillement [...] c'est un peu le fruit du hasard, il n'y a pas de politique de conservation très claire, mais c'est aussi ce qui fait la richesse de ces endroits, c'est que des choses y sont déposées sans être d'ailleurs toujours identifiées, sans être même parfois relevées. On peut trouver des choses très étonnantes, très précieuses, très spécifiques ou au contraire de la reproduction du buste de Molière comme on en trouve absolument partout. »¹⁴⁷

2.1.2. Catalogage et outils

La gestion des fonds est essentiellement informatique. À la Bibliothèque nationale, des outils institutionnels ont été développés et sont utilisés par l'ensemble des départements : le catalogue général ainsi qu'un catalogue spécifique pour les Archives et Manuscrits. Les fonds du département des Arts du spectacle et de la BMO étant composés à la fois d'archives et de documents issus de l'édition contemporaine, ils cataloguent leurs documents sur les deux bases de données. Dans le cas de documents pouvant se trouver dans le catalogue général mais arrivant au département dans un fonds d'archives, ils seront alors catalogués dans la base BnF Archives et Manuscrits (BAM).

Le CNCS, quant à lui, catalogue et gère ses collections sur un logiciel dédié ; Delphine Pinasa et Manon Mauguin expliquent bien la complexité de disposer d'un outil informatique qui convient à leurs collections de costumes. S'il existe de nombreuses collections liées au textile en France, ces dernières ne sont pas toujours suffisamment conséquentes ou majoritaire au sein d'un fonds plus global pour disposer d'un outil spécifique ; le CNCS a donc peiné à trouver des modèles en la matière. Finalement, c'est le logiciel *full web* de référence pour les musées français, Web Museo, qui a été choisi et est depuis lors utilisé pour inventorier et assurer la gestion de l'ensemble des collections de costumes comme la photothèque ou le fonds du centre de documentation. Ainsi ce logiciel permet-il de suivre l'état de conservation, l'ensemble des mouvements et de la localisation des œuvres du musée, notamment durant les expositions, internes ou externes, qui occasionnent prêts et sorties des réserves. Web Museo est également un logiciel standard en matière de normes ; en effet, la procédure d'inventaire pour un musée de France est régie légalement par un arrêté ministériel publié en 2004.¹⁴⁸ Ce texte dresse, dans ses articles 1 à 7, des normes techniques obligatoires, sur lesquelles est fondée la base bibliographique utilisée au CNCS. C'est également la « norme Joconde », propre aux musées du Ministère de la Culture¹⁴⁹, qui régit la définition des numéros d'inventaire, l'indexation des champs ainsi que le vocabulaire à utiliser afin d'entrer en conformité avec le catalogue collectif des collections des musées de France, nommé Joconde. Ce modèle

¹⁴⁷ Entretien avec Léonor Delaunay en juillet 2021.

¹⁴⁸ MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2004. Arrêté du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre des biens déposés dans un musée de France et au récolement [en ligne]. In : *Journal Officiel de la République française*, n°135. 25 mai 2004.

¹⁴⁹ L'ensemble des recommandations et publications du Ministère de la Culture concernant la gestion des collections par les musées nationaux est documenté à cette adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Musees/Pour-les-professionnels/Conserver-et-gerer-les-collections/Gerer-les-collections>

de notice est tout à fait compatible avec une diversité de types de documents (costumes, maquettes, mobilier...), et a au CNCS la spécificité de se rattacher à une production.

Si le CNCS utilise un outil spécifique aux musées, le logiciel Web Museo, la plupart des autres lieux qui ont fait partie de notre enquête ont recours à des logiciels de bibliothèque, y compris dans le cas des bibliothèques-musées comme dans le cas de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française. Par ailleurs, le logiciel PMB a été choisi pour la future Cité du théâtre ; les trois bibliothèques qui s’y rassemblent partageront un catalogue commun. De leur côté, les structures liées à l’enseignement que sont l’ENSATT et la Théâtrothèque Baty utilisent respectivement Koha et le SGBM Alma. De plus, la Théâtrothèque est localisée dans le Sudoc et dans Virtuose+, l’OPAC de la Direction des Bibliothèques universitaires de la Sorbonne-Nouvelle.

Toutefois, la Société d’histoire du théâtre ainsi que le centre de documentation du TNP ne peuvent, pour des raisons de taille et de moyens financiers ou humains, avoir recours à ces outils conventionnels. Aussi, la SHT comme Sidonie Fauquenois au TNP réalisent leurs inventaires sur des tableurs Excel ; la SHT publie ensuite ces inventaires sur son site, ce qui permet de renseigner les chercheurs sur les collections inventoriées de l’association.

La gestion des prêts dans le cas du TNP est actuellement réalisée manuellement par Sidonie Fauquenois, sur un cahier dédié. Cette absence de signalement sur une base de données rend l’utilisation des fonds moins intuitive pour les publics et limite très largement les demandes et, par extension, la circulation des documents.

Les fonds d’archives sont, dans le catalogue Archives et Manuscrits de la BnF, décrits selon le standard EAD¹⁵⁰ commun aux fonds d’archives et permettant une description poussée des documents. Par ailleurs, pour ses fonds qui ne sont pas des archives, la BnF procède actuellement à une FRBRisation progressive de son catalogue. En effet, le modèle FRBR¹⁵¹ conceptualisé dans les années 1990 par des experts de l’IFLA permet de regrouper, dans la présentation d’un catalogue, les différentes ressources issues d’une même œuvre. C’est également la démarche qu’entreprend le bibliothèque-musée de la Comédie-Française :

« Nous sommes en train de changer notre catalogue de bibliothèque, qui était justement un SIGB classique en UNIMARC, pour le FRBRiser. Pour moi, ça entre totalement dans la logique des arts du spectacle et du multisupport. Justement, tout tourne autour du spectacle dans nos fonds, on peut tout à fait raccrocher les œuvres, les documents d’archive, les maquettes et les ouvrages à la notion d’œuvre et à la notion d’œuvre-spectacle ou d’œuvre littéraire. »¹⁵²

Ce modèle peut en effet permettre à la fois une meilleure gestion pour les professionnels et une meilleure interrogation des catalogues pour les usagers, et ce tout

¹⁵⁰ *Encoded Archival Description*, ou Description archivistique encodée.

¹⁵¹ *Functional Requirements of Bibliographic Records*, soit en français : Spécifications fonctionnelles des notices bibliographiques.

¹⁵² Entretien avec Agathe Sanjuan en mars 2021.

particulièrement dans le domaine des arts du spectacle dont nous avons vu la variété des supports.

L'utilisation d'un seul et même outil semble donc se justifier et se montrer plus simple d'utilisation pour les structures relativement petites ou dont la mission principale n'est pas la conservation. En revanche, lorsque les structures ont les moyens et la possibilité de mettre en place des outils différents et adaptés aux types de fonds, comme à la BnF par exemple, la description des collections n'en est que meilleure et plus précise. À condition, toutefois, de garantir un accès aisé pour les usagers ; chercher une information sur plusieurs outils distincts reste en effet bien plus contraignant et est vecteur de confusion pour les publics. La solution peut alors résider en la création de liens entre ces différents outils, comme le fait la BnF dont l'OPAC est le Catalogue général qui permet également un accès aux données de l'outil Archives et Manuscrits.

2.1.3. Créer le lien

La création de liens entre différentes composantes d'une même œuvre est toutefois déjà opérée par le département des Arts du spectacle de la BnF, *via* la création et l'utilisation de notices « spectacle. » Nous parlions précédemment, dans le cas du CNCS, de la nécessité de lier l'ensemble des composantes d'une silhouette ou d'un ensemble de silhouettes à une production. Dans la même démarche, nous pouvons trouver sur le catalogue général de la BnF des notices dédiées à des spectacles auxquelles sont attachées les notices de chaque élément qui en émane. Prenons l'exemple de la mise en scène de *La Nuit des Rois* par Clément Poirée en 2015 au Théâtre des Quartiers d'Ivry¹⁵³ ; la notice spectacle indique le titre de l'œuvre ainsi que ses metteur en scène, auteur, traducteur, décorateur, concepteur lumière, compositeur et costumier. L'on y trouve également les producteurs, les informations de représentation (lieu et date) ainsi que certains des acteurs et actrices. À cette notice sont liées onze autres notices : affiche et documents de programmation sont donc conservés pour cette production en particulier, mais nous pourrions y trouver également des photographies, des coupures de presse, des maquettes, et l'ensemble des supports constituant la mémoire d'un spectacle. Comme le précise Véronique Meunier en entretien, les notices liées peuvent émaner des deux catalogues de la BnF ; des liens sont donc opérés entre les notices d'Archives et Manuscrits et celles du catalogue général pour rassembler l'ensemble des documents liés à un spectacle.

Ce modèle de notices permet de mettre en valeur la grande complémentarité des supports des arts du spectacle.

Cette complémentarité est une préoccupation partagée par de nombreux professionnels de la conservation des arts du spectacle, dont Christophe Demars au sein de l'ENSATT. En entretien, nous évoquons en effet les costumes de l'école, conservés dans une réserve dédiée puisqu'encore utilisés au quotidien. La gestion de ce fonds actif est assurée par une régisseuse qui opère depuis peu un changement du logiciel de gestion pour s'orienter vers Dièse, un logiciel *full web* de gestion de stock utilisé par l'Opéra de Lyon. Ce logiciel a l'avantage d'offrir une grande capacité de description : mesures, type de vêtement et caractéristiques techniques, vues sous plusieurs angles, sorties du fonds

¹⁵³ La notice se trouve à cette adresse : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb450645400> [Consultée le 30 juillet 2021].

etc. L'idée de Christophe Demars serait de pouvoir un jour créer une passerelle entre les données du logiciel Dièse et celles de l'OPAC de la bibliothèque de l'école : ainsi les costumes pourraient-ils être liés, à travers une entité « spectacle », aux autres archives de l'ENSATT portant sur les productions de l'école : affiches, documents de communication, captations, textes, maquettes, conceptions techniques etc.

Ainsi, l'enjeu de taille concernant les collections des arts du spectacle concerne bien la diversité des supports, qui gagnent à être liés les uns aux autres. En effet, s'il n'est pas si commode ni pertinent de rassembler physiquement l'ensemble documentaire associé à une production, pour des raisons évidentes de formats et de place notamment, c'est bien dans leur traitement intellectuel que des passerelles peuvent être construites.

2.2. Traitement physique

Nous différenciions, en préambule à cette partie dédiée à la conservation des collections, une démarche curative d'une démarche préventive.

2.2.1. Conservation curative : l'enjeu de la restauration

Dans le cas des fonds anciens, les opérations de restauration, qui concernent les fonds patrimoniaux et non les collections courantes, sont souvent indispensables. Toutefois, ce sont des opérations très coûteuses qui nécessitent des compétences bien particulières.

Du côté du département des Arts du spectacle de la BnF, ces opérations techniques de restauration ne sont pas réalisées par les agents qui y travaillent, puisqu'elles nécessitent des compétences pointues et surtout très variables en fonction des nombreux supports qu'abrite le département. Certains supports sont d'ailleurs composés d'un ensemble de matériaux différents qui rendent nécessaire la maîtrise de différentes pratiques de restauration pour un seul et même objet. C'est le cas de certaines marionnettes, dont la structure peut être en bois tandis que l'habillage est fait de tissus.

Le département n'a pas, dans son équipe, de restaurateur spécialisé. Toutefois, les Arts du spectacle peuvent parfois compter sur les compétences émanant d'autres départements de la BnF. Ainsi le restaurateur du département des Cartes et plans a pu intervenir dans la restauration d'affiches anciennes, tandis que le restaurateur attaché au département des Médailles et Antiques a pu prendre en charge le nettoyage de statuettes issues des Arts du spectacle.

2.2.2. Conservation préventive : problématiques de conditionnement

La multiplicité des supports de la mémoire des arts du spectacle, encore une fois, induit des problématiques spécifiques qui sont, dans le cas de la conservation préventive, celles du conditionnement. En effet, si la conservation des monographies, des recueils ou encore des périodiques reste classique en bibliothèque, le format des documents iconographiques ou des objets reste plus complexe. S'il faut absolument exclure les matériaux comprenant de la colle ou des agrafes, trombones et autres attaches

métalliques, les boîtes de conditionnement en elles-mêmes doivent répondre à certains critères, et les matières des outils de conservation sont à prendre en compte. Ainsi Véronique Meunier mentionne-t-elle le Tyvek, une matière textile synthétique, non-tissée, utilisée pour protéger les costumes du département des Arts du spectacle. On trouve également à la BnF, à la BMO ou encore à la SHT des boîtes standard produites par l'entreprise Cauchard (appelées donc les « boîtes Cauchard ») assurant une durabilité de la conservation et une neutralité dans les matériaux utilisés.

Du côté du CNCS, l'étape du mannequinage permet la bonne conservation des costumes, sans perte de leur volume, pendant la durée des expositions. Toutefois, cette démarche est extrêmement technique ; il ne s'agit pas de poser un costume sur un mannequin standard, puisque les mannequins sont élaborés sur mesure pour assurer la meilleure tenue possible au costume. Ces savoir-faire relèvent davantage des métiers de la couture, de l'habillement ou bien du spectacle, et non des métiers de la conservation et des archives.

Toutefois, certains types de documents présentent d'autres difficultés de conditionnement ; selon Séverine Forlani, les fonds iconographiques et plus précisément les dessins et estampes sont parfois plus complexes à gérer, puisque souvent présentés sous forme de feuilles volantes aux formats très variés. C'est ainsi que l'on trouve parfois, à la BMO, de petits éléments conditionnés dans de grands portefeuilles, du fait notamment de l'organisation de certains fonds par typologie de document et non par format. Ces classements disparates sont le reflet, nous l'évoquons, d'usages anciens des collections, qui ne correspondent plus, aujourd'hui, aux pratiques courantes, notamment du fait de l'informatisation des structures. De la même manière, les affiches habituellement conservées à plat sont, au TNP rangées dans des rouleaux.

Le reconditionnement d'un ou plusieurs fonds dans leur intégralité sont des chantiers colossaux, qui nécessitent davantage de place de stockage, de temps ainsi que des moyens humains et financiers, un quatuor bien difficile à obtenir pour ces établissements, les matériaux ou prestations spécifiques pour la conservation étant particulièrement coûteux.

Par ailleurs, le traitement physique du document ne concerne pas uniquement son conditionnement dans des boîtes de rangement, mais aussi les conditions globales de sa conservation : hygrométrie, luminosité et température sont des critères déterminants pour la préservation des collections, anciennes ou non.

À ce niveau, les bâtiments historiques ou simplement anciens dans lesquels sont souvent abrités les structures de mémoire peuvent parfois faire obstacle à la mise en place de ces critères, de la même manière que le manque de place. La bibliothèque-musée de la Comédie-Française, par exemple, est située dans un immeuble d'habitations au cœur de Paris, ce qui rend le lieu bien plus sujet aux accidents (inondations, incendies etc.) sans réelle possibilité d'extension des lieux de stockage. En outre, les locaux de la bibliothèque-musée en eux-mêmes sont bien trop petits compte tenu du volume des collections ; la Comédie-Française ne dispose d'ailleurs pas d'espace muséal. Ainsi les collections muséales sont-elles, en partie, dispersées dans le théâtre : dans les espaces publics, mais également les espaces privés, les bureaux, les salles de réunion et les couloirs. Agathe Sanjuan déplore d'ailleurs les difficultés de gestion qui en résultent : « //

y en a absolument partout, en matière de gestion c'est une grosse contrainte. On est dans une collection qui vit avec les personnels, il faut en faire le tour très régulièrement. »¹⁵⁴

Les espaces de la Société d'histoire du théâtre présentent également des conditions de conservation peu propices ; les normes de température et d'hygrométrie ne peuvent pas être tout à fait respectées dans les magasins. Les contraintes budgétaires liées au statut associatif de la SHT ne permettent d'ailleurs pas à la structure de disposer du matériel nécessaire à la conservation de ses collections. De plus, nous le savons, la conservation ne fait pas partie des missions officielles de l'association, qui ne reçoit pas de financements en ce sens.

La plupart des personnes avec lesquelles nous avons pu échanger concernant la conservation physique de leurs fonds ont donc fait état d'une conservation parfois insatisfaisante, que ce soit à la BMO, à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, au TNP ou encore au département des Arts du spectacle de la BnF. Ces difficultés sont dues, nous l'avons vu, à la variété des supports, la vétusté de certains bâtiments, mais également à un grand manque de place, de temps, et de moyens humains et financiers. Toutefois, ces disparités et ces manques en matière de conservation restent inévitables compte tenu de la dispersion de lieux de conservation et de la variété des fonds. Par ailleurs, les différences de moyens induisent nécessairement des irrégularités dans le traitement des collections. Il semble évident que les fonds de costumes sont mieux conservés au CNCS que dans tout autre lieu, tandis que les ouvrages du centre de documentation de ce musée rencontrent bien plus de difficultés à être traités et à trouver leur public qu'aux Arts du spectacle de la BnF.

Les spécificités de conditionnement ainsi que le caractère hétéroclite des formats posent par ailleurs de fortes contraintes de rangement et d'organisation des collections dans l'espace qui leur est dédié.

2.2.3. L'étape de rangement : organisation physique des fonds et manque de place

La particularité du CNCS d'être une structure principalement muséale implique à la fois une démarche de rangement en réserve, mais également une démarche constante d'exposition. Cependant, la fragilité du textile impose une rotation régulière des pièces exposées. Cette rotation fait donc partie intégrante de la gestion physique des collections, et il en va de même pour l'espace d'exposition du département des Arts du spectacle, la Rotonde, dans lequel les documents exposés ne le sont pas de manière permanente.

Alors que le département des Arts du spectacle de la BnF travaille sur un projet d'implantation et gestion dynamique des collections (IGDC), l'accroissement de la médiathèque de l'Odéon peut parfois être difficile à gérer. Juliette Caron évoque notamment le classement des revues de presse qui y est organisé par metteurs en scène, afin de répondre au mieux au besoin des usagers ; ce classement pose pourtant problème en matière d'accroissement, puisqu'il impose de décaler l'ensemble des fonds pour y intercaler les nouveautés. Il faut donc parfois, comme dans toute bibliothèque, composer avec les exigences de l'accroissement et le confort et les usages des lecteurs.

¹⁵⁴ Entretien avec Agathe Sanjuan en mars 2021.

À la BMO toutefois, ce n'est pas l'accroissement qui pose des problèmes de rangement, mais bien les formats et conditionnements disparates que nous mentionnions plus tôt. Une estampe sous forme de petit feuillet pourrait prendre peu de place sur les étagères de la BMO, mais son conditionnement dans un grand portefeuille auprès d'autres estampes plus grandes empêche ce gain de place. Comme à la Société d'histoire du théâtre, c'est donc l'architecture historique et stratifiée des fonds qui complexifie l'organisation spatiale des collections.

Tout comme à la SHT une fois encore, la bibliothèque-musée de la Comédie-Française fait face à la saturation de ses fonds, à tel point que certains documents répandant à une même cote sont parfois séparés les uns des autres.

Le cas du TNP est encore différent et montre surtout que la conservation n'est pas la vocation première de cette structure, puisque les archives s'y concentrent en réalité dans une pièce très exiguë, sans espace de consultation. Les dépôts des fonds du TNP à la BnF servent donc à la fois la création d'ensembles documentaires et patrimoniaux centralisés, une gestion professionnelle des fonds, mais également un moyen de décharge en espace.

Parfois encore, par manque de place et tout particulièrement dans le domaine des arts du spectacle, il faut se résoudre à ne pas conserver certains éléments ; de manière générale, c'est le cas des décors et, à l'ENSATT, des maquettes en volumes créées sur place par les étudiants ou professeurs. En effet, il ne se trouve à la bibliothèque qu'une seule maquette reproduisant une planche de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Les autres productions sont conservées par les étudiants ou bien laissées dans les salles de l'école, mais sans conservation professionnelle.

Dans la même logique de gain de place, de nombreux établissements disposent d'annexes, souvent excentrées, servant de lieux de stockage pour une partie des collections : c'est le cas du département des Arts du spectacle, de la Comédie-Française, de l'ENSATT pour certaines de ses maquettes, ou encore de la Théâtrothèque Baty qui conserve un tiers de ses collections au CTLe (Centre Technique du Livre de l'enseignement supérieur). De son côté, le CNCS a actuellement un projet d'agrandissement en vue de gagner des espaces de conservation pour ses collections.

On remarque donc qu'il est complexe d'organiser physiquement des collections multisupports ; des locaux exigus ou l'absence d'espace d'exposition complexifient grandement les opérations de rangement mais aussi de traitement, d'accès et de consultation des documents.

2.3. Une multitude de métiers : impacts professionnels

La complexité des collections, leur caractère multisupport ainsi que la grande variété des lieux de conservation, parfois hybrides à l'instar du modèle de bibliothèque-musée, ont nécessairement des impacts sur les métiers qui y sont exercés. Bon nombre de ces structures sont des bibliothèques ou en ont de nombreuses caractéristiques. En raison de cette forte représentation de la profession de bibliothécaire dans les lieux de mémoire des arts du spectacle, mais également en cohérence avec le cursus dans lequel se déroule ce mémoire, nous prendrons pour point de départ le métier de bibliothécaire et ses attributions, que nous connaissons mieux, afin de penser l'impact de ces collections des

arts du spectacle sur le quotidien et les activités des personnes qui en ont la charge. Le métier de bibliothécaire, hors structures spécialisées, est déjà connu pour nécessiter une grande polyvalence ; pourtant, il semble que le domaine des arts du spectacle exige une polyvalence bien plus grande encore et que les collections qui y sont liées se situent en réalité au carrefour d'une mosaïque de métiers.

