***L’éphémère est éternel* : la programmation vivante au Centre Pompidou 1977-1987, un patrimoine de théâtre au musée d’art moderne**

Linus Gratte, Département Culture et création, Centre Pompidou, linus.gratte@centrepompidou.fr

Marion Boudier, Université de Picardie Jules Verne, Institut Universitaire de France m.boudier@u-picardie.fr, chercheuse associée au LHP pour les spectcales vivants.

**Résumé**

Dans cet article, nous proposons de partager et de discuter le processus en cours de cartographie et d’analyse des archives concernant les arts vivants au Centre Pompidou, en nous concentrant sur la période des dix premières années (1977-1987). Initiée par Linus Gratte et Marion Boudier, cette recherche est menée dans le cadre du Laboratoire d’Histoire Permanente du Centre Pompidou (2022-24, dir. Antoine de Baecque).

L’objectif que s’était fixé le Centre Pompidou à sa création en 1977, selon les termes de son premier président, Robert Bordaz, n’était autre que de “réunir des réalités que l'évolution historique a séparées au fil du temps, par la diversification et la spécification”. Par le biais de la “polyvalence” et de “l'interdisciplinarité”, cette toute nouvelle institution muséale et culturelle devait réunir la “recherche théâtrale” avec la musique, la poésie, l’architecture, la sculpture et la peinture, dans le but de réinsérer l’art et la culture dans le tissu de la vie. En effet, les premières années du Centre Pompidou affichent un programme varié d’arts de la scène, affirmant une vocation expérimentale et une ambition de résonner avec la structure architecturale du bâtiment. À côté des chorégraphes et de performeurs se produisent des dramaturges et des créateurs de théâtre, comme le Théâtre Ouvert de Lucien Attoun ou Antoine Vitez, ou encore le spectacle pluridisciplinaire *L’Éphémère est éternel* de Claude Confortès à partir d’un texte de Michel Seuphor dans un décor de Piet Mondrian, nous offrant autant de terrains d’exploration.

L’analyse des traces archivistiques ou “indices de la perte” (G. Banu) de cette intense activité spectaculaire dévoile des “structures hégémoniques” (A. Bénichou) qui invitent à interroger la place des arts de la scène au cœur de cette nouvelle institution muséale et culturelle et les formes possibles de leur patrimonialisation ou matrimonialisation.

**Mots clés : archive, Centre Pompidou, spectacle, théâtre, Laboratoire d’Histoire Permanente**

***L’éphémère est éternel* : la programmation vivante au Centre Pompidou 1977-1987, un patrimoine de théâtre au musée d’art moderne**

**Introduction**

Histoire méconnue, la présence du théâtre au Centre Pompidou a pourtant été un enjeu dès les premiers échanges autour de la conception et de la construction du Centre. En 1969, Georges Pompidou écrit ainsi à Edmond Michelet : « Le Centre devra comprendre non seulement un vaste musée de peinture et de sculpture, mais des installations spéciales, pour la musique, le disque, et éventuellement le cinéma et la recherche théâtrale. » L’ouverture du Centre Pompidou en 1977 mêle, en effet, “recherche théâtrale” et spectacles grand public, avec notamment une invitation faite au Théâtre Ouvert de Lucien et Micheline Attoun qui programment trois spectacles, une “cellule de création” et un « gueuloir » (chaque jour une pièce inédite lue par son auteurs), puis avec la présence du Cirque Grüss sur la Piazza pendant l’été 1977. Les premières années du Centre Pompidou affichent un programme varié d'arts de la scène, affirmant une vocation expérimentale et une ambition de résonner avec la structure architecturale du bâtiment, à travers des invitations à des chorégraphes, performeurs, dramaturges et créateurs pluridisciplinaires.

Que sait-on aujourd’hui de cette intense activité théâtrale au musée ? Symptomatique de la prépondérance du musée, les spectacles vivants au Centre Pompidou ont subi une forme de marginalisation en ne faisant l’objet d’aucune étude systématique  : peu de place leur a été accordée dans les études dédiées à l’histoire du Centre Pompidou jusqu’à ce jour[[1]](#footnote-2). Faute d’un inventaire précis et d’une politique d’archivage ciblée, ce patrimoine des arts du spectacle semblait voué à l’oubli ou réservé à une minorité de chercheur·euses en arts du spectacle. Impulsé par la volonté de l’actuel président du Centre, Laurent Le Bon, soucieux de se tourner vers le passé pour penser l’avenir du Centre Pompidou qui va fermer ses portes en 2025 pour travaux, Le Laboratoire d’Histoire Permanente (LHP), dirigé par Antoine De Baecque, s’est donné pour mission de collecter et de rendre visible les mémoires du Centre en s’associant avec six chercheur·es issu·es de différentes disciplines. Nous (Marion Boudier, dramaturge et chercheuse en arts du spectacle, MCF à l’Université Picardie Jules Verne et membre de l’Institut Universitaire de France, et Linus Gratte, chargé de programmation pour le département culture et création au Centre Pompidou) travaillons ainsi depuis septembre 2022 avec un petit groupe d’étudiant·es autour des archives du spectacle pour contribuer à cette entreprise de valorisation et de refondation du Centre à sa réouverture.

Comment sortir ces archives de l’oubli ? De quelles natures sont-elles et quels types de mémoires conjuguent-elles ? Quels choix artistiques et institutionnels s’en dégagent ? Quels en sont les éléments saillants ou oubliés ? Quelle(s) histoire(s) contemporaine(s) du spectacle vivant permettent-elles d’écrire ? Pour commencer à répondre à ces questions, ce texte propose une première description de la programmation des dix premières années, ainsi que des types d’archives conservées au Centre Pompidou et de notre méthodologie de recherche et de valorisation initiée au sein du LHP.

