

Le théâtre au plus près : pour André Veinstein

Emmanuelle Guedj

Le théâtre au plus près : pour André Veinstein, textes réunis par Jean-Marie Thomasseau. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005. 318 p.



Pour citer cet article

Emmanuelle Guedj, « Le théâtre au plus près : pour André Veinstein », *Acta fabula*, vol. 6, n° 2, , Été 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document977.php>, article mis en ligne le 20 Mai 2005, consulté le 14 Janvier 2026, DOI : 10.58282/acta.977

Le théâtre au plus près : pour André Veinstein

Emmanuelle Guedj

Le théâtre au plus près, très bel ouvrage dirigé par Jean-Marie Thomasseau, se positionne à la croisée entre théorie et pratique, donnant ainsi la parole aux multiples dimensions de l'acte théâtral : la conception, la mise en scène et la conservation des traces de cet art éphémère. Au-delà d'une approche pluridisciplinaire, il s'agit avant tout, dans ce livre, de rendre hommage à la diversité des éléments constitutifs du théâtre, tant l'émergence de la scénographie, le travail du metteur, en scène, de l'acteur, etc., que la dimension théorique et l'évolution historique du genre.

Partagé en quatre parties thématiques, l'ouvrage se penche sur les écritures en scène, l'historicité, les problématiques de savoir et de transmission, ainsi que la dimension mémorielle du théâtre. L'hommage rendu à André Veinstein qu'est ce recueil d'écrits à la complémentarité certaine, s'inscrit également dans la démarche qui était celle de cet homme prolifique. Un des membres fondateurs de l'université de Vincennes à Saint-Denis, André Veinstein fut lui-même à la croisée entre esthétique, histoire du théâtre, pédagogie, et conservation.

1. ÉCRITURES EN SCÈNE

L'ouvrage s'ouvre sur cet espace de l'entre deux qu'est le passage délicat du texte à la scène, et explore l'espace de la représentation et les modalités expérimentales qui le constituent, ainsi que « la subtilité des choix de la création scénique » (8).

a. Michel Corvin: « Qui parle au théâtre ? »

Partant du constat que les personnages de théâtre sont trop englués dans leurs intrigues pour s'adresser au spectateur (14), Michel Corvin s'interroge sur qui parle au spectateur dans une pièce de théâtre. Soulignant la quasi impossibilité de la dualité artificielle entre un théâtre autocentré sur la fable, et la dimension didactique, voire pédagogique, d'un théâtre moral et social, Michel Corvin décrit les personnages de Molière ou Racine comme des « metteurs en scène-dramaturges, internes à la pièce » (18) qui anticipent le rôle du metteur en scène extra scénique, un « médiateur et intercesseur » (18) qui verra le jour au cours du 19e siècle. S'inscrivant dans la tradition de ces personnages mettant en sens la pièce de théâtre en fonction de leur époque, le metteur en scène va devoir se positionner en adéquation avec les attentes de ce représentant de la collectivité qu'est le public

(19). Le metteur en scène des siècles passés apparaît alors comme le serviteur d'une société, qui de par ses goûts pour le spectaculaire (20) va faire s'opérer un changement au théâtre. Michel Corvin explique qu'avec l'avènement de la notion de répertoire, le metteur en scène va de plus en plus se situer dans un entre-deux temporel à mi-chemin entre l'époque de la pièce et l'époque de son public, opérant parfois une traduction de l'oeuvre dans la langue du public de son époque. Il est difficile de ne pas réagir face à cette accommodation confortable des goûts du public. Si la dimension didactique du théâtre social peut parfois donner l'impression d'un paternalisme étouffant, cette dimension tyrannique des attentes du public, et le rôle servile du metteur en scène qui en découle, s'éloigne peu de la société de consommation dans laquelle nous vivons à ce jour. La problématique étouffant des auteurs classiques tels que Molière ou Racine, est d'une modernité surprenante, ou pour prendre le problème à l'envers, les problèmes actuels de paupérisation intellectuelle de certaines formes de distraction semblent tout droit découler de cette obligation de rendre le contenu facile. Comme le souligne Michel Corvin, l'émergence de la mise en scène s'inscrit dans un mouvement d'éducation globale de masse (21).

