

À l'écoute de la boîte noire

Réflexions sur la composition des archives de théâtre, leurs mises en récits et leurs usages

Article de Léonor Delaunay

Publication 2021 aux Presses universitaires de Rennes

Ouvrage coordonné par Sophie Lucet et Marion Denizot sur les archives du geste créateur

C'est au cours d'une recherche sur les pratiques théâtrales ouvrières et prolétariennes de l'entre-deux-guerres¹, pratiques amateurs et peu légitimées par définition, que nous avons commencé à nous interroger sur la hiérarchie des archives, sur les « subtilités » de l'usage des archives familiales et la complexité des relations avec les ayants-droits et enfin, sur ce qu'il reste de la production d'un artiste après sa mort. Quelques années plus tard, lors de la mise en place d'un nouveau protocole de classement et de valorisation des archives de la Société d'Histoire du Théâtre (SHT) – qui conserve des fonds d'animateurs et d'organismes du théâtre du XX^e siècle (Léon Chancerel, Sylvia Monfort, Association du Théâtre Enfance et Jeunesse)² –, ces questionnements se sont à nouveau imposés. Car l'opacité ou le flou qui entourent les fonds d'archives et les choix ou motivations qui ont présidé à « ce qu'il reste », embrassant dans un même geste patrimonial histoire et mémoire, ouvrent à une enquête qui tente de mettre en lumière ce qu'on pourrait appeler le « montage » des archives. Il serait nécessaire, pour le dire abruptement, que, idéalement, les archives échappent à ceux qui les ont créées. À

¹ Thèse publiée sous le titre : *La scène bleue, les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011.

² La Société d'Histoire du Théâtre (SHT) est fondée en 1933 par Auguste Rondel, Léon Chancerel, Louis Jovet, Max Fuchs, Gustave Cohen. Elle conserve les fonds Léon Chancerel, Sylvia Monfort, le fonds de l'Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse et des archives Claude Bourrin, Louis Jovet, Max Fuchs, Paul-Louis Mignon... Elle se situe au 58 rue de Richelieu, dans les bâtiments de la Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

revers, l'histoire même de ces fonds et de leur transmission raconte l'histoire d'une construction du passé.

Du matériau brut et inerte à l'objet d'étude, les séries de médiateurs (héritiers, conservateurs, historiens...) qui interviennent sur les archives doivent donc être détectées, interrogées, analysées puisque (nous en convenons) « la compréhension des archives met en jeu la personnalité de l'historien, en une conjonction délicate entre critique et sympathie³ ». Les réflexions des historiens sur l'écriture de l'histoire, auxquelles les Arts du spectacle participent⁴, permettent d'interroger à nouveaux frais le récit historique et la place des archives dans la construction de ce récit.

L'objectif de cet article sera dans ce contexte de tenter de formuler quelques interrogations issues du compagnonnage entre archives et mémoire et de la constitution d'archives de la création dans une perspective patrimoniale⁵. Il ne s'agit pas de poser un regard surplombant qui déterminerait ce qui pose problème dans les archives de la création mais plutôt d'esquisser quelques pistes de réflexion autour des investissements multiples et souvent congruents – familiaux, sentimentaux, culturels et symboliques, financiers... – que supposent l'archive et son corollaire conservatoire : l'archivage. Il s'agit dès lors d'assumer qu'il existe bien « une question archives⁶ » qui répond à un fort désir d'histoire et de recueil de la mémoire dans le champ de la création et des Études théâtrales.

Deux volets structurent ce travail : un premier autour de l'archive comme scène de la mémoire, née au cœur du XIX^e siècle collectionneur, féru de bohème et de « vie artiste⁷ », et un second volet qui présente ces investissements pluriels, tenant le plus souvent à la dimension mémorielle et personnelle des archives du geste créateur⁸.

³ Sophie CŒURÉ et Vincent DUCLERT, *Les Archives*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2011 (nouvelle édition), p. 82.

⁴ Voir par exemple Marion DENIZOT (dir.), *L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, *Revue d'Historiographie du Théâtre*, n°1, 2014, consultable sur le site de la SHT : <http://sht.asso.fr/revue/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels-2/>

⁵ La question du patrimoine s'entend sous une double acception : culturelle, artistique, économique et financière. Au sujet de la notion de patrimoine et de sa relation avec l'histoire des monuments historiques et leur valeur historique et artistique, voir le chapitre « Patrimoine et présent » qui retrace l'histoire de cette notion qui désigne « le bien approprié » (p. 206) dans la perspective d'un futur à construire : François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 2003, p. 203-256.