*Illustration 1 : Plan coupe du Centre Pompidou du Bulletin avec ses différentes fonctions*

 **I. Brève histoire de la programmation de spectacles vivants au Centre Pompidou 1977-1987**

L’objectif que s’était fixé le Centre Pompidou à sa création en 1977, selon les termes de son premier président, Robert Bordaz, n’était d’autre que de “réunir des réalités que l'évolution historique a séparées au fil du temps, par la diversification et la spécification”. Par le biais de la “polyvalence” et de “l'interdisciplinarité”, cette toute nouvelle institution muséale et culturelle devait réunir la “recherche théâtrale” avec la musique, la poésie, l’architecture, la sculpture et la peinture, dans le but de réinsérer l’art et la culture dans le tissu de la vie. ~~En effet, les premières années du Centre Pompidou affichent un programme varié d’arts de la scène, affirmant une vocation expérimentale et une ambition de résonner avec la structure architecturale du bâtiment.~~ Architecture et spectacle sont pensés conjointement, d’une part avec la création d’une salle polyvalente transformable de 600 places pour accueillir des représentations théâtrales ou chorégraphiques mais aussi des projections cinématographiques et de nouvelles formes, et d’autre part, avec la programmation de spectacles hors les murs de cette salle, dans les différents espaces du musée. Avant même l’ouverture, Carolyn Carlson danse sur les coursives et terrasses du musée pour promouvoir la nouvelle institution culturelle. Inaugurée le 31 janvier 1977 avec un texte inédit d’Eugène Ionesco, *Impromptu*, mis en scène par Jacques Mauclair, la salle polyvalente accueille ensuite Théâtre Ouvert en février 1978 avec *Les mandibules* de Louis Calaferte et des « gueuloirs », puis Martine de Breteuil y présente *Lewis et Alice*, Antoine Vitez y met en scène *Iphigénie-Hôtel* de Michel Vinaver, Roger Blin y présente un spectacle autour d’Apollinaire. En octobre 1979 la Merce Cunningham Company occupe le Forum pour y présenter une exposition, des répétitions publiques et des “Museum events”. Ces programmations sont le résultat d’une volonté institutionnelle forte dont témoignent différentes archives (note interne sur la programmation, bulletin et magazine du Centre, par exmple) :

 Nous avons pensé qu'il était bon d'aller au-delà, de ne pas nous contenter d'un auditorium de musée, de nous ouvrir sur des activités limitées, mais, si possible, exemplaires de théâtre. Cette première année sera avant tout une année d'expériences. (...) L'équipe de programmation du Centre en tirera les conclusions et proposera, dès l’année 1978, une activité théâtrale qui, en aucun cas, ne pourra et ne devra être une exploitation permanente et traditionnelle de spectacles mais sera une plateforme de lancement à des formes des spectacles adaptés à la structure architecturale du bâtiment[[2]](#footnote-3).

 Paris n’avait pas besoin d’un nouveau théâtre. Pour cette raison, la destination de la salle polyvalente est différente. Cette salle expérimentale ne comprend pas de scène à l’italienne (…) Des comédiens, des écrivains, des historiens, des sociologues et des hommes de caméra tentent d’inventer un type de spectacle inédit, un « spectacle total » utilisant les moyens audio-visuels, le mime, la lecture…[[3]](#footnote-4)

Le Centre Pompidou, résultat d’un acte urbanistique et architectural puissant et controversé dans le quartier historique des Halles, doit de cette manière “donner la parole aux écrivains, remonter aux sources, puiser dans le quartier même, riche d’évocations[[4]](#footnote-5)” ; la présence du Cirque Grüss, un “cirque à l’ancienne” sur la Piazza pendant l’été 1977 témoignent de la volonté de renouer avec des traditions populaires et festives tout en impulsant une nouvelle création pluridisciplinaire dans les différents espaces du Centre. Pour certains commentateurs, le programme du nouveau centre pluridisciplinaire articule un ”rêve pompidoulien de l'unité esthétique” et “l'idée nostalgique de retrouver une communauté politique, sociale et culturelle perdue après la fracture de mai 68”[[5]](#footnote-6).

*Illustration 2: Extrait du magazine Le Bulletin sur les premiers spectacles au Centre*

La programmation des dix premières années est caractérisée par sa nature hybride, multi-institutionnelle et pluridisciplinaire. De l’inauguration le 31 janvier 1977 jusqu’au dixième anniversaire en janvier 1987, le Centre Pompidou présente 295 manifestations en spectacle vivant (en dehors de l’IRCAM), dont 116 propositions de théâtre, 115 propositions de danse, ainsi que des propositions de performance et d’arts visuels, des propositions de cirque, cabaret, magie, marionnette, opéra, chanson ou autre… Les artistes et compagnies d’origine française dominent (près de la moitié des manifestations recensées), suivies par des artistes états-uniens, allemands, britanniques et italiens ; on trouve également des propositions d’artistes d’origines très diverses, des Arméniens, Belges, Coréens du sud, Espagnols, Grecs, Indiens, Ivoriens, Japonais, Roumains, Soviétiques, Taïwanais, Polonais, Portugais, Sénégalais ou Suisses.

Afin de faire naître et de développer cette programmation - véritable pas de côté qui inscrit une dimension temporelle nouvelle par rapport aux tâches habituelles du Musée - des personnalités artistiques et intellectuelles sont directement rattachées à la Présidence du Centre Pompidou. Conviées par Blaise Gautier – figure du champ littéraire parisien, premier directeur du Centre national d’art contemporain qui sera rattaché au Musée national d’art moderne au moment de la préfiguration du Centre Pompidou, ces personnes viennent diversifier l’institution en apportant de nouvelles expertises et sensibilités ; elles se démarquent ainsi du corps des conservateurs qui régit les activités de collection et d’expositions.Parmi ces “conseillers spécialisés” sont présent·es Janine Charrat pour la danse, Josyane Horville pour le théâtre[[6]](#footnote-7), tandis que Blaise Gautier lui-même assure les fonctions touchant à la littérature et à la « revue parlée » (bilan d’activité 1980, archives du Centre Pompidou). À titre d’exemple, une note au Président du Centre Pompidou d’octobre 1975, signée par Blaise Gautier, décrit les « missions de conseil technique pour l’organisation et la gestion des espaces de rencontres et de spectacles » confiées à Josyane Horville, à l’époque administratrice du Jeune théâtre national ; cette note recommande que ce mandat soit renouvelé concernant la programmation et envisage des axes de travail où le Centre Pompidou « a un grand rôle à jouer » « compte tenu de l’abandon d’autres initiatives (Palais de Chaillot, Festival d’Automne) »[[7]](#footnote-8). La lettre d’engagement de Janine Charrat en 1978 précise que ses missions, la préparation de la politique en matière de chorégraphie et l’élaboration de sa programmation, doivent s’exercer en relation étroite avec les Directeurs de Départements (Musée, CCI) et les organismes associés (BPI, IRCAM). Aussitôt installée dans ses fonctions, Janine Charrat sollicite des artistes : ses correspondances témoignent de tentatives de prises de contact avec Alwin Nikolais, George Balanchine et d’autres représentants éminents du courant néo-classique du paysage chorégraphique international.