b. Pierre Chabert : « L'auteur, l'auteur, où se trouve l'auteur? Ou Samuel Beckett metteur en scène de Robert Pinget »

Merveilleux les souvenirs de Pierre Chabert qui a eu la chance de travailler sous la direction de Samuel Beckett, notamment dans la pièce de Robert Pinget *L'Hypothèse* ; merveilleuse aussi sa façon de nous les faire partager. Soulignant le caractère indispensable et tellement volatile de mettre en avant tout ce travail de préparation, ce préambule à la mise en scène de la pièce, ce témoignage, permet aussi de découvrir un Samuel Beckett à l'aube de cette autre époque de sa vie durant laquelle il ne mit en scène plus que ses propres pièces. Cette *Hypothèse* annonce l'univers scénique de *La dernière bande*. La pièce est un monologue (voire un dialogue du personnage avec lui-même), énoncé par un écrivain raté (30) qui se dédouble : dans *L'Hypothèse*, le moi scénique se trouve face à son moi filmé tandis que dans *La dernière bande*, le moi scénique est en présence d'un moi sonore ; le rapport émotionnel à l'objet de création caractérise les deux personnages, ainsi que les répétitions, tant verbales que des déplacements spatiaux. Pierre Chabert met également en avant la présence de la table sur scène et de sa dimension symbolique comme « havre », voire « la matrice même de la mise en espace. » (37) À travers le cheminement aboutissant à la mise en scène de Pinget, se dessine en filigrane l'ébauche même de *La dernière bande*. La fascination n'en est que plus renforcée que deux projets de mise en scène, aux échos certains, semblent se dessiner simultanément au fil de l'article de Chabert.

c. Jacques Nichet : « Une distribution »

Une fois de plus, cet article permet de pénétrer dans l'intime constitution de la mise en scène, derrière ce rideau qui dissimule les tâtonnements, les hésitations, qui donneront finalement

naissance à une des mises en sens possibles de la pièce de théâtre. Il s'agit ici de choix, de distribution de personnages. Jacques Nichet nous relate les questions de mise en scène et de choix d'acteurs lorsqu'il mit en scène *Antigone* de Sophocle au théâtre national de Toulouse en 2004. Ses choix d'acteurs soulignent l'inter pénétrabilité des mises en scène, que le spectateur est souvent loin d'imaginer. Si l'intertextualité a fait coulé (et continue de faire couler) beaucoup d'encre, peu d'ouvrages s'intéressent réellement à cette « inter-dramaturgie ».. Le texte de Jacques Nichet nous donne envie d'en savoir plus, et démontre que comme en peinture ou en littérature, le metteur en scène se situe également par rapport au travail de ses prédecesseurs et de ses contemporains, une évidence trop rarement prise en compte tant la mise en scène finit par effrayer en raison des rhizomes multiples de sens associés ne serait-ce qu'au texte dramatique. Et pourtant, donner la parole au metteur en scène, afin qu'il explique sa démarche de création, permet de continuer ce dialogue entre la pièce et le spectateur. Qui n'a jamais quitté une salle de théâtre sans s'interroger sur tel ou tel choix scénique ? Quel spectateur n'a pas été pris de spéculations quant à telle ou telle interprétation d'un texte de théâtre ? Ce très beau témoignage de Jacques Nichet nous ouvre les coulisses de la mise en scène, mettant en avant sa démarche pour faire sens, sans jamais cristalliser ce sens ni l'instituer dans une stabilité écrasante. Ainsi, démontrant par là ce que Michel Corvin explique dans le premier article du recueil, Jacques Nichet s'est positionné par rapport à la tradition dramatique, tant antique que contemporaine : s'attardant notamment sur la figure du double, il a réadapté la tradition antique en ne faisant jouer (à quelques exceptions près) que deux personnages radicalement opposés, donc complémentaires, par un même interprète. Autant d'explications qui font regretter de n'avoir assisté à la pièce tout en autorisant la réflexion sur le choix.

d. Jean Chollet : « La scénographie aujourd'hui en France »