⁶ Sophie CŒURÉ et Vincent DUCLERT, *Les Archives*, *op. cit.*, p. 3.

⁷ On se reportera à ce sujet aux ouvrages de Anne-Marie FUGIER sur les comédiennes, les artistes ou les collectionneurs : *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Louis Audibert éditions, 2007, et Hachette Pluriel Référence, 2008 ; *Les Romantiques. Figures de l'artiste, 1820-1848*, Hachette Littératures, 1998 ; *Les Collectionneurs*, Arles, Actes Sud Beaux-Arts, 2012 et Nathalie HEINICH, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

⁸ Au sujet de l'archive des créateurs comme lieu conflictuel de construction de la mémoire privée et de ses usages publics, il sera intéressant de se reporter à *l'Histoire de la vie privée*, et plus particulièrement au chapitre

L'archive-scène de mémoire

Synonyme de découvertes de nouveaux objets de recherche et de renouvellement des méthodes d'investigation et de production des savoirs qui fondent et structurent les arts du spectacle et leur construction dans le temps⁹, l'attention prêtée aux archives est avant tout une donnée stimulante pour l'histoire du théâtre, bien qu'elle pose un certain nombre de questions. À ce titre, la discipline des arts du spectacle connaît le même élan scientifique qui a traversé la discipline historique quand la notion de mémoire s'est imposée, à partir de la fin des années 1970, ouvrant la voie à de « nouveaux objets », à de « nouvelles approches » et à de « nouveaux problèmes », pour reprendre les sous-titres des volumes publiés sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora en 1974¹⁰. Constatons pour commencer que la double expansion des archives, tant des volumes conservés que des nouveaux terrains explorés (archives des associations, archives des entreprises, archives privées...) implique l'ensemble des sociétés contemporaines, au moins occidentales, et pose immédiatement la question des raisons qui la sous-tendent et des enjeux qu'elle recouvre. La « conscience archivistique¹¹ » s'est considérablement développée au cours du XX^e siècle et connaît depuis une vingtaine d'année une mutation aux contours encore flous, en particulier sous la pression du tournant numérique¹². Elle s'est accompagnée d'un corollaire puissant, celui du « devoir de mémoire », qui s'est imposé depuis le milieu des années 1970. Nous pouvons affirmer qu'aujourd'hui plus aucune organisation sociale n'échappe à ce désir d'archives, celles-ci prenant une valeur jusque-là inconnue dans les entreprises comme dans les familles. L'intensification de journées de recherche, séminaires et de colloques consacrés aux enjeux archivistiques dans le champ des arts du spectacle ainsi que l'apparition de

sur l'histoire-récit et le secret dans les sociétés contemporaines : Gérard VINCENT, « Secrets de l'histoire et histoire du secret », in Philippe ARIÈS et Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée. De la première guerre mondiale à nos jours*, t. 5, Points Seuil, coll. « Histoire », p. 135-172.

⁹ À ce sujet, on peut consulter Jean-Loup RIVIÈRE, *Archiver le théâtre*, Cahiers de la Comédie-Française, 1999-1, n°30, p. 12-97.

¹⁰ Voir à ce sujet : Jacques LE GOFF et Pierre NORA, *Faire de l'histoire*, t. 1 : *Nouveaux problèmes* ; t. 2 : *Nouvelles approches* ; t. 3 : *Nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974 ; Jacques LE GOFF, Roger CHARTIER et Jacques REVEL, *La Nouvelle histoire*, Paris, Gallimard, 1978 ; Pierre NORA (dir.), *Lieux de mémoire*, Paris, Quarto-Gallimard, 1997 ; Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.

¹¹ Sophie CŒURÉ et Vincent DUCLERT, *Les Archives*, *op. cit.*, p. 6.

¹² Nous assistons sous la pression de la mutation numérique à une modification des documents déposés et à une modification de ce qui est patrimonial et qui, comme chacun sait, ne peut être essentialisé mais uniquement étudié en contexte – je renvoie ici aux propos de Joël Huthwohl qui a présenté cette labilité des processus de conservation : Léonor Delaunay, Joël Huthwohl, « Les usages des archives dans les Arts du spectacle », introduction à la journée d'étude consacrée aux oublis de l'histoire du théâtre, Paris, Bibliothèque nationale de France, Société d'Histoire du Théâtre, Laboratoire Théâtre de l'université de Rennes 2, 16 mai 2014.

formations universitaires, témoignent de cet intérêt et de son besoin d'accompagnements et de prolongements tant théoriques que professionnels.