Pour coordonner cette programmation, souvent impulsée par l’actualité des expositions, de la BPI et de l’IRCAM, Marcel Bonnaud émerge à partir de 1976 comme une figure fédératrice, directeur-coordinateur des manifestations et de ce qui sera nommé les “Espaces communs”. Cette dénomination comprend la salle de spectacle, la petite salle de débats et les foyers qui se trouvaient au rez-de-chaussée, ainsi que le Forum, partagés pendant les vingt premières années du Centre par les « grands départements » - Musée national d’art moderne, BPI, IRCAM, etc. Appellation géographique, les “Espaces communs” dénote aussi une instance de programmation interstitielle, nomade et collective. Par ce biais étaient également imaginées une occupation et une animation récurrentes des espaces semi-publics à l’intérieur du bâtiment : à partir de 1979, des ateliers chorégraphiques et des répétitions publiques dans le Forum sont régulièrement organisés avec des artistes comme Maguy Marin, Peter Goss, Louis Murray, tandis que les foyers situé au niveau -1 sont réservés à des expositions documentaires en prolongation des manifestations en Grande et en Petite salles[[8]](#footnote-9).

La volonté de se situer à l’interstice et en résonance aux autres services de programmation, explique aussi la ligne de programmation éclatée, hétérogène, voire éclectique. Des expositions-manifestes engendrent des *reenactment* des pièces historiques : ainsi les Ballets triadiques d’Oskar Schlemmer pour *Paris-Berlin* en 1978, ou la reprise d’actions de Murakami Saburo du groupe Gutai lors de l’exposition *Le Japon des Avant-gardes* en 1986 ; tandis que la présence du groupe catalan exilé Claca Teatre et la pièce *Mori el Merma*, tirant son inspiration de *Ubu Roi* d’Alfred Jarry, est motivée par la création du décor et des costumes par le peintre Joan Miro.

*Illustration 3 : photographie de Mori el Merma*

Les spectacles hybrides intégrant différents médias (comme le fait Merce Cunningham pour la danse) et impliquant plusieurs espaces et compétences de l’institution : ainsi en 1982 pour *Preparadise Sorry Now* de R.W. Fassbinder, les acteur·rices du Théâtre des Ateliers de Lyon conduisent les spectateur·rices du Forum au Cinéma du Musée en passant par les escalators du Centre Pompidou. La mission audiovisuelle du Centre Pompidou, particulièrement active, réalise par ailleurs un film sur Nathalie Sarraute lorsque la pièce inédite *Elle est là* joue en Grande salle, mis en scène par Claude Régy, en plus d’une exposition à la Bibliothèque publique d’information. La volonté de transformer la Grande salle en espace de création expérimentale se réalisé ambitieusement avec *Disparitions* (1979), du « théâtre actif » de Richard Demarcy et Teresa Motta, à partir du texte *La chasse au snark* de Lewis Carroll : ne mare remplie d’eau est installée sur le plateau, habitée par divers objets, une voiture, une tente de camping, une machine à coudre…

*Illustration 4 : photographie de Disparitions*

La Revue parlée impulse également de nombreuses adaptations d’oeuvres littéraires, ce qui donne lieu, par exemple, à une création mondiale de la pièce *Freshwater* de Virginia Woolf, écrite pour être jouée devant ses amis et par ses proches, recréée sous forme d’hommage, mise en scène par Simone Benmussa, avec des invités exceptionnels - Ionesco, Viviane Forrester… - en 1982[[9]](#footnote-10). L’événement « Le Siècle de Kafka » en 1984 donne lieu, en parallèle, à une grande exposition et plusieurs spectacles : *L'artiste du Jeûne* par le Box théâtre de Jérusalem ; *Rêves* de Franz Kafka mis en scène par Philippe Adrien et le Théâtre des Quartiers d’Ivry et bien *Joséphine la cantatrice*, mis en scène par Andy DeGroat.

*Illustration 4 : Affiche Virginia Woolf*

Le partenariat avec le Festival d’Automne à Paris articule également une ligne forte de programmation avec des artistes plus reconnus : Tadeusz Kantor, Merce Cunningham, Samuel Beckett ou encore Robert Ashley. Les programmations réalisées sous l’égide de ce partenariat ne représentent qu’une minorité des spectacles produits au Centre, mais souvent avec des moyens financiers plus importants grâce à la coréalisation.

**II. Les archives du spectacle : une mémoire méconnue du Centre Pompidou**

Si on peut estimer globalement le fonds à environ 250 mètres linéaires d’archives dédiés au spectacle vivant – danse, théâtre, revue parlée et d’autres formes confondues – conservées dans les sous-sols du Centre Pompidou, sous la place Georges Pompidou, cette estimation est complexe à faire, étant donné l’évolution constante des formes et des rattachements dans les organigrammes. Les archives sont décrites et datées, quand bien même certaines sont encore considérées comme des archives intermédiaires, en attente de classement. Enfin, la programmation étant souvent le résultat de coréalisations et de partenariats, il est nécessaire de faire des croisements avec d’autres fonds d’archives externes (Festival d’Automne, fonds individuels de compagnies, d’artistes et de programmateurs conservées à la BnF ou à l’Imec).