2.3.1. Professions et polyvalence

Historiquement, nous l'avons bien vu, les collections des arts du spectacle n'étaient pas aux mains de bibliothécaires ou de professionnels de la conservation. Et quand bien même les personnes qui en avaient la charge aient de fortes appétences pour cette branche professionnelle ou un sens de l'organisation proche des pratiques bibliothéconomiques, elles étaient souvent secondées par des érudits ou praticiens, à l'instar du compositeur Théodore de Lajarte, venu prêter main-forte en 1873 à Charles Nuitter aux commandes de la bibliothèque-musée de l'Opéra.¹⁵⁵ Il en va de même pour la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, dont les collections étaient entre les mains de chercheurs en histoire du théâtre ou de la littérature jusque dans les années 1980. Plus d'un siècle donc, pour instaurer un traitement des fonds bien particulier.

Néanmoins, si bon nombre de ses structures sont aujourd'hui gérées par des conservateurs ou personnes issues de la bibliothèque, les collections demandent toujours des compétences multiples. Ainsi faudrait-il être à la fois bibliothécaire, archiviste, restaurateur, conservateur de musée, couturier, ou bien pouvoir assurer les fonctions de commissaire d'exposition et bien plus encore, pour répondre aux besoins de l'ensemble des formes de la mémoire des arts du spectacle. Ces savoir-faire, parfois d'une grande technicité, ne peuvent évidemment être maîtrisés dans leur ensemble par un seul individu ; on a alors recours à des professionnels extérieurs, ou à des formations supplémentaires. Les opérations de mannequinage ou de restauration sont généralement déléguées, tandis que la formation, l'auto-formation et les échanges entre professionnels sont courants pour apprendre « sur le tas. »

Véronique Meunier insiste d'ailleurs sur la « *quadruple approche des collections* » qui caractérise le département des Arts du spectacle. L'on y trouve en effet un volet relevant de la bibliothèque, un volet archivistique, un troisième relevant davantage du centre de documentation (avec les recueils documentaires notamment), et enfin le volet muséal impliquant des techniques spécifiques. Cette multiplicité des approches relève, selon les mots de Véronique Meunier toujours, d'une « *révolution en matière de formation des agents.* »¹⁵⁶ Il en va de même à la Comédie-Française :

« *C'est vrai que ça demande beaucoup de polyvalence, une polyvalence extrême même, par rapport à un établissement classique. Par exemple, quand on fait des expositions, nous encadrons nous-mêmes les œuvres, nous montons les expositions. [...] J'ai beaucoup appris auprès de restaurateurs sur la conservation et la restauration de ce type d'objet. L'objet de théâtre est un objet tellement complexe qu'il permet, je pense, d'aborder à peu près n'importe quoi après. [...] Ça demande vraiment une polyvalence. C'est ce qui fait la richesse de ce métier.* »¹⁵⁷

¹⁵⁵ AUCLAIR, Mathias, 2018, *op. cit.*

¹⁵⁶ Entretien avec Véronique Meunier en mars 2021.

¹⁵⁷ Entretien avec Agathe Sanjuan en mars 2021.

Il faut également tenir compte des structures présentant une forme de dualité, à l'image des bibliothèques-musées : Séverine Forlani évoque par exemple l'importance de trouver un équilibre entre les missions d'une bibliothèque de recherche, celles relevant de l'histoire de l'Opéra de Paris et celles liées au caractère muséal de l'établissement.

En plus de cela, il arrive que des tâches supplémentaires soient attribuées à la personne qui a la charge de ces collections déjà bien riches ; ainsi Juliette Caron, à l'Odéon, est-elle déléguée à la protection des données personnelles après avoir assuré la gestion du site web durant vingt ans, jusqu'en 2018. Pour Sidonie Fauquenois, la constitution, la conservation et la gestion des archives et du centre de documentation du TNP n'est qu'une partie de son métier. Elle fait en effet partie intégrante du service de communication du théâtre et en est la plume sur bon nombre de publications.

Ces particularités induisent inévitablement un ensemble de pratiques différentes, qui peuvent alors s'entrechoquer ou complexifier la coordination ou la mutualisation de ces pratiques, et plus largement du patrimoine dans son ensemble.

2.3.2. Outils hybrides et issus de la bibliothèque

Si la bibliothèque n'est pas nécessairement le lieu par défaut de destination pour ce patrimoine des arts du spectacle, nous avons pu constater au fil de notre typologie qu'elle est un modèle très souvent adopté. La bibliothèque-musée de la Comédie-Française, par exemple, utilise un catalogue de bibliothèque pour l'intégralité de ses collections, y compris pour son versant muséal. Si le choix d'un catalogue unique pour l'ensemble des fonds est également lié à la taille, relativement petite, de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, l'échange que nous avons eu avec Agathe Sanjuan à ce propos a toutefois été très enrichissant.

En effet, la bibliothèque-musée est entre les mains de conservateurs des bibliothèques depuis les années 1980 et a donc été rapidement informatisée pour fonctionner avec un catalogue de bibliothèque pour l'intégralité de ses fonds, ce qui peut sembler réducteur. Agathe Sanjuan reconnaît d'ailleurs tout à fait que l'usage voudrait le développement de trois catalogues : l'un, bibliothéconomique, pour les ouvrages, l'autre fonctionnant sous le standard EAD à l'instar du catalogue Archives et Manuscrits de la BnF, et le troisième étant une base de données de musée. Toutefois, le déploiement de tels dispositifs pour une structure de la taille de la bibliothèque-musée au sein d'une institution qui n'est pas dédiée en premier lieu à la conservation du patrimoine des arts du spectacle, est bien trop important.

Par ailleurs, l'outil bibliothéconomique présente, selon Agathe Sanjuan, de grands avantages en matière d'identification du document, avec un niveau de granularité très fin en matière de description, bien que ce traitement ne corresponde pas tout à fait aux traditions professionnelles de l'archive ou du musée.

En outre, c'est bien une étudiante de l'Enssib qui a été missionnée, au cours d'un stage au TNP, pour participer à l'élaboration d'un outil de gestion des collections. Il semble donc que ce raisonnement soit, au moins en partie, partagé.

En revanche, il semble absolument nécessaire que des structures qui ne sont pas caractérisées par cette hybridité ou qui en ont les moyens, à l'instar de la BMO ou du

CNCS, aient l’opportunité de travailler sur des outils adaptés aux différents types de documents qui composent leurs fonds. À l’inverse, Delphine Pinasa et Manon Mauguin expliquaient d’ailleurs cataloguer leur centre de documentation sur le logiciel Web Museo.

Dans un milieu caractérisé par une telle hybridité, l’utilisation d’outils multiples semble donc inévitable. Si elle peut parfois complexifier la création de passerelles, la BnF nous montre très bien avec ses notices spectacle que des catalogues aux fonctionnements différents (Archives et Manuscrits et le Catalogue général) peuvent tout à fait communiquer. Par ailleurs, cette diversité des outils est tout à fait représentative de la diversité des lieux du patrimoine des arts du spectacle.

Nous pouvons cependant retenir qu’en matière d’outils, la pluralité n’est pas à la portée de tous les établissements ; dans le rare cas de la BnF qui utilise plusieurs outils, la création de liens entre les différents catalogues est essentielle. Dans le cas des lieux spécialisés comme le CNCS, ce sont bien évidemment des outils spécialisés qui sont attendus. En revanche, dans les lieux hybrides, la solution du SIGB ou en tous les cas d’un outil issu des bibliothèques semble être une solution satisfaisante.

3. COMMUNICATION ET VALORISATION

Malgré l’apparente somnolence dans laquelle semble parfois les plonger la conservation, la raison d’être de toute collection de bibliothèque, de musée ou de service d’archives est de vivre. Cette seconde vie des collections des arts du spectacle, après celle de la scène, est celle de la rencontre avec les publics. Pour cela, communication et valorisation sont deux procédés indispensables qui font partie intégrante des missions attribuées aux lieux de conservation.

3.1. Valoriser pour mieux communiquer les collections

La communication peut donc être opérée par plusieurs biais ; elle consiste dans un premier temps à la mise à disposition des collections au public, que ce soit physiquement ou bien numériquement. Le département des Arts du spectacle de la BnF, par exemple, communique ses collections en salle de lecture ou bien à distance, grâce à la bibliothèque numérique Gallica créée par la BnF à la fin des années 1990. Néanmoins, les particularités du patrimoine des arts du spectacle rendent parfois leur communication ardue : difficile en effet de fournir à un usager en salle de lecture une grande affiche ou un masque ancien et fragile. La communication ne peut se faire au détriment de la conservation. Ces documents non-consultables en eux-mêmes peuvent alors être proposés sous forme de documents de substitution. Autrefois sous forme de microfiches, de microfilms ou encore de diapositives, c’est aujourd’hui la numérisation qui permet ce procédé de communication. Toutefois, nous le verrons par la suite, les campagnes de numérisation sont longues et coûteuses, ce qui ne permet pas un traitement de l’ensemble des collections.

Dans le cas particulier du CNCS, les costumes ou autres éléments qui ne font pas l'objet d'une exposition sont plus difficilement accessibles et peuvent faire l'objet de demandes de la part de chercheurs sur rendez-vous. Cependant, le CNCS reçoit très peu de demandes de consultation de l'objet en lui-même en-dehors des préparations d'expositions à l'extérieur, puisqu'il relève davantage de l'objet technique que de l'objet de recherche.

Delphine Pinasa évoquait en revanche l'idée de présenter en ligne les inventaires complets des collections ainsi que leurs notices. Toutefois, cette diffusion ne pourrait être assortie des photographies de tous les costumes, pour des questions de droits de diffusion.

Cette question des droits complexifie également la communication de certaines archives, à l'instar des captations de spectacles conservées par la médiathèque Jean-Louis Barrault de l'Odéon ou par la bibliothèque de l'ENSATT.

De la même façon, une petite partie des fonds de la SHT ne sont pas communicables, parce que privés. En effet, c'est la particularité de ce fonds, constitué comme nous l'avons vu des archives personnelles de Léon Chancerel.

Pour compléter et susciter les actions de communication présentées, la valorisation reste indispensable. Pourtant, cette étape demande beaucoup de temps et de moyens, tant humains que financiers. Ainsi Christophe Demars, qui gère seul la bibliothèque de l'ENSATT, déplore-t-il de ne pas pouvoir valoriser ses collections autant qu'il le voudrait, faute de temps.

En revanche, la valorisation peut parfois devenir un enjeu proche de la survie ; c'est notamment le cas d'associations comme la SHT. En effet, leur relative autonomie vis-à-vis d'un tutelle institutionnelle leur offre, certes, une forme de liberté, mais leur apporte également des contraintes budgétaires qui bousculent inévitablement les pratiques. Dans le système de l'association, ne vivant que « *d'évolutions et de projets* » pour compléter les subventions ministérielles, la valorisation revêt alors une grande importance et doit surtout être réalisée, pour fonctionner, avec une grande inventivité. Sur ce terrain, le numérique est un outil incontournable ; pour les institutions également, qui restent soumises à cette pression du renouveau et du numérique, mais surtout pour ces structures plus fragiles qui doivent absolument se faire connaître. Plus que de valoriser, il convient alors de questionner la valorisation, d'inventer de nouveaux moyens, en « *performant l'archive* » parfois, quitte à la « *bousculer* », pour reprendre les termes employés par Léonor Delaunay.

« Valoriser, c'est le mot, il n'y en a qu'un en fait. Après, tu valorises par tous les moyens. Ça demande une grande ouverture, de la plasticité, de la réactivité, une grande ouverture aux jeunes, [...] pour inventer et pour être dans une sorte de dynamique permanente sur « comment on valorise ? ». »¹⁵⁸

¹⁵⁸ Entretien avec Léonor Delaunay en juillet 2021.

3.2. Médiations

3.2.1. Publications

Dans le domaine des arts du spectacle, et plus particulièrement dans les lieux liés à la création, la médiation peut avant tout être liée à la programmation. Cette médiation passe par la rédaction de dossiers de presse, de textes ou d'articles. C'est ce que font, par exemple Agathe Sanjuan pour la Comédie-Française ou bien Sidonie Fauquenois pour le TNP. Les missions de Sidonie Fauquenois sont d'ailleurs au plus proche de la création : dramaturgie prospective pour les metteurs en scène du TNP, rédaction des dossiers de production, entretiens avec des comédiens, élaboration des *Carnets de la création* du TNP ou bien de la revue du théâtre, *Bref*, sélection bibliographique liée aux spectacles pour la librairie du théâtre... il s'agit donc de documenter à la fois l'histoire et les créations contemporaines du TNP.

Plus proche des collections, les produits documentaires peuvent également porter sur les fonds, les nouvelles acquisitions, par des biographies ou bibliographies, comme le fait par exemple Juliette Caron pour la médiathèque de l'Odéon. De la même façon, le signalement (courant comme rétrospectif) et la mise à disposition numérique des documents consiste en soi en une valorisation ; le département des Arts du spectacle comme la BMO peuvent sur ce point compter sur Gallica, plateforme pour laquelle il est parfois demandé aux agents de ces structures de rédiger des billets de blog, qui sont généralement très documentés.

Les réseaux sociaux ou bien la création de newsletters sont en ce sens des outils de choix : ainsi le département des Arts du spectacle anime-t-il la page Facebook Arlequin, tandis que la SHT se positionne depuis peu sur Instagram et produit très régulièrement des newsletters à destination de ses adhérents. Ces moyens de médiation permettent d'engager un réel dialogue avec les publics, à l'instar du service de Questions/réponses de la BnF, tout en valorisant des ressources en lien avec l'actualité ou la vie de la structure, par l'annonce de l'entrée d'un nouveau fonds par exemple.

Nous évoquons les multiples publications du TNP ; le département des Arts du spectacle comme la BMO ne sont pas en reste : catalogues d'exposition, publications des éditions de la BnF (articles pour la revue ou bien ouvrages parfois coédités), permettent une valorisation plus scientifique et pointue. C'est également ce que propose la SHT, par ses divers projets éditoriaux. La *Revue d'histoire du théâtre*, d'une part, est une revue scientifique mais dont les aspirations s'orientent toutefois de plus en plus vers un public plus large, à la demande du Ministère de la Culture qui soutient sa publication :

« *L'évolution et la grande lutte qu'on va mener, [...] c'est de faire des ponts, des liens entre le passé et le présent. C'est-à-dire qu'il faut qu'on écrive une histoire mais qu'elle fasse toujours l'effort de rebondir sur le contemporain et d'éclairer le monde d'aujourd'hui à l'aune du passé, qu'elle fasse des allers-retours.* »¹⁵⁹

Une autre revue publiée par la SHT, bien plus pointue et universitaire, est la *Revue d'historiographie du théâtre*. Tout récemment, l'association a également lancé une nouvelle collection, *Théâtre/Archives*, dont l'écriture se fonde sur des fonds

¹⁵⁹ *Ibid.*

archivistiques, dans la double démarche de faire des archives le déclencheur de projets d'écriture et de faire connaître des archives inédites.

Si la Société d'histoire du théâtre se positionne tant sur le paysage éditorial, c'est aussi en raison de son statut privé, associatif, qui induit une obligation de recettes et donc une activité et une réflexion d'ordre parfois commercial. En effet, les recettes des ventes des publications permettent en partie à l'association de poursuivre ses autres activités, parmi lesquelles la mise en place de multiples projets de valorisation, encouragés également par le Ministère de la Culture : mise à disposition numérique de documents et archives introuvables, publication en ligne d'articles, d'expositions... et depuis peu, *L'histoire contemporaine*, une série d'entretiens filmés d'artistes qui questionnent, dans leur pratique artistique, l'histoire ou même l'archive des arts du spectacle.

3.2.2. Programmatons

Un autre des piliers de la médiation est la programmation d'événements ou d'actions à destination des publics, parmi lesquels rencontres, ateliers, spectacles, visites, actions pédagogiques etc. S'il est un domaine dans lequel la programmation de spectacles est judicieuse, c'est bien dans celui des arts de la scène ; elle est même grandement facilitée dans les lieux de mémoire de ce patrimoine qui se trouvent dans des espaces de création : TNP, bibliothèque-musée de la Comédie-Française, BMO, médiathèque Jean-Louis Barrault, bibliothèque de l'ENSATT... Mais cette programmation artistique n'est pourtant pas leur apanage ; le Musée des Arts de la marionnette, par exemple, propose également une sélection de spectacles.

Par ailleurs, le champ de la réflexion et de la recherche permet le déploiement de rencontres et conférences, comme les *Conférences du quadrilatère* au cours desquelles chaque département de la BnF propose un dialogue entre un de ses conservateurs et un scientifique autour d'une ou plusieurs œuvres. Parfois, ces événements peuvent faire se côtoyer démarches artistiques et scientifiques, à l'instar des conférences du cycle « À voix haute » de la BnF ; des comédiens de la Comédie-Française y lisent des textes issus des collections des Arts du spectacle ou bien du département des Manuscrits.

La Théâtrothèque Baty, par son lien à la pédagogie et sa situation au sein de l'Institut d'Études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, est également le lieu privilégié d'accueil pour les conférenciers et auteurs des arts vivants, mais aussi pour des metteurs en scène et des spectacles. La structure héberge d'ailleurs un projet de résidence de recherche sur le cirque, initié et subventionné par le réseau CollEx-Persée.

Toujours en lien avec la pédagogie, puisque la vocation première de la Théâtrothèque est le service universitaire en direction des étudiants de l'IET, la structure organise, pour les étudiants nouvellement arrivés à l'Institut d'Études théâtrales, une visite de ses locaux et surtout un temps au sein des collections, qui sont habituellement interdites d'accès pour des raisons de sécurité bâtiminaire.

Dans une autre démarche de valorisation des lieux, un programme de visites est développé à la Comédie-Française. Une des formules consiste en une visite-conférence sur l'histoire de la Comédie-Française dans ses lieux et par les œuvres muséales qui sont exposées sur ses murs ; la bibliothèque ne fait pas partie du parcours, mais ces visites

permettent malgré tout une valorisation d'une partie des collections, notamment auprès de publics scolaires ou du grand public en général.

Ces visites ont deux intérêts d'un point de vue de la valorisation : pour la Comédie-Française, l'intérêt est de faire connaître ses espaces et son histoire, à travers les collections qui y sont visibles. À la Théâtrothèque, l'introduction accompagnée des publics étudiants dans ce lieu qui peut paraître impressionnant ou complexe d'approche permet d'encourager les futurs usagers à faire plus tard la démarche de s'y rendre, tout en attisant leur curiosité pour l'objet documentaire.

Nous avons pu voir dans notre typologie que de nombreux lieux cherchent à diversifier leurs publics, et notamment à les rajeunir. Cela passe par des actions pédagogiques, qui font partie intégrante du Projet Richelieu pour la BnF. Le CNCS, quant à lui, accueille régulièrement des publics scolaires ; des ateliers liés aux expositions du moment leur sont alors proposés, parfois sur des éléments de costumes mais également sur des notions de scénographie par exemple. En-dehors des temps scolaires, des ateliers sont également proposés : stages de broderie, cours de dessin sur les modèles exposés... les possibilités sont infinies mais nécessitent évidemment du temps et des moyens.

« Médiation » peut également se conjuguer avec « partenariats » ; la Théâtrothèque Baty notamment, entretient de nombreuses relations avec des acteurs extérieurs (associations, bibliothèques, écoles de théâtre, librairies etc.). On citera notamment la création de bibliographies et la transmission de textes pour les cours en ligne de l'école Dullin, proposant une formation dématérialisée de mise en scène et de jeu. Des librairies et maisons d'édition théâtrales tendent également à travailler avec la Théâtrothèque en direction de la jeunesse, afin de rajeunir et diversifier ses publics. Enfin, la structure met en place depuis peu un partenariat sur le long terme avec l'École régionale d'Acteurs de Cannes et Marseille (ERACM), dont la bibliothèque théâtrale peut constituer un partenaire décentralisé en région Provence-Alpes-Côte d'Azur et y organiser des événements.

Plus que dans tout autre discipline, les lieux de mémoire des arts du spectacle peuvent prendre la direction d'une médiation relevant du spectacle. La notion de programmation culturelle, très proche de celle des théâtres et lieux de spectacle, prend d'ailleurs tout son sens : l'idée est de montrer pour faire venir, de provoquer la rencontre entre les arts du spectacle, leur histoire, leurs acteurs, et des publics plus ou moins initiés. C'est vers cette dynamique de programmation que compte d'ailleurs s'orienter encore davantage la SHT, en proposant chaque année une programmation de rencontres et d'événements autour de grandes thématiques et en questionnant toujours plus les archives et leur valorisation.

3.2.3. *Performer l'archive*

Toujours dans cette lignée de rendre vie aux documents, en particulier ceux qui ont vocation à être animés ou joués à l'instar d'un costume, d'une marionnette ou même d'un texte de théâtre, la valorisation peut prendre le visage de la performance.

Nous évoquons le cycle « À haute voix » de la BnF ; la Comédie-Française a également élaboré un cycle de lectures-spectacles appelé les « Journées particulières » permettant d'exhumer des pièces qui autrefois ont connu un grand succès mais sont aujourd'hui oubliées.

Le Projet Richelieu est également porteur d'une approche différente des collections, bien plus axée sur des expérimentations en matière de valorisation et sur la venue de nouveaux publics. La Salle Ovale, dont l'inauguration est prévue pour 2022, proposera d'ailleurs un dispositif ludique et immersif : la cabine d'essayage virtuel. Il sera possible d'y essayer virtuellement des costumes numérisés issus des collections des Arts du spectacle, qui s'adapteront et suivront les mouvements de leur porteur. Ce moyen de faire renaître des documents dont la conservation exclut toute manipulation non experte montre bien la direction que prennent les lieux de mémoire du patrimoine des arts du spectacle en matière d'ouverture et de valorisation de leurs fonds.