Jean Chollet dresse un état des lieux de la scénographie contemporaine en la situant dans le prolongement des théories ayant donné naissance à la scénographie telle que nous la connaissons aujourd'hui, notamment les théories d'Appia, de Gordon Craig, de Meyerhold, de Reinhardt, ou de Piscator. D'où le rejet du rôle illustratif du décor et l'évolution vers une démultiplication des moyens pluridimensionnels mis en oeuvre pour créer une architecture de la lumière et de l'espace scénique, et créer par là même, une nouvelle relation avec le spectateur. Ces recherches sur l'espace théâtral sont communes à la plupart des metteurs en scène des années soixante-dix à nos jours, Jean Chollet cite notamment, sans volonté d'exhaustivité, Guy-Claude François, Richard Peduzzi, Yannis Kokkos, et Daniel Jeanneteau. Il explique que « [l]e désir de nourrir l'intégralité d'une oeuvre passe souvent par la recherche d'un équilibre entre la restitution d'un « paysage mental » et d'une « machine à jouer », dans un esprit de construction, plus que de décoration » (66), un processus déjà en marche dans les mises en scène de Beckett mentionnées plus haut. Jean Chollet souligne le lien intrinsèque entre théâtre et architecture et rappelle une ancienne tradition des siècles précédents. Ce décloisonnement donne lieu, en raison

de la spectacularisation grandissante dans la société contemporaine, à la scénographie de scènes de la vie quotidienne : événements nationaux, commerciaux, etc. (69). On peut se demander si l'apport entre le théâtre et le monde extérieur à celui-ci est mutuel ; et si nous ne risquons pas une sur-marchandisation de la théâtralité par l'emploi de procédés similaires entre la dramaturgie et le commerce? À trop théâtraliser les autres sphères, courrons-nous le risque d'un épuisement de la spécificité de la dramaturgie, c'est à dire la mise en sens à travers des espaces multiples? Jean Chollet prend le partie de mettre en avant tous les apports bénéfiques de cette « transversalité de la scénographie » (70), soulignant l'intérêt majeur de cette prolifération scénographique (70). Est-ce effectivement un décloisonnement constructif et enrichissant? Est-ce au contraire le résultat de la situation parfois précaire des scénographes qui se doivent, comme beaucoup, de diversifier leurs activités professionnelles? Si tel est le cas, la conséquence sur la *scénographisation* de multiples espaces n'en demeure pas moins enrichissante.

e. Patrice Pavis : « Les écritures dramatiques contemporaines et les nouvelles technologies »

Au sortir de *Zulu Time*, création de Robert Lepage à Créteil en octobre 1999, Patrice Pavis écrivit un texte exprimant la grandeur de ses doutes quant à la sur-utilisation de la technologie dans cette création, dénonçant alors son omniprésence (73), et une altérité incompatible avec l'espace scénique (72). Dans le texte qu'il nous offre ici, il revient sur ses déclarations, élargissant alors les spectres des interprétations découlant de ces machines sur scène, « Car *Zulu Time* est tout de même un défi à l'esthétique et à la mise en scène. » (75). Renforçant la dichotomie Homme-machine, la création de Robert Lepage interroge les limites de « la notion d'auteur et d'autorité de la mise en scène » (75), démontrant l'évidente crise de la représentation dans le théâtre moderne : la disparition d'un « sujet central » dans la mise en scène (75) au profit de l'émergence d'un « fonctionnaire du sens » (76). Patrice Pavis démontre néanmoins l'irréductibilité de l'humain et du corps parlant dans la création de Lepage. Revenant sur *Dans la solitude des champs de coton* (1986), de Bernard-Marie Koltès, Patrice Pavis souligne l'importance de la contextualisation médiatique entourant l'écriture de la pièce, ce contre quoi l'écriture s'érige ou ce dans quoi elle se noie ; dans la pièce de Koltès « la communication audiovisuelle est évidemment l'ennemi à abattre » (79). Difficile dans les deux cas d'ignorer cette composante, cette omniprésence dans notre paysage, cette réalité technique et médiatique qui marque la création théâtrale de notre époque.