L’absence d’un inventaire complet des spectacles et de leurs archives rendait tout d’abord nécessaire l'établissement d’une chronologie, permettant d’y inscrire ces éléments et de repérer des tendances ainsi que des évolutions dans les choix de programmation, les artistes et les partenariats récurrents. Débutée par Linus Gratte, la réalisation de cette liste chronologique exhaustive des spectacles soulève plusieurs questions d'ordre méthodologique et épistémologique. Les données ont principalement été collectées par le biais des programmes imprimés destinés au public : d’abord *Le Bulletin* ensuite remplacé par *CNAC Magazine.* Les textes qui accompagnent les spectacles apportent également des indications précieuses pour mettre en contexte les discours et mieux situer les logiques de programmation*.* Il s’agit donc d’intentions de programmation, qui doivent ensuite être croisées avec les rapports d'activité et d'autres documents d'archives, y compris d’autres fonds, comme ceux de la BnF, jusqu’aux témoignages et aux récits de témoins, lorsque celles.ceux-ci sont accessibles. Un autre problème se pose quant à la définition des arts du spectacle au Centre Pompidou. Les activités théâtrales destinées aux enfants, les ateliers chorégraphiques, les lectures de poésie, plus ou moins mises en scène, doivent-elles être incluses dans cet inventaire ? Ces questions interrogent la manière dont les hiérarchies de genre sont consignées dans les institutions, et les conséquences historiographiques qui en résultent.

Une partie importante des documents d’archives liés à cette programmation et conservés au Centre Pompidou renseigne sur la manière de penser le lieu et ses rapports avec les publics, sur la gestation et l’organisation pour la mise en place des représentations.

Ces archives permettent de s’approcher des spectacles de manière périphérique. De quels types de documents s’agit-il ? De plannings, lettres échangées pour se mettre d’accord sur la commande, les conditions d’exploitation et la rémunération, de notes pour les programmes, de dossiers de presse, de listes d’invités au cocktail de presse, de coupures de presse, de plans de feux ou indications scénographiques… Les documents audiovisuels sont moins nombreux : si nous avons accès à des enregistrements sonores de conférences et des lectures, et à certaines réalisationsdu service audiovisuel du Centre, les captations intégrales de spectacles sont rarissimes, et les spectacles ne sont pas systématiquement photographiés. Bien que lacunaire, cette mémoire institutionnelle et largement administrative contribue à renouveler l’approche historiographique en suspendant certaines valeurs, apriori ou récits établis. Elle invite à déconstruire des canons de l’histoire du théâtre à partir de données très concrètes sur les cironstances de production ou sur des formes et des personnalités oubliées. Dans le contexte du “tournant épistémologique dans l’écriture de l’histoire du théâtre”[[10]](#footnote-11) produit par l’étude des matériaux archivistiques, l’inventaire institutionnel et administratif peut ainsi être un outil précieux, qui permet également de mettre autrement en perspective les choix actuels de programmation en les inscrivant dans une continuité et en rupture avec le passé.Les premiers travaux du groupe Spectacle Vivant du LHP ont notamment consisté à prendre la mesure de ce fonds non classé et non répertorié pour y effectuer quelques plongées, en nous concentrant sur son ouverture en 1977 et les premières années. À partir d’une vidéo promotionnelle pour l’ouverture du Centre, dans laquelle on voit danser Carolyn Carlson sur une coursive en travaux en 1976 alors que son nom n’apparaît pas dans les programmations de l’époque, nous avons également découvert un projet de commande imaginé pour l’inauguration de Centre en 1977 : en consultant des notes de la “coordination des manifestations” et des courriers de Blaise Gautier, nous avons appris que ce projet de ballet spécialement conçu pour l’ouverture aurait pris la forme d’un “spectacle non-stop” dans le Forum. Pourquoi Carolyn Carlson n’a-t-elle jamais réalisé cette « non-stop dance » lors de l’ouverture ? Cela a été le point de départ d’une des enquêtes du LHP en 2023.

Nous avons pu également retracer la manière dont les “Forum events” de la Merce Cunningham Company ont été mis en place, sur une idée de Pontus Hulten, à travers des échanges de lettres avec David Baugham (secrétaire et archiviste de la compagnie) puis à travers de longs pourparler budgétaires autour d’une première proposition ambitieuse, qui imaginait quatre événements interconnectés avec des musiciens à l’IRCAM, une exposition de costumes et d’accessoires dessinés par Warhol, un spectacle dans la Grande salle et une foire video. Certaines lettres attestent également d’échanges téléphoniques qu’elles viennent confirmer par écrit. Les feuilles de prêts et le répertoire des œuvres de la douane permettent de reconstituer l’exposition organisée en parallèle… Ces archives aident à comprendre le processus de négociation et les aménagements nécessaires pour passer de l’idée, des intentions, de la commande éventuelle, à sa réalisation effective. Elles donnent à entendre tout ce qui n’a pas eu lieu, aurait pu avoir lieu ou a eu lieu autrement que ce que le projet préfigurait. Comme l’écrit le professeur et penseur du théâtre Georges Banu, « l’archivage de ces bribes ne pallie, certes pas, la disparition de l'œuvre mais il permet la reconstitution d’un contexte et d’un projet. Ils conduisent vers l’oeuvre, ils désignent le territoire d’où elle est surgie, ils restituent la pensée du théâtre (...) »[[11]](#footnote-12). D’autres types de documents, comme les vidéos d’une série d’ateliers-performances de Gina Pane en 1979 ou d’une conférence-lecture de William S. Burroughs et Brion Gysin organisée à l’occasion de l’exposition *Paris-New York* en 1977 par exemple, constituent des sources exceptionnelles pour l’analyse du public et de son interaction avec l’artiste, qu’il soit contestataire ou participant, dans l’adhésion ou dans le rejet.

Nous nous sommes particulièrement intéressés à la présence de Théâtre Ouvert au Centre Pompidou en 1977, avant son installation cité Véron dans le 18e arrondissement, événement méconnu ou oublié de l’histoire du théâtre contemporain. Les archives du programme de “l’opération théâtre ouvert à Pompidou” et le dossier de presse permettent de retracer la bataille menée par Lucien Attoun, Blaise Gautier et Robert Bordaz, pour faire entrer le théâtre dans la nouvelle institution :

Bibliothèque, arts visuels, recherche musicale, le Centre National d’art et de culture Georges Pompidou est cela mais n’est pas et ne peut être que cela.

Nous avons pensé qu’il était bon d’aller au-delà, de ne pas nous contenter d’un auditorium de musée, de nous ouvrir le Centre sur des activités limitées, mais, si possible, exemplaires de théâtre (...)