Composition/dénaturation

Qui dit archive dit « mémoire composée », ou « dénaturation », pour reprendre le terme de Michel de Certeau dans un éclairant numéro consacré à l'archive de la revue *Traverses*, publié par le Centre de création industrielle du Centre Pompidou¹³. L'archive s'entend alors comme un lieu de conservation et de représentation qui concentre les problématiques de la coexistence de l'histoire et de la mémoire, amplifiées par les enjeux propres aux enjeux artistiques.

Affleure à travers ce risque de « dénaturation » une inquiétude, assumée d'ailleurs par le titre du colloque qui préside à cette publication : « Processus de création *et* archives du spectacle vivant : manque de traces ou *risque d'inflation mémorielle* ? ». Inquiétude qui proviendrait de la difficulté à cerner les contours de cette composition ? Ou, plus encore, les effets de sources ? Car les questions qui se posent concernent l'origine des archives mais aussi le choix de ce qui est conservé – et restauré – dans un fonds. Tout autant, les opérations de description et de transcription influent sur la nature du fonds et ses interprétations. Enfin, et c'est un point souvent aveugle, le travail des conservateurs, des chercheurs et des commissaires d'exposition modifie la vie des documents, recompose les fonds, du fait de nouveaux éclairages, de nouvelles hiérarchies, de nouvelles focalisations¹⁴.

Si les archives du geste créateur ou du processus de création indiquent une distance par rapport aux archives du créateur – elles prennent en compte les processus de travail et se détachent d'une éventuelle trop grande attention à la dimension biographique –, elles n'en demeurent pas moins le lieu de la remémoration, de la trace, du souvenir, pas tant de l'événement spectaculaire – comme cela pouvait être le cas dans de nombreux fonds qui conservaient principalement les programmes, affiches et articles de presse sur le spectacle¹⁵ – que d'un *processus*¹⁵ ou, plus précisément, d'une *production*. Mais archiver

¹³ Michel de CERTEAU, « L'espace de l'archive ou la perversion du temps », in *Traverses/36*, édition du Centre de création industrielle du Centre Pompidou, 1986, p. 4-6.

¹⁴ Voir à ce sujet le dossier autour des oublis de l'histoire du théâtre, dirigé par Marion DENIZOT, paru dans le numéro 270, avril-juin 2016 de la *Revue d'Histoire du Théâtre*.

¹⁵ Le fonds Auguste Rondel du département des Arts du spectacle de la BnF par exemple, couvre les pratiques théâtrales depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années cinquante. Il présente une richesse inouïe de documents, des témoignages de la vie théâtrale dans sa diversité, incluant les pratiques populaires, amateurs, militantes comme l'art du théâtre le plus reconnu. Cependant la majorité des documents collectés par Auguste Rondel et ses assistants sont des coupures de presse. Un abonnement à l'Argus de la Presse, organe chargé de la

le geste créateur revient aussi à (ré)écrire l'histoire de ce geste. La mémoire et ce que l'on en garde s'avèrent un matériau opaque, dont les opérations de toilettage nous demeurent toujours plus ou moins inconnues.

Mise en scène de la mémoire

Le questionnement, voire l'inquiétude au sujet d'une « inflation mémorielle » traversent la société, charriant au travers d'eux des revendications liées à l'identité et à la place qu'on occupe, entre héritages du passé et construction du présent. C'est dans un contexte de montée des revendications mémorielles, d'inflation de la patrimonialisation, elle-même liée à la remémoration et plus généralement à la commémoration que s'enracine le « retour à l'archive » – ou le « goût de l'archive » pour citer un ouvrage désormais célèbre¹⁶ pour avoir restitué ce partage entre expérience sensible et expérience matérielle dans le maniement et l'étude des documents d'archives.

Si Georges Banu dans « La mémoire, une mythologie de l'intérieur »¹⁷ parle des bâtiments comme lieux de mémoire – l'intérieur renvoyant aussi au cercle familial, privé, intime où sont fabriquées les archives –, les archives théâtrales peuvent ainsi être à leur tour appréhendées comme des *lieux de mémoire* à part entière, c'est-à-dire comme des lieux où la mémoire travaille. Raison pour laquelle il est (pour commencer) pertinent d'étudier le fonds en lui-même, sa construction, son type de classement, son archéologie générale. Le fonds du laboratoire théâtral d'avant-garde Art et Action et de ses fondateurs Édouard Autant et Louise Lara, qui en ont dressé un catalogue méthodique particulièrement précis, conservé au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (BnF) depuis 1930 (les versements ayant eu lieu en plusieurs fois) en est un bon exemple. Il présente une véritable mise en scène de leurs recherches, qui se retrouve dès le catalogue qui inventorie leurs archives. Il oriente le chercheur sur les notions de laboratoire et d'avant-garde par le classement, les catégories, la recherche graphique ; en résumé, par l'exposition et la composition des documents choisis avec soin pour témoigner de cette production expérimentale et