2. HISTORICITÉS

Ce deuxième volet du recueil s'attarde sur la multiplicité des couches de sens comme élément constitutif de la pièce de théâtre et l'inscription de la réception dans la temporalité d'une époque donnée. Il s'agit ici de prendre en compte ce mille

feuilles de sens qu'est un texte théâtral ayant traversé les siècles, et de comprendre l'influence du contexte de l'époque dans la mise en sens théâtrale.

a. Robert Abirached : « *Les Paravents*, quarante ans après »

Comme le souligne Robert Abirached, il est effectivement impossible de comprendre *Les Paravents* de Genet aujourd'hui comme la pièce le fut à sa création. Notre réception de l'œuvre prend nécessairement en compte l'évolution du théâtre, la modification de notre compréhension de la pièce en raison de la différence d'époque, ainsi que la mise en perspective partiellement consciente de l'oeuvre par rapport à sa propre histoire. Abirached se propose donc d'examiner trois volets de cette pièce qu'il qualifie d'« explosion du théâtre », faite de l'« exaspération du lyrisme qui prélude au silence », en somme une « féerie du langage en liberté » (86). L'étude des personnages (« corps, emblèmes, figures »), des thèmes de la pièce, et enfin de la théâtralité (« mouvement, langages, masques et costumes ») lui permettent de décomposer ce jeu kaléidoscopique et cette impression de feu d'artifice véhiculé par la pièce (90).

b. Louis Montillet : « Théâtre populaire : grandeur et misère »

Après un rappel sémantique du terme *populaire*, notamment dans l'expression *théâtre populaire*, Louis Montillet nous offre une réflexion sur l'union, ou la division, véhiculée par celui-ci. C'est principalement l'union de toutes les strates sociales face à un spectacle de qualité qui intéresse Jacques Copeau ; il y voit alors un renouveau de l'idéal d'union sociale du théâtre antique et médiéval. Cette union dans le spectacle apparaîtra comme une spécificité française, défendue, entre autres, par André Malraux. Le texte de Louis Montillet permet de renouer avec un théâtre souvent méconnu, et de le replacer dans un contexte historique et social. Ce dernier sera favorable à la culture, sous le Front Populaire. Cette politique culturelle, interrompue pendant la guerre, connaîtra un nouvel essor au sortir de la guerre, notamment grâce à Jeanne Laurent à qui Louis Montillet rend ici hommage. Cependant, l'irruption de Brecht sur les scènes françaises est décrite dans ce texte comme la fin de cette belle entreprise d'un théâtre qui unit. Cette nouvelle dramaturgie qui divise est « un théâtre qui revêt une fonction essentiellement politique en suscitant la réflexion et le libre-arbitre du spectateur. » (103). Enfin Mai 68 viendra complètement perturber la notion même de culture populaire, laissant bon nombre de metteurs en scène et de praticiens en marge. Cet article fournit une réflexion pertinente, non seulement en matière de théâtre populaire, mais aussi sur l'évolution de la politique culturelle gouvernementale face au théâtre. Un article très instructif qui permet de mieux cerner les problèmes culturels actuels.

c. Philippe Rouyer : « Jean Lagénie : un homme de théâtre en province »

Rendant également hommage au rôle de Jeanne Laurent dans la politique de décentralisation du théâtre, Philippe Rouyer s'attarde sur un autre hommage, rendu cette fois à Jacques Copeau par un certain nombre de praticiens regroupés autour de Jean Lagénie (1908-1993). Le texte de Philippe Rouyer se veut « apporter un

éclairage précis, à travers le parcours d'un homme [Jean Lagénie], sur les joies et les peines du développement de l'action culturelle et théâtrale en province, centré sur le théâtre amateur » (112). Traçant le parcours de cet homme intègre et exigeant, Philippe Rouyer nous fait notamment découvrir quelques zones sombres de l'histoire du théâtre ; un motif découlant évidemment des zones obscures de l'histoire, mais aussi et surtout des projets à foison, témoins d'un travail colossal.

d. Jean-Marie Pradier : « *Le rituel de Toulon et le péché de Comédie* »