C'est pourquoi nous sommes heureux d'accueillir pour l'ouverture de notre salle l’équipe de Théâtre Ouvert et ceux, auteurs, metteurs en scène et comédiens (inconnus, connus, reconnus) qui ont aimé et font cette entreprise, née au Festival d’Avignon et développée aujourd'hui dans toute nos régions[[12]](#footnote-13).

*Illustration 5 : Affiche Théâtre Ouvert*

Ainsi, pendant quinze jours, Théâtre Ouvert présente au Centre les quatre volets de son action (mise en espace, mise en scène, cellule de création, gueuloir, avec des auteurs méconnus), qui ont doublement valeur de manifeste : en faveur des écritures théâtrales contemporaines et pour l’entrée du théâtre au Centre Pompidou de manière pérenne. Dans une lettre à Blaise Gautier, Lucien Attoun mentionne cette gageure :

le “pari que nous avons pris, vous et nous, en ouvrant par les manifestation de Théâtre Ouvert un lieu qui n’a, pour l’instant, pas encore eu le temps de se créer un public de théâtre. C'est là une difficulté que nous ne devons pas nous cacher - nous ne l’avons du reste jamais fait - Je crois en effet comme vous que l’opération Théâtre Ouvert au Centre Pompidou sera l’équivalent d’une numéro pour un premier  journal”.[[13]](#footnote-14).

 Des croquis et des photographies de décor, nous ont également permis de commencer une recherche sur la mise en scène de Claude Confortès de *L’Éphémère est éternel,* unique pièce du peintre abstrait et critique d’art Michel Seuphor[[14]](#footnote-15), dont la scénographie a été réalisée par Piet Mondrian. La musique est Juan Allende-Blin, la chorégraphie Elsa Wolliaston.Les archives de l’exposition qui était consacrée à Seuphor au même moment et d’autres documents conservés à la Bibliothèque Kandinsky permettent de compléter les premiers documents iconographiques.

*Illustration 6 : Programme de L’Ephémère est éternel*

Pourtant, cetteeffervescente de la recherche théâtrale semble s’évaporer au contact de l’immense institution qui l’englobe. D’une part, le théâtre est invisibilisé par l’aura du musée et ses très nombreux·euses visiteur·euses. Le lieu est lui-même peu adapté finalement à la création théâtrale : Josyane Horville regrette des « règles très sévères de sécurité » fixées à l’ouverture du Centre et plaide pour une réfection des abords du théâtre et la mise en place d’un foyer[[15]](#footnote-16). Une critique particulièrement cinglante dans *Le Monde* sur le spectacle *Iphigénie-Hôtel* de Michel Vinaver, mis en scène par Antoine Vitez, fustige le théâtre comme « une boite, tout à fait nulle (…) » aux abords « sinistres, inhumains et déjà sales »[[16]](#footnote-17).La réduction de la programmation théâtrale résulte aussi d’une question économique : la simplicité scénographique de la danse contemporaine était sans doute plus adaptée au manque de moyens du Centre Pompidou[[17]](#footnote-18).

D’autre part, il est quelque peu ignoré par les revues de théâtres de l’époque, *Théâtre Public* et *Travail théâtral*, d’obédience brechtienne, qui ne rendent pas régulièrement compte de l’activité du Centre, à la différence des revues d’art généralistes comme *Art Press*, par exemple. Par ailleurs, le théâtre peine à trouver son public au Centre : le bilan d’activité de 1980 constate que des “jeunes auteurs et metteurs en scène ont pu ainsi utiliser un dispositif scénique original pour monter des créations devant un public encore restreint (la moyenne de fréquentation était de 100 personnes par représentation) mais attentif aux tentatives faites dans ce domaine.[[18]](#footnote-19)”Enfin, on peut également faire l’hypothèse que la fructueuse et médiatique collaboration avec le Festival d’Automne à Paris initiée dès 1978, autour de la danse et des avants-gardes américaines notamment, occulte quelque peu, dans le souvenir, la présence du théâtre à Pompidou et certains choix de programmation des “Espaces communs”. Dans les années 1980, des grands noms comme celui de Kantor (première française de *Cricotage* en 1982) ou l’événement “Actualités de Samuel Beckett” (1981), qui regroupent des pièces tels que *Krapp's last tape : la dernière bande, Rockaby, Ohio Impromptu* ou *Dis Joe* prennent le devant de la scène. Le Centre devient aussi une rampe de lancement pour la jeune danse française, notamment en accueillant le GRCOP (Groupe de Recherche Chorégraphique de l’Opéra de Paris) puis Dominique Bagouet, Odile Duboque, par exemple. Sifflé par les abonné·es de l’Opéra ou du Théâtre de la ville, Merce Cunningham est acclamé par le nouveau public du Centre !

*Illustration 6 : Photo de Beckett des archives du Centre Pompidou*

 . 1979, le Centre accueille le Théâtre National de Dakar pour la mise en scène de la *Tragédie du Roi Christophe*, d’Aimé Césaire, présenté comme “la pièce la plus importante du théâtre noir” dans le texte dans le magazine *Le Bulletin*, signée Léopold Sédar Senghor. A l’occasion, le Centre Pompidou organise une “fête sénégalaise” le 7 octobre 1979 dans le Forum, et de nombreuses rencontres avec la BPI sur la musique, la danse, le roman, la socio-politique africaines. Les Enfants de l’immigration

**III. Comment raviver la mémoire du théâtre au Centre Pompidou ?**

Comment raviver cette mémoire et la rendre opératoire pour penser le présent et l’avenir du Centre (et du théâtre) ? Constituer un fonds d’archives de théâtre dans un musée d’art est une gageure, voire “une entreprise impossible” selon Georges Banu : “On peut consulter, en tant que spécialistes, les archives mais quel visiteur non averti peut apprécier cette collection de traces - dont l’art est absent - que l’on réunit dans un musée ? (...) “L’éternel éphémère” est une affaire de conservation privée, nullement publique. On meurt avec les spectacles que l’on a vus.”[[19]](#footnote-20) La chercheuse en arts Anne Bénichou a également montré en quoi l’exposition des archives de spectacle au musée était problématique si n’était pas menée conjointement une réflexion historiographique et méthodologique approfondie, afin de ne pas reléguer les documents archivistiques entourant l’œuvre en bas de l’échelle des valeurs. Selon elle, le modèle d’exposition, encore dominant actuellement et qui repose sur “la séparation des collections d'œuvres et des collections d’études dans les réserves et catalogues”, rend d’autant plus nécessaire une réflexion sur les modes de productions des documents présentés et le type de mises en récit qu’ils servent que les artistes contemporains jouent “d’un brouillage volontaire des catégories documentaires et artistiques”[[20]](#footnote-21). En réponse à ces apories ou écueils d’un musée du théâtre, face au goût des artistes contemporains pour l’archive et en raison de la nature très diverses des documents conservés au Centre Pompidou, le partis-pris du groupe spectacle vivant que nous (Marion Boudier et Linus Gratte) encadrons au sein du LHP est d’appréhender l’archive comme support de rétrospection et de création, à travers notamment la collecte de témoignages face à l’archive, des mises en acte et rejeux d’archives, et l’exposition créative de cette recherche.