surveillance de la presse et de la constitution de revues de presse, atteste de cette inclinaison pour l'article de presse comme trace dominante de l'événement théâtral. Il s'agit alors d'un certain type de témoignage, qui concerne davantage la réception médiatique que la production, même si celle-ci peut être décortiquée dans les articles en question.

¹⁶ Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁷ Georges BANU, « La mémoire, une mythologie de l'intérieur », *L'Art du Théâtre*, 1985, n°2/3, p. 35-44.

extrêmement sophistiquée¹⁸. La stratification de ce fonds, sa présentation et ses types de documents – dessins, maquettes, notes et coupures de presse – reconstruisent dans ce cas une expérimentation, un lieu de recherche, de tâtonnements qui visent à inventer de nouvelles formes scéniques et, en les détachant des autres expériences de l'époque, à les singulariser.

Un autre fonds, consacré au théâtre populaire et amateur, en France et dans le monde, présente un tout autre visage. Il s'agit du fonds Léon Chancerel, conservé à la Société d'Histoire du Théâtre qu'il participe à fonder en 1933¹⁹. L'organisation thématique du fonds Chancerel autour du théâtre populaire, du théâtre pour enfants, du théâtre amateur et des mises en scène de Chancerel, ou encore des adaptations et publications sur Molière, – figure emblématique de l'histoire du théâtre populaire – ressemble à son parcours et à son engagement pour la reconnaissance et la documentation de ces pratiques souvent méconnues et dénuées d'archives. L'organisation de son fonds et de la bibliothèque de la SHT correspond à un effort de classement, pédagogique avant tout. La figure de Chancerel s'efface alors au profit du projet.

Reliques et fétichisation

Le fonds d'un créateur est alors un lieu où s'« enseigne les restes », comme l'écrivent Béatrice Picon-Vallin et Jean-Loup Rivière²⁰, des reliefs, des « résidus d'événements » qui colportent une mémoire de l'événement théâtral et qui, à ce titre, peut participer à la construction d'une « mythologie ». Cette « mythologie » qui naît d'une fétichisation de l'archive – qui devient même dans certains cas pièces de collection et reliques²¹ – est aussi étroitement liée à la mémoire biographique et aux questions de postérité, d'héritage, de patrimoine... L'écrit, trace du corps s'il en est – manuscrits, brouillons divers, lettres, carnets et journaux intimes... – est dans ce cadre une manière d'entrevoir, quasiment de toucher, le corps du créateur.

¹⁸ Au sujet de l'histoire du laboratoire Art et Action, voir l'ouvrage de Michel CORVIN, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres: le laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974.

¹⁹ Voir à ce sujet Maryline ROMAIN, *Léon Chancerel. Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, préface de Robert Abirached, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.

²⁰ Béatrice PICON-VALLIN et Jean-Louis RIVIÈRE, « L'enseignement des restes », in *Les Carnets de la marionnette* 3, « Actualité du patrimoine », Théma/L'Entretiens, 2007.

²¹ Les ventes (à Sotheby's, à Drouot, dans les hôtels particuliers, sur internet...) des autographes, des vêtements, des meubles, des objets des artistes, acteurs, auteurs, metteurs en scène attestent de cette fétichisation des restes, qui entrent dans une problématique économique et marchande, étant donné qu'ils forment un marché, certes de niche, mais tout de même un marché, avec ses intérêts, ses cotes, ses différents acteurs. Si le cinéma est davantage susceptible de produire ce type de commerce car plus enclin à la starification et donc à la fétichisation, le théâtre n'y échappe pas pour autant

La relation charnelle entre le corps de l'artiste et les témoignages qu'il laisse de sa pratique connaît déjà un très vif engouement (et son corollaire, un marché, celui des ventes aux enchères, de la collection, de la reproduction) dès les années 1850-1860 quand les vêtements des acteurs et des actrices et les objets de la scène sont vendus aux collectionneurs et aux amateurs de théâtre comme autant de reliques²². Une fétichisation érotisée de la production théâtrale par le biais des objets et des vêtements se déploie alors.