Longtemps perçu comme une menace fatale pour le salut de l'âme, le spectacle vivant, nommé à cet époque *Comédie* est ici replacé dans un contexte socio-historique, voire ethnologique, à travers des siècles de débats houleux sur ses effets pervers (un épisode qui n'est pas sans rappeler l'*antitheatricalism* anglais de l'époque élisabéthaine). Jean-Marie Pradier explore ainsi avec talent les modalités fonctionnelles dans *Le rituel de Toulon* (1780) de cette offense à Dieu qu'était la Comédie (139-141). Était donc perçue comme péché mortel « l'assistance à la Comédie, à l'Opéra, & tous les Spectacles que représentent les Comédiens, les Bateleurs, & sans aucune distinction tous ceux de même espèce qui montent sur le Théâtre pour le divertissement public. » (141). Ce texte très éclairant sur la longue tradition des difficultés entourant le spectacle vivant, semble également souligner, sans toutefois le mentionner, le paradoxe au cœur de cet acharnement anti-théâtral : bien que comme le rappelle J.-M. Pradier, le théâtre a été, à certaines époques, un lieu d'errements moraux (135), sa pratique au Moyen Age, tout du moins en Angleterre, servait la cause religieuse en recréant des scènes bibliques itinérantes afin justement l'ouvrir l'esprit du peuple à la religion. Ce texte met également en avant l'importance de l'ancrage religieux dans l'évolution de la culture.

3. SAVOIRS ET TRANSMISSIONS

Il s'agit dans cette partie de rassembler des textes s'interrogeant sur les sources et la transmission dans les études théâtrales (supports iconographiques, carnets de mise en scène), les cloisonnements des disciplines entre hautes études et arts, voire entre théorie et pratique, et enfin les paramètres soci-économiques qui conditionnent les arts théâtraux.

a. Armand Delcampe : « Université et théâtre - Histoire d'une allergie ? »

Armand Delcampe nous fait découvrir son riche parcours personnel (famille, théâtre amateur, université) et les rencontres (Jack Lang, le professeur Raymond Pouillart, Jacques Lacarrière, Jean-Pierre Miquel) qui le firent évoluer plus certainement dans le théâtre universitaire comme un espace d'*union* (160). C'est cependant le constat d'un échec qu'il nous livre (161), expliquant la domination universitaire, les conflits entre le savoir et la pratique, l'insoluble mélange. S'insérant avec extrême pertinence dans cette troisième partie du recueil, A. Delcampe questionne justement la légitimité d'un savoir et d'une transmission dits nobles, refusant par là une

catégorisation formelle et stérile. Si l'échec de l'entreprise se fait sentir par un étouffant cloisonnement des rôles entre université et théâtre, la réflexion foisonnante autour de cette expérience, qui s'étale sur une trentaine d'années, n'en est que plus vivace et nécessaire. Une mise au point douloureuse pour l'universitaire tant que pour l'individu de théâtre, qui ne doit pas rester *en l'air*, mais au contraire permettre une prise de conscience.

b. Martine de Rougemont : « Situation de l'iconographie théâtrale »

Il s'agit dans cette article, qui offre à notre regard de lecteur avide de mots de superbes et pertinentes illustrations iconographiques, de mettre en avant « la place du théâtre *dans l'histoire* » (169), et ce, à l'aide de l'iconographie théâtrale. Cette étude de l'iconographie ne s'inscrit pas à l'opposé de l'étude sociologique du théâtre mais vient plutôt la compléter, au sein d'une discipline (les études théâtrales) bien souvent sous représentée ou parfois en manque de légitimité.. Martine de Rougemont met toutefois en garde face à des sources parfois tronquées ou inexactes qui rendent la tâche de l'historien de théâtre plus ardue, renforçant la problématique commune des articles de cette troisième partie, et démontrant l'urgence d'établir une base de donnée permettant un travail cohérent et régulier (voir notamment à travers le réseau « European Theatre Iconography »). C'est un travail difficile mais passionnant dont elle nous parle, semé de pièges (inexactitude des sources, difficultés d'interprétations, éclatement de la localisation des documents iconographiques, manque d'équipes de recherche en France, etc.) mais à la dimension exceptionnelle et au potentiel de recherche inépuisé.