Nous nous sommes ainsi donnés comme objectifs principaux : de contribuer à la poursuite de l’inventaire réalisé pour les dix premières années de la programmation de spectacles au centre Pompidou, afin de constituer un véritable instrument de recherche utile à d’autres chercheur·es ; de répertorier les différents types d’archives du spectacle présents au Centre Pompidou et de situer ces archives institutionnelles par rapport à d’autres lieux de conservation et par rapport aux archives des compagnies et des artistes ; de produire de nouvelles archives en collectant la parole et les gestes de témoins, « archives vivantes », porteur·reuses d’une mémoire incorporée ; d’inviter des artistes à (re)performer ces archives ; de restituer nos recherches de manière créative, à travers différentes modalités de mise en visibilité et en partage des documents. Nous nous efforçons ainsi d’articuler un faisceau d’approches méthodologiques, archivistiques, épistémologiques, génétiques, historiographiques, esthétiques et créatives, en postulant que la performance est aussi une méthode de recherche. Contre le manque, la fétichisation ou la nostalgie de l’archive, il s’agit de remettre en cause l’idée d’une archive stable, conservatrice, pour insister sur l’archive comme un matériau vivant, objet incomplet, sujet à interprétation, réinvention ou “reperformance”, pour reprendre le terme de la chercheuse américaine Diana Taylor : l’archive du spectacle vivant n’est pas uniquement le lieu d’une conservation qui résisterait au passage du temps mais nécessairement aussi celui d’une transmission qui est une transformation.

Conscient·e que beaucoup est à faire autour du patrimoine du théâtre au Centre Pompidou, nous avons, d’une part, initié un séminaire méthodologique, en invitant notamment d’autres responsables de fonds et chercheur·es[[21]](#footnote-22) pour partager leurs expériences autour de l’archivage et de la valorisation des traces du spectacle vivant. Ce questionnement des différents ressorts institutionnels et artistiques à l’œuvre dans la constitution, l’établissement et la diffusion des fonds d’archives, à travers une diversité d’usages et des formes de valorisation possibles dans l’enseignement, la recherche, l’exposition ou la création, vise à envisager l’archive comme un matériau polysémique et vivant qui ne prend sens que dans la rencontre. Par rapport à « la fonction authentifiante et identifiante de l’archive (fonction de ruine) » , c’est sa « fonction déconstructionniste et critique (fonction de document) »[[22]](#footnote-23) que nous souhaitons étudier et activer, en nous appuyant sur l’agentivité propre au document pour mettre en partage et en débat les savoirs qu’il recèle et génère tout en stimulant l’invention de formes nouvelles de création et de recherche-création. D’autre part, nous avons débuté le travail de collecte de témoignages face à l’archive, lors d’événements publics et d’entretiens individuels[[23]](#footnote-24) : le document projeté ou passant de main en main active la remontée du souvenir et devient support d’une parole beaucoup plus concrète et émotive. Ainsi Carolyn Carlson, devant des images d’un film promotionnel la montrant dansant en académique rouge dans le chantier des terrasses du Centre en 1976, nous a-t-elle moins parlé de danse que de la liberté des années 1970 et de son admiration pour Robert Wilson. C’est aussi au manque d’archive ou à l’absence de souvenir que confronte le document ; essentiel de notre point de vue pour faire l’histoire de l’ouverture du Centre et des liens entre art et architecture, cette vidéo renvoyait la chorégraphe à un souvenir très anecdotique et peu important au regard du travail qu’elle menait au même moment à l’Opéra. Lors de notre entretien, J-C Paré évoque, quant à lui, *La Route de Louvie-Juzon* et face aux images, un souvenir très précis de la salle polyvalente lui revient, dans sa dimension architecturale et technique, ce qui offre un point de vue situé et incorporé complémentaire des plans ou documents techniques archivés que nous avions pu consulter. Cette collecte d’une mémoire directe, affective, vivante, par la narration de la remémoration, permet aux idées d’émerger différemment par rapport au moment de la création et de poser de nouveaux regards sur celle-ci[[24]](#footnote-25).

Enfin, nous avons invité des artistes à réactiver le patrimoine archiviste par la performance : avec deux danseurs de sa Compagnie, Carolyn Carlson a réinventé une danse sur la terrasse, en écho à celle de 1976, mettant ainsi en perspective l’évolution de son vocabulaire chorégraphique et les passages, dans sa carrière, du solo au collectif, du mouvement abstrait à une danse plus théâtrale et expressionniste, du mouvement à la poésie, du geste dansé au geste calligraphique.

*Illustration 7: Vidéogramme de 1976 + Note d’intention de spectacle dans le Forum + Photographie de la soirée du 10 mai*

À l’invitation de la plate-forme curatoriale néerlandaise *if i can’t dance*, lors d’une journée d’études dédiée aux archives contemporaines, à la Haus der Kulturen der Welt à Berlin[[25]](#footnote-26), nous avons proposé, avec Alice Pialoux, chargée de programmation du Centre Pompidou, à deux artistes de la scène contemporaine de s’emparer d’éléments d’archives audiovisuelles du Centre Pompidou pour en imaginer un contrepoint. Kayije Kagame a choisi une archive de Blaise Gautier de la Revue parlée, la reproduisant et la réinterprétant, à l’oreillette : en jouant sur les décalages entre le document d’origine et son interprétation, la transposition fait ressortir les pratiques discursives d’une époque. Helena de Laurens a retravaillé un élément d’apparence marginale et anecdotique : s’emparant des applaudissements enregistrés à la fin d’une conférence, elle en distord le son, poussant à son extrême les possibles détournements de l’archive institutionnelle.