Stratégies conservatrices et conscience de soi

Au départ du processus d'archivage, s'impose la volonté de conserver pour transmettre aux générations futures : on conserve dans certaines familles et dans certains milieux et pas dans d'autres. La conservation, alliée à une certaine conscience de soi et de sa généalogie se développe par exemple bien davantage au sein de la bourgeoisie que dans les classes populaires, et ce dès le XIX^e siècle et l'émergence de nouvelles stratégies patrimoniales. On fabrique de l'histoire familiale à partir de tout type d'archives, y compris la production domestique parfois artistique (dessins d'enfants, journaux intimes, lettres, etc.). Se développe l'idée selon laquelle les objets et les supports portent la mémoire, la postérité²³.

Familles

La pratique du théâtre de salon, dans l'espace familial et privé, concerne surtout les classes aisées, qui se réunissent dans de vastes intérieurs afin d'assister aux représentations données par les enfants de tout âge. George Sand construit dans le cercle intime un théâtre de marionnettes, expérience où « le théâtre de société vient compenser, dans l'espace familial privé, les frustrations de la dramaturge qui n'a pas su imposer au public parisien »²⁴, ou encore Virginia Woolf, qui décrit ce type d'événement qui entremêle vie publique et vie

²² Voir par exemple la vente Rachel (« Vente de Mademoiselle Rachel », *L'Artiste*, 1858, p. 303-304) ou celles de l'acteur Ravel (Victor CHAMPIER, *L'année artistique*, 1882, p. 130, « Vente Ravel, 9 avril 1881, M^c Charles Pillet » ; Paul EUDEL, « 15 avril 1881 » in *L'Hôtel Drouot en 1881*, Paris, Charpentier, 1882, p. 107) ou encore de Sarah Bernhardt.

²³ Voir Manuel CHARPY, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 34, n^o1, 2007, p. 105-128.

²⁴ Olivier BARA, *Du théâtre de Nohant aux scènes parisiennes : répétitions, adaptations, réécritures. Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Créaphis, p.167-181, 2012, <hal-00910241>, p. 1 et *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2010.

familiale dans *Entre les actes*²⁵ – et qui a par ailleurs elle-même écrit des pièces pour son entourage, comme *Freshwater*²⁶. Léon Chancerel s’est exercé et formé à l’art du théâtre en organisant des soirées dans l’appartement familial parisien, où il présentait des spectacles de marionnettes soigneusement fabriquées, qui sont aujourd’hui conservées dans ses archives, aux côtés des masques de travail²⁷. La naissance du geste créateur peut donc éclore dans l’espace privé avant de s’essayer à des scènes plus exposées à la critique du public et ce qui naît dans les intérieurs privés peut à son tour donner lieu à de l’archive, qui sera à son tour examinée par les chercheurs qui tentent de trouver dans l’intime et dans l’enfance des créateurs ou des écrivains de nouveaux éclaircissements sur leurs œuvres et leur parcours. Le succès des généalogistes atteste d’ailleurs de cet engouement pour la reconstitution des mémoires privées.

Mais les familles, très souvent héritières des droits sur les archives avant que celles-ci ne tombent dans le domaine public, prennent un poids considérable dans cette configuration, et un rôle qui peut aller jusqu’à la censure ou jusqu’à la pure exploitation commerciale – ce que Michelle Perrot nomme dans *L’histoire de la vie privée* « le sang des familles²⁸ » et qui dépasse amplement la question financière : il s’agit de la mémoire et de la postérité de la famille dans son entier, du récit qu’elle souhaite laisser au public mais aussi à ses descendants, une véritable scène de la mémoire, avec ce que cela signifie de conflits et de batailles intimes, conscientes ou pas.

Sélections

La conservation des archives de l’intime qui témoignent d’une pratique artistique et théâtrale n’est toutefois pas la préoccupation de tout le monde. Nous assistons, par exemple, à la destruction d’archives de spectateurs du théâtre populaire par des descendants qui ne trouvent pas l’intérêt de s’encombrer d’une telle quantité de papiers (l’archive est toujours encombrante). Délaissées par les familles comme les antiquaires et brocanteurs, elles peuvent même finir à la poubelle –même quand elles sont le témoignage d’un geste créateur qui intègre le spectateur, la médiation et la réception²⁹.

²⁵ Virginia WOOLF, *Entre les actes*, in *Œuvres romanesques*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012.

²⁶ Virginia WOOLF, *Freshwater*, trad. Élisabeth Janvier, Des Femmes, 1981.