Nous pouvons le constater, la collecte et la conservation n'ont pas raison d'être si elles ne sont pas réalisées dans une optique de communication et de valorisation. Si la publication de documents de communication ou de recherche, physique ou virtuelle, semble être une démarche accessible et opérée par bon nombre de structures, elle reste cantonnée à un public déjà averti et intéressé par les arts du spectacle et leur patrimoine. La programmation voire parfois la performance peuvent alors permettre une autre approche de ces arts vivants et gagner un public encore différent et plus large. L'ouverture vers de nouveaux modes de valorisation et de médiation sont résolument d'actualité, comme le démontre le Projet Richelieu.

Toutefois, il est évident que ces moyens et ces démarches ne sont accessibles ni pour tous les supports des arts du spectacle ni pour toutes les structures dont les moyens et les missions sont très hétérogènes. Ainsi, sans être nécessairement numérisées et exploitées d'une manière si technique que dans le cas de la cabine d'essayage virtuel de la BnF, la valorisation des collections reste une préoccupation pour bon nombre de professionnels, et ce depuis longtemps ; en effet évoquions-nous, en introduction, le rêve de Louis Jouvet, de René Jeanne ou encore d'André Veinstein de voir se créer un jour un musée des arts du spectacle.

3.3. Exposer les arts du spectacle¹⁶⁰

Ce rêve d'un musée des arts du spectacle, nous l'avons bien vu, n'est à ce jour pas réalisé en France et divise d'ailleurs les praticiens comme les professionnels de la conservation.

Néanmoins, des musées spécialisés ont été créés à l'instar du CNCS, du MAM ou encore des Musées de Arts forains à Artenay et à Paris. Outre ces lieux dédiés à la pratique muséale, d'autres structures comme les bibliothèques-musées de l'Opéra et de la Comédie-Française cultivent une hybridité, tandis que de nombreux autres en sont porteurs sans la revendiquer dans leur appellation. C'est le cas du département des Arts

¹⁶⁰ Sur l'ensemble de ces questions muséales, voir les travaux d'Aurélie Mouton-Rezzouk et tout particulièrement : MOUTON-REZZOUK, Aurélie, 2013. *Exposer le théâtre. De la scène à la vitrine*. Thèse de doctorat en Littérature française. Paris : Université Paris-Sorbonne, 357 p.

du spectacle de la BnF qui dispose de sa Rotonde et sera bientôt bien plus exposé grâce au Projet Richelieu, ou encore de la SHT et ses expositions virtuelles.

3.3.1. Modalités et techniques d'exposition

Si le livre s'expose assez mal, l'hétérogénéité des supports de la mémoire des arts du spectacle implique inévitablement, pour qu'il y ait communication, l'exposition de certains objets et de documents anciens et fragiles.

Le département des Arts du spectacle dispose ainsi de plusieurs types d'expositions : elles peuvent être physiques, virtuelles, *in situ* ou hors-les-murs. Sur site, les expositions de la BnF sont orchestrées globalement par la Direction du développement culturel et du musée. Il existe alors plusieurs formes d'exposition, liées aux différents espaces disponibles. La galerie des donateurs sert par exemple à valoriser les fonds issus de dons qui présentent une importance et un intérêt particuliers. Des emplacements bien plus conséquents sont disponibles sur le site François-Mitterrand, dans le grand couloir longeant les salles de lectures, permettant alors l'exposition de reproductions en grand format. Le département des Arts du spectacle a également la chance de bénéficier, depuis 2016, de sa Rotonde. Il s'agit d'un espace d'exposition actuellement réservé aux Arts du spectacle et accessible au grand public. En 2022, avec la réouverture intégrale du site, la Rotonde fera partie intégrante de la partie muséale de la BnF, comprenant une galerie d'exposition publique. Cet espace de la Rotonde comme ceux qui se libéreront en 2022 permettent des expositions plus importantes en matière de pièces exposées. L'élaboration des expositions, leur commissariat, revient donc à des membres des départements de la BnF. La BMO dispose également, au Palais Garnier, d'un espace d'exposition faisant partie du parcours de visite de l'Opéra. Deux expositions par an y sont proposées, l'une gérée par la BnF et l'autre par l'Opéra de Paris, bien que la charge financière et de travail soit répartie entre les deux institutions.

Par ailleurs, l'exposition peut également être, dans certains cas, un moyen de conservation et de stockage, à l'instar de la Comédie-Française dont les collections muséales ornent les locaux.

Au CNCS, dont la mission première est l'exposition et l'accueil des publics, les collections peuvent être présentées dans un ensemble de huit salles abritant de grandes vitrines¹⁶¹, ainsi que dans d'autres salles plus modulables, sans équipement particulier.

Delphine Pinasa n'y assure pas le commissariat de toutes les expositions ; elle s'entoure de spécialistes des thèmes abordés, ou parfois accepte des projets qui lui ont été soumis par des personnes extérieures au musée. Chaque exposition va de pair avec la production d'un catalogue d'exposition, qui fait souvent état d'entretiens avec des créateurs ; Delphine Pinasa explique d'ailleurs que ce sont ces documents qui « *constituent l'essentiel de la ressource documentaire sur le costume de scène aujourd'hui.* »

¹⁶¹ « [Les vitrines] font à peu près 7 mètres sur 3, 50 mètres de profondeur, dans lesquelles on met facilement une dizaine de costumes en format panoramique. »
Source : entretien avec Delphine Pinasa et Manon Manguin en avril 2021.

Si le CNCS a la pratique muséale pour raison d'être, ce n'est pas le cas des autres structures que nous mentionnions. Les professionnels de la BnF ne sont pas nécessairement formés aux pratiques muséales, que nous savons très pointues dans l'installation physique des collections d'objets. Le mannequinage, comme le soclage pour les marionnettes, sont des pratiques qui demandent de grandes compétences et sont extrêmement coûteuses. Véronique Meunier parle ainsi d'un « *choc culturel et d'approche des collections* » nécessitant, nous l'avons vu, des formations particulières et une polyvalence extrême.

Toutefois, la richesse des collections des arts du spectacle gagne à être exposée, et si l'expertise de celles et ceux qui en assurent la gestion ne se positionne pas au niveau d'une technicité muséale, elle reste précieuse. C'est pour cela que les collections de nombreux établissements sont sollicitées pour être exposées hors-les-murs.

3.3.2. *Exposer sans espace muséal*

Véronique Meunier assure donc le commissariat d'une exposition sur Molière qui aura lieu au CNCS en 2022 ; si la logistique est confiée au musée, l'expertise de Véronique Meunier permettra d'assurer la conception intellectuelle, le choix des pièces, des auteurs ainsi que la production du catalogue de cette exposition. Cette exposition sur Molière à travers les costumes aura son pendant parisien, puisqu'elle s'articule avec le 400^e anniversaire de la naissance de Molière, à l'occasion duquel un programme d'exposition conséquent est mis en place. Les fonds de la Comédie-Française comme de la BMO seront donc sollicités à cette occasion.

Les expositions hors-les-murs, passant donc par le prêt d'éléments des collections, semblent être courantes : la Théâtrothèque Baty comme la bibliothèque de l'ENSATT reçoivent des demandes concernant leurs fonds, ce qui permet une valorisation auprès de publics qui ne sont pas forcément les leurs, et surtout l'exposition de pièces qui sont conservées dans des lieux dont la taille ne permet pas cette pratique muséale.

Par ailleurs, des lieux qui ne sont ni lieux de conservation ni lieux d'exposition par nature, à l'instar du TNP, n'échappent pourtant pas à cette pratique. Depuis quelques années, les murs du TNP sont en effet devenus des espaces d'exposition : textes fondateurs, photographies, affiches et autres documents iconographiques permettent de revenir sur l'histoire du théâtre. Les vestiaires pour le public donnent également à voir des photographies de grandes figures de comédiens et comédiennes du TNP, de sa fondation par Firmin Gémier jusqu'aux années Schiaretta.

Ces démarches d'exposition de la mémoire permettent également, dans ces lieux de création, d'invention et de renouveau que sont le TNP ou encore la Comédie-Française, de replacer les arts du spectacle dans une continuité et une histoire.

« Quand on est dans le théâtre, on baigne dans cette histoire-là tout le temps, dans la salle de déjeuner on a l'histoire des travaux, le budget, la manière dont ça a été pensé, l'architecture. Au petit théâtre c'est plutôt autour de Mai 68, de l'arrivée du TNP à Villeurbanne. Tout est histoire. »¹⁶²

¹⁶² Entretien avec Sidonie Fauquenois en avril 2021.

3.3.3. *Un fantasme de la reconstitution*

Les réticences vis-à-vis d'un musée des arts du spectacle, ou même de la conservation de leurs traces, se fondent souvent sur le caractère fugace et vivant de la création et de la représentation. Rien d'étonnant, alors, que l'on cherche à rejouer ce vivant en l'exposant de la manière la plus fidèle ou immersive possible. Ce fantasme de la reconstitution, qui habite tout à fait l'univers de Jean-Paul Favand et son Musée des Arts forains, passe généralement par des scénographies d'exposition très travaillées.¹⁶³

Nous avons donc questionné, au CNCS, cette démarche de la reconstitution. Si les scénographies y sont extrêmement soignées grâce à des jeux de lumière, de graphismes ou par une accessoirisation, l'ambition y est rarement à la reconstitution. Tout est fait pour valoriser au mieux les pièces tout en assurant leur pérennité. Cela passe, nous le savons, par des étapes de mannequinage dont le but est de recréer au plus proche la silhouette de l'artiste qui portait le costume, afin de le conserver au mieux mais aussi pour rendre compte fidèlement de son apparence. Le CNCS est également doté de vitrines « *construites pour certaines comme de petites scènes de théâtre, avec une sorte d'estrade et des éléments pour éventuellement accueillir des décors.* »¹⁶⁴

Par ailleurs, l'objet costume sert aussi à porter un propos, et s'il est un objet extrêmement précieux, il était à l'origine conçu pour être porté et mis en mouvements et aux lumières de la scène ; Delphine Pinasa explique porter sur les costumes de scène un regard désacralisé, bien différent de celui que l'on pourrait porter sur un manuscrit précieux, ancien et fragile. La démarche du CNCS n'est donc pas à une reconstitution ni à une sacralisation de ses costumes. Si les vitrines ne sont pas des écrans individuels éclairant la pièce sous toutes ses coutures, les scénographies ne visent donc pas une reproduction exacte de ses conditions de jeu et de vie mais plutôt à donner une vision du spectacle :

*« Chaque exposition est scénographiée et le scénographe, selon ses intentions et celles du commissaire d'exposition, va traduire une certaine idée du spectacle. C'est à la fois un moyen de médiation et un moyen d'émotions qui va, plus ou moins selon la scénographie, plonger le visiteur dans une ambiance assez différente. On passe dans un ailleurs. Mais je ne dis pas qu'on ne se croirait pas dans un musée, ce n'est pas le cas, puisqu'il y a tout de même des vitrines. »*¹⁶⁵

Plus que d'exposer l'objet en lui-même, l'exposition des arts du spectacle permet aussi de transmettre un propos sur les pratiques scéniques ; on peut alors imaginer que, loin d'ôter la vie à ces restes du spectacle, leur exploitation muséale nous permette d'aller plus loin en développant une pensée de l'évènement qu'est la représentation et, plus largement, en étudiant les arts du spectacle avec un regard nouveau.

Les aspirations et les approches, en matière d'exposition des arts du spectacle, semblent multiples : d'un refus de la patrimonialisation des arts du spectacle à des attentes de fabrication artificielle et « posthume » du vivant, il appartient aux lieux de conservation du patrimoine des arts du spectacle de se positionner en fonction de leurs

¹⁶³ Certains artistes entremêlent d'ailleurs, dans leur travail, arts du spectacle et exposition, à l'instar du collectif Rimini Protokoll et ses impressionnantes installations immersives.

¹⁶⁴ Entretien avec Delphine Pinasa et Manon Mauguin en avril 2021.

¹⁶⁵ *Ibid.*

missions et de leurs moyens, certaines pratiques muséographiques pouvant évidemment se montrer très coûteuses.

D'un Musée des Arts forains cultivant l'imaginaire et l'immersion à la sobriété de la Rotonde des arts du spectacle, les pratiques muséales des lieux de conservation des arts du spectacle offrent une pluralité des visions du spectacle et de la transmission de son empreinte.

Cette pluralité d'approches, entrant en collision avec l'importance des moyens financiers et humains nécessaires à la conception d'expositions et plus largement à la valorisation des collections, poussent inévitablement les pratiques vers le numérique. En témoignent d'ailleurs la cabine d'essayage virtuel de la future Salle Ovale du site Richelieu comme les nombreuses expositions virtuelles publiées par la SHT ou la BnF.

3.4. Numérisation

3.4.1. Pratiques de numérisation

Les établissements liés à un lieu de création intègrent, dans l'accroissement de leurs fonds, la documentation produite régulièrement à l'occasion des productions : c'est ainsi que Juliette Caron, à l'Odéon, a pris l'habitude de numériser systématiquement programmes et affiches des spectacles. Les captations réalisées à chaque spectacle depuis le début des années 1990 ont d'ailleurs été prises en charge en 2007 par l'INA pour être numérisées et ainsi échapper à l'obsolescence des supports audiovisuels. Le fonds, nous l'avons déjà vu, est en revanche uniquement consultable sur place pour des raisons de droits de diffusion.

Toutefois, ces projets de numérisation liant deux structures sont courants ; c'est ainsi que fonctionne la Comédie-Française, dont les documents audiovisuels sont déposés à la BnF pour assurer leur bonne conservation. L'avantage du numérique étant également sa capacité de multiplication d'une œuvre, ces collections numérisées par la BnF sont accessibles sur les plateformes de la Comédie-Française.

En ce qui concerne les techniques de numérisation des objets, la BnF comme le CNCS recourent à la numérisation à facettes. Ce procédé consiste en de multiples prises de vues en haute résolution et en deux dimensions permettant de donner un aperçu suffisant des pièces, sous plusieurs angles. Dans le cadre de son projet de cabine d'essayage virtuel, le département des Arts du spectacle a étudié la question de la numérisation 3D pour ses costumes. Cette démarche, qui a été souvent proposée au CNCS, ne semble toutefois pas forcément nécessaire pour avoir un bon aperçu du costume dans le cadre d'une simple consultation numérique, d'autant plus s'ils sont accompagnés de notices donnant des détails concernant les matières utilisées.

À la BnF comme au CNCS, le pourcentage de collections numérisés est considéré par nos interlocutrices comme insuffisant compte tenu de l'ampleur des collections ; cela s'explique tout simplement par l'immense coût financier et en temps que représentent des campagnes de numérisation. Ainsi la numérisation de marionnettes à la BnF peut-elle s'élever à quarante pièces par semaine, les quotas de l'institution par départements permettant deux semaines de prise de vue par an. Dans le même ordre d'idée, une semaine de prise de vue permet la numérisation de dix costumes. C'est pour cette raison que le

CNCS procède à la prise de vue systématique de ses costumes au fil de leur sortie pour des expositions. La BMO, quant à elle, procède aussi au fur et à mesure en traitant ses fonds par corpus et joint d'ailleurs cette étape à un signalement rétroactif de certains fonds n'ayant pas encore été traités.

Dans son ensemble, le processus de numérisation présente le défaut d'être extrêmement chronophage et très coûteux. C'est pour cette raison que peu de structures, notamment celles dont les attributions principales ne sont pas à la conservation, peinent à effectuer cette étape. À la SHT, ce sont par exemple les documents les plus fragiles qui sont préservés par la numérisation, ainsi que les archives sorties des fonds pour être étudiées et valorisées, notamment par les expositions virtuelles présentées sur le site web de l'association. Toutefois, une numérisation, même fragmentaire, devient indispensable pour les lieux de conservation des arts du spectacle. Elle reste d'ailleurs et malgré tout une préoccupation importante, puisque le Ministère de la Culture déploie, depuis la fin des années 1990, des plans nationaux de numérisation du patrimoine et de la création contemporaine, dont a par exemple bénéficié l'Institut international de la marionnette pour la réalisation de ses chantiers de numérisation.¹⁶⁶

3.4.2. Accès et exposition des collections

Les opérations de numérisation sont précieuses en matière de préservation puisqu'elles laissent une trace de documents fragiles, mais elles ont également l'avantage de rendre possible leur communication. Cette numérisation permet ainsi de communiquer des documents qui ne sont pas consultables directement, en raison de leur état par exemple, mais également de les rendre accessibles, si publiés, à des publics géographiquement éloignés ou empêchés. En la matière, Gallica est un modèle marquant par la richesse des documents numérisés et en libre accès que la plateforme propose. En outre, la numérisation est un outil préservant la pérennité de certains documents produits ou enregistrés sur des supports anciens et touchés par l'obsolescence.

Par ailleurs, les campagnes de numérisation peuvent également être précieuses en matière de recherche et fédérer des institutions à travers le monde. On peut citer le projet de numérisation des registres de la Comédie-Française sous l'Ancien Régime, qui a été mené de concert par les universités de Nanterre, la Sorbonne, Poitiers, Harvard, le Massachusetts Institute of Technology (MIT) et l'Université de Victoria au Canada.

De plus, les techniques liées à la numérisation telles que l'océrisation sont de grands facilitateurs en matière de recherche, d'accès et de traitement de l'information. Ainsi la numérisation a-t-elle les multiples vertus de permettre la préservation, la communication, la valorisation et d'améliorer les conditions de recherche des collections dans leur ensemble.

La numérisation est donc un enjeu de grande importance pour le patrimoine des arts du spectacle ; nous l'avons vu, depuis le début du XXI^e siècle la révolution numérique

¹⁶⁶ INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE, 2020. Histoire du centre de documentation [en ligne]. In : *cataloguedoc.marionnette.com*.

traverse les pratiques et bouscule les usages, en matière de conservation, de gestion et de valorisation.

Les outils liés au numérique ménagent également un immense terrain de jeu pour le patrimoine, et il est déjà largement investi par celui des arts du spectacle. Nous évoquons rapidement les expositions virtuelles, qui se situent au croisement entre ces grands volets de la valorisation de la mémoire des arts du spectacle que sont l'exposition et la numérisation. À la BnF, ces expositions virtuelles permettent une diversification des pratiques, l'approche de nouveaux publics parfois lointains et une complémentarité entre les expositions physiques et leur pendant numérique, lorsque ces dernières ne sont pas créées en ligne *ex nihilo*. À la Société d'histoire du théâtre, les expositions virtuelles permettent d'exposer sans espace, puisque l'association ne dispose de toutes les manières d'aucun espace physique dédié. Son site web est donc un outil extrêmement important dans sa démarche de valorisation, que nous savons très poussée.

En matière de valorisation, ce sont pourtant les portails qui, aujourd'hui, semble rencontrer le plus grand succès et peuvent permettre une meilleure souplesse dans la conception d'objets numériques telles que les expositions virtuelles.

3.4.3. Portails numériques

On différencie un portail web d'un site web en ce que le premier est « *conçu pour être un point d'entrée sur Internet et proposant aux utilisateurs des services thématiques et personnalisés* »¹⁶⁷, tandis que le second est bien plus statique. C'est donc la première forme qui peut être privilégiée en matière de valorisation, puisque ce genre de plateforme permet de stratifier les informations. C'est notamment la forme qui est choisie pour la nouvelle base de données commune à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, la médiathèque de l'Odéon et la bibliothèque du CNSAD dans le projet de Cité du théâtre. En ce sens, Agathe Sanjuan parle de « *possibilités de mise en valeur décuplées* » et d'une approche bien plus thématifiée des collections.¹⁶⁸

Le Portail des Arts de la Marionnette (PAM) est souvent cité comme modèle en matière de portail web dans le domaine des arts du spectacle. Nous l'évoquons dans notre typologie, cet espace numérique porté par l'Institut international de la marionnette depuis 2009 fédère une trentaine d'acteurs de la marionnette. Ces structures partagent et publient collectivement leurs collections, dans une démarche d'exhaustivité chronologique et géographique. Par ailleurs, si le PAM apporte grand soin à l'histoire de sa discipline, il laisse également une grande place à la création contemporaine et aux compagnies. En plus du signalement de plus de 30 000 documents numérisés, le PAM met en place des notices concernant les événements qui animent le monde de la marionnette et ses acteurs, ainsi que des dossiers thématiques, bibliographies, filmographies... un éventail impressionnant de ressources qui vise à représenter dans son intégralité le paysage mondial de la marionnette. Sont d'ailleurs en projet la mise en place d'un annuaire, d'un forum d'échange et d'un agenda pour permettre au PAM d'être au plus près de ses publics comme de l'actualité de la marionnette. Une seconde version du PAM, rendue publique en 2019, a donné un nouveau visage à ce portail en y ajoutant notamment quatre univers correspondant à des utilisations différentes de la plateforme : Découvrir, Transmettre,

¹⁶⁷ DICTIONNAIRE LAROUSSE, [s.d.]. Portail. Cinquième entrée. In : *larousse.fr* [en ligne].

¹⁶⁸ Entretien avec Agathe Sanjuan en mars 2021.

Pratiquer et Chercher. Par ces différents guides dans l'exploration du portail et des ressources, le PAM se positionne au plus près de ses publics et met en avant la diversité des approches des ressources sur la marionnette.

Ce portail spécialisé représente un outil remarquable en matière de coopération et de centralisation des collections, des ressources et des actualités sur une des disciplines des arts du spectacle.