 Dans le cadre du Festival Extra! en septembre 2024, et en hommage à Lucien Attoun, nous avons également tenter de remettre en partage l’événement matricielle de la présence du théâtre au Centre, « l’opération Théâtre Ouvert à Pompidou », en reconstituant le dispositif du « Gueuloir » acceuilli au Centre en 1977 et 1980. Philippe Minyana a témoigné de sa rencontre avec Lucien Attoun lors d’un gueuloir à Metz en 1976 qui a abouti à la mise en scène de sa pièce *Cartaya* en 1980 au Centre, tandis que Noëlle Renaude a joué le jeu de venir « gueuler » l’un de ses premiers textes, envoyé et refusé par Théâtre Ouvert en 1977. Guillermo Pisani s’est aventuré à l’écriture de nouveaux synopsis à partir de ceux du Gueuloir de 1977. Clémence Attar, Marine Chartrain et Sarah Hassenforder, qui représentent la toute nouvelle génération soutenue par Théâtre Ouvert ont réactiver le principe du gueuloir en donnant lecture d’un extrait inédit.

 Aux côtés de Merce Cunnigham et de Michel Seuphor, nos prochaines recherches s’intéressent à des histoires moins visibles ou plus minorées, telle la présence des femmes dans la programmation ou la manière dont été mené certains focus nationaux, comme l’accueil, en 1979, du Théâtre National de Dakar avec une mise en scène de la *Tragédie du Roi Christophe* d’Aimé Césaire. Léopold Sédar Senghor présente la pièce dans *Le Bulletin* du Centre comme “la pièce la plus importante du théâtre noir”. À cette occasion, le Centre Pompidou organisa une “fête sénégalaise” dans le Forum, et de nombreuses rencontres avec la BPI sur la musique, la danse, le roman, la socio-politique africaines. Sous l’impulsion de la chorégraphe Bintou Dembélé, artiste programmée par le DCC pour la saison 2023-24, nous nous penchons également, au moment de rédiger ces lignes, sur les archives de l’exposition de 1984 « Les Enfants de l’immigration », qui intègrait une scène sur laquelle se produisirent de nombreuses compagnies semies-professionnelles ou amateures d’artistes d’origines maghrébine, africaine, portugaise, asiatiques ou antillaise, de nationalité française ou étrangère. Un des objectifs de cette programmation était d’interroger les transformations culturelles dont ces artistes étaient porteur·ses. La question reste ouverte, en 2024... et Bintou Dembelé soulève notamment celle de la (non) reconnaissance ou de l’appropriation des danses urbaines.

Dans la continuité des artistes qui créent à partir d’archives du spectacle, il nous semble essentiel d’envisager l’archive dans ses potentialités artistiques comme matériau de création, et en conséquence de travailler nous-mêmes à des présentations créatives de l’archive, à son activation hors du spectacle, sous la forme de conférence-performance documentaire ou par d’autres modalité de partage, par la lecture, l’exposition, la scénographie, par exemple. Ainsi, en collaboration avec les étudiant·es de l’ENSAD, un mur d’images, constitué de facsimilés fixés par des lignes de scotch de couleur, s’érige progressivement au niveau du Cinéma 1 à l’entrée du musée. Lors des événements “Une danse sans fin de Carolyn Carlson” et “Le gueuloir : Théâtre Ouvert à Pompidou (1977-1980)”, nous avons présenté des documents d’archives sous la forme d’une table-top performance sous une caméra zénithale. Dans les deux cas, l’accrochage non chronologique et non hiérarchisé sur le mur et la manipulation de documents sous la caméra, ces montages d’imagesrévèlent certains documents dans leurs potentialités plastiques et esthétiques tout en invitant les intervenant·es et spectateur·rices à tracer leurs propres trajets de lecture et chemins d’interprétation de ces sources. La mise en scène de la recherche et sa scénographie[[26]](#footnote-27) proposent ainsi des espaces d’enquêtes dont l’intérêt réside tout autant dans la représentation d’archives du passé que dans l’expérience au présent que celles-ci activent.

 Dans cette perspective, la collaboration entre archivistes, conservateur·ices, chercheur·es et artistes s’avère extrêmement riche. Comme l’écrit Isabelle Barbéris, “archiver une œuvre est sans doute une manière de la conserver, mais d’abord une façon de la *réécrire,* et tout geste archivistique, aussi revendiquée soit son objectivité, contient la matrice d’une *re-création.* Ce simple constat de la dimension mythographique des pratiques de l’archive permet de barrer la route à l’opposition simpliste entre pratiques institutionnelles et pratiques artistiques”[[27]](#footnote-28).

**CONCLUSION**

Au sein du LHP, notre plaidoyer est celui d’une archive vivante des spectacles vivants. Notre démarche prétend aborder les archives du Centre Pompidou comme des organismes vivants et des médiums plutôt que comme des enregistrements stables du passé. Elle conjugue le recueil de la mémoire vive des spectateur·rices et des artistes, une mémoire expérientielle et incorporée, à une pensée de l’archive comme un matériau pour de nouvelles créations.

Un travail important reste à mener pour que le patrimoine théâtral méconnu présent au Centre Pompidou puisse être mis au jour, exploité par les chercheur·es et les artistes, et mis en relation avec d’autres fonds, afin de continuer à enrichir des chantiers visant à éclairer la mémoire de l’institution, l’histoire des arts vivants et des musées, en France et à l’international depuis l’après-guerre. Les archives du spectacle vivant sont, comme les spectacles eux-mêmes, des produits d’un travail collectif, souvent fragmentés, qui nécessite le croisement de ressources issues d’institutions diverses (Festival d’Automne, Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, Forum international de la danse, Centre national de la danse) et des fonds d’archives des compagnies, chorégraphes, metteurs en scène…