c. Philippe Henry : « Singularités socio-économiques des arts théâtraux »

À peine deux ans après le scandale sur l'indemnisation des intermittents du spectacle, Philippe Henry rappelle l'urgence « à travailler à un mode de compréhension élargi des arts théâtraux, où l'approche socio-économique complète les habituelles approches institutionnelle et artistique » (183). Revenant sur l'institutionnalisation progressive des arts théâtraux dès la fin du XIXe siècle, la professionnalisation du milieu et l'implication territoriale, il rappelle également la gestion étatique liée à l'avènement de la gauche au pouvoir en 1981. À l'aide de nombreuses sources et références économiques et sociologiques, Philippe Henry dresse un état des lieux de la situation des arts théâtraux en France. Il retrace leur évolution socio-économique, rappelant également la spécificité inhérente au monde de la création et son extrême fragilité.

d. Jean-Marie Thomasseau : « Les manuscrits préparatoires à la mise en scène du *Ruy Blas* de Brigitte Jaques-Wajeman (Comédie-Française, 2001) »

À partir des carnets de préparation à la mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman précédant les répétitions de *Ruy Blas* à la Comédie-Française en 2001, Jean-Marie Thomasseau nous guide à travers une archéologie de la mise en scène, ou selon ses mots une « génétique du théâtre » (197), revisitant alors les notes aux allures de croquis plus que de brouillon. L'article souligne le rôle

fonctionnel de ce manuscrit qui prépare l'œuvre, faisant presque office de prélude, mais qui, une fois la mise en scène enclenchée, acquière une autonomie propre, comme en témoigne l'étude qu'en fait J.-M. Thomasseau. Les carnets révèlent des strates d'investigations, d'interprétations, d'intertextualités par rapport au texte de Victor Hugo, s'insérant entre les diverses études de la pièce, et la réminiscence mémorielle (207) que Brigitte Jaques-Wajeman a inscrit au cœur de ses carnets. Il s'agit d'un voyage au cœur du territoire intime qu'est cette réflexion qui engendre la mise en scène. Les questionnements et les réponses soulignent aussi les liens entre « vision scénique et réflexion politique » (216), la réflexion sur la vacuité du langage (216), et l' « intemporel esprit de subversion » dans la mise en scène (214). Enfin, J.-M. Thomasseau rappelle la rareté et la préciosité d'un tel outil de travail, rares en effet, sont les carnets de mise en scène qui sortent de leurs intimes cryptes, remerciant ainsi Brigitte Jaques-Wajeman d'avoir permis cette étude passionnante.

4. MÉMOIRE

Les quatre collaborations complémentaires qui composent cette quatrième partie, guident les lecteurs à travers l'histoire passionnante des collections ayant progressivement alimenté le département des Arts du spectacle de la bibliothèque nationale de France. Avec précision, rigueur et exhaustivité, les auteur(e)s rendent hommages aux grands personnages ayant contribué à cette merveilleuse collection.

a. Michèle Thomas : « Les prédecesseurs d'Auguste Rondel. Historiens et collectionneurs de théâtre au XVIIIe et XIXe siècles »

Michèle Thomas retrace ici l'évolution des bibliothèques d'ouvrages de théâtre et d'ouvrages relatifs à celui-ci, et dresse le portraits de quelques grands collectionneurs et historiens de théâtre du 18e siècle : les frères Parfaict et leur ouvrage *l'Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent* en 1721 (225) ; le conte de Pont-de-Veyle, ses catalogues et sa bibliothèque imposante ; Le duc de La Vallière, sa bibliothèque et ses commandes d'ouvrages sur le théâtre à partir de ses collections ; l'érudit marquis de Paulmy, sa bibliothèque et sa charge de gouverneur de L'Arsenal. Michèle Thomas souligne également le rôle important de la collection de M. de Soleinne, l'un des plus grands collectionneurs de théâtre du 19e siècle (232), le catalogue qu'en rédigea Paul Lacroix (1843-1845), et celle du baron Taylor, autre grande collection d'ouvrages de théâtre du 19e. Véritable genèse des bibliothèques de théâtre, ce travail rappelle la mémoire d'Auguste Rondel, personnage central dans la constitution du fond des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France.