De son côté, Léonor Delaunay a pour projet, à la SHT, de mettre également en place un portail dédié cette fois-ci au théâtre. La conceptualisation de ce projet pourrait voir le jour en 2024 et est en accord avec les nouvelles missions de l'association, appuyées par le Ministère de la Culture. L'idée est de développer un outil dynamique et thématique présentant une cartographie des gisements d'archives du théâtre en France. La navigation doit y être guidée, et les contenus seraient, à l'image de la *Revue d'histoire du théâtre*, intimement liés à la recherche et à la production de recherches historique et historiographique tout en s'ouvrant à des publics variés et jeunes. Enfin, ce site pourrait représenter une bibliothèque numérique par la mise en ligne d'archives ou de corpus d'archives numérisés.

La valorisation des collections sur les arts du spectacle semble donc être le terrain d'expérimentation, de relecture et de réinvention de la mémoire et de l'actualité des arts du spectacle. Ce terrain, sur lequel les structures comme la SHT dont le statut force à la fabrication de nouvelles approches des restes des arts du spectacle, est déjà riche de nombreuses pistes et de nombreux projets. Les obstacles allant contre leur bonne réalisation sont généralement de l'ordre des moyens humains, financiers, spatiaux, et temporels ; c'est ce qui pousse de nombreux lieux à la coopération ou à la mise en place de projets communs. Par ailleurs, ces dynamiques sont encouragées par la tutelle, qui a initié et financé depuis le début du XXI^e siècle la création de nombreux lieux et projets de rénovation.

Notre enquête nous l'a montré, si les lieux de mémoire des arts du spectacle sont déjà extrêmement hétérogènes et dispersés, il en va de même pour les collections en elles-mêmes, ce qui va de pair avec des difficultés de traitement et de valorisation. En effet, la complémentarité des supports comme des lieux qui les abritent n'est plus à prouver, mais les enjeux se situent alors à l'endroit du chevauchement : comment assurer une porosité des collections, des espaces et des pratiques sans pour autant flouter les frontières qui leur assurent un cadre et en composant avec l'extrême diversité de leur fonctionnement ? Doit-on centraliser les fonds, pour leur assurer une conservation commune ? Ou au contraire encourager leur décentralisation, en accord avec l'histoire théâtrale française du XX^e siècle ? La juste place des archives est-elle au plus proche de leur naissance, dans les lieux de leur création ? Ou doivent-elles au contraire être prises en charge par des établissements dont les attributions et les compétences sont à la conservation ? Peut-on accepter leur dispersion entre différents organes institutionnels de conservation ? Le modèle muséal l'emporte-t-il sur le modèle des bibliothèques, dans la gestion et la valorisation des collections ? Autant de questions qui nous poussent à questionner, une fois de plus, le lieu. Lieu public ? Lieu privé ? Généraliste ou bien spécialisé ?

Le modèle des bibliothèques et d'une relative spécialisation reste très répandu et offre de nombreux avantages en matière de traitement des fonds documentaires, de polyvalence et de service pour les publics. Les outils issus des bibliothèques sont d'ailleurs majoritairement utilisés ou envisagés, et permettent une description approfondie des collections. Néanmoins, les collections d'objets n'y seront jamais aussi bien conservées que dans un musée, dont les équipes sont spécifiquement qualifiées pour le traitement de fonds très souvent spécialisés. Fonds pour lesquels des outils spécifiques et normés existent et gagnent à être utilisés. Le cas des établissements hybrides reste plus complexe, bien qu'extrêmement répandu dans le cas des arts du spectacle. Dans la mesure du possible, on préférera alors la multiplication des procédés et des outils, comme le pratique la BnF.

De la même manière, on note que la spécialisation des lieux permet un traitement des collections plus précis, plus fin et souvent plus adapté ; cependant, la complémentarité des différents types de documents ou de disciplines s'y manifeste alors plus difficilement.

La taille des lieux joue aussi sur le traitement et la communication des collections : un musée comportant logiquement des espaces dédiés à l'exposition est un lieu idéal pour les fonds d'objets, tandis qu'une structure plus petite comme la SHT ne peut montrer ses documents à un large public que virtuellement. En revanche, un lieu de petite taille permet une proximité, un contact parfois plus direct avec les archives et un service plus facilement personnalisé pour le lecteur.

Dans la suite de ce travail, nous pourrions donc explorer plus encore cette question qui nous guide : quel lieu idéal pour ce patrimoine si particulier des arts du spectacle ?

PARTIE 3 – LE LIEU IDÉAL

Cette question d'un lieu idéal pour la mémoire du spectacle a fait partie des échanges menés auprès des personnes présentées en introduction. Les réponses recueillies auprès de ces professionnels de la conservation nous permettent de comprendre les manques et les aspirations qui constituent aujourd'hui une grande partie du paysage des arts du spectacle.

Si la question, ardue, de ce lieu idéal ne peut réellement recevoir de réponse nette et universelle, un certain nombre de pistes de réflexion ont émergé.

Certains lieux peuvent déjà être considérés par certains comme des modèles, à l'instar du département des Arts du spectacle de la BnF, du CNCS ou bien de la future Cité du théâtre. Ces structures ont cela de commun qu'elles sont toutes trois des établissements nationaux. Cette dimension institutionnelle, largement représentée dans le patrimoine des arts du spectacle, semble faire référence. En effet, bien qu'étant tout à fait dépendants de la tutelle ministérielle, ces lieux disposent généralement de davantage de moyens pour réaliser leurs missions et pour mettre en place de nouveaux moyens de faire vivre les collections. Comme le souligne Léonor Delaunay en entretien, les structures associatives telles que la SHT ou l'IMEC reçoivent également un soutien ministériel, absolument indispensable à leur pérennité ; cette modalité semble donc indissociable au bon fonctionnement d'un lieu de mémoire des arts du spectacle et peut être retenue comme critère pour notre lieu « idéal. »

Les structures se tournent, pour la plupart, vers un certain degré de spécialisation ; rares sont les structures totalement généralistes. Toutefois, à l'intérieur de cette spécialisation, la plupart des établissements entretiennent une vision globale sur les arts du spectacle, qui semble venir tout naturellement de la complémentarité et de la porosité des disciplines et des supports. En effet, le choix idéal en matière de conservation physique est celui d'une multiplicité de lieux strictement dédiés à des formats spécifiques (un lieu pour les costumes, un autre pour les marionnettes, un suivant pour les imprimés...), assurant ainsi la place, le matériel et les compétences nécessaires à leur bonne conservation. Mais en matière de constitution des collections, de traitement intellectuel et de communication, qui ont pour nature et trouvent, de surcroît, tout leur intérêt dans la complémentarité des supports, cette idée n'a rien d'un idéal.

Par ailleurs, nous pouvons observer dans la plupart des lieux étudiés une forme d'hybridité, tant au niveau des supports que des activités. Si la conservation et tout ce qu'elle implique reste nécessaire et souvent abordée sous un angle bibliothéconomique, ces lieux se positionnent également sur des démarches de valorisation qui, nous l'avons vu, forcent le pas de côté vers des pratiques muséales ou performatives.

Enfin, les directions prises par certaines structures relèvent de l'expérimentation. Les projets mis en place, à l'instar du Projet Richelieu, ont des orientations très ouvertes sur l'extérieur, sur les nouveaux publics ainsi que sur de nouveaux moyens de traiter et de faire vivre les fonds.

1. EXPOSER, CRÉER, RASSEMBLER

1.1. Un musée pour les arts du spectacle ?

1.1.1. *Le « serpent de mer » des arts du spectacle*

Cette expression de « serpent de mer » est revenue à de nombreuses reprises dans nos échanges autour de ce musée des arts du spectacle qui, en France, brille par son absence. Ce vieux rêve, très souvent évoqué et faisant parfois l'objet de colloques ou de rencontres professionnelles, semble apparaître tout naturellement lorsque la question de la valorisation des traces des arts du spectacle est évoquée ; en témoigne d'ailleurs la section réservée à l'exposition du théâtre dans ce mémoire.

Ce sujet semble par ailleurs cristalliser les inquiétudes, par son absence autant que par l'éventualité de sa présence. En effet, Agathe Sanjuan évoquait son sentiment d'un « *manque de présentations réelles* » des collections, que le numérique ne pourra jamais complètement combler. C'est d'ailleurs l'une de ses aspirations pour la Cité du théâtre qui accueillera bientôt la Comédie-Française et ses collections : trouver des espaces dans lesquels donner sa valeur muséale à la bibliothèque-musée de la Maison de Molière.

1.1.2. *Impossibilités et réticences*

Si ce serpent de mer reste bien ancré dans l'esprit de nombre de professionnels de la conservation et des arts du spectacle, il ne fait pas l'unanimité. Ainsi cette idée d'un musée se heurte-t-elle à des réticences, en ce que les arts de la scène sont avant toute chose des arts de l'immédiateté et non de l'éternité. Certes, les musées que nous connaissons ont très largement fait preuve de leur légitimité et de leur intérêt, mais ils ont la particularité d'être tous spécialisés dans un segment très précis du vaste domaine des arts de la scène. La création d'un grand musée des arts du spectacle risque en revanche, selon certains et certaines, d'être une démarche très ambitieuse et épineuse, d'une part, mais aussi plutôt réductrice. Comme l'explique Sidonie Fauquenois, l'histoire des arts du spectacle est d'une immense richesse en France ; ces arts protéiformes peuvent donc difficilement être représentés simultanément dans leur ensemble et dans leurs nuances, qui plus est en un seul lieu. À moins, bien évidemment, de proposer très régulièrement des expositions temporaires permettant l'alternance des disciplines et des sujets abordés.

Néanmoins, Delphine Pinasa souligne en entretien que, si un musée des arts du spectacle a peu de chances de voir le jour en France prochainement, les fonds qui pourraient le constituer existent d'ores et déjà et sont précieusement conservés par un ensemble de structures. Ce projet de grande ampleur aurait d'ailleurs l'avantage de permettre la rencontre et la convergence de disciplines parfois retranchées dans leurs positions géographiques. À l'instar de la chaire ICiMa par exemple, un tel musée pourrait également permettre le dialogue entre les arts du cirque, localisés en grande partie à Châlons-en-Champagne, et ceux de la marionnette, dont l'Institut international se situe à Charleville-Mézières.

En outre, Delphine Pinasa nous alerte sur les difficultés rencontrées aujourd'hui par certains musées et par le domaine des arts du spectacle en s'appuyant sur la fermeture soudaine des départements théâtraux du Victoria and Albert Museum. La crise sanitaire mondiale n'a pas épargné le monde de la culture, et tout particulièrement celui du

spectacle vivant, ce qui n'est évidemment pas sans conséquences notamment en ce qui concerne les moyens qui y sont et seront alloués par les collectivités.

1.1.3. Un lieu d'expérimentations

En tous les cas, si musée des arts du spectacle il devait y avoir, ce dernier ne pourrait en aucun cas se limiter à un lieu de présentation des collections ; laboratoire muséal, lieu d'expérimentations et d'invention de nouvelles formes... ce musée devrait alors relever de l'*installation* peut-être plus que de l'*exposition* dont le sens, comme le précise Léonor Delaunay, peut induire une idée de pétrification, de statisme qui ne sied absolument pas à l'effervescence du spectacle.

Si Véronique Meunier ne conçoit pas le musée des arts du spectacle comme une solution, elle peut imaginer toutefois l'activité muséale comme l'un des éléments d'un ensemble pluriel, à l'instar d'un institut permettant la convergence d'approches expérimentale, documentaire et muséale des collections des arts de la scène. À ce titre, le modèle de l'écomusée cité par Véronique Meunier peut être séduisant :

« C'est une approche qui pourrait être assez intéressante, d'expérimenter les arts du spectacle dans une forme d'« être dedans ». [...] Je trouve qu'un musée c'est un peu figé, sauf si c'est un musée qui permet d'entrer dans la collection. Et c'est pour ça que la cabine d'essayage virtuel est intéressante. [...] Ça va peut-être paraître choquant, mais je trouverais bien qu'on crée des copies de costumes anciens pour que le grand public puisse les porter. Je pense notamment aux costumes du Théâtre du Soleil qui sont des costumes très riches, très lourds. Et pourtant quand on voit les comédiens sur scène, ils bougent, sautent, ils sont très alertes. Si on pouvait faire essayer à un visiteur un costume du Théâtre du Soleil, pour qu'il expérimente ce qu'un comédien peut vivre dans son costume, ce serait intéressant. Ce serait une approche par l'expérimentation, à la manière d'un écomusée en quelque sorte. »¹⁶⁹

Pour aller plus loin dans cette réflexion autour de l'écomusée, nous pouvons tout d'abord nous pencher sur la définition qu'en donne la *Charte des écomusées* depuis 1981 : *« L'écomusée est une institution culturelle assurant, d'une manière permanente, sur un territoire donné, avec la participation de la population, les fonctions de recherche, conservation, présentation, mise en valeur d'un ensemble de biens naturels et culturels, représentatifs d'un milieu et des modes de vie qui s'y succèdent. »¹⁷⁰*

Ce concept, initié dans les années 1950 par le muséologue Georges-Henri Rivière¹⁷¹, repose également sur la participation de la population locale et sur la valorisation du patrimoine, immatériel comme matériel. Appliquée aux arts du spectacle, cette notion pourrait donc permettre de recréer des liens entre les documents et objets constituant les collections (le patrimoine matériel) et les métiers et savoir-faire de leur création ou leur utilisation (le patrimoine immatériel), en passant par l'expérimentation et l'immersion des publics. Cette démarche pourrait aussi initier des champs de réflexion sur les pratiques et la vie de communautés territoriales ou artistiques, ou bien sur la

¹⁶⁹ Entretien avec Véronique Meunier en avril 2021.

¹⁷⁰ MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 1981. Article I [en ligne]. In : *Charte des écomusées*. Instruction du 4 mars 1981.

¹⁷¹ Le modèle d'écomusée est reconnu depuis 1971 par le Conseil international des musées (ICOM – *International Council of Museums*).

manière dont le patrimoine des arts de la scène peut rendre compte du spectacle et du vivant qui le caractérise, sans le figer.

1.2. Du lieu de création au tiers lieu

1.2.1. *Au plus proche de la création ?*

Expérimenter, inventer, recréer... les pratiques se dirigent résolument vers la mise en mouvements de ce patrimoine du spectacle. À cela se greffe également l'idée d'un lieu proche de la création, ce qui ravive la grande question de la localisation des fonds : doivent-ils rester au plus près de la création ou bien, au contraire, dans des lieux autres mais dédiés à leur conservation ? L'idéal étant que les deux se confondent, il n'est pourtant pas aisé à mettre en place. En 1925 déjà, le déménagement contraint du fonds Auguste Rondel que ce dernier avait expressément fait placer au sein de locaux alloués à la Comédie-Française, les locaux en question étant repris par le ministre de l'Instruction publique, avait fait grand bruit et déclenché l'indignation d'Auguste Rondel, Émile Fabre, ou encore Henry Bidou.¹⁷²

Ce sujet reste d'actualité ; si, nous l'avons vu, il est parfois difficile pour des lieux de création qui ne sont pas dédiés à la conservation de réunir les bonnes conditions et les moyens de traitement de leurs collections, la situation de lieux de conservation localisés au sein d'un établissement de création reste néanmoins avantageuse en ce qu'elle permet, par la constitution de liens plus forts, une collecte bien plus efficace. C'est ce qu'observe Séverine Forlani au sein du Palais Garnier, dont les archives conservées à la BMO sont bien moins lacunaires que celles de l'Opéra-Comique.

En outre, certains lieux sont indissociables de leur histoire, comme le souligne Agathe Sanjuan pour la bibliothèque-musée de la Comédie-Française. Certes, les collections de la Comédie-Française sont en partie des archives publiques et auraient tout à fait leur place aux Archives nationales. Mais la conservation du patrimoine de la Comédie-Française est ancrée dans les traditions de la Maison et est d'ailleurs servie par une équipe dont le traitement et la valorisation de ces fonds est un travail quotidien. En outre, cette dimension patrimoniale est absolument inhérente à la Comédie-Française et son public nourrit d'ailleurs des attentes à son encontre. Ainsi la part spectaculaire doit-elle, à la Comédie-Française, côtoyer une importante part patrimoniale.

Il en va de même pour les structures liées à des lieux d'enseignement et de pratique ; les archives de l'ENSATT sont ponctuellement sollicitées à l'occasion d'expositions et constituent un matériau d'étude riche. Christophe Demars relève par ailleurs, en entretien, un « *manque de porosité entre la pratique et l'information, la théorie, la recherche.* »

La légitimité des fonds à rester au sein de leur lieu de fabrication ne semble donc plus à prouver, bien qu'elle freine ou limite parfois leur traitement et leur bonne conservation. La logique du TNP en ce qui concerne ses archives administratives et artistiques semble alors plutôt vertueuse : les documents produits sont déposés aux Arts du spectacle de la BnF, mais Sidonie Fauquenois en conserve des doubles ainsi que les archives récentes. Les documents qui sont en revanche davantage patrimoniaux sont logiquement déposés à la BnF, qui a les moyens de les préserver et de les valoriser

¹⁷² HUTHWOHL, Joël, 2008. Du galetas au musée. Les collections de la Comédie-Française du XVIII^e siècle à l'entre-deux guerres, *op. cit.*, p. 36.

contrairement au TNP dont la mission patrimoniale est bien moins prioritaire que la mission spectaculaire. C'est toutefois vers le TNP que se tournent parfois les usagers intéressés par l'histoire de ce théâtre, dont les traces continuent à vivre au gré des demandes.¹⁷³

« J'aime bien cette idée que tout ça reste vivant, qu'il y ait une part un peu flottante, pas trop figée, dans cet archivage. C'est bien que tout ne soit pas dans cet endroit d'archivage qu'est la BnF, de laisser les rencontres advenir... et elles adviennent. Peut-être qu'il y a un manquement mais, en l'occurrence, j'ai plutôt l'impression que ça se passe bien à cet endroit. »¹⁷⁴

1.2.2. Du service public aux services pour les publics

L'une des grandes questions en matière de lieu idéal est celle des publics. Nous l'avons vu, les publics sont souvent très définis et parfois retranchés dans les champs de la recherche et de l'université. Un public plus large et plus jeune est cependant au cœur de l'attention de nombreuses structures, à l'instar de la BnF qui s'ouvre toujours plus avec son Projet Richelieu ou du CNCS qui propose déjà des visites et ateliers pour des publics scolaires.

Il convient donc d'interroger cette notion de lieu par le prisme de celles et ceux qui en auront l'usage. Si les usagers des structures n'ont pas pu faire l'objet d'une enquête dans le cadre de ce projet de recherche, nous pouvons toutefois nous appuyer sur ce que nous avons appris des professionnels interrogés. Nous venons de présenter le lieu de création comme une piste vers un lieu idéal pour la mémoire des arts du spectacle. Certes, en matière de collecte ou encore de cadre historique, ce paramètre semble important. Toutefois, cette idée n'est peut-être pas tout à fait idéale pour les publics, notamment en matière d'espaces. Les salles de spectacle ne disposent pas nécessairement d'une salle de lecture, comme au TNP, et leur accès peut parfois être labyrinthique, dans le cas de la BMO ou de la médiathèque de l'Odéon notamment. Ces modalités particulières peuvent rendre certaines collections quasi-confidentielles ou en tout cas peu accessibles, ou peu attrayantes, pour des usagers néophytes.

Le service public reste, dans tous les lieux sur lesquels nous travaillons, une priorité et une raison d'être. En effet, quel intérêt de collecter et conserver une collection qui ne trouverait jamais son public ? Le service public, notamment en bibliothèque, se montre donc pluriel : accès à l'information et à des espaces de travail, aide et accompagnement à la recherche, consultation voire emprunt ou reproduction de documents, accès à des outils de travail notamment informatiques... On peut donc imaginer que ce lieu des arts du spectacle, articulant patrimoine et création, aille au-delà de sa mission première de service public en proposant une myriade de services à ses publics.

Cette idée rejoint, chez Agathe Sanjuan, le fonctionnement de certains théâtres russes :

« C'est ce qui se passe dans tous les musées qui se trouvent dans les théâtres en Russie. Il y a très souvent à l'intérieur du théâtre un lieu patrimonial entièrement

¹⁷³ On peut à ce titre mentionner la bibliothèque de Saint-Chamond, lieu de naissance de Roger Planchon, qui a sollicité les collections du TNP dans le cadre d'une exposition en son honneur et de l'inauguration d'une salle de spectacle portant son nom.

¹⁷⁴ Entretien avec Sidonie Fauquenois en avril 2021.

dédié à l'histoire de ce théâtre ou à la programmation, et c'est vrai que je trouve ça très satisfaisant parce que ceux qui vont voir l'exposition sont ceux qui vont voir le spectacle après, c'est un même public, et je trouve ça très intéressant de penser que le patrimoine théâtral est un patrimoine qui vit, qui est vraiment en prise avec la création. C'est ça que j'aimerais : qu'à la Cité du théâtre, le public puisse prévoir d'y aller deux heures avant le spectacle pour voir une exposition, prendre un verre à la buvette, que ce soit une soirée complète. [...] Cette idée que le spectacle, ce n'est pas seulement prendre sa place et rallumer son portable à la fin. »¹⁷⁵

De son côté, Séverine Forlani imagine également des services innovants à destination des lecteurs, notamment en matière de recherche et de liens, de rebond, d'un document ou d'un lieu à un autre. Cette démarche facilitatrice passerait donc par un signalement plus exhaustif et, on peut l'imaginer, par un lien plus fort entre les collections de différents lieux.