**Marion Boudier et Linus Gratte tiennet à remercier les étudiant·es de l’équipe Spectacle vivant du LHP, Cha Caillat, Luce Delaperelle, Iris Mommeransy, Margot Papas et William Ravon, ainsi que les collègues du Centre Pompidou, Jean-Philippe Bonilli, Jean-Max Colard, Arnold Jeanville, Delphine Le Gatt, Romain Lacroix, Mathieu Potte-Bonneville, Alice Pialoux, Chloé Siganos, Malena Suburu**

1. Voir par exemple, Bernadette DUFRÊNE (dir), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2007. Ainsi est renforcée la perception du Centre Pompidou comme étant principal un lieu de programmation chorégraphique. [↑](#footnote-ref-2)
2. Jean BORDAZ, note sur la programmation, 1977, archives du Centre Pompidou. [↑](#footnote-ref-3)
3. Bulletin n° 1, archives du Centre Pompidou. [↑](#footnote-ref-4)
4. *ibid.* [↑](#footnote-ref-5)
5. Jean Lauxerois, *L'utopie Beaubourg, vingt ans après*, BPI Centre Pompidou, 1996 [↑](#footnote-ref-6)
6. Ceci à une époque où les femmes sont rares dans les postes décisionnels au Centre Pompidou, qui à ce jour n’a connu qu’une seule Présidente (Hélène Ahrweiler, 1989-1991). [↑](#footnote-ref-7)
7. Blaise Gautier, Note pour M. Robert Bordaz, 29 octobre 1975, Archives du Centre Pompidou [↑](#footnote-ref-8)
8. A titre d’exemple: l’exposition *Actualité de Samuel Beckett*, 30 septembre - 26 octobre 1981, Grand foyer, ou bien *Le théâtre cricot 2 et l’avant-garde de l’après-guerre en Pologne 1942-1983* du 5 au 12 septembre, Petit foyer. [↑](#footnote-ref-9)
9. Une description de la pièce est donné dans sans auteur,"" Freshwater " à New-York", *Le Monde*, 16 septembre 1983 [↑](#footnote-ref-10)
10. Marion DENIZOT, “L’engouement pour les archives du spectacle vivant”, *Écrire l'histoire*, n°13-14, 2014 [En ligne, 2017]. [↑](#footnote-ref-11)
11. George BANU, “L’oubli et la forme de l’absence”, in Vincent Amiel, Gérard-Denis Farcy (dir.) *Mémoire en éveil, archives en création*, Vic-la-Gardiole, L’Entretemps, 2006, p. 32. La citation de G. Banu est tronquée, sa phrase s’achève pas « mais non pas son art », pensée essentialiste et nostalgique de l’œuvre d’art à jamais perdue que nos travaux nuancent ou contestent. [↑](#footnote-ref-12)
12. Texte du président Robert BORDAZ en ouverture du Programme du Centre Pompidou, 2-14/02/1977, archives du Centre Pompidou. [↑](#footnote-ref-13)
13. Lettre de Lucien ATTOUN à Blaise GAUTIER, 22/12/1976, archives de Théâtre Ouvert, BNF. [↑](#footnote-ref-14)
14. Aucune image du spectacle n’a, à ce jour, été retrouvé dans les archives du Centre. Les photograpies existantes proviennent d’une unique autre représentation ayant eu lieu en Belgique en 1979 : https://www.aml-cfwb.be/catalogues/general/sujets/69409 [↑](#footnote-ref-15)
15. Place du théâtre au Centre Pompidou, compte-rendu de réunion, 31 janvier 1978, Archives du Centre Pompidou [↑](#footnote-ref-16)
16. Michel Cournot, « Iphigénie Hôtel, de Michel Vinaver », *Le Monde*, 7 mars 1977 [↑](#footnote-ref-17)
17. Chantal Aubry « Danse au Centre Pompidou : la marge et la plage » dans Bernardette Dufrêne, (dir), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2007. [↑](#footnote-ref-18)
18. Bilan d’activité 1980, Archives du Centre Pompidou [↑](#footnote-ref-19)
19. Georges BANU, *op. cit.* p. 35-36. [↑](#footnote-ref-20)
20. Anne BÉNICHOU, “Exposer les performances du passé : les nouvelles économies du document”, in *Recréer/Scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Presses du réel, 2015. [↑](#footnote-ref-21)
21. Séminaire 31/05/23 avec Clélia Barbut (chercheuse en arts du spectacle, co-créatrice de la base de données Performances Sources), Joël Huthwohl (directeur du Département des Arts du spectacle à la BNF), Tiphaine Karsenti (professeure en arts du spectacle à l’Université Paris Ouest - Nanterre, co-porteuse du projet Les Registres de la Comédie française), Juliette Riandey (responsable du pôle Collections et valorisation du Département Patrimoine, audiovisuel et éditions du CND). [↑](#footnote-ref-22)
22. Cette tension entre deux fonctions de l’archive est soulignée par Isabelle BARBÉRIS (dir.), *L’Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, PUR, 2015, p. 11. [↑](#footnote-ref-23)
23. Entretien avec Jean-Claude Paré le 1/06/23 autour du GRCOP et du spectacle *La Route de Louvie* d’Andy de Groat ; Séminaire du 7/06/23 avec Frédéric Maurin (maître de conférences en Arts du spectacle à la Sorbonne Nouvelle), Michèle Bargues (responsable de Vidéodanse), Marie Collin (directrice artistique du Festival d’Automne à Paris), Jean-Christophe Paré (danseur, chorégraphe) ; Soirée “une danse sans fin” avec Carolyn Carlson dans le cadre du Festival Moviment, 10/05/2023. [↑](#footnote-ref-24)
24. Voir Clélia BARBUT, “Raconter la performance : l’entretien comme cadre pour la reprise et la transmission des performances. Entretiens avec Esther Ferrer et Nil Yalter”, *Intermédialités / Intermediality*, N°28-29, 2016. [↑](#footnote-ref-25)
25. “Active Archives. Performing Social Realities in Archival Contexts”, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 24 mars 2022. [↑](#footnote-ref-26)
26. Sur l’exposition de la recherche et la scénographie d’exposition comme “scène d’une phénoménologie de l’histoire de l’art de la performance”, voir Anne BÉNICHOU, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-27)
27. Isabelle BARBÉRIS, “Archive vivante : activations, disparitions et mutations”, in Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats*, Dijon, Presses du réel, 2017, pp. 54-64. [↑](#footnote-ref-28)