b. Cécile Giteau : « Une centrale documentaire au service des praticiens du théâtre et de la recherche : d'Auguste Rondel à aujourd'hui »

Se situant dans la suite logique et chronologique de la contribution de Michèle Thomas, Cécile Giteau commence son travail en rendant un bel hommage à

Auguste Rondel, soulignant son rôle déterminant pour la recherche théâtrale (239). Détaillant les évolutions et péripéties de la collection Rondel, elle en souligne l'importance tant pour le chercheurs que pour la nation. La collection Rondel fut rattachée à la Bibliothèque nationale en 1935 (245), marquant ainsi « la reconnaissance d'un patrimoine artistique et documentaire relatif aux arts du spectacle. » (246) Cécile Giteau souligne toutefois les difficultés logistiques d'une telle richesse pour laquelle les fonds de l'état tardent ; des délais et incertitudes tels qu'ils motivèrent Julien Cain à confier à André Veinstein la responsabilité de la collection Rondel en 1953, deux ans avant le départ à la retraite de Mme Horn-Monval. André Veinstein s'attela alors à la réflexion autour de la mémoire du théâtre (248), travaillant en étroite collaboration avec les professionnels du théâtre, et inscrivant la collection dans une dynamique d'action, de communication (notamment grâce à des expositions) et de recherche.

c. Marie-Françoise Christout : « Dimension patrimoniale du département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France »

En continuité avec les deux contributions précédentes, Marie-Françoise Christout souligne à son tour la place capitale d'Auguste Rondel dans la constitution du patrimoine des arts du spectacle. Dans cette contribution elle explore les différentes sections qui composent la collection, soulignant ainsi la spécificité et la constitution des sections Ra, RaE, Rf, Rt, Rj, Ro et Rk. Cet article dresse aussi une liste explicative de tous les fonds et collections ayant complété la collection Rondel au fil des ans, de la Collection Farina à la Collection Renaud-Barrault, que d'autres viendront prochainement rejoindre. De superbes illustrations issues des diverses collections font miroiter les richesses exceptionnelles entreposées à la Bibliothèque nationale de France : estampes (267), maquettes (279, 289), photographies (273, 281, 291) croquis (282), lettres (283), dessins (284), notes de scénographie (287), et d'autres encore.

d. Noëlle Guibert : « Radio-télévision : réflexion sur les archives du Département des Arts du spectacle à partir de la démarche d'André Veinstein »

Noëlle Guibert continue l'histoire du Département des Arts du spectacle en se concentrant sur la dynamique et l'ouverture insufflées par André Veinstein dès 1954 à la croisée entre différents courants (294), notamment la réflexion et l'écriture radiophonique, et la publication des *Cahiers d'études de radio-télévision* : une ouverture de plus pour la constitution des fonds des Arts du spectacle. Rappelant l'évolution du média radiophonique, cette contribution retrace certains temps forts du théâtre radiophonique : le travail de Gabriel Germinet, sa station privée PISF, le *Great Guignol*, l'émetteur de Clichy, *Radio-Paris*, etc. A. Veinstein réussira même à obtenir en 1954 qu'un copie de chaque texte dramatique de la Radiodiffusion soit déposée à la BNF (300), ainsi que les émissions dramatiques de la télévision. Noëlle Guibert donne enfin un aperçu rigoureux

et méthodique de l'étendue de la branche radiophonique et télévisuelle de la collection du département qui, en à peine cinquante ans, s'est considérablement enrichie.

L'ouvrage, qui s'inscrit comme un hommage général à André Veinstein et à ses activités pluridimensionnelles, se clôt sur un rappel posthume plus particulier de l'homme, de son rôle unique dans l'histoire du théâtre, de ses collaborations, des grandes étapes de sa carrière et de ses activités.

PLAN

AUTEUR

Emmanuelle Guedj

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : emmanuelle.guedj@wanadoo.fr