Ces notions de multiplicité des services à destination des publics, dans une dynamique visant à créer et renforcer les échanges, résonne très fortement avec le concept du tiers lieu. Le tiers lieu, notion mille fois abordée en bibliothèques comme dans les arts du spectacle, consiste en l'aménagement d'espaces de consolidation du lien social qui n'est ni le travail ni le domicile. Cette idée du tiers lieu est tout à fait prégnante dans le domaine des bibliothèques, comme en témoignent les travaux de Mathilde Servet¹⁷⁶ qui rebaptise alors ce concept en « troisième lieu » et établit une série de critères définissant les caractéristiques d'un tiers lieu en bibliothèque. Ce lieu doit donc constituer un espace familier, habituel bien que neutre afin d'assurer un accueil égal à l'ensemble des publics et de créer des liens sociaux dans un esprit de partage, d'échange, d'apprentissage et de ludisme.

Ces modalités ressemblent en partie aux nouvelles directions prises par la BnF à travers son Projet Richelieu : lieu de passage, de promenade, d'échange, ensemble muséal et salles de lecture côtoyant espaces de médiation parfois expérimentaux... tout cela résonne fortement avec la notion de tiers lieu.

De notre échange avec Céline Hersant ressortent d'ailleurs des dynamiques similaires, avec une aspiration à la connexion des collections avec le « tissu urbain » qui l'entoure.

Ce lieu idéal pour la mémoire des arts du spectacle serait donc un lieu de pratique, d'ouverture, de rencontre permettant le dialogue entre les acteurs des arts du spectacle, ceux de leur conservation ainsi qu'avec leurs publics.

¹⁷⁵ Entretien avec Agathe Sanjuan en mars 2021.

¹⁷⁶ SERVET, Mathilde, 2009. *Les bibliothèques troisième lieu* [en ligne]. Mémoire d'étude : diplôme de conservateur de bibliothèque. Villeurbanne : Enssib, 83 p.

1.3. Un lieu de rassemblement

1.3.1. *La Cité du théâtre*

À ce titre, la Cité du théâtre qui hébergera la Comédie-Française, l'Odéon et le CNSAD ainsi que leurs collections respectives, semble répondre à certains de ces critères de rassemblement des publics, des structures, des acteurs et des pratiques. Ce nouvel espace aux Ateliers Berthier concentrera donc trois structures de conservation extrêmement différentes, ne serait-ce que dans leur nom : la médiathèque de l'Odéon, la bibliothèque du CNSAD, et la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

La difficulté réside donc dans l'union de ces entités singulières, qui sont pour l'instant décrites comme formant le « centre de ressources » de la Cité du théâtre. Cette appellation très lisse présente le risque, au bénéfice d'une identification neutre de l'ensemble formé par les trois structures, de dissiper les identités fortes de ces lieux. En effet, le terme de « médiathèque » valorise les contenus multimédias de l'Odéon tandis que celui de « bibliothèque-musée », nous l'avons bien vu, revêt une grande importance en matière d'identification et de valorisation de la pluralité des collections.

Le lieu est d'ailleurs présenté comme fédérateur et l'on prévoit d'y retrouver des espaces communs dédiés aux publics. D'un point de vue de la collecte et de la conservation, la proximité avec la création et de nouveaux espaces « sur-mesure » sont des avantages non-négligeables. De plus, ce lieu sera très probablement l'occasion d'un dialogue, d'une circulation et d'une synergie dans les pratiques artistiques comme dans celles de la conservation et de la valorisation.

Cette Cité du théâtre présente donc pour l'instant quelques caractéristiques de ce que l'on peut qualifier de « lieu idéal » pour la mémoire des arts du spectacle ; le manque qui émerge vis-à-vis des propos recueillis au cours de nos entretiens à ce sujet relève de l'absence d'espaces dédiés à la médiation et à la valorisation.

Par ce projet d'une très grande ampleur, le patrimoine des arts du spectacle tend-il donc au rassemblement de ses structures et de ses pratiques ?

1.3.2. *Rassembler les arts du spectacle*

Du point de vue des fonds, nous avons pu différencier des lieux spécialisés de lieux généralistes. C'est un questionnement que soulève d'ailleurs Céline Hersant : faut-il continuer à aller vers des spécialités, comme le font le CNAC ou bien l'Institut international de la marionnette, d'autant plus avec le PAM ? De son côté, Céline Hersant tente de couvrir l'ensemble des arts du spectacle à la Théâtrothèque, dans le but de proposer un panorama le plus complet possible. Elle souligne par ailleurs que, dans les pratiques, la porosité entre les différentes disciplines peut empêcher cette séparation. En effet, de nombreux spectacles font s'entremêler danse, théâtre, musique, arts marionnettiques ou circassiens... dans l'idée, il serait alors peut-être plus cohérent et plus commode de rassembler la mémoire de ces disciplines et de ces lieux en une seule immense entité au sein de laquelle tout serait à portée de main et de recherche.

Cela pose la question de la spécialisation des fonds. Le CNCS, qui pratique pleinement cette spécialisation, non pas sur une discipline des arts du spectacle mais sur

un type de support de son patrimoine, inclut dans son projet d'extension l'ouverture d'un espace dédié à la scénographie et aux décors, permettant alors de compléter l'approche matérielle du costume par l'approche, tout aussi matérielle, des décors et machineries.

Finalement, on constate assez peu de lieux tout à fait spécialisés ; en matière de spécialisations disciplinaires, on peut évidemment retenir le MAM, les deux Musées des arts forains, l'Institut international de la marionnette, le CNAC et les bibliothèques d'écoles dont les partitions restent très cadrées. En ce qui concerne la spécialisation des supports, il n'y a guère que le CNCS qui est un lieu de référence sur les costumes mais s'ouvrira en partie au champ de la scénographie.

À l'inverse, les collections de la Société d'histoire du *théâtre* ne sont pas strictement cantonnées au théâtre, la BMO couvre les champs de la danse et de la musique, et le département des Arts du spectacle assume cette pluridisciplinarité jusque dans son nom. En matière de supports, nous avons déjà maintes fois abordé la dimension multisupport qui fait la nature des arts du spectacle. C'est d'ailleurs cette « *croisée des approches* » qui, pour Véronique Meunier, constitue l'un des intérêts des collections de son département des Arts du spectacle qui en propose, il est vrai, un panorama très complet.

La généralisation, ou en tous les cas la rareté d'une spécialisation « pure et dure », semble donc constituer la part majoritaire du paysage patrimonial des arts du spectacle en France. Peut-on alors imaginer pousser cette généralisation jusque dans la création, non pas d'un musée, mais d'une entité rassemblant les collections, toujours dans cette démarche facilitatrice pour la collecte, le traitement ainsi que la recherche et la transmission ? Doit-on se positionner en faveur d'une Cité du théâtre à échelle nationale ?

Cette idée, qui pourrait certes séduire en certains aspects, n'est pourtant très probablement pas une solution envisageable. La généralisation peut déjà être difficile à assurer pour les structures qui la pratiquent ; nous l'avons vu, les disparités de supports dans les collections induisent des contraintes de traitement très difficiles à outrepasser, en matière de restauration ou de conditionnement notamment. D'autre part, les statuts public ou privé de ces collections atypiques, à l'instar de celles de la Comédie-Française dont une partie appartient encore aux comédiens-français, poseraient évidemment question dans la réalisation de ce rassemblement. Par ailleurs, l'administration de collections d'une telle richesse et d'un tel volume en un seul lieu relèverait de l'impossible d'un point de vue matériel, bâtementaire, financier et humain.

Nous l'avons également vu, l'identité forte qui caractérise de très nombreuses collections est primordiale dans ces disciplines chargées d'histoire. La Théâtrothèque Baty comme la bibliothèque-musée de la Comédie-Française comptent d'ailleurs lutter pour la conservation de leurs appellations si spécifiques, malgré leur rapprochement de structures plus globales ou à vocation fédératrice. Enfin, à l'image du TNP, certains lieux dans le sens géographique et bâtementaire du terme sont indissociables de leurs fonds. Cela soulève les questions, parfois sensibles, de centralisation et de décentralisation.

1.3.3. Vers une centralisation ?

Dans le domaine des arts du spectacle et plus précisément du théâtre, le souci de la décentralisation n'est pas neuf et préexistait d'ailleurs aux politiques culturelles officielles survenues au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Dès la fin du XIX^e siècle, avec le Théâtre du Peuple à Bussang fondé par Maurice Pottecher (1867-1960),

puis au cours du XX^e siècle avec le Théâtre national ambulant de Firmin Gémier (1869-1933), les Comédiens routiers de Léon Chancerel et les Copiaus de Jacques Copeau, des initiatives voient le jour et permettent le rayonnement d'un théâtre populaire en régions.¹⁷⁷

Par la suite, le travail de Jeanne Laurent au sortir de la Seconde Guerre mondiale permet la création des cinq premiers Centres dramatiques nationaux (CDN) entre 1946 et 1952, dans une première démarche de décentralisation théâtrale qui sera reprise par André Malraux, à la tête du Ministère de la Culture et de la Communication, dans les années 1960.

Ces réformes successives du paysage des arts du spectacle font partie intégrante de son histoire ainsi que de l'histoire de certains de ses lieux, à l'instar du TNP.

Toutefois, les arts du spectacle n'ont jamais quitté la capitale qui fait office, encore aujourd'hui, de plaque tournante en matière d'arts du spectacle. Il semble d'ailleurs normal que des lieux d'importance comme la BnF ou la Cité du théâtre en devenir se trouvent au cœur de Paris ; il va de soi que leur absence serait un réel manque en matière de paysage culturel parisien. Néanmoins, cesser de penser la décentralisation en matière d'arts du spectacle serait aller à rebours des démarches fondatrices initiées tout au long du XX^e siècle. C'est d'ailleurs dans cette optique que la BnF déploie une antenne décentralisée en 1976 à travers la Maison Jean Vilar, cogérée par la Bibliothèque nationale et l'Association Jean Vilar. Ce lieu, appartenant à la ville d'Avignon, témoigne bien de cette volonté de la BnF de s'implanter en région.

Le CNCS est également une autre de ces démarches ministérielles de décentralisation. Ce musée attire ainsi des publics locaux qui peuvent apprécier des collections dont l'implantation parisienne les aurait sans doute coupés. De la même manière, il paraît tout à fait primordial pour Sidonie Fauquenois de préserver une partie des archives du TNP dans les lieux de sa création :

« J'ai toujours une espèce d'ambivalence par rapport à cette question de la BnF, qui a la vertu de centraliser tous les documents mais à la fois, le fond de l'histoire du TNP, c'est la décentralisation. [...] En envoyant ces archives-là à Paris, je me dis toujours que je fais un peu le mouvement inverse, que le fin mot de l'histoire revient à la capitale. »¹⁷⁸

Toutefois, il reste important de souligner que cette dynamique de décentralisation implique et entretient la création de lieux très spécialisés ainsi que ce morcellement du patrimoine des arts du spectacle sur lequel se fondent nos recherches.

Cette utopie d'un musée ou d'un lieu unique centralisant l'ensemble de ce qui fait la mémoire des arts du spectacle semble extrêmement délicate à mettre en place au regard de l'histoire de ces disciplines et des réalités territoriales.

Une fois que cette idée de lieu « idéal » qui ne l'est finalement pas tout à fait est écartée, nous pouvons nous questionner : comment faciliter, malgré tout, les démarches

¹⁷⁷ GOETSCHER, Pascale, 1991. Le premier âge de la décentralisation théâtrale (1945-1958). In : *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, no. 32, octobre-décembre 1991. « La Méditerranée. Affrontements et dialogues », pp. 94-95.

¹⁷⁸ Entretien avec Sidonie Fauquenois en avril 2021.

de collecte, de conservation, de valorisation et d'identification de ces collections si composites ? Comment atteindre des publics variés et les faire cohabiter ? Dans cette dynamique de décentralisation et de rayonnement, comment faire voyager des expositions dont la mise en place et l'accueil nécessitent des moyens conséquents et font se côtoyer un patrimoine extrêmement hétérogène ? Doit-on, et peut-on, imaginer une politique de conservation partagée à un niveau national ?

2. VERS DES DYNAMIQUES DE COOPÉRATION

La réponse, s'il en est une, semble se situer dans la mise en place de passerelles entre les lieux et les fonds. Si ces passerelles existent déjà, elles semblent néanmoins être relativement sporadiques.

2.1. Modalités de coopération

2.1.1. De nouveaux pôles

Le champ du patrimoine des arts du spectacle est déjà en mouvement : la fusion de la Comédie-Française, de l'Odéon et du CNSAD en une Cité du théâtre, ainsi que la création conjointe de la chaire ICiMa par le CNAC et l'IIM impliquent la constitution de nouveaux pôles d'action et de réflexion. Mais cette coopération n'est pas nouvelle ; l'existence-même de la SIBMAS, que nous présentions plus tôt, témoigne d'un besoin et d'un geste commun de partage et d'échange. Si cette association n'est pas un lieu à proprement parler et sort donc quelque peu de notre champ d'étude, elle reste tout à fait représentative d'une dynamique de coopération bien ancrée. En témoigne également le paysage éditorial qui rassemble bien souvent des professionnels de la conservation comme des artistes des arts du spectacle autour de publications et de réflexions portant sur les modalités et les instances de conservation de la mémoire des arts du spectacle

Par ailleurs, les lieux que nous présentions sont pour la plupart déjà en lien les uns entre les autres : le département des Arts du spectacle de la BnF est impliqué dans la conservation et la numérisation des patrimoines de la Comédie-Française et du TNP. Il héberge la SHT, et reste intimement lié au CNCS tout en travaillant de concert avec la BMO. À titre d'exemple, les projets d'expositions sur Molière prévus pour les 400 ans de sa naissance en 2022 articulent les compétences des Arts du spectacle, de la BMO et du CNCS. En outre, le département des Arts du spectacle de la BnF est pôle associé à la Comédie-Française, au CNAC et à l'IIM.

Du côté des bibliothèques d'écoles et d'universités, l'ENSATT et le CNSMD sont liés par le partenariat Doc4Art aux côtés des deux autres écoles nationales supérieures d'art de la métropole lyonnaise. Christophe Demars a également pour habitude d'échanger de manière informelle avec les responsables des bibliothèques du CNSAD et du TNS sur leurs pratiques et leurs problématiques.

C'est donc bien d'une coordination à échelle nationale dont a besoin le patrimoine des arts du spectacle, notamment en ce qui concerne des acteurs appartenant *a priori* à des pôles différents. Céline Hersant l'explique d'ailleurs en entretien : le monde des universités, s'il communique beaucoup en réseaux internes (nous pensons notamment au

Sudoc), reste relativement imperméable au monde des bibliothèques municipales ou des bibliothèques patrimoniales. Ce « *manque de passerelles techniques* » souligné par Céline Hersant rejoint les propos d'Agathe Sanjuan qui évoquait, en entretien, le bien-fondé d'un outil commun aux acteurs de cette mémoire des arts du spectacle.

En partant de l'existant en matière de fonds comme de coopérations, inutile donc de créer un énième lieu physique au bénéfice d'un réseau, d'un programme ou d'un outil partagé permettant à ces lieux singuliers d'agir malgré tout de concert et de réaliser un partage de leurs ressources.

Cette démarche répond d'ailleurs tout à fait aux aspirations formulées par Léonor Delaunay qui aimerait travailler davantage encore de concert avec d'autres lieux, ou de celles de Delphine Pinasa, dont le rêve est à la cogestion de projets autour des collections.

*« Ma vocation, c'est que le CNCS ne soit pas juste un lieu de dépôt pour les structures, mais qu'on soit justement dans des cogestions, qu'il y ait de vrais liens qui s'établissent avec les établissements et qu'on ne soit pas simplement un lieu pour stocker des costumes. »*¹⁷⁹

2.1.2. Objectifs

Au cours de nos échanges, Séverine Forlani a questionné cette notion d'« idéal » autour duquel tourne notre travail.

*« Un lieu idéal pour qui ? Les documents ? Les lecteurs ? Pour les personnes qui y travaillent ? Pour les lecteurs : ils veulent avoir la réponse à leur question, ou quelque chose qui leur permette d'avoir une réponse à leur question. Donc plus ils ont accès à des documents, plus on met les choses en relation par des catalogues, par des livres qui font des liens, plus ils peuvent progresser dans leurs recherches. Pour les documents, ce serait des conditions de conservation optimales, des magasins dernier cri, des boîtes formidables, toute la place qu'il faut, un lieu où il y ait de la place pour manipuler les documents. »*¹⁸⁰

Si la notion de lieu « idéal » est absolument utopique, la réflexion que nous menons nous permet tout de même de faire émerger des difficultés et des manques dans le fonctionnement des lieux du patrimoine des arts du spectacle. S'il est difficile de remédier à l'éternel manque de place que connaissent bibliothèques et autres lieux de conservation, les contraintes émanant de la pluralité de supports de la mémoire des arts du spectacle qui impactent les modes de signalement et de communication peuvent trouver des réponses dans la mise en place d'outils informatiques ou encore de programmes de numérisation permettant à la fois un meilleur signalement et une valorisation facilitée.

D'autre part, la dispersion des différents lieux de conservation crée parfois un manque d'identification claire qui permettrait aux usagers, et tout particulièrement aux chercheurs, de trouver aisément des réponses à leurs requêtes.

Comme nous le mentionnions plus tôt, l'idéal pour les publics n'est sans doute pas le même que l'idéal pour les collections ou pour les personnes qui en assurent la gestion.

¹⁷⁹ Entretien avec Delphine Pinasa et Manon Mauguin en avril 2021.

¹⁸⁰ Entretien avec Séverine Forlani en mars 2021.

Si l'utilisateur aimerait probablement avoir accès en permanence à des collections répondant à toutes ses requêtes et à une proximité géographique, les fonds anciens et fragiles ne sauraient être correctement préservés en étant sans cesse manipulés, à plus forte raison par des mains non-expertes tandis que certains professionnels de la conservation ont souligné le confort de se trouver au sein d'un lieu de spectacle en matière de collecte de ses archives. Pour reprendre les mots de Michel Melot, « *tout ce qui est bon pour la conservation est mauvais pour la communication et tout ce qui est bon pour la communication est mauvais pour la conservation.* »¹⁸¹ L'idéal serait alors de pouvoir instaurer un dialogue vertueux entre les collections et leurs publics en trouvant un juste équilibre entre accès et conservation.

Aussi la disparité des lieux de patrimoine des arts du spectacle peut-elle constituer une richesse, à condition de pouvoir, à leur endroit et en fonction de leurs moyens, exercer leur activité. Comme le souligne Sidonie Fauquenois, les théâtres comme le TNP peuvent tout à fait endosser cette fonction patrimoniale, notamment parce que l'histoire de ce lieu et ses directions font partie de son identité comme de celle des arts du spectacle dans leur ensemble. Toutefois, il est évident et tout naturel que ce genre d'établissement ne dispose d'emblée ni des moyens ni des outils nécessaires à une conservation et à une valorisation du même niveau que le département des Arts du spectacle. Comment, alors, permettre à ces lieux de poursuivre leurs pratiques patrimoniales dans les meilleures conditions possibles ? Comment faire rayonner ces collections en complémentarité ?

2.2. Faire rayonner ensemble

2.2.1. Mettre en place des outils communs

Les pôles de conservation existant actuellement dans le champ des arts du spectacle sont d'une grande richesse et tendent déjà, nous l'avons vu, à des pratiques de coopération. Cependant, nous pouvons noter grâce aux entretiens réalisés dans le cadre de ce mémoire que ces dynamiques de coopération restent clairsemées et qu'une cohésion nationale manque en certains aspects.

Aussi pouvons-nous envisager la mise en place d'outils communs, comme le fait d'ailleurs la BnF pour l'ensemble de ses départements qui signalent leurs fonds sur le Catalogue général ou bien sur la base Archives et Manuscrits, ces deux outils pouvant entrer en résonance l'un et l'autre comme nous l'avons vu avec les notices spectacle.

Pour donner un autre exemple, puisque la BnF ne rencontre bien évidemment pas cette difficulté de coordonner une multitude de lieux plus ou moins indépendants et surtout très dispersés, l'Abes met en place à la fin des années 1990 un catalogue collectif aux bibliothèques universitaires françaises, le Sudoc. Si les membres de ce réseau ont de commun une tutelle unique, qui facilite probablement leur coordination, il n'empêche que l'outil centralise une masse extrêmement dense d'informations et permet un signalement impressionnant des collections universitaires.

Dans le même ordre d'idées, le Catalogue collectif de France (CCFr) rend possible « *l'interrogation simultanée de plusieurs grands catalogues français, qu'ils concernent*

¹⁸¹ MELOT, Michel, 2004. *La Sagesse du Bibliothécaire*. Paris : L'Œil neuf, 109 p.

les imprimés et multimédias comme les manuscrits et archives. »¹⁸² Il est en effet possible d’y retrouver les collections du Sudoc, du Catalogue général de la BnF ainsi que du BAM, mais aussi du catalogue des bibliothèques spécialisées de la Ville de Paris, de la Base patrimoine et du Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, entre autres.¹⁸³

Sans nécessairement accomplir l’immense tâche de créer un catalogue collectif pour l’ensemble si vaste des lieux de mémoire des arts du spectacle, nous pourrions imaginer la mise en place de liens entre les catalogues ou les inventaires des différents lieux. Cela aurait par ailleurs la vertu de permettre un dialogue plus évident entre des fonds complémentaires mais qui ne sont pas physiquement liés, à l’instar du fonds Louis Jovet abrité par les Arts du spectacle de la BnF qui ne peut qu’entrer en résonance avec le fonds Léon Chancerel de la SHT. Pour cela, il faudrait toutefois qu’un signalement très complet et normé ait déjà pu être réalisé par les structures et que ces dernières utilisent des outils répondant à certaines normes bibliographiques ou à certains modèles, tels que le FRBR dans le cas des bibliothèques par exemple. Là encore, la question des supports pose problème ; si le FRBR peut s’adapter à tous types d’objets, ce modèle manque d’intérêt pour les fonds archivistiques, dont les pratiques sont davantage à l’EAD. De la même manière, la problématique des musées et de leur fonctionnement propre, en particulier dans le cas très encadré du label Musées de France, permet difficilement une réelle mutualisation des pratiques de catalogage. Toutefois, si des passerelles ont pu être déployées entre l’EAD du catalogue Archives et Manuscrits et le Catalogue général de la BnF, peut-être la création d’un lien entre trois modes de catalogage est-elle également envisageable.

2.2.2. *Thésaurus et plan de conservation*

Nous l’avons vu précédemment, il serait extrêmement difficile et peu pertinent de tenter l’élaboration d’une classification spécifique pour les arts du spectacle. De la même manière, il est difficilement envisageable de demander à l’ensemble complexe de structures du patrimoine des arts du spectacle de travailler sur un seul outil commun. Toutefois, dans cette démarche d’unification partielle des pratiques, peut-être pouvons-nous penser alors la construction d’un thésaurus pour les arts du spectacle, permettant ainsi une unité dans les termes de signalement et donc de recherche dans les collections. Cet outil pourrait être un facilitateur pour les publics et notamment pour les publics de chercheurs, à condition toutefois d’être adopté par un nombre suffisant de structures qui elles-mêmes devraient avoir les moyens techniques et financiers de proposer un catalogue en ligne.

En entretien, l’idée d’un plan de conservation partagée a également pu être évoquée. Cette notion désigne, selon l’Enssib, une « *politique qui vise à répartir entre plusieurs établissements la charge de la conservation de documents.* » On distingue les plans de conservation centralisée ou répartie. Dans notre cas, nous avons vu que c’est bien dans la répartition que le patrimoine des arts du spectacle peut perdurer. Il existe alors actuellement deux modalités de plan de conservation partagée en France, appliquées aux

¹⁸² CATALOGUE COLLECTIF DE FRANCE, [s.d.]. La recherche Catalogues du CCFr [en ligne]. In : *ccfr.bnf.fr*.

¹⁸³ CATALOGUE COLLECTIF DE FRANCE, [s.d.]. Qu’est-ce que le CCFr ? [en ligne]. In : *ccfr.bnf.fr*.

périodiques : les plans régionaux et les plans thématiques. Si le premier semble bien peu adéquat, le second pourrait donner des pistes de réflexion et de construction d'un modèle adapté aux arts du spectacle. À noter par ailleurs que la bibliothèque de l'ENSATT est pôle de conservation pour le Plan de Conservation partagée des périodiques en Rhône-Alpes (PCRA) dans le segment Arts du spectacle et cinéma, tandis que la Théâtrothèque Gaston Baty est également pôle de conservation pour le Plan de conservation thématique sur les arts du spectacle. En outre, les plans de conservation ont pour objectif de permettre le désherbage de collections redondantes en s'assurant de la préservation de l'ensemble des titres par un pôle de conservation. Cette dynamique du désherbage peut être tout à fait effective dans le cas des fonds documentaires courants : textes de référence, études, documentation sur les arts du spectacle... les archives et fonds patrimoniaux uniques, en revanche, ne peuvent en aucun cas faire l'objet d'une rationalisation. Les PCP ont également pour but d'assurer la sauvegarde d'au moins un exemplaire de chaque revue au sein du réseau ; ce volet pourrait éventuellement présenter un intérêt dans la collecte des productions documentaires et de communication des lieux de pratique. Enfin, on peut lire dans une étude de 2019 coordonnée par l'Abes que « *la notion de sauvegarde s'est teintée d'une coloration de valorisation, des titres rares, précieux ou témoignant d'une caractéristique locale unique, ce qui a permis, dans le cadre des PCPP régionaux, de dégager des sous-thématiques régionales fortes et dans le cadre des PCPP thématiques, de définir les contours intellectuels d'une discipline et de mettre en lumière des corpus scientifiques d'excellence ou d'éventuelles ressources « de niche », valorisables dans le cadre du programme CollEx-Persée.* »¹⁸⁴

Si tout n'est pas à appliquer pour le patrimoine des arts du spectacle, les PCP pourraient tout à fait servir de modèle pour l'élaboration d'un nouveau type de conservation partagée. Un approfondissement de la réflexion à ce sujet serait néanmoins indispensable, notamment en ce qui concerne les collections muséales ou les supports particuliers, puisque les PCP ont la particularité de ne s'appliquer qu'à un type de support très précis. Cette idée a donc valeur d'amorce, de piste dont il faudrait étudier les paramètres avec davantage d'attention ; il semble d'ailleurs important de garder en tête que la mise en place de ce genre de programme est bien loin d'être aisée et mobilise la coopération d'un grand nombre d'acteurs.

L'ensemble de ces esquisses de solution ont cela de commun qu'elles nécessitent la coordination d'une ou plusieurs entités ; tout naturellement, c'est la BnF qui semblerait peut-être la mieux placée pour initier des projets de cette ampleur. Son implication dans la création d'outils de coopération permettrait, d'une part, d'apporter une légitimité à cette démarche et, d'autre part, de valoriser des structures, des fonds et des actions en faveur d'une cohésion de la mémoire des arts du spectacle. Tout cela à condition néanmoins de pouvoir rassembler, comme toujours, des moyens humains et financiers très conséquents.

2.2.3. Cartographier les arts du spectacle

La grande diversité des lieux des arts du spectacle rend donc très ardue la création d'un outil commun ; Séverine Forlani nous mettrait d'ailleurs en garde, en entretien, contre le « *mythe de l'outil universel.* » Si tous les établissements peuvent difficilement évoluer

¹⁸⁴ MISTRAL, Julie, DESRICARD, Yves, 2019. *Étude PCPP. Les plans de conservation partagée des périodiques en France : un état de l'art quantitatif et qualitatif* [en ligne]. Agence bibliographique de l'enseignement supérieur : décembre 2019.

vers une cohésion nationale qui relèverait de l'« idéal » mais aurait également ses défauts, il est à présent certains que toutes les structures peuvent trouver leur place dans ce paysage des arts du spectacle si hétéroclite. Plutôt que de fédérer à tout prix, peut-être peut-on aussi commencer par s'assurer de l'identification réciproque des fonds :

« Connaître les sources, les bases de données, les faire connaître, c'est sûr que c'est important. C'est surtout là-dessus que la coopération et cette forme de centralisation vont se jouer. [...] On n'est pas forcément liés mais il faut connaître un peu ce que les autres font pour pouvoir renvoyer vers, avoir une curiosité de ce que font les collègues et se l'approprier pour après le donner comme renseignement au lecteur. »¹⁸⁵

Pour permettre à un grand nombre de lieux de se situer au sein d'un tel écosystème et de pouvoir y guider les usagers, il paraît essentiel d'effectuer un recensement de l'ensemble des « gisements » de la mémoire des arts du spectacle, pour reprendre un terme employé en entretien par Léonor Delaunay. Ce recensement, nous l'avons déjà vu, a été largement effectué par le passé : par André Veinstein et son « livre bleu », par des initiatives dispersées, mais aussi plus récemment à travers le Répertoire des Arts du spectacle (RASP), initié à la fin des années 1990. Les démarches d'identification ont ainsi déjà été amorcées et si aujourd'hui c'est la notion de « cartographie » qui ressort beaucoup des entretiens, notamment avec Léonor Delaunay, le procédé reste similaire. Cette idée de cartographie, qui constitue lui aussi un rêve finalement, n'est d'ailleurs pas si neuve ; on la retrouvait en 2006 dans le mémoire de Marie Kontogom¹⁸⁶ par exemple.

Ces multiples tentatives ont été très largement saluées de leur temps, mais elles ont désormais cessé d'être entretenues. Le travail de veille est en effet conséquent. Comment peut-on alors imaginer un outil qui réalise peu ou prou le même travail que les précédents mais sans cesser d'exister ? Lorsque l'on parle de pérennité, l'idée du numérique et la volatilité des informations qu'il implique peut susciter l'inquiétude ; pourtant, le RASP créé à la fin des années 1990 était bien un outil informatisé et il semblerait à présent bien peu pertinent en matière d'accessibilité de localiser une telle ressource ailleurs qu'en ligne. En effet, nous l'écrivions précédemment, le numérique et le web sont désormais difficilement dissociables des pratiques de conservation et de communication des collections ; ces outils permettent d'ailleurs un rayonnement de l'information sans précédent et ont tout particulièrement fait leurs preuves en temps de crise sanitaire nous contraignant à des pratiques et des rapports distanciés.

Cela peut d'ailleurs nous amener à remettre en question cette notion de lieu ; nous nous centrons depuis le début de cette étude sur les lieux physiques, et nous avons constaté que ces lieux sont extrêmement multiples mais restent complémentaires. Un moyen de les lier serait alors peut-être, plutôt que de créer un énième lieu physique dont les collections ne pourraient dans tous les cas pas être exhaustives ni représenter toutes les spécificités de tous les arts du spectacle, d'aménager un espace numérique dont les

¹⁸⁵ Entretien avec Séverine Forlani en mars 2021.

¹⁸⁶ KONTOGOM, Marie, 2006. *La mémoire du théâtre à Lyon et en Rhône-Alpes : enjeux et perspectives* [en ligne]. Mémoire d'étude : diplôme de conservateur de bibliothèque. Villeurbanne : Enssib, 155 p., p. 76.

capacités seraient bien plus grandes et permettrait une cohésion au-delà des contraintes géographiques.

3. UN LIEU NUMÉRIQUE

3.1. Éléments de réflexion

3.1.1. Flux et saturation

La révolution numérique implique une circulation extrêmement dense et illimitée de données. En effet, on peut constater une inflation significative des traces des arts du spectacle, due en grande partie à l'apparente facilité avec laquelle on peut désormais les produire, les conserver et les diffuser. Mais cette abondance de flux, qui pourrait être une aubaine dans le domaine des arts du spectacle et de sa mémoire si riche, va pourtant de pair avec une forme de saturation que l'on voit souvent appelée « hypermnésie ». En effet, la masse impressionnante d'informations mises à notre disposition par les procédés et outils numériques crée un engorgement de nos mémoires qui, elles, restent limitées. Aussi cette hypermnésie est-elle assortie d'un phénomène d'oubli ; Jean-Marc Larrue écrit ainsi en 2017 que « *l'hypermnésie elle-même est amnésique.* »¹⁸⁷

À ce phénomène de disparition des traces dans l'esprit humain se joint également la grande volatilité des données numériques, inévitablement provoquée par l'obsolescence des supports numériques et leur constante migration.¹⁸⁸

3.1.2. Pratiques numériques

Toutefois, si le paysage numérique n'est pas aussi simple d'approche qu'il y paraît, des protocoles et des actions peuvent être mises en place pour limiter ces risques. La BnF pense la mise en place d'un dépôt légal du web depuis la toute fin du XX^e siècle¹⁸⁹, et est soumise depuis 2006 à l'obligation légale de le réaliser.¹⁹⁰

Cette pratique, comme le soulignait récemment Joël Huthwohl¹⁹¹, induit par ailleurs la collecte des archives d'artistes ou de théâtres, par exemple, qui ignorent tout de cet archivage systématique. Ainsi les modes de collecte connaissent-ils une mutation en ce que le producteur de documents n'est parfois ni à l'origine, ni impliqué en aucune manière dans la récolte de ses propres traces numériques.

¹⁸⁷ LARRUE, Jean-Marc, 2017. Archive, numérisation et technologie, le paradoxe de l'hypermnésie contemporaine. In : *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*. Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 41.

¹⁸⁸ Sur ces sujets, voir LUCET, Sophie et al., 2021. *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 567 p.

¹⁸⁹ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Le dépôt légal numérique [en ligne]. In : *bnf.fr*.

¹⁹⁰ Ce sont aujourd'hui les articles R132-23, R132-23-1 et R132-23-2 du Code du Patrimoine qui définissent les lignes de cette mission de la BnF.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2011. Articles R132-23, R132-23-1 et R132-23-2 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*.

¹⁹¹ HUTHWOHL, Joël, 2021. L'archive à l'insu du créateur ? In : *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant, op.cit.*, p. 34.

Par ailleurs, la BnF travaille actuellement sur une nouvelle filière, « Acquisitions et dons de documents numériques » (ADDN), dont le but est la prise en charge de tous types d'archives numériques.¹⁹² Dans le champ des arts du spectacle, ce projet présente un grand intérêt puisqu'il permettrait d'englober l'ensemble complexe et varié de formats et supports numériques qui le constituent.

Les pratiques de création et de communication autour des arts du spectacles sont en effet de plus en plus localisées sur les outils numériques, les traditionnels tracts, affiches et autres éphémères se déportant en partie sur le web dont les capacités de communication sont décuplées. Ainsi Léonor Delaunay mentionne-t-elle l'initiative d'étudiants de l'université Paris 10 – Nanterre ayant créé « *des logiciels pour conserver les échanges SMS, puisque l'échange SMS est devenu une archive en soi dans une création.* »¹⁹³ Le numérique natif nécessite donc bien, en lui-même, un traitement spécifique.

3.2. Modèles

Pour en revenir à cette notion de lieu numérique, notre enquête a fait émerger avant tout le problème posé par un trop grand éclatement de l'information sur les lieux de mémoire des arts du spectacle. L'intérêt serait donc de créer un espace numérique centralisant ces données et permettant des dynamiques de coopération, notamment en matière de recherches ou de projets de médiation.

3.2.1. Le Portail des arts de la marionnette

Cet outil existe déjà du côté de la marionnette avec le PAM. Dans un article paru en 2021¹⁹⁴, Aurélie Mouton-Rezzouk décrit ce portail comme « *une « base de connaissances » raisonnée, qui vise conjointement à l'exhaustivité du patrimoine et de la création contemporaine.* » Effectivement, nous le mentionnions plus tôt, cet outil coordonné par l'IIM depuis plus de dix ans s'attache autant à la part patrimoniale qu'à l'actualité et la recherche sur la marionnette. Ses activités, qui se déploient sur tous les fronts, font du PAM un lieu numérique de référence en matière de marionnette. Dès 2010, Patrick Boutigny mettait d'ailleurs en évidence la cohésion et la visibilité des collections marionnettiques, notamment par le biais de l'exposition, jusqu'alors « *inédites dans le secteur du patrimoine du spectacle vivant* »¹⁹⁵ et remarquées par le Ministère de la Culture.

Ce portail a d'ailleurs été cité par plusieurs de nos interlocuteurs au cours de notre enquête, et notamment par Léonor Delaunay qui considère cet outil comme un modèle à suivre dans le secteur du théâtre ou même, plus largement, dans celui des arts du spectacle.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Entretien avec Léonor Delaunay en juillet 2021.

¹⁹⁴ MOUTON-REZZOUK, Aurélie, 2021. Collections de marionnettes et politiques du spectacle vivant [en ligne]. In : *Culture & Musées*, No. 37, mis en ligne le 1^{er} juin 2021, p. 112.

¹⁹⁵ *Ibid.*

Avant la fusion entre HorsLesMurs et le Centre national du théâtre, formant actuellement ARTCENA¹⁹⁶, le Centre national de ressources des arts du cirque et de la rue (appelé HorsLesMurs) s'est également positionné en 2009 sur un espace numérique avec le portail Rue et Cirque. Ce portail, toujours en ligne aujourd'hui, est en réalité une bibliothèque numérique sur laquelle sont accessibles près de 9 000 photographies, vidéos, articles, affiches et études et est le résultat d'une collecte et d'une numérisation réalisées durant une quinzaine d'années, avec le soutien du Ministère de la Culture.¹⁹⁷ Ce projet liait d'ailleurs dans un partenariat sept structures des arts du cirque et de la rue.¹⁹⁸ Toutefois, le portail Rue et Cirque n'est, depuis 2017, plus alimenté ni actualisé.

3.2.2. Des bases de données pour le spectacle

Les Archives du spectacle

En matière de centralisation de données sur le spectacle vivant, les Archives du spectacle sont également une référence. Axé sur la représentation et ses acteurs, ce site web inauguré en 2007 et fondé en association loi 1901 en 2008 a pour objectif de répertorier l'ensemble des spectacles, des personnes et des structures impliquées dans le spectacle vivant. Si ses orientations sont tournées vers la création contemporaine pour alimenter la base de données, un rétroinventaire est également mené puisque l'on y trouve des notices sur des spectacles du XVII^e siècle.¹⁹⁹

Ce projet reçoit le soutien et l'adhésion de nombreuses structures, dont le Ministère de la Culture ou encore ARTCENA.

Théâtre contemporain.net

Ce site web d'actualités sur le théâtre contemporain français, développé par le Centre de Ressources Internationales de la Scène (CRIS), donne accès à de nombreuses ressources sur la création contemporaine en France : biographies d'auteurs et autrices, textes et actualité de l'édition, spectacles, captations, critique, pédagogie, lieux de spectacle, calendrier des événements... et par la suite, traduction, vidéo et éducation font l'objet de trois nouvelles plateformes, toujours développées par le CRIS.

Soutenu également par le Ministère de la Culture pour ces projets numériques, le CRIS rassemble ainsi une masse d'informations impressionnante.

¹⁹⁶ Le Centre national du théâtre, fondé au début des années 1990, a fusionné en 2016 avec le Centre national de ressources des arts du cirque et de la rue, HorsLesMurs, pour devenir ARTCENA, le Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre. ARTCENA est aujourd'hui un outil d'accompagnement pour les praticiens de spectacle vivant, en proposant notamment formations, aide juridique et guides. Son champ d'action se situe majoritairement à l'endroit de la création contemporaine.

¹⁹⁷ DÉPARTEMENT ARTS VIVANTS À LA MÉDIATHÈQUE DE VAISE, 2009. Portail rue et cirque [en ligne]. In : *L'Influx*. Publié le 15 juillet 2009.

¹⁹⁸ Ils sont les suivants : Lieux publics (CNAREP – Centre national de la création des arts de la rue de Marseille), le CITI (Centre international pour le théâtre itinérant de Clermont-Ferrand), le Fourneau (Centre national des arts de la rue et de l'espace public, à Brest, dans le Finistère), le Sirque (Pôle national des Arts du cirque de Nexon en Limousin), le Prato (Théâtre international de quartier de Lille), CIRC*a* (festival du Cirque Actuel d'Auch, dans le Gers) et l'Atelier 231 (Centre national des arts de la rue et de l'espace public, à Sotteville-lès-Rouen, en Seine-Maritime).

Source : *Ibid.*

¹⁹⁹ LES ARCHIVES DU SPECTACLE, [s.d.]. Qui sommes-nous ? [en ligne]. In : *lesarchivesduspectacle.net*.

Toutefois, ces deux sites web s'éloignent quelque peu de notre question puisqu'ils ne se situent pas dans le champ du patrimoine et des collections patrimoniales sur les arts du spectacle. Ils font cependant référence dans le domaine des arts vivants et peuvent nous servir d'exemple en matière de centralisation de données.

3.2.3. *Le Répertoire des Arts du spectacle*

En 1997, le Ministère de la Culture (qui était alors encore le Ministère de la Culture et de la Communication) ainsi que la BnF et l'ancien Centre national du théâtre s'associent autour de la création du Répertoire des Arts du spectacle (RASP). Ce répertoire numérique a pour vocation de porter un regard global sur les lieux patrimoniaux des arts du spectacle ; non pas uniquement sur les structures dédiées entièrement aux arts de la scène, mais bien à l'ensemble des traces, même infimes, que l'on peut trouver en France.

Dès 1998, des données sont donc massivement collectées pour nourrir cet outil par des notices portant sur les fonds et les lieux des arts du spectacle. Sur la page d'accueil du RASP est d'ailleurs présenté le périmètre de cette collecte : des « *documents écrits manuscrits ou imprimés, enregistrements sonores et audiovisuels, documents iconographiques, œuvres d'art, éléments de décors, costumes et accessoires de scène* », sur les disciplines suivantes : « *théâtre, opéra, comédie musicale, opérette, théâtre musical, danse, music-hall, cabaret, café-théâtre, prestidigitation, cirque, arts de la rue, marionnettes, mime.* »²⁰⁰

Les notices sur les fonds délivrent une description de la collection, son domaine au sein des arts du spectacle, son origine (période mais également personne ou collectivité l'ayant recueillie), la nature des documents qui s'y trouvent ainsi qu'un repère temporel, leur mode d'acquisition, l'état du fonds ainsi que sa vie (dates et lieux d'exposition etc.), une bibliographie liée... et parfois également, un aperçu du ou des documents concernés est disponible.

À ces notices sur les collections sont ajoutées des notices sur les lieux de leur conservation : nom, adresse, informations de contact, horaires d'ouverture, conditions d'accès et services proposés.

La recherche peut donc s'effectuer directement par discipline des arts du spectacle, avec des domaines plus spécialisés comme celui de la Commedia dell'arte, ou bien par région pour accéder à un recensement des lieux de conservation. Une recherche simple ainsi qu'une recherche avancée sont disponibles, et des liens sont créés entre les notices pour permettre la navigation la plus fluide et instinctive possible. Ainsi peuvent donc se côtoyer à la fois des notices portant sur les multiples fonds du département des Arts du spectacle de la BnF que sur les quelques ouvrages portant sur le théâtre breton conservés par la médiathèque de Lorient, ou sur le fonds très spécifique de la censure des spectacles et de la police des spectacles au XIX^e siècle conservé aux Archives nationales pour le Ministère de l'Intérieur.

Cette ressource hors du commun a pourtant cessé d'être alimentée et actualisée bien que toujours disponible en ligne ; elle a d'ailleurs profondément marqué les

²⁰⁰ RÉPERTOIRE DES ARTS DU SPECTACLE, [s.d.]. Page d'accueil [en ligne].

professionnels de la conservation des arts du spectacle, puisque le RASP a été évoqué dans la plupart des entretiens menés au cours de notre enquête.

Comme évoqué plus tôt, le CCFr propose quant à lui un Répertoire national recensant plus de 5 200 bibliothèques et centres de documentation ainsi que plus de 4 000 fonds documentaires anciens, spécialisés et locaux.²⁰¹ Les notices du Répertoire donnent accès à des informations pratiques et à une présentation de chaque lieu et fonds. Toutefois, cet outil n'est pas propre aux arts du spectacle et donne, nous l'avons vu, des résultats trop peu exploitables une fois un certain degré de spécialisation atteint.

3.2.4. Un nouveau projet

Au cours de notre entretien avec Léonor Delaunay, cette notion de lieu numérique a tenu une grande place. En effet, un projet de création d'un outil numérique de grande envergure est peu à peu en train de naître à la SHT. Grâce au soutien du Ministère de la Culture et de la BnF notamment, Léonor Delaunay travaille au déploiement, à long terme, d'une cartographie la plus exhaustive possible et d'un portail des arts du spectacle, inspiré du PAM : « *un vrai lieu où les informations soient réunies, l'aide et l'accompagnement aux compagnies, la publication des revues... On ferait mieux de réunir tout le monde, c'est un vrai manque et ça permettrait de garder cette cartographie éparpillée.* »²⁰²

3.3. Modalités et projections pour ce lieu numérique

En nous appuyant sur les propos de Léonor Delaunay sur ce projet, mais également sur l'ensemble des entretiens réalisés pour ce mémoire, nous pouvons tenter d'imaginer quelle forme ce lieu numérique pourrait « idéalement » prendre, et par quelles modalités il pourrait être mis en place.

3.3.1. Cartographie

Pour commencer, cette notion de cartographie semble être primordiale ; c'est ce que soulignait notamment Christophe Demars durant notre échange : « *il existe un grand nombre de structures publique et privées, mais pour y aller, encore faut-il les connaître. [...] Ce qu'il manque, c'est peut-être une localisation des fonds pour permettre au grand public, ou à un public plus large en tout cas, d'y accéder.* »²⁰³

Si les données présentes dans le RASP peuvent constituer un point de départ pour ce projet, elles demandent évidemment une actualisation. Pour Léonor Delaunay, la première étape dans la conception de ce vaste projet est réflexive : quel portail, et qui pour le coordonner ? Il semble tout à fait pertinent de créer une nouvelle plateforme, différenciée de ce qui existe aujourd'hui dans chaque lieu pour, d'une part, distinguer cet outil en tant que ressource de référence pour l'ensemble du patrimoine et, d'autre part,

²⁰¹ CATALOGUE COLLECTIF DE FRANCE, [s.d.]. Qu'est-ce que le CCFr ? [en ligne], *op. cit.*

²⁰² Entretien avec Léonor Delaunay en juillet 2021.

²⁰³ Entretien avec Christophe Demars en juin 2021.

pour permettre le développement d'un portail sur mesure et adapté aux exigences d'actualisation constante de ce projet.

Une première mission relevée ensuite par Léonor Delaunay est celle de l'identification des lieux et des collections. Cette mission est en elle-même colossale, l'idée étant de réaliser, à l'instar du RASP, un recensement exhaustif des traces des arts du spectacle en France. Cette collecte d'informations doit donc nécessairement être cadrée par un protocole défini en amont : quels sont les acteurs de ce moissonnage d'informations ? Qui contacter et par quels moyens ? Quelles informations relever ? Comment opérer l'alimentation constante de cette cartographie ? Faut-il définir des paliers à atteindre à intervalles réguliers, en matière de nombre de structures ou de fonds recensés ? Et, plus généralement, quel périmètre trace-t-on autour de ce projet : qu'entend-on par « arts du spectacle » ? Quels domaines sont concernés ? Quels types de fonds, quels supports ?

Une réflexion est également à mener concernant les services proposés par ce portail : quels publics sont concernés par cet outil ? Notre enquête a très clairement éclairé, par l'étude des politiques d'acquisition et de valorisation, un mouvement croissant d'ouverture des collections à des publics variés et notamment au grand public et à un public jeune. Par ailleurs, un fort désir de rencontres et de mélange des publics académiques, universitaires ou en tout cas plus « pointus » avec des publics néophytes se fait ressentir du côté de nombreux professionnels. Si la démarche est à l'accessibilité du patrimoine des arts du spectacle, ce lieu numérique que nous pouvons imaginer se doit sans doute de suivre ce mouvement et de proposer une approche à la fois intuitive et très complète de ces traces des arts du spectacle.

En ce sens, la cartographie que nous imaginons pourrait reprendre en partie le modèle proposé dans le RASP : des notices liées les unes aux autres, dont les renseignements déjà très complets dans le RASP pourraient être enrichis d'informations sur les espaces de médiation présents dans les lieux et par une démarche liée à leur actualité. Par ailleurs, il semble capital de mettre en place des passerelles entre cet outil et les emplacements sur le web des fonds et des lieux en eux-mêmes, tout cela dans le but de créer un réel circuit d'information et d'accessibilité.

Ce travail, déjà colossal, doit nécessairement être porté sur le long terme s'il doit, par la suite, être enrichi de nouveaux services. Nous devons d'ailleurs établir un parallèle entre les résultats de notre enquête sur ce lieu « idéal » et ces réflexions concernant un lieu numérique. Nous parlions, certes, d'un lieu physique, mais les besoins demeurent en matière de lien à la création, d'espaces muséaux ou encore de coordination entre les structures de conservation.

3.3.2. Patrimoine, création contemporaine, valorisation

En plus de cette cartographie, nous pouvons ainsi rêver d'un portail permettant, à l'instar du PAM, de proposer un service lié à la création contemporaine et à l'actualité des arts du spectacle. De la même manière, des outils (bibliographies, lexiques...) pourraient tout à fait être mis à disposition des publics. Par ailleurs, il existe déjà de nombreuses ressources de ce type en ligne, à l'instar de l'Encyclopédie des Arts du cirque ; l'intérêt d'un portail commun serait alors de lier entre eux ces outils préexistants.

En matière de médiation comme de recherche, on peut penser à des expositions virtuelles mettant en lumière des collections issues d'une ou plusieurs structures, en cocréation parfois, ainsi que la publication d'articles dédiés au grand public comme on en trouve sur Gallica et une programmation d'événements numériques. Le champ de la recherche pourrait également être alimenté par la mise en place d'espaces de réflexion portant sur des thématiques diverses, en lien avec les collections.

En outre, comme le soulignait Léonor Delaunay, de nouveaux modes de communication du patrimoine peuvent être exploités ; c'est d'ailleurs ce que font déjà certains établissements, dont la SHT avec sa série d'entretiens filmés *Histoires contemporaines*. Ainsi Léonor Delaunay évoquait-elle la création d'une chaîne de vidéo ou de podcast hébergée sur ce portail, auprès de contenus éditoriaux tels que la *Revue d'histoire du théâtre*.

Dans un ordre d'idées similaire, bien que peut-être davantage destiné à la recherche, Christophe Demars mentionnait en entretien le manque d'une plateforme documentaire numérique sur les arts du spectacle. Si ce genre de portails éditoriaux existe dans de nombreux champs, notamment celui des Sciences humaines et sociales avec *Cairn.info* ou encore *Persée*, les ressources scientifiques théâtrales courantes sont en effet relativement peu accessibles en ligne.

Ainsi pourrions-nous même imaginer une bibliothèque numérique qui, à l'instar de Gallica, permettrait de rendre publiques de nombreuses collections et d'étendre leur rayonnement par-delà les contraintes géographiques.

Dans ce type de projet sont évidemment à prendre en compte la question des droits de diffusion, notamment dans la création d'une bibliothèque numérique qui implique également une forme de vigilance pour ne pas empiéter sur les attributions d'autres établissements ou portails web, mais également, dans le cas de structures comme la SHT, la question de l'accès ; contrairement aux expositions virtuelles ou encore à la série *L'histoire contemporaine*, les publications de l'association sont par exemple, à l'heure actuelle, commercialisées ou accessibles en version numérique payante sur le site web de la SHT.

Ce genre de portail se voudrait bien évidemment service public et les contenus principaux ont tout intérêt, dans une dynamique d'ouverture à un public non-initié, d'être librement accessibles par toutes et tous.

À cet endroit de notre réflexion, une nouvelle question émerge. Nous avons présenté au fil de ce mémoire plusieurs initiatives numériques étant d'ores et déjà mises en place et ayant leurs avantages et leurs manques. Le PAM, ARTCENA, les Archives du spectacle, Théâtre contemporain.net... faut-il créer un portail qui fédérerait tous ces espaces préexistants, ce qui aurait l'avantage de rassembler des forces déjà bien vives sans risque de chevauchement ? Ou ménager un endroit distinct pour chaque secteur des arts du spectacle, en créant un portail pour chaque discipline mais en morcelant donc une fois encore ce patrimoine pourtant si complémentaire ? Certains secteurs se sont déjà naturellement regroupés, à l'instar des arts du cirque avec ceux de la rue ou de la musique avec la danse. Doit-on alors créer une multitude d'îlots pour mettre en relation des disciplines entre elles, de manière sporadique ?

Si le regroupement de plusieurs lieux physiques en un seul, dans le cas de la Cité du théâtre par exemple, permet une mutualisation des forces, les capacités d'un lieu numérique sont décuplées et laissent rêver à des possibilités bien plus grandes dans la rencontre des secteurs des arts du spectacle. Toutefois, une telle entreprise reste absolument titanesque et nécessite un investissement sur le long terme en matière d'actualisation et d'évolution. Ce vaste chantier exige des moyens conséquents et la mobilisation de forces vives au pluriel, en coopération, afin d'assurer une veille durable mais aussi de permettre d'embrasser l'ensemble des disciplines des arts du spectacle.

CONCLUSION

Les arts de la scène laissent dans leur sillage de nombreuses traces qui sont, nous l'avons vu, traversées par des problématiques de traitement spécifiques, tant à l'endroit de la conservation qu'à celui de la valorisation. Les lieux de conservation de ce patrimoine sont alors une donnée déterminante dans la gestion de ces fonds : par leur nombre et leur grande hétérogénéité, ils portent un regard singulier sur les collections et développent des pratiques différentes. D'un lieu de création, situé au plus près de la vie qui animait les collections au lieu historique de la pensée des arts du spectacle, en passant par le lieu d'enseignement qui fonde l'avenir de la discipline, nous avons pu amorcer une typologie afin de rendre compte, autant que possible, de la situation actuelle du patrimoine des arts du spectacle en France.

Si tous les lieux qui ont nourri ce travail ne sont pas par nature des lieux de *conservation*, à l'instar de la SHT ou du TNP, la présence de fonds courants et anciens en leurs murs les rend pourtant lieux de conservation, au gré de démarches de collecte parfois atypiques. De la même manière, la particularité de ces collections multisupports implique des procédés de communication et de valorisation bien particuliers, dont une pratique muséale très répandue mais aussi bien souvent questionnée dans ce domaine souvent tourné vers la bibliothèque.

Ainsi avons-nous tenté, tout au long de ce travail et grâce aux échanges que nous avons eu la chance de réaliser auprès de professionnels de la conservation et des arts du spectacle, de comprendre ces disparités qui font à la fois la richesse et la complexité de ce patrimoine atypique et surtout de réfléchir aux paramètres qui feraient un lieu idéal pour sa conservation et sa diffusion. Cette étude se situe par ailleurs dans une période particulièrement difficile pour l'ensemble de ces arts du vivant ; la crise sanitaire mondiale, qui a paralysé le monde de la culture et notamment du spectacle, a nécessairement modifié les usages. Ces évolutions ont sans nul doute accéléré l'essor des pratiques liées au numérique, bien que ces dernières proviennent d'un mouvement déjà très largement initié à la fin du XX^e siècle.

Notre enquête, réalisée à une échelle relativement modeste et dans un laps de temps limité, ne fait pas entendre les voix des praticiens du plateau, dont la démarche artistique, si elle ne laisse pas toujours une grande place au patrimoine, y reste définitivement liée. Toutefois, ce travail nous a permis de formuler quelques hypothèses et quelques pistes de réflexion en matière de traitement de la mémoire des arts du spectacle, ou bien de mettre en lumière des projets existants, jeunes ou même embryonnaires.

De la multitude de lieux physiques dont nous partions, nous avons pu imaginer un musée des arts du spectacle, bifurquer un instant vers les notions de tiers lieu et d'écomusée, pour nous tourner ensuite vers des dynamiques de coopération et enfin développer l'idée d'un lieu numérique. Pourtant, nous pourrions dépasser encore cette notion de lieu pour parler d'un « non-lieu ». Cette remarque nous vient tout droit de notre

échange avec Léonor Delaunay, qui évoquait la lointaine éventualité d'un projet muséal en coopération et à applications physiques, mais sans lieu d'ancrage unique :

« Un musée du théâtre doté, financé, avec un collectif, mais qui soit totalement sans lieu. C'est-à-dire un bureau qui pense l'exposition, la valorisation, mais dans des lieux multiples, dans tous lieux possibles et imaginables et avec un conseil d'administration constitué d'artistes, de conservateurs, de chercheurs, qui inventent véritablement des formes d'exhibition, pour prendre un terme anglais, [...] qui pensent de l'installation. Mais cette installation peut être dans une école, au Palais de Tokyo, dans un théâtre... »²⁰⁴

Cette réflexion, qui traverse notre sujet d'étude pour aller bien au-delà, ouvre des horizons plus larges encore en matière de valorisation et de diffusion des arts du spectacle mais surtout se positionne résolument à cet endroit de la coopération entre les multiples lieux de conservation de ce patrimoine singulier.

²⁰⁴ Entretien avec Léonor Delaunay en juillet 2021.

SOURCES

Entretiens

CARON, Juliette, documentaliste à la médiathèque Jean-Louis Barrault de l'Odéon-Théâtre de l'Europe et membre du Conseil de la SIBMAS, entretien en visioconférence réalisé le 18 mars 2021.

DELAUNAY, Léonor, administratrice et éditrice de la Société d'histoire du théâtre (SHT), entretien en visioconférence réalisé le 8 juillet 2021.

DEMARS, Christophe, responsable de la bibliothèque de l'École nationale supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon, entretien réalisé à Lyon le 2 juin 2021.

FAUQUENOI, Sidonie, documentaliste et secrétaire de rédaction au centre de documentation du Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne, entretien en visioconférence réalisé le 8 avril 2021.

FORLANI, Séverine, responsable du service de la bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (BMO) au sein du département de la Musique de la BnF, entretien en visioconférence réalisé le 25 mars 2021.

HERSANT, Céline, responsable de la Théâtrothèque Gaston Baty à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, entretien en visioconférence réalisé le 24 mars 2021.

MEUNIER, Véronique, conservatrice des bibliothèques, adjointe au directeur du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France et trésorière de la SIBMAS, deux entretiens en visioconférence réalisés le 30 mars et le 15 avril 2021.

PINASA, Delphine, directrice du Centre national du Costume de scène (CNCS) à Moulins et MAUGUIN, Manon, chargée d'inventaire des collections au CNCS, entretien en visioconférence réalisé le 1er avril 2021.

SANJUAN, Agathe, conservatrice-archiviste à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, entretien téléphonique réalisé le 16 mars 2021.

Actualités

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Richelieu 2017-2022 [en ligne]. In : *bnf.fr*. [Consulté le 12 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bnf.fr/fr/richelieu-2017-2022>

DÉPARTEMENT ARTS VIVANTS À LA MÉDIATHÈQUE DE VAISE, 2009. Portail rue et cirque [en ligne]. In : *L'Influx*. Publié le 15 juillet 2009. [Consulté le 16 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.linflux.com/coup-coeur/mise-en-ligne-du-portail-rue-et-cirque-2/>

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2013. 30 ans du Théâtre de l'Europe : « Une utopie devenue réalité » [en ligne]. In : *culture.gouv.fr*, section Actualités. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/30-ans-du-Theatre-de-l-Europe-Une-utopie-devenue-realite>

MUSEUMS ASSOCIATION, 2021. V&A to cut posts and merge departments [en ligne]. In : *museumsassociation.org*. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2021/03/va-to-cut-140-posts-and-merge-departments/#>

SIBMAS, [s.d.]. "Save the V&A Theatre & Performance Department" Campaign Page [en ligne]. In : *sibmas.org*. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.sibmas.org/save-the-va-theatre-performance-department-campaign-page/>

Chartes

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 1981. Article I [en ligne]. In : *Charte des écomusées*. Instruction du 4 mars 1981. [Consulté le 15 août 2021]. Disponible à l'adresse : <http://fems.asso.fr/wp-content/uploads/2018/03/Charte-%C3%A9comus%C3%A9es.pdf>

MINISTÈRE DE LA CULTURE, MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE, 2011. *Charte de la conservation* [en ligne]. [Consultée le 28 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/en/Media/Thematiques/Circulation-des-biens-culturels/Files/Ressources-doc-Bonnes-pratiques/Charte-de-la-conservation>

Dictionnaires

DICTIONNAIRE LAROUSSE, [s.d.]. Communication. In : *larousse.fr* [en ligne]. [Consulté le 3 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/communication/17561>

DICTIONNAIRE LAROUSSE, [s.d.]. Patrimoine. Troisième entrée. In : *larousse.fr* [en ligne]. [Consulté le 9 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patrimoine/58700>

DICTIONNAIRE LAROUSSE, [s.d.]. Portail. Cinquième entrée. In : *larousse.fr* [en ligne]. [Consulté le 2 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/portail/62682>

DICTIONNAIRE LAROUSSE, [s.d.]. Valorisation. In : *larousse.fr* [en ligne]. [Consulté le 3 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/valorisation/81001>

ENSSIB, 2014. Bibliothèques spécialisées : quelles spécificités ? [en ligne]. In : *Questions ? Réponses !* Mis en ligne le 19 décembre 2014. [Consulté le 12 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/services-et-ressources/questions-reponses/bibliotheques-specialisees-quelles-specificites>

ENSSIB, 2014. Conservation des documents. *In* : *enssib.fr* [en ligne]. 23 avril 2014. [Consulté le 3 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/le-dictionnaire/conservation-des-documents>

ENSSIB, 2014. Patrimoine. *In* : *enssib.fr* [en ligne]. 12 juin 2014. [Consulté le 3 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/le-dictionnaire/patrimoine>

Pages de présentation – sites web des lieux

Bibliothèque nationale de France

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Département des Arts du spectacle. *In* : *BnF* [en ligne]. [Consulté le 15 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bnf.fr/fr/departement-des-arts-du-spectacle>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Galerie de la bibliothèque-musée de l'Opéra [en ligne]. *In* : *bnf.fr*. [Consulté le 15 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bnf.fr/fr/galerie-de-la-bibliotheque-musee-de-lopera#bnf-l-exposition-permanente>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Les Centres techniques de conservation [en ligne]. *In* : *bnf.fr*. [Consulté le 12 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bnf.fr/fr/les-centres-techniques-de-conservation>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Le dépôt légal numérique [en ligne]. *In* : *bnf.fr*. [Consulté le 8 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bnf.fr/fr/le-depot-legal-numerique>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. La recherche et les publications du département de la Musique [en ligne]. *In* : *bnf.fr*. [Consulté le 13 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bnf.fr/fr/la-recherche-et-les-publications-du-departement-de-la-musique>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Donner à la Bibliothèque nationale de France [en ligne]. *In* : *bnf.fr*. [Consulté le 24 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bnf.fr/fr/donner-la-bibliotheque-nationale-de-france#bnf-modalit-s-juridiques>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, [s.d.]. Arlequin - BnF Arts du spectacle [en ligne]. *In* : *facebook.com*. [Consulté le 12 mai 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.facebook.com/Arlequin-BnF-Arts-du-spectacle-219915681396320/?ref=page_internal

CATALOGUE COLLECTIF DE FRANCE, [s.d.]. Qu'est-ce que le CCFr ? [en ligne]. *In* : *ccfr.bnf.fr*. [Consulté le 18 août 2021]. Disponible à l'adresse : https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/public/index.jsp?action=public_a_propos

CATALOGUE COLLECTIF DE FRANCE, [s.d.]. La recherche Catalogues du CCFr [en ligne]. In : *ccfr.bnf.fr*. [Consulté le 18 août 2021]. Disponible à l'adresse : https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/public/index.jsp?action=public_formsearch_catalogue
CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, [s.d.]. Archives internationales de la danse (1932-1936) [en ligne]. In : *mediatheque.cnd.fr*. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=archives-internationales-de-la-danse>

CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, [s.d.]. Histoire du Centre national des arts du cirque [en ligne]. In : *cnac.fr*. [Consulté le 9 juin 2021]. Disponible à l'adresse : https://cnac.fr/article/459_Histoire-du-Centre-national-des-arts-du-cirque

CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE, [s.d.]. La chaire ICiMa [en ligne]. In : *icima.hypotheses.org*. [Consulté le 9 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://icima.hypotheses.org/la-chaire-icima>

CENTRE NATIONAL DU COSTUME DE SCÈNE. L'équipe [en ligne]. In : *cncs.fr*. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cncs.fr/l-equipe>

COLLEX-PERSÉE, [s.d.]. Origines [en ligne]. In : *collexpersee.eu*. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.collexpersee.eu/a-propos/origines/>

COMÉDIE-FRANÇAISE, [s.d.]. Bibliothèque-musée [en ligne]. In : *comedie-francaise.fr*. [Consultée le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/bibliotheque-et-documentation#>

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE, [s.d.]. Bibliothèque [en ligne]. In : *cnsad.psl.eu*. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://cnsad.psl.eu/ecole/bibliotheque/>