²⁷ Exposition en ligne des marionnettes et masques de Léon Chancerel : www.sht.asso.fr/ressources/exposition/12/marionnettes-et-figurines-du-fonds-leon-chancerel

²⁸ « Réseau de personnes et ensemble de biens, la famille est un nom, un sang, un patrimoine matériel et symbolique ». Michelle PERROT, *Histoire de la vie privée*. t. 4 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1999, p. 105.

²⁹ La Société d’Histoire du Théâtre réfléchit à une collecte des archives des spectateurs du théâtre populaire, à partir d’une collaboration avec la Fédération des Associations du Théâtre Populaire (FATP).

Chez les artistes eux-mêmes, la conservation des archives ne va pas de soi. La question de la conservation renvoie à des catégories socio-culturelles particulièrement saillantes : très souvent, les artistes peu légitimés par l'institution – petites compagnies, acteurs du théâtre amateur, d'animation, d'action sociale ou militante – ne pourront ou ne voudront pas mettre en œuvre une politique de conservation de ses archives. En effet, quand le metteur en scène et créateur de la compagnie met un terme à sa carrière, il est rarement envisagé de sauvegarder ou du moins d'entamer une action en direction de ses archives et de la mémoire de sa production artistique. Quand il est difficile de monter un spectacle, de le jouer, de le tourner, il est encore plus délicat de se demander comment garder une trace en vue d'une hypothétique histoire du théâtre à venir... Les témoignages de ces pratiques se trouveront alors dans d'autres lieux que la BnF ou l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine, dans les archives de la vie locale, des associations, des archives départementales ou tout simplement dans les greniers des familles.

En travaillant sur le théâtre amateur militant ou engagé, la difficulté majeure que l'on rencontre est similaire : plus les troupes sont éloignées d'un ancrage culturel officiel ou distingué (un auteur, un metteur en scène ou un acteur notoires, un rattachement politique, syndical, artistique), moins elles laissent de traces de leurs parcours et de leurs pratiques. C'est ici que les archives périphériques, ou *a priori* étrangères au geste artistique, s'avèrent indispensables : archives administratives, archives judiciaires, archives syndicales...³⁰ Elles permettent de compléter et de recouper les informations, l'archive des créateurs se trouvant exposée tout particulièrement aux effets de sources comme aux effets de hiérarchie. En effet, de quoi se souvient-on quand on se souvient ? Qui se souvient, et comment organise-t-on le souvenir d'une trajectoire ? La mémoire étant, on le sait, sujette à de multiples formes d'abus ou d'altérations (sélection, oubli volontaire, reconstruction, mythologie...), s'éloigner de l'épicentre permet souvent d'en mieux saisir le dessein. Le geste méthodologique est banal : recouper les informations, soumettre les récits des créateurs et les traces qu'ils laissent à un examen approfondi.

³⁰ Citons par exemple les archives de la Préfecture de Police, qui, concernant le théâtre, sont d'une richesse et d'une précision étonnante. Les archives syndicales conservées aux Archives départementales de Seine-Saint-Denis sont également précieuses, au même titre que l'ensemble des archives départementales, qui délivrent des témoignages fournis sur une histoire du théâtre en province souvent mal connue. Les archives personnelles de militants communistes ou celles de communistes illustres comme Henri Barbusse, Paul Vaillant-Couturier peuvent également être consultées au siège du Parti communiste place du Colonel Fabien à Paris.

Effets de consolidation des hiérarchies existantes

Les hiérarchies, établies en système, en registre, en genre, plus ou moins avouées, plus ou moins conscientes, ne sont pas absentes des études sur le spectacle vivant, le constat a déjà été fait : auteurs majeurs et mineurs (la question de la reconnaissance étant par essence instable), métiers invisibles (on trie dans le travail artistique), hiérarchies culturelles (par exemple le patrimoine des arts populaires qui connaît une instabilité permanente liée à ce qui est reconnu ou méprisé³¹). L'archive et sa conservation sont à ce titre étroitement liées à l'histoire des goûts et des modes.

De même, la mémoire des créateurs invite à la concentration des regards sur des personnalités et leur parcours. Le premier effet du regard monographique aboutit à un resserrement autour de celles-ci et à une personnalisation du travail. Les chaînes de production et les entreprises collectives s'effacent alors au profit de grandes figures, parfois mythiques, alors même que la sociologie de la création ne cesse, au moins depuis les travaux d'Howard Becker, de souligner la place essentielle des chaînes d'acteurs dans la création artistique³². Mais le geste créateur se construit le plus souvent grâce à des collaborations, par exemple les faisceaux d'assistances qui jouent un rôle déterminant dans le processus artistique, ou encore les techniciens, les administrateurs, les diffuseurs, les producteurs. Les assistants et collaborateurs demeurent particulièrement invisibles dans les archives ou dans l'usage que l'on en fait : elles participent pourtant à l'édification d'une œuvre. Leur histoire comme celle de tous les métiers de l'ombre reste à faire : elle offrirait un regard nouveau sur les processus de création et de fabrication des œuvres théâtrales³³.

L'usage que l'on fait des archives renforce parfois l'effet biographique, privilégiant le parcours et la vie d'un artiste plutôt que les questions que soulève son travail dans sa relation avec un contexte artistique, culturel, politique et socio-économique précis. Les artistes du *music-hall* par exemple firent souvent l'objet de monographies, sans que pour autant une histoire esthétique, sociale, politique ne se penche sur ces mouvements. Il reste à écrire par exemple une étude des publics du *music-hall*, ou encore du geste créateur qui relierait justement les scènes de spectacles des années vingt et trente à

³¹ Il serait intéressant de travailler à ce sujet sur l'histoire et les évolutions du patrimoine théâtral du musée national des arts et traditions populaires (MNATP) de Paris, ouvert en 1937, fermé en 2005 par le ministère de la Culture et de la Communication et devenu en juin 2013 le musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM).

³² Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006 (1982).

³³ Voir à ce sujet l'article de Raphaëlle DOYON, « Le genre, une catégorie à l'histoire du théâtre du XX^e siècle ? Le cas Suzanne Bing », dossier *Les oublis de l'histoire du théâtre*, dirigé par Marion DENIZOT, *Revue d'Histoire du Théâtre* n° 270, 2016-2, p. 51-70.

l'histoire des cabarets parisiens où brillèrent des artistes comme Les Frères Jacques, Jacques Brel, Barbara, Jean Ferrat... qui trouvent pourtant leur origine chez Jacques Copeau et son plateau nu ou Louis Jouvet et son sens du texte et du jeu³⁴. Cette minorisation des questionnements thématiques et historiques au profit des parcours biographiques se retrouve dans l'ensemble de l'histoire des arts³⁵, mais il est notable de souligner qu'elle est depuis quelques années interrogée et remise en cause dans le champs des Études théâtrales par des chercheurs qui souhaitent dévoiler les pans d'histoire, les processus, les chaînes de travail qui se cachent derrière le « grand homme »³⁶. Suite à des biographies-prétextes à écrire l'histoire du théâtre, des chercheurs s'attachent à l'analyse critique de la création théâtrale tout en mettant en garde contre les effets de source, laissant présager une méfiance bienvenue vis-à-vis des discours en partie générés par le créateur lui-même.

L'archive-testament

L'archive peut enfin, nous l'avons brièvement abordé au sujet de la fétichisation des « restes », être appréhendée comme une *question* relevant du patrimoine, c'est-à-dire lestée non seulement d'une valeur culturelle mais aussi d'une valeur juridique et économique. Il s'agit ici d'esquisser quelques pistes de réflexions sur ce qu'investit l'archive et sur ce que l'on investit sur l'archive, le travail d'enquête et de décryptage étant encore à venir.

Un objet, un carnet, un manuscrit, une photographie, un costume changent de statut, il *devient* une « archive » – l'archivage consistant à « isoler », à « mettre à part », à « muer en document des objets retirés à leur usage ordinaire »³⁷. Ces objets voient, par cette opération de production de documents, leur statut et leur place se modifier. Les objets peuvent aussi devenir une « collection ». Une collection peut revêtir une dimension

³⁴ Un documentaire, *Il est minuit, Paris s'éveille* réalisé par Yves JEULAND, un « obsessionnel des archives » comme il se définit lui-même, fait le lien entre ses scènes du théâtre d'avant-garde de l'entre-deux-guerres et ces petites scènes d'avant-garde que sont les cabarets de la rive-gauche après guerre. Diffusion en janvier 2016 sur Arte.

³⁵ Le renouvellement de l'approche monographique par exemple était l'un des objets de l'une des sessions du colloque, dont nous attendons la publication des actes, organisé par Anne LAFONT, Neil MCWILLIAM, Éric MICHAUD et Michela PASSINI, *L'historiographie française de l'art de l'affaire Dreyfus à la Quatrième République*, qui s'est déroulé à l'INHA les 21 et 22 novembre 2011.