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE, [s.d.]. Archives [en ligne]. In : *cnsad.psl.eu*. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://cnsad.psl.eu/ecole/archives/>

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE LYON, [s.d.]. Histoire et collections [en ligne]. In : *mediatheques.cnsmd-lyon.fr*. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://mediatheque.cnsmd-lyon.fr/EXPLOITATION/histoire-et-collections.aspx>

Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP)

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS, [s.d.]. Un peu d'histoire [en ligne]. In : *mediatheques.cnsmdp.fr*. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://mediatheque.cnsmdp.fr/node/74>

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS, [s.d.]. Médiathèque Hector Berlioz [en ligne]. In : *mediatheques.cnsmdp.fr*. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://mediatheque.cnsmdp.fr/reseau/library/mhb>

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS, [s.d.]. Bibliothèque d'orchestre [en ligne]. In : *mediatheques.cnsmdp.fr*. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://mediatheque.cnsmdp.fr/reseau/library/bo>

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS, [s.d.]. Archives [en ligne]. In : *mediatheques.cnsmdp.fr*. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://mediatheque.cnsmdp.fr/reseau/library/mhb-archives>

FAVAND, Jean-Paul, [s.d.]. Notre histoire [en ligne]. In : *arts-forains.com*. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <http://arts-forains.com/notre-histoire>

Institut international de la marionnette

INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE, [s.d.]. Qui sommes-nous ? [en ligne]. In : *artsdelamarionnette.eu*. [Consulté le 9 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.artsdelamarionnette.eu/a-propos/qui-sommes-nous/>

INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE, 2020. Histoire du centre de documentation [en ligne]. In : *cataloguedoc.marionnette.com*. [Consulté le 9 juin 2021]. Disponible à l'adresse : https://cataloguedoc.marionnette.com/index.php?lvl=cmspage&pageid=6&id_rubrique=99

INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE, [s.d.]. Le Centre de Documentation et des Collections [en ligne]. In : *artsdelamarionnette.eu*. [Consulté le 9 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://marionnette.com/collections-documentation-editions/le-centre-de-documentation-et-des-collections>

INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE, [s.d.]. Que trouve-t-on sur le PAM ? [en ligne]. In : *artsdelamarionnette.eu*. [Consulté le 9 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.artsdelamarionnette.eu/a-propos/que-trouve-t-on-sur-le-pam/>

INSTITUT MÉMOIRES DE L'ÉDITION CONTEMPORAINE, [s.d.]. Qui sommes-nous ? [en ligne]. In : *imec-archives.com*. [Consulté le 9 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.imec-archives.com/qui-sommes-nous>

INSTITUT MÉMOIRES DE L'ÉDITION CONTEMPORAINE, [s.d.]. Une bibliothèque ouverte à tous [en ligne]. In : *imec-archives.com*. [Consulté le 9 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.imec-archives.com/archives/une-bibliotheque-ouverte-a-tous>

Musées Gadagne

MUSÉES GADAGNE, [s.d.]. Histoire de Gadagne [en ligne]. In : *gadagne-lyon.fr*. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.gadagne-lyon.fr/gadagne/histoire-de-gadagne>

MUSÉES GADAGNE, [s.d.]. Équipe de Gadagne [en ligne]. In : *gadagne-lyon.fr*. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.gadagne-lyon.fr/gadagne/equipe-de-gadagne>

MUSÉES GADAGNE, [s.d.]. Histoire du MAM [en ligne]. In : *gadagne-lyon.fr*. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.gadagne-lyon.fr/mam/histoire-du-mam>

MUSÉES GADAGNE, [s.d.]. Documentation du MAM [en ligne]. In : *gadagne-lyon.fr*. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.gadagne-lyon.fr/mam/documentation-du-mam>

MUSÉE DU THÉÂTRE FORAIN, [s.d.]. Le Musée du Théâtre forain [en ligne]. In : *musee-theatre-forain.fr*. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <http://musee-theatre-forain.fr/Collections.htm>

SIBMAS, [s.d.]. Qu'est-ce que la SIBMAS ? [en ligne]. In : *sibmas.org*. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.sibmas.org/about-sibmas/what-is-sibmas/>

THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG, [s.d.]. Le lieu [en ligne]. In : *tns.fr*. [Consulté le 25 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.tns.fr/le-lieu>

THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG, [s.d.]. Centre de documentation [en ligne]. In : *tns.fr*. [Consulté le 25 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.tns.fr/centre-de-documentation>

Ressources en ligne

LES ARCHIVES DU SPECTACLE, [s.d.]. Qui sommes-nous ? [en ligne]. In : *lesarchivesduspectacle.net*. [Consulté le 18 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesarchivesduspectacle.net/qui-sommes-nous>

CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2016. Encyclopédie des Arts du cirque [en ligne]. [Consulté le 9 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr>

La Grange, 1876. Registre de La Grange (1658-1685) [en ligne]. In : *gallica.bnf.fr*. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1462449>

RÉPERTOIRE DES ARTS DU SPECTACLE, [s.d.]. Page d'accueil [en ligne]. [Consulté le 9 août 2021]. Disponible à l'adresse : <http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/>

Textes législatifs et règlements

Dépôt légal du web

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2011. Articles R132-23, R132-23-1 et R132-23-2 [en ligne]. *In : Code du Patrimoine*. [Consulté le 8 août 2021]. Disponibles à l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGISCTA000025005272/>

Don, legs, dépôt, versement

HARAUX, Geoffrey, 2015. *Dons, legs et dépôts à la bibliothèque municipale de Lyon (1950-2010)* [en ligne]. Mémoire d'étude : diplôme de conservateur de bibliothèque. Villeurbanne : Enssib, p. 20. [Consulté le 24 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/65131-dons-legs-et-depots-a-la-bibliotheque-municipale-de-lyon-1950-2010.pdf>

CODE GÉNÉRAL DE LA PROPRIÉTÉ DES PERSONNES PUBLIQUES, 2006. Article L1121-2 [en ligne]. [Consulté le 24 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006361143

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2021. Arrêté du 9 avril 2021 relatif à l'organisation du service à compétence nationale Archives nationales [en ligne]. *In : Journal Officiel de la République française*, n°0089. 15 avril 2021. [Consulté le 13 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000043370613>

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2004. Articles L122-2 et L122-3 [en ligne]. *In : Code du Patrimoine*. [Consultés le 24 juillet 2021]. Disponibles à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006845499

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2008. Article L213-6 [en ligne]. *In : Code du Patrimoine*. [Consulté le 24 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000019202886

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2016. Article L214-8 [en ligne]. *In : Code du Patrimoine*. [Consulté le 24 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000032860046

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2020. Articles R. 212-13 et R. 212-14 [en ligne]. *In : Code du Patrimoine*. [Consultés le 13 mai 2021]. Disponibles à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074236/LEGISCTA000024240346/#LEGISCTA000024240346

Musées de France

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2004. Arrêté du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre des biens déposés dans un musée de France et au récolement [en ligne]. *In : Journal Officiel de la République française*, n°135. 25 mai 2004. [Consulté le 25 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT00000604037/>

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2004. Article L451-7 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*. [Consulté le 24 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006845671

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2004. Article L451-10 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*. [Consulté le 24 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006845675

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2011. Article R442-2 [en ligne]. In : *Code du Patrimoine*. [Consulté le 24 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000024240827

L'Odéon-Théâtre de l'Europe

MINISTÈRE DE LA CULTURE, 1990. Décret no 90-458 du 1er juin 1990 modifiant le décret no 68-905 du 21 octobre 1968 modifié portant statut du Théâtre national de l'Odéon [en ligne]. In : *Journal Officiel de la République française*, n°0128. 3 juin 1990. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000533667>

BIBLIOGRAPHIE

Histoire des arts du spectacle et des lieux

AUCLAIR, Mathias, 2018. Directeurs de la Bibliothèque-musée de l'Opéra (copistes, bibliothécaires, archivistes, administrateurs) [en ligne]. In : *Comité d'histoire, bnf.fr*, 2018. [Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://comitehistoire.bnf.fr/directeurs-biblioth%C3%A8que-mus%C3%A9e-1%E2%80%99op%C3%A9ra-copistes-biblioth%C3%A9caires-archivistes-administrateurs>

CAZAUX, Christelle, 1997. *La Bibliothèque-musée de l'Opéra*. Rapport de stage de conservateur de bibliothèque. Villeurbanne : Enssib, 13 p.

FONDU, Quentin, 2021. *La Scène et l'Amphithéâtre : sociologie et histoire de la discipline des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes (1945-2000)*. Thèse de doctorat, sous la direction de Gisèle Sapiro et de Ingrid Gilcher-Holtey. Soutenue le 7 janvier 2021, Paris : EHESS et Universität Bielefeld, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales.

FOUILLET, Bruno, 2014. Guignol, voix de Lyon et des Lyonnais dans la Grande Guerre [en ligne]. In : *Siècles*, 39-40, mis en ligne le 27 novembre 2015. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/siecles/2797>

GITEAU, Cécile, 1985. La collection Auguste Rondel au Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale [en ligne]. In : *Bulletin d'information de l'Association des bibliothécaires de France*, no. 128, 1985. [Consulté le 12 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/41296-la-collection-auguste-rondel-au-departement-des-arts-du-spectacle-de-la-bibliotheque-nationale.pdf>

GOETSCHER, Pascale, 1991. Le premier âge de la décentralisation théâtrale (1945-1958). In : *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, no. 32, octobre-décembre 1991. « La Méditerranée. Affrontements et dialogues ». [Consulté le 3 août 2021]. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1991_num_32_1_2463

MOUTON-REZZOUK, Aurélie, 2021. Collections de marionnettes et politiques du spectacle vivant [en ligne]. In : *Culture & Musées*, No. 37, mis en ligne le 1^{er} juin 2021. [Consulté le 1^{er} août 2021]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/culturemusees/6305>

PARIENTE, Thierry (dir.), BISCIGLIA, Véronique. *L'école théâtre : ENSATT, École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2011. ISBN 9782846813211

SARRAZAC, Jean-Pierre, 1997. L'invention de la « théâtralité. » En relisant Bernard Dort et Roland Barthes. In : *Esprit*. Janvier 1997.

Le patrimoine des arts du spectacle

BROOK, Peter, 1968. *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough*. [London] : Macgibbon and Kee. ISBN : 978-0-684-82957-9

CODET, Florence, 2012. *Valoriser, diffuser et partager la mémoire des arts vivants : l'exemple de la Maison Jean Vilar* [en ligne]. Mémoire d'étude : diplôme de conservateur de bibliothèque. Villeurbanne : Enssib, 326 p. [Consulté le 20 octobre 2020].

Disponible sur : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/56999-valoriser-diffuser-et-partager-la-memoire-des-arts-vivants-l-exemple-de-la-maison-jean-vilar.pdf>

COMÉDIE-FRANÇAISE, 1999. Archiver le théâtre. In : *Les Cahiers*. No. 30. Paris : P.O.L et Comédie-Française, 1999. ISBN 2867446899.

DENIZOT, Marion, 2014. L'engouement pour les archives du spectacle vivant. In : *Écrire l'histoire* [en ligne]. 2014, mis en ligne le 10 octobre 2017. [Consulté le 20 octobre 2020].

Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/elh/475> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.475>

DUQUENNE, Isabelle, LE DIVIDICH, Aude, LAUBIER, Marie de, SAVONA, Frédérique, 1997. *Patrimoines insolites : théâtre, opéra, écrits savants et autres fers à dorer* [en ligne].

Villeurbanne : Enssib. [Consulté le 12 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/68272-patrimoines-insolites-theatre-opera-ecrits-savants-et-autres-fers-a-dorer.pdf>

FILLOUX-VIGREUX, Marianne, GOETSCHER, Pascale, HUTHWOHL, Joël, ROSEMBERG, Julien (dir.), 2014. *Spectacles en France : archives et recherche*. Paris : Publibook. ISBN 978-2-342-03172-0

GUIBERT, Noëlle, 1998. Arts du spectacle : Conception des collections. Évolution de la collecte documentaire. In : *Revue d'histoire du théâtre*. Octobre-décembre 1998-4. No. 200.

GUILLOT, Catherine, POIRSON, Martial (dir.), 2008. *Revue d'histoire du théâtre*. Janvier-mars 2008-1. No. 237.

HUTHWOHL, Joël, 1998. Sources et ressources sur les arts du spectacle. In : *Revue d'histoire du théâtre*. Octobre-décembre 1998-4. No. 200, p. 389.

KONTOGOM, Marie, 2006. *La mémoire du théâtre à Lyon et en Rhône-Alpes : enjeux et perspectives* [en ligne]. Mémoire d'étude : diplôme de conservateur de bibliothèque. Villeurbanne : Enssib, 155 p. [Consulté le 2 octobre 2020]. Disponible sur :

<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/567-la-memoire-du-theatre-a-lyon-et-en-rhone-alpes.pdf>

LUCET, Sophie, BOISSON, Bénédicte, DENIZOT, Marion (dir.), 2021. *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 567 p.

MARQUET, Nadeige, 1989. *Arts vivants et conservation* [en ligne]. Projet de recherche DSB : Médiathèques. Villeurbanne : Enssib, 21 p. [Consulté le 20 octobre 2020]. Disponible sur : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/62259-arts-vivants-et-conservation.pdf>

MOUTON-REZZOUK, Aurélie, 2013. *Exposer le théâtre. De la scène à la vitrine*. Thèse de doctorat en Littérature française. Paris : Université Paris-Sorbonne, 357 p.

SECTION INTERNATIONALE DES BIBLIOTHÈQUES-MUSÉES DES ARTS DU SPECTACLE DE LA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ASSOCIATIONS DE BIBLIOTHÉCAIRES, 1961. *Actes du V^e Congrès International des bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle*, Paris, 23-25 juin 1961. Paris : Librairie Garnier-Arnoul, [1961].

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DES BIBLIOTHÈQUES ET MUSÉES DES ARTS DU SPECTACLE, 2000. *Arts du spectacle : patrimoine et documentation*. In : *XXIII^e congrès international*, Paris, 25-30 septembre 2000. Paris : Bibliothèque nationale de France, DL 2002.

STUPAR, Mileva, 2011. *Le théâtre face à sa mémoire. Politique patrimoniale et stratégies de valorisation : étude du fonds de l'Illustre Théâtre – Compagnie Jean-Marie Villégier*. Mémoire d'étude : diplôme de conservateur de bibliothèque. Villeurbanne : Enssib, 103 p.

VEINSTEIN, André (dir.), 1992. *Bibliothèques et musées des arts du spectacle dans le monde*. 4ed. Paris : Éditions du CNRS. ISBN 2-222-04604-1

Questions professionnelles et méthodologie d'enquête

BARRET, Elydia, BLANPAIN, Coline, BOISSIÈRE, Marie, SOUCHON, Frédéric, ZBOROWSKI, Marina, 2014. *Valoriser des collections numérisées. Fiche pratique* [en ligne]. Enssib, 13 janvier 2014. [Consulté le 3 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64699-valoriser-des-collections-numerisees.pdf>

BONNEFOY, Laetitia, 2009. *Valoriser un centre de ressources documentaires : quelles pistes envisager ? Le cas du Centre de documentation de la Direction des musées de France* [en ligne]. Mémoire de Sciences et techniques de l'information. [Paris] : Institut national des Techniques de la Documentation, 229 p. [Consulté le 3 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/40773-valoriser-un-centre-de-ressources-documentaires-queles-pistes-envisager.pdf>

BOWERS, Bridget, 2017. *Le partenariat entre bibliothèque et musée : un dispositif d'ouverture* [en ligne]. Mémoire d'étude : diplôme national de master. Villeurbanne : Enssib, 123 p. [Consulté le 22 novembre 2020]. Disponible sur : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67723-le-partenariat-entre-bibliotheque-et-musee-un-dispositif-d-ouverture.pdf>

LARRUE, Jean-Marc, 2017. Archive, numérisation et technologie, le paradoxe de l'hypermnésie contemporaine. In : *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*. Presses universitaires de Rennes, 2017.

MELOT, Michel, 2004. *La Sagesse du Bibliothécaire*. Paris : L'Œil neuf, 109 p. ISBN 2-915543-03-8

MISTRAL, Julie, DESRICHARD, Yves, 2019. *Étude PCPP. Les plans de conservation partagée des périodiques en France : un état de l'art quantitatif et qualitatif* [en ligne]. Agence bibliographique de l'enseignement supérieur : décembre 2019. [Consulté le 3 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://abes.fr/wp-content/uploads/2020/01/Etude-PCPP-2019.pdf>

ORTEGA, Cristina, SALDANHA, Gustavo, 2017. La notion de document d'Otlet à Meyriat et les propositions néodocumentalistes. In : *Sciences de la société* [en ligne]. Mis en ligne le 2 mai 2019. [Consulté le 22 novembre 2021]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/sds/5945> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sds.5945>

SAUVAYRE, Romy, 2013. *Les méthodes de l'entretien en sciences sociales* [en ligne]. Dunod, « Psycho Sup ». [Consulté le 25 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/les-methodes-de-l-entretien-en-sciences-sociales--9782100579709.htm>

SERVET, Mathilde, 2009. *Les bibliothèques troisième lieu* [en ligne]. Mémoire d'étude : diplôme de conservateur de bibliothèque. Villeurbanne : Enssib, 83 p. [Consulté le 8 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/21206-les-bibliotheques-troisieme-lieu.pdf>

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE 1 – GRILLE D’ENTRETIEN.....	136
ANNEXE 2 – RÉTROPLANNING	139

ANNEXE 1 – GRILLE D’ENTRETIEN

Cette grille d’entretien présente une trame globale utilisée pour l’ensemble des entretiens. Elle est représentative des thèmes abordés et des renseignements obtenus au cours de ces échanges.

Toutefois, pour chaque entretien a été produite une grille spécifique en lien avec les particularités des établissements, puisque nous avons recueilli des renseignements sur les structures étudiées avant les entretiens.

Par ailleurs, si le fil de la discussion a bien souvent été fidèle à l’ordre des questions élaboré ci-dessous, dans une démarche en entonnoir, du plus factuel et simple au plus personnel et réflexif, la nature semi-directive des entretiens a parfois bouleversé cet ordre. Nous avons alors tenu à laisser les personnes interrogées s’exprimer naturellement et spontanément afin de recueillir des informations aussi pertinentes et complètes que possible.

Cette grille n’a pas été diffusée aux personnes interrogées en amont de l’entretien ; dès la prise de contact cependant, les grands thèmes abordés au cours de l’entretien ont été présentés dans leur ensemble.

Grille d’entretien

Introduction

Présentation des modalités de l’entretien :

- Peut-il être enregistré ? Rappel du cadre d’utilisation des informations : strictement universitaire, aucune diffusion de l’enregistrement. Si oui, lancement de l’enregistrement.
- Vous pouvez, à tout moment, me demander de ne pas tenir compte de quelque chose que vous avez dit.
- Entretien sur le mode semi-directif, comme une discussion ; il n’y a pas d’ordre obligatoire dans les questions que je poserai.
- Présentation rapide du sujet, qui avait déjà été introduit dans le mail de prise de contact.

L’interlocuteur·trice

Pouvez-vous vous présenter ? Quel est votre poste, depuis quand l’exercez-vous, quelles sont vos missions ?

Le lieu

Quelle est l’histoire de la création de la structure ?

Quelles sont ses missions ? Ses publics ?

Quelle est la taille du lieu et quels sont ses équipements (salle de lecture, réserve...) ?

Quelles sont les modalités d’accès aux collections (consultation, emprunt...) ?

Combien de personnes travaillent dans la structure ? De quelles fonctions est composée votre équipe ?

Quelle est la politique documentaire ou d’accroissement de votre fonds ? Pouvez-vous me parler de votre budget ?

Le fonds

Quel est le contenu des collections, en matière de sujets comme de supports ? Conservez-vous des objets ?

Quelle est la taille des collections (en nombre de documents ou en kilomètres linéaires) ?

Comment avez-vous constitué ce fonds (dons, collecte liée aux lieux de spectacle...) ?

Votre fonds a-t-il des particularités que vous aimeriez évoquer (lien à la pédagogie, à la création, collections muséales...) ?

Quelles sont les modalités de conservation : conditionnement, classification, plan de classement et cotation ? Rencontrez-vous des difficultés à ce niveau ?

Quels sont les outils que vous utilisez (SIGB, OPAC...) ?

Comment valorisez-vous votre fonds ?

Si la notion d'exposition est évoquée : avez-vous une démarche de reconstitution ?

Quelle est la place du numérique et de la numérisation dans vos collections ?

Le lieu idéal

Généralités sur la structure étudiée

Dans le cas des bibliothèque-musée ou de la théâtrethèque : savez-vous d'où vient cette appellation spécifique ? En quoi est-elle importante pour vous ?

Dans le cas des structures dans des lieux de pratique : votre proximité à la création a-t-elle des avantages et des inconvénients ? Qu'apporte-t-elle aux fonds ?

Travaillez-vous en mutualisation ou coopération avec d'autres structures ?

Avez-vous des projets en cours (implication dans la Cité du théâtre, déménagement, rénovation...) ?

Vision personnelle sur le lieu idéal

Que pensez-vous de l'absence d'un musée des arts du spectacle en France ?

Selon vous, un lieu idéal de conservation pour les arts du spectacle en France existe-t-il ? Si oui, quel est-il ? Comment l'imaginez-vous, même de manière utopique ?

Conclusion

Voulez-vous ajouter quelque chose ?

Remerciements et fin de l'entretien

ANNEXE 2 – RÉTROPLANNING

Ce rétroplanning permet un suivi des grandes étapes de ce mémoire. Une version prévisionnelle de ce calendrier nous a permis d'organiser notre travail tout au long de son élaboration.