³⁶ Citons, entre autres, Emmanuelle LOYER, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre*, Presses universitaires de France, Paris, 1997 ; Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, préface de Robert ABIRACHED, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 2005 ; Olivier BARA et Jean-Claude YON, *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique du XIX^e siècle*, Rennes, PUR., coll. « Le Spectaculaire – arts de la scène », 2016.

³⁷ Michel de CERTEAU, Dossier L'archive, in *Traverses/36*, art. cit., p. 4.

patrimoniale, culturelle, sociale et financière, d'un point de vue symbolique et d'un point de vue économique : valeur de la collection, valeur marchande de l'archive qui s'inscrit dans un marché où se croisent intérêts privés et intérêts publics³⁸. L'archive est alors l'instrument privilégié d'une postérité à construire, d'une mémoire à modeler et à médiatiser, et parfois, d'un gain non négligeable pour les parties concernées (les ayants-droits). La mode, les arts plastiques, le cinéma ou la littérature sont particulièrement concernés par la sanctuarisation de la figure du créateur et le développement d'un marché dont le signe le plus visible est l'expansion des ventes aux enchères de d'objets et manuscrits d'artistes. Au cœur de ces transactions institutions publiques et entreprises privées s'affrontent afin d'acquérir les traces qui subsistent des œuvres et de leurs créateurs.

Conclusion : l'historien, l'artiste et ses archives

Nous avons tenter de cerner les contours de ces *investissements* dont l'archive de la création est l'objet et de déceler ce qui dans l'archive demeure testamentaire, tributaire d'une histoire privée qui produit de la mémoire. Il s'agit d'embrasser des aspects en apparence les plus contradictoires : noblesse du geste qui consiste à rendre public les manuscrits, photos, objets témoignant d'une œuvre, d'un parcours, d'une recherche, volonté d'intercéder sur la construction historique en présentant un montage / une composition d'archives sélectionnées, mise en scène de la mémoire et de l'histoire et investissement spéculatif sur l'archive – dont l'exploitation est aussi économique.

En tant que part prépondérante de l'archive du geste créateur, l'archive de l'artiste convoque de nombreux acteurs, l'artiste, sa famille ou ses proches, et parfois son historiographe, chercheur-archiviste qui va l'aider, entre autres, dans la constitution d'un fonds destiné à alimenter l'écriture future de l'histoire. La question qui se pose alors au chercheur/historien est de savoir comment naviguer dans ces archives sans y perdre la distance nécessaire. La relation histoire-mémoire, induite par le rôle central de l'archive dans la fabrique des études sur le spectacle vivant, influe et oriente indubitablement la recherche, même si celle-ci se déroule en dehors des secteurs de la vente et de la transaction marchande des reliques des artistes. Le risque n'est-il pas alors de voir l'historien, souvent en décalage voire en conflit avec les mémoires intimes et familiales, abandonner sa responsabilité envers le passé pour se sentir responsable par

³⁸ Voir Dominique POULOT, *Une histoire du patrimoine en Occident XVIII^e-XXI^e siècle : du monument aux valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le Nœud gordien », 2006.

rapport à l'artiste, sa famille ou ses légataires ? En somme, un scénario possible concernant la prégnance mémorielle est que l'archive ne soit appréhendée non comme un vestige du passé ou comme l'une des pièces maîtresses d'un impossible musée du théâtre, mais plutôt comme une courroie de transmission directe avec l'œuvre d'un artiste, sa fabrique, ses processus, ses secrets ou mystères éventuels, ses parts d'ombre, ses brouillons et ses échecs.

Il est remarquable de constater que la mémoire, sa mise en scène, sa mise en actes, ses coulisses, sont autant de termes issus du vocabulaire théâtral que nous retrouvons régulièrement dans les textes qui se frottent à la question de l'archive³⁹. Elle y est présentée comme une mise en scène de la mémoire, un geste orchestré par le créateur et ses descendants... Mettre à nu ces procédures n'entame pas sa valeur souvent inestimable mais permet que ne « s'efface l'interrogation généalogique d'où elle [l'archive] est née, pour devenir l'outil d'une production », cette fois historienne⁴⁰.

³⁹ Entre autres : Michel de CERTEAU, Dossier L'archive, in *Traverses/36*, art. cit., ; Philippe ARTIÈRES, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2006 ; Dominique POULOT, op. cit..

⁴⁰ Michel de CERTEAU, Dossier L'archive, in *Traverses/36*, art. cit., p. 